

Імпліцитна деталь в оповіданнях Е. Хемінгуея: походження, сутність та роль

Implicit Detail in E. Hemingway's Stories: Origin, Essence, and Role

Liudmyla Fedoriaka, Viktoriia Revenko

Kryvyi Rih State Pedagogical University, 54 Universytetskyi Ave., Kryvyi Rih, 50086, Ukraine

ARTICLE INFO

Keywords:

імплікація
імпліцитна деталь
підтекст
Е. Хемінгуей
принцип айсберга
ЗФІ
ЗКІ
ЗПІ
implication
implicit detail
subtext
E. Hemingway
iceberg principle
CFI
CCI
CSI

Анотація

Автори досліджують феномен імпліцитної деталі на прикладі оповідань Е. Хемінгуея («Кішка під дощем», «В іншій країні», «Чисте, добре освітлене місце»). Дослідження розглядає три типи текстової інформації: ЗФІ (змістово-фактуальна інформація), ЗКІ (змістово-концептуальна інформація) та ЗПІ (змістово-підтекстова інформація). ЗФІ є експліцитною та вербалізованою в тексті. ЗКІ представляє погляди автора, які стають очевидними через проникнення в ЗФІ. ЗПІ є імпліцитною інформацією, свідомо опущеною автором, що вимагає декодування через імпліцитний заголовок, імплікацію прецедентності та імпліцитну деталь. Дослідження аналізує «принцип айсберга» Хемінгуея, укорінений у його журналістських навичках та реалізований через літературну й лінгвістичну імплікацію. Згідно з цим методом, текстова інформація нагадує айсберг: ЗФІ – це видима частина над водою, ЗПІ – прихована частина під водою, обидві ведуть до розуміння ЗКІ. Дослідження вивчає репрезентативні імпліцитні деталі в трьох оповіданнях, виявляючи їх різні семантичні структури та граматичні характеристики. Ці деталі допомагають підняти типові моральні та соціальні проблеми «втраченого покоління» і демонструють Хемінгуея як блискучого стиліста, чия особлива манера письма виражала його антивоєнні погляди.

The authors investigate the phenomenon of implicit detail studied through E. Hemingway's short stories ("Cat in the Rain", "In Another Country", "A Clean, Well-Lighted Place"). The research explores three types of textual information: CFI (content-factual information), CCI (content-conceptual information), and CSI (content-subtextual information). CFI is explicit and verbalized in the text. CCI represents the author's views revealed through penetrating into CFI. CSI is implicit information deliberately omitted by the author, requiring decoding through implicit title, implication of precedence, and implicit detail. The study analyzes Hemingway's "iceberg principle" rooted in his journalistic skills and realized through literary and linguistic implication. According to this method, textual information resembles an iceberg: CFI is the visible part above water, CSI is the hidden part below, both leading to understanding CCI. The research examines representative implicit details in three stories, revealing their different semantic structures and grammatical characteristics. These details help raise typical moral and social problems of the "lost generation" and

1. Вступ

Майже шістдесят п'ять років минуло з моменту смерті Ернеста Хемінгуея (1899-1961) – одного з найвідоміших письменників двадцятого століття, великого американського літератора, який добре відомий своїми оповіданнями та романами. Творча спадщина цього видатного майстра за цей час опинилася в центрі професійних інтересів літературознавців і лінгвістів усього світу. Нині існує багато дослідницьких робіт, присвячених життю та кар'єрі цього генія. М. Рейнольдс [40], К. Бейкер [5], Ч. А. Мюллер [35], Б. Гіленсон [17], Т. Денисова [12], Д. Затонський [47], Н. Чикирис [10], І. Кашкін [25], Ю. Лідський [31], І. Мусський [36] та ін. зробили великий внесок у дослідження особистості автора та специфічного характеру його методу. Різні аспекти прози цього письменника привернули увагу літературних критиків: його постійне звернення до соціальних і «вічних» тем, концепція війни та її втілення в літературному тексті тощо. Специфічне використання наративних стратегій у тексті та унікальність стилю Хемінгуея представляють інтерес для лінгвістів, перш за все.

Названий ним «принципом айсберга», цей феноменальний спосіб організації інформативного текстового потоку є найбільш особливим елементом серед перерахованих професійних досягнень цього письменника і предметом дослідження як для літературознавців, так і для лінгвістів. Вони одностайно називають ознаки, які є відповідними для створення цього принципу: лаконічна та стисла презентація, оповідь від першої особи, неповнота речень і, особливо, тип авторського опису текстових подій. Відповідно до винаходу Хемінгуея, весь інформативний простір уподібнюється

This article is a translated and updated version of the article published in [15].

✉ k_englang@kdpu.edu.ua (L. Fedoriaka)

🌐 <https://kdpu.edu.ua/personal/lfedoryaka.html> (L. Fedoriaka);

<https://kdpu.edu.ua/pers-arc/vrevenko.html> (V. Revenko)

orcid(s): 0000-0003-0987-9544 (L. Fedoriaka); 0000-0002-5193-196X (V. Revenko)

айсбергу, а фактуальна парадигма відповідно поділяється на те, що «над водою» і «під водою». На відміну від «верхнього» сегменту, запропонованого письменником експліцитно, «підводна» частина інформації не вербалізована ним, вона є імпліцитною, і щоб зрозуміти її, слід використовувати специфічні мовні засоби. Імпліцитна деталь вважається одним з обов'язкових критеріїв для розміщення автором інформації на підводному рівні, а також гарантією адекватного розуміння читачами «принципу айсберга».

Повний аналіз прози Хемінгуея з точки зору його ключового принципу та ролі імпліцитних деталей у ньому має передувати деякими важливими зауваженнями. По-перше, в розпорядженні вчених є багато дослідницьких робіт про імпліцитність, а також дуже багато вже написано про «принцип айсберга» Е. Хемінгуея. Ось чому, досліджуючи імплікацію нині, внесок американського письменника в розвиток цього явища обов'язково розглядається (Є. Єрмакова [46], М. Козьма [26], М. Кунанбаєва [29] та ін.). По-друге, домінуючою сферою використання «принципу айсберга» є його оповідання, і тут справа в тому, що деякі твори цієї прози (наприклад, «Кішка під дощем») привертають велику увагу вчених щодо художніх особливостей, загальної імплікації та лінгвістичних засобів для їх організації (А. Оганян [37], Л. Олюніна [38], Д. Мерзлякова [33] та багато інших); але деякі з них частково («В іншій країні», «Пагорби як білі слони» тощо) або повністю («Чисте, добре освітлене місце», «Кінець чогось» тощо) випали зі скрупульозного аналізу вчених, що стосується їхньої поетики. Більше того, щодо імпліцитної деталі у всіх згаданих оповіданнях, зокрема, написано дуже мало.

Таким чином, беручи до уваги всі результати щодо імплікації та методу передачі інформації Е. Хемінгуея в літературному тексті, автори цієї статті визначають відповідний і перспективний напрям свого дослідження. Порівняно з іншими аспектами методу письма Е. Хемінгуея, імпліцитна деталь дуже часто залишається поза увагою вчених, про неї говорять лише в контексті головного кредо цього письменника щодо вираження

думок. Тим часом, сутність і функція імпліцитних деталей в організації Е. Хемінгуеєм «принципу айсберга» на лінгвістичному та літературному рівнях вимагають окремого та глибокого дослідження на стику літератури, стилістики та інтерпретації тексту. Це дослідження обіцяє породити нові висновки, здатні продемонструвати письменника як великого стиліста з сильними концептуальними та особистими переконаннями.

Отже, мета цього дослідження – визначити специфічну природу імпліцитних деталей і дослідити їх функціональне використання на прикладі оповідань, написаних Е. Хемінгуеєм. Для реалізації цієї мети слугують наступні завдання: 1) представити теоретичну основу імплікації та імпліцитних деталей (підтекстова деталь або імплікат); 2) встановити фактори, що стимулювали появу унікального стилю письма Хемінгуея та основні риси «принципу айсберга» як текстового явища; 3) з'ясувати роль імпліцитних деталей у відомих оповіданнях цього письменника.

Об'єктом статті є деякі репрезентативні оповідання Е. Хемінгуея «Кішка під дощем», «В іншій країні», «Чисте, добре освітлене місце», предметом дослідження є імпліцитна деталь, використана в них цим автором.

Для досягнення поставленої мети автори цієї статті використовують відповідну методологію. Теоретичні методи включають аналітичний огляд наукових джерел, систематизацію та узагальнення матеріалу. Емпіричний метод передбачає порівняльний підхід, спрямований на протиставлення понять і явищ та опис різних підходів до формування ЗКІ та ЗПІ в різних оповіданнях. Індуктивний метод використовувався для глибокого всебічного читання оповідань Е. Хемінгуея та розуміння його поглядів, закодованих у них. Аналітичний метод представив можливість провести глибокий і ретельний літературний та лінгвістичний аналіз імпліцитних деталей в окремо взятих оповіданнях американського автора.

2. Імплікація, імпліцитна деталь: теоретична база

Вся інформація, представлена автором у художньому творі, є неоднорідною, і тому, за І. Гальперіном, вона поділяється на три типи: «змістово-фактуальна (ЗФІ) або експліцитна, змістово-концептуальна (ЗКІ) та змістово-підтекстова (ЗПІ) або імпліцитна» [20, с. 27]. З цього поділу очевидно, що перший тип інформації є прямим, яскравим і написаним автором. ЗКІ, вибір якої мотивований волею автора, не представлена в тексті безпосередньо або експліцитно, її слід виявити різними способами. Найефективнішим є відкритий спосіб ретельного заглиблення в ЗФІ, аналізу фактів і подій, організованих у тексті, в результаті чого думки автора стають зрозумілими.

Третій тип інформації – це ЗПІ, яка за своєю природою не виражена або експліцитна і яка не представлена на вербальному рівні тексту. Це саме той тип підтекстової або імпліцитної інформації, який проявляється через належне розуміння як фактуального, так і концептуального. Ця можливість виникає з того факту, що мовні одиниці мають здатність виражати асоціативні та конотативні значення, а також через те, що речення, об'єднані в синтаксичні цілі, мають здатність передавати певне значення. ЗПІ є емоційно-оцінною, але внутрішньою і стриманою, на неї лише натякають.

Світові вчені помітили існування прихованої інформації в 1960-х роках. Вони називали це явище словом «підтекст» або «імплікація» і присвячували свої дослідження їх специфічній природі. Сьогодні існують численні визначення цих термінів і висновки щодо їхніх амбівалентних особливостей. Т. Сільман стверджує, що «підтекст – це поняття про деякі факти або зауваження, які відчувуються читачем, але не виражені експліцитно словами в літературному тексті» [41, с. 84]. В. Кухаренко доводить, що «підтекст – це імплікація, яка пропонує додаткове значення та емоційний сенс» [28, с. 134]. І. Гальперін переконаний, що «підтекст – це суто лінгвістичне явище, ... оригінальне поєднання речень, символізм мовних фактів» [20, с. 44]. І. Арнольд під імплікацією розуміє «існування в тексті вербально невиражених, але зрозумілих значень, які мають

властивість вгадуватися адресатом» [3, с. 103]. Ці значення найімовірніше включають підтекст, еліпс, алюзію, семантичне ускладнення тощо. Е. Азнаурова [4] пропонує розрізняти два типи імпліцитної інформації через глибину підтексту: ситуаційну (описану в оповіданнях і романах) та асоціативну, яка не пов'язана з описаними фактами, але народжується завдяки роботі нашої свідомості. Вона більш невловима, ефемерна, невизначена і більше залежить від потенціалу читача. Ю. Боров заявляє, що «підтекст – це певна підводна течія, властива серйозній і глибокій літературі, яка містить важливу частину художньої концепції твору» [6, с. 301]. Ю. Скребньов розглядає імплікацію як «додаткове значення, певне інкрементне значення мовної одиниці будь-якого рівня порівняно зі значенням, яке містить нейтральний шар мови» [42, с. 198]. М. Брандес [8] представляє категорію імпліцитності лише в порівнянні з експліцитністю і пов'язує її лише з прагматичними функціями композиційно-мовленнєвих форм.

Зарубіжні вчені віддають перевагу використанню терміна «імплікація», і їхні дослідження зосереджені навколо кореляції цього явища з іншими лінгвістичними сферами: З. Дінес, Дж. Пернер [13] цікавляться взаємозалежністю між імпліцитним та експліцитним знанням, А. Клермен, А. Дестребек, М. Бойер [11] вивчають специфіку імпліцитного навчання; Р. Карстон [9] присвятив своє дослідження імплікатурі та семантиці, Г. Грайс [18], Г. Газдар [16] аналізували зв'язки між прагматикою та імплікацією тощо.

Багато досліджень також присвячено імплікації в різних галузях лінгвістичного та літературного вивчення. Є. Борисова [7] говорить про імпліцитну інформацію в лексиці, К. Долінін [14] досліджує імпліцитний зміст висловлювання, Г. Молчанова [34] аналізує семантичний аспект імплікації в літературному тексті, Н. Пешкова [39] розглядає імпліцитність як онтологічну здатність тексту; Р. Унайбаєва [44], І. Акімова [2], Є. Єрмакова [46], Л. Іванкова [24], О. Сишиков [43] та ін. досліджують імпліцитність у функціональних стилістичних дискурсах та в художній літературі.

Сучасні дослідники віддають перевагу використанню терміна підтекст замість імплікації, хоча, по суті, численні визначення обох понять майже ідентичні. М. Крупа називає підтекст «одним з найважливіших смислоутворюючих факторів художньої прози, прихованим внутрішнім значенням висловлювання, яке свідомо не виражене вербально, але створює відповідний емоційно-виразний фон» [27, с. 225]. Вона також переконана, що підтекстова інформація втілюється через деякі тропи (іронія, алегорія) та жанри (байка, казка). Р. Громяк називає підтекст «прихованим, внутрішнім значенням висловлювання» [19, с. 548]. Він дотримується думки, що підтекстова інформація виникає завдяки здатності мовних одиниць виражати, крім основних, також додаткові (семантичні, стилістичні, емоційно-виразні) значення, викликати асоціації. На думку О. Галич, підтекст – це «тип художнього образу, який, на додаток до свого власного, само собою зрозумілого, має значення навмисно прихованого натяку на якусь іншу ідею або образ, який не названий прямо, але мається на увазі і значно переоцінюється...» [21, с. 112]. Цей вчений також підкреслює, що цей прихований натяк може містити критичну оцінку, літературно-естетичну полеміку. Л. Єфімов припускає, що така техніка письма організована насамперед за допомогою апозіопезису, еліпсів, номінативних речень, оскільки вони можуть виражати «ставлення автора до мовця, його хвилювання, нестриманість, незнання» [45, с. 74]. М. Оганян та О. Мозирева визначають підтекст як «розрізняльний натяк, ставлення автора до зображуваного, що має імпліцитний, прихований сенс» [37, с. 72].

Беручи до уваги вищезгадані визначення, можна дійти деяких висновків. По-перше, існує різниця між підтекстом та імплікацією, але більшість вчених розглядають їх як ідентичні явища, що відрізняються деякими контекстуальними значеннями. У даній статті ми також будемо вважати їх ідентичними, таким чином, ми маємо право зробити висновок, що загальна підтекстова або імпліцитна інформація допомагає

створити категорію імпліцитності або призвести до народження ЗПІ тексту. По-друге, загальноновизнано, що імплікація може мати лінгвістичний (стилістичний) та літературний (семантичний або описовий) характер.

Заявляючи про імпліцитну інформацію як таку, що не виражена на вербальному рівні, мається на увазі, що так чи інакше вона представлена в літературному тексті. Отже, можна досліджувати імпліцитну інформацію на рівні тексту, і, за Е. Азнауровою, вона може реалізуватися в ньому через наступні три типи: імпліцитний заголовок, імплікація прецедентності та імпліцитна деталь. У контексті цього дослідження природа, типи імпліцитних деталей, їх функціональні цілі в тексті матимуть першочергове значення.

Щодо імпліцитної деталі, зокрема, написано не багато. Вона переважно досліджується в рамках категорії імплікації. Як і імплікація, імпліцитна деталь також розглядається у сфері літератури (семантика) та лінгвістики (стилістика). Е. Азнаурова досліджує імпліцитну деталь з літературної точки зору. «Цей термін об'єднує безліч імплікатів, які позначають зовнішні характеристики явища, натякаючи на його глибинне значення» [4, с. 20].

З лінгвістичної точки зору під імпліцитними деталями можна мати на увазі риторичні неповні синтаксичні фігури, що приховують справжні думки та виражають психологічний стан героя (маючи на увазі еліпс, апозіопезис, номінативне речення). Ю. Кузнецов досліджує деталь з лінгвістичної точки зору і вважає її однією з основних умов якісного лінгвістичного аналізу тексту: «По-перше, деталь, як частина цілого або частина, що вказує на ціле, представляє більше інформації, ніж її прямий зміст. Така деталь стимулює сприйняття читача, робить його співавтором твору. По-друге, здатність деталі повторюватися зазвичай базується на естетичних законах і породжує особливий підсвідомий вплив на читача. Таким чином, ідея, почуття досягають читача не безпосередньо, а через підтекст, алегорію, символізм деталей. По-третє, структури мікрообразів пов'язані з цілою структурою твору і становлять лише його деталі. В

результаті вони контролюють процес сприйняття читача, і від цього залежить, яка ідея твору була розкрита, які основні компоненти були підкреслені» [30, с. 48].

Отже, існує різниця між імпліцитними деталями літературної та лінгвістичної якості, але їх спільність полягає в тому, що вони обидві активно беруть участь у декодуванні прихованої інформації. Головна мета імпліцитної деталі обох типів – зробити найякісніший натяк на глибоке значення явища, згідно з яким можна відновити його невимовлений, прихований сенс. У своїй внутрішній сутності підтекстова деталь є головним засобом створення ЗПІ та ЗКІ; вона виступає як атрибут існування цих типів інформації в тексті. Така деталь також може мати одиничне або концентроване використання (в межах тексту), може мати різні морфологічні та синтаксичні характеристики.

Імпліцитна деталь на лінгвістичному рівні зазвичай розуміється в мікроконтексті висловлювання, в якому вона функціонує, оскільки вона значною мірою містить додаткову невимовлену інформацію. Ця деталь швидко відновлюється шляхом додавання структурних компонентів, пропущених у висловлюванні з самого початку. Така імплікація закодована, наприклад, у різних тропях (епітет, метафора, метонімія, порівняння, перифраз, гіпербола тощо), а також у різних синтаксичних фігурах (еліпс, номінативне речення, апозіопезис тощо). Деталі цих типів розкривають набагато глибше значення, яке занурене в зміст, дозволяють проникнути в те, що автор не тільки написав, але й подумав.

Імпліцитна деталь на літературному рівні, навпаки, ґрунтується на ЗФІ, вона уточнює або розширює значення ЗКІ. У цьому відношенні вона розвиває ідею, поглиблює тему, порушує проблеми та конкретизує структуру образів. Іноді, залежно від авторського задуму, така деталь є ціннішою, ніж мовна. Часте використання таких деталей підкреслює характер оповідної своєрідності автора, спрямованість і мету його думок. Добре відомо, що видатні майстри підтексту створювали й широко використовували ці

деталі, аби реалізувати завдання своєї художньої творчості (наприклад, В. Фолкнер, Е. Колдуелл, К. Менсфілд).

Насправді, в оповіданні К. Менсфілд «Незнайомець» однією з найбільш помітних і значущих є імпліцитна деталь, що належить до літературної (описової) сфери. У центрі твору – образ місіс Хеммонд, яка повертається додому після морської подорожі, і замість радості від зустрічі з чоловіком після довгої розлуки обирає чорний колір сукні. Протягом усього оповідання авторка змальовує її як беземоційну та холодну жінку, оскільки вона поводить себе як людина з почуттями, що цілком узгоджуються з кольором її вбрання. Лише наприкінці стає зрозуміло містеру Хеммонду, що «один пасажир помер минулої ночі», «бідолаха», «зовсім молодий» [32], і його дружина оплакувала смерть випадкового супутника, в якого закохалася під час подорожі. Саме тому літературна імпліцитна деталь «чорний», що функціонує на семантичному рівні тексту в макроконтексті оповідання, робить зрозумілим психологічний стан головної героїні, а також розкриває справжній зміст назви твору. Виявляється, що слово «незнайомець», яке спершу означало «невідомий», того, хто помер на кораблі, у процесі розвитку сюжету навмисно переосмислюється авторкою. У фінальній сцені оповідання містер Хеммонд безпомилково сприймає свою дружину як незнайомку: через їхню розлуку почуття зникли, і вона насправді стала чужою для нього, а до того ж тепер незрозуміло, чи вони взагалі колись були (це ЗПІ). Отже, ця деталь розкриває не лише значення назви, а й ЗКІ, створену К. Менсфілд (головна героїня вміє кохати, проте ніколи не звертала цього почуття до свого чоловіка). Крім того, оповідання ілюструє, що імпліцитна деталь (тут літературна) завжди є лаконічною, однак, попри свій обсяг, її внутрішній зміст напрочуд глибокий.

Підсумовуючи, можна зробити висновок, що імпліцитна деталь є першим корисним компонентом для розкриття ЗПІ та проникнення в ЗКІ, приховану автором. Вона також є дієвим засобом пояснення вибору назви, порушення різних проблем, змалювання зовнішності й психологічних портретів героїв тощо. За своєю семантичною природою

імпліцитна деталь як лексична одиниця має своє пряме й, відповідно, експліцитне значення, проте воно не збігається зі словниковим – навпаки, у різних контекстах вона набуває самостійного значення. За морфологічною характеристикою імпліцитна деталь може належати до різних частин мови, а її часте повторення зі збереженням тієї самої морфологічної ідентифікації призводить до трансформації імпліцитної деталі у символ, алюзію, а як наслідок – до народження іронії, алегорії, епітета, метафори та інших засобів у макроконтексті.

У пам'яті своїх шанувальників, друзів і науковців Е. Хемінгуей залишиться насамперед як людина, яка брала участь у війні й правдиво писала про неї у стилі, що не може бути сплутаний із манерою будь-якого іншого письменника світу, – використовуючи підтекст або імплікацію. Саме цей інгредієнт робить своєрідним як ідейний, так і стилістичний зміст його прози, а ключову роль у цьому виконують імпліцитні деталі обох типів.

3. Імпліцитна деталь як компонент «принципу айсберга» Е. Хемінгуея

Ернест Хемінгуей, видатний американський романіст і автор оповідань, справедливо вважається незрівнянним майстром імплікації та імпліцитної деталі зокрема. Його життя так сильно гармоніювало з його творчістю, що їх взаємодія спричинила специфічну поетику та стиль його письма. Андре Моруа, відомий автор біографій, сказав: «Ми знаємо, що творчість письменника не може бути пояснена лише його життям, ми знаємо, що найзначніші події в житті творця – це його твори. Але життя великої людини саме по собі представляє великий інтерес» [17, с. 5]. Детальна презентація біографії Е. Хемінгуея не є завданням цього дослідження; проте деякі факти його життя та професійної діяльності мають бути обов'язково згадані, оскільки вони пояснюють процес формування особистості письменника та манеру його художнього мислення. Ці два фактори впливають на народження його нетрадиційного стилю письма – «принципу айсберга».

Довга професійна кар'єра підготувала продуктивний ґрунт для розвитку його художнього методу. Все написане Е. Хемінгуєм-початківцем представлено в так званому «телеграфному стилі», походження якого – журналістика. Через вплив його професійної звички сторінки оповідань цього автора нагадують газетну статтю або короткий звіт про військові події, або, іноді, досить довгу телеграму, яка зазвичай перераховує лише головні факти і навмисно опускає ідеологічний зміст, характерологічні нюанси, особисті повідомлення та пунктуацію. Аналогічно, надалі багато значущих моментів його прози (незалежно від жанру) навмисно опущені, вони глибоко імпліцитні, бо постійним бажанням автора-журналіста було писати лише про головне (на його думку) і робити це економно, тобто представляти лише ЗФІ, яка «над водою» або верхівка айсберга. ЗПІ – це нижня частина айсберга, «під водою», не вербалізована і «звучить у підтексті, і не помітити її означає не зрозуміти творчої манери Хемінгуея» [5, с. 17]. Таким чином, звичний для Хемінгуея, як військового кореспондента, «журналістський» спосіб вираження думок стимулював народження якісно нової для того часу манери передачі інформації в літературному тексті – «принципу айсберга».

Як художній твір, де він використовує цей принцип, оповідання Е. Хемінгуея є досить коротким зразком, який зазвичай складається з одноманітних статичних речень, що виражають абсолютно звичайні поняття, фіксують зовнішню реальну сторону людського існування в його яскравій, незвичайній манері. На перший погляд, його оповідання не вимагають жодних пояснень, не передбачають і не прогнозують жодних подвійних значень і стандартів. Однак зовнішня простота цих оповідань є своєрідною втечею від так званого авторського самозаглиблення – Хемінгуей, навпаки, просить читача зануритися самому. Правильно зрозуміти його прозу означає, перш за все, зрозуміти ЗПІ – нижню, «підводну» частину айсберга.

Імпліцитна деталь відіграє істотну роль у декодуванні його «простоти» та розумінні думок «між рядками» (ЗПІ). Щоб допомогти в досягненні цієї мети, читачі повинні знати типові особливості його техніки письма. На рівні лінгвістики Е. Хемінгуей

використовує списки звичайних дій на основі простих речень («порубаних»), щільно нанизаних одне за одним; він чітко передає манеру мовлення своїх персонажів, вдаючись до інвертованих конструкцій, незавершених речень (еліпси, номінативні пасажі), повторів; він віддає перевагу загальним іменникам і дієсловам перед прикметниками та прислівниками лише для називання дії або предмета, а не для оцінки чи модифікації; він майже повністю відмовляється від описових характеристик за допомогою яскравих рис: він рідко використовує тропи, але іноді з «несподіваною» семантикою («вино не було нудним», «культурно пахло шпаклівкою» тощо), що призводить до відсутності зовнішньої образної краси твору. Слід також мати на увазі, що в оповіданнях письменника є так званий потік слів, які стримують потік емоцій і які представлені, як цеглини, близько один до одного, щоб справжнє значення не могло просочитися. З цією метою Хемінгуей використовує полісиндетон з «і» замість підрядності, це робиться для того, щоб допомогти читачеві глибше проникнути «між рядками» подібних конструкцій. Ці риси «телеграфного стилю», які слугували Е. Хемінгуею-журналісту, залишилися незмінними і допомогли організувати «принцип айсберга», слугуючи йому як письменнику літературних текстів. Аналізуючи його оповідання, необхідно пам'ятати, що всі ці стилістичні особливості використовуються для створення та візуалізації верхівки, верхньої частини айсберга, і вони одночасно слугують чіткими імплікатами, здатними закодувати інтимні думки автора.

На рівні його літературних імплікатів слід визнати, що будь-яке слово або висловлювання різної морфологічної та синтаксичної природи може виконувати цю роль, дуже часто воно з'являється надзвичайно несподівано в тексті; але для письменника воно функціонує як придатне, по-перше, щоб приховати деяку інформацію і, по-друге, ефективно допомогти читачам зробити експліцитним все, що він не хотів виражати словами. Не слід забувати про звичну організацію абзаців Е. Хемінгуея: вони зазвичай дуже короткі. Цей письменник тримав їх недовгими, щоб забезпечити багато білого простору, даючи читачам враження, що лише основна інформація представлена

словами, і, пишучи абзаци, автор закодував щось важливіше між цими білими місцями. Автори статті також помітили, що діалог є переважною композиційно-мовленнєвою формою для Хемінгуея, оскільки він є чудовим творцем надзвичайно дивовижних, довгих діалогів, і деякі його оповідання нагадують неформальну розмову героїв, а не літературні фрагменти. У сучасних дослідженнях інтерпретації це явище називається стихомітією – вигляд діалогу на сторінці. Ми хотіли б припустити, що це ще один спосіб створити білі простори – між рядками діалогу. Цей текстовий прийом також розрахований на стимулювання сприйняття читачів: вони повинні відчутти, що деяка інформація могла бути розміщена автором на місці білого простору, але це не було зроблено навмисно і має бути вгадано ними після перечитування діалогічних рядків. Отже, випадкові слова, абзаци та діалогічні порожні простори на рівні всього тексту уповноважені приховувати ЗП.

Таким чином, функціонуючи в термінах ЗФІ, імпліцитна деталь обох типів є рисою, здатною розшифрувати його «айсберг», зрозуміти, що пропущено, і не тільки заповнити прогалини, але, що більш значуще, зрозуміти причину приховування та внутрішнє значення їх. Примітно, що сам Е. Хемінгуей почав говорити про свій стиль, відповідаючи на численні запитання від колег і критиків. Дійсно, він пояснив, що в його особистій техніці завжди приховано щось неймовірно важливе, навіть набагато цінніше, ніж те, що написано. Він зізнався, що навмисно пропускає головне за умови, що «... ви знаєте, що ви опускаєте, і лише тоді це зміцнює сюжет, і читач відчуває, що за написаним є щось» [1, с. 7]. Більше того, М. Афанасьєв пояснює, що, незважаючи на те, що читачі завжди відчувають, що щось опущено, вони ніколи не нагадують жодних яскравих ознак цієї прогалини, але завжди опущене стає експліцитним для них завдяки багатьом текстовим факторам. Серед них деталь стає дуже придатною для заповнення прогалин, зроблених Хемінгуеєм навмисно.

Цікаво, що він критично ставився до власного письма. Він повторював, що «деякі читачі сприймають незграбність стилю як стиль сам по собі» [23, с. 147]. Тим не менш,

у 1949 році письменник високо оцінив правила для журналістів у The Toronto Star і дав кілька порад своїм колегам. Серед них були: «Використовуйте короткі фрази ... Використовуйте енергійну англійську ... Уникайте використання прикметників, особливо гіперболічних, таких як «блискучий», «чудовий», «витончений» тощо» [23, с. 148]. Парадоксально, що, здавалося б, «бідний» і «сухий» стиль Хемінгуея має сильний вплив не тільки на людські почуття, але й викликає жвавий процес інтелектуального осмислення з боку читача: оскільки автор не висловлює свої думки повністю, не нав'язує власного ставлення до того, про що пише, він заохочує активний мисленнєвий процес своїх реципієнтів.

Рішення комітету про присудження цьому письменнику Нобелівської премії з літератури було в першу чергу за «блискучі стилістичні навички Хемінгуея, які стали внеском у сучасне наративне мистецтво» [34, с. 118]. Як наративне мистецтво, так і стилістична ідентичність прози письменника стають успішними багато в чому завдяки численним імпліцитним деталям, відповідним для втілення «принципу айсберга» і, отже, для спричинення перечитування тексту для проникнення через його підтекстові та концептуальні рівні. В обмеженому просторі наступного параграфа автори намагаються зосередити своє дослідження на сутності та ролі найбільш репрезентативних імплікатів, придатних для декодування ЗПІ та розуміння ЗКІ оповідань Е. Хемінгуея.

4. Імпліцитні деталі в оповіданнях Е. Хемінгуея

«Кішка під дощем» (1925) – справжній шедевр прози Е. Хемінгуея. Це відоме оповідання розповідає про молоду пару з Америки, яка приїхала до Італії на відпочинок. З вікна свого готелю американська дружина побачила кішку, що сховалася від дощу, вийшла на вулицю, щоб забрати її до кімнати, але кошеня зникло. Це ЗФІ оповідання, але для автора цікавіше та важливіше ЗКІ, яка прихована між цими звичайними лаконічними подіями. Хемінгуей піднімає проблему взаємин між дружиною та чоловіком, описує їхній справжній настрій і взаєморозуміння. Ці думки

автора маються на увазі (це ЗП оповідання) і повинні стати експліцитними завдяки деяким яскравим імплікатам.

Оповідання починається з авторського зауваження, що «там було лише двоє американців» у готелі, і далі автор додає, що «вони тут нікого не знали» [22, с. 152]. Ці фрази певною мірою натякають на причину їхнього настрою, тому що, маючи знайомих, вони, ймовірно, не відчували б самотність у чужій країні так гостро.

Детальний опис їхньої кімнати має багато імпліцитних деталей, наприклад, у таких пасажах, як «на третьому поверсі з видом на море» та «з видом на загальний парк». Всі ці висловлювання припускають, що кімната та готель не дешеві та добре розташовані для прийому іноземних гостей. Ця думка також підтверджується детальним описом парку, який виходить на вікна готелю (сад, відомий пам'ятник).

У тому ж описі вперше (крім назви) автор згадує слово «дощ», яке в контексті всього оповідання повторюється багато разів і, отже, стає символічним. Його різні модифікації (різні граматичні форми) створюють атмосферу одноманітності та рутини в житті. У цьому аспекті не можна ігнорувати той факт, що дощ для Е. Хемінгуея є одним з типових і улюблених природних явищ, які зазвичай символізують одне й те саме – болісне розчарування, самотність, неминучість долі, неминуче горе, трагедію, втрату. Згадаймо принаймні, що всі ключові епізоди в «Прощавай, зброе!» (розставання, народження, смерть тощо) відбуваються під акомпанемент «жорстокого» дощу.

Отже, очевидно, дощ іде вже довго, немає знайомих, неможливо піти на прогулянку, і єдине, що залишається – це спілкуватися в кімнаті. Але ця розмова досить специфічна, тому що чоловік увесь час читає, ось чому їхня розмова досить обмежена: вони, по суті, не розмовляють, а обмінюються фразами, особливо він неохоче відповідав на згадку дружини про кішку. Важливо звернути увагу на той факт, що, як підрахувала В. Кухаренко, «слово «кішка» повторюється в тексті 13 разів серед загальної кількості 1142 слів, що складають оповідання, це означає, що 20% припадає на цю лексему» [28, с. 205]. Оскільки автор використовує це повторення, від слова до слова воно набуває

додаткового значення: кожне наступне слово приєднує сенс попереднього, в результаті чого семантичний обсяг слова збільшується, а потім воно починає набувати нових контекстуальних значень. Завдяки повторюваній лексемі «кішка», з другої сторінки тексту стає зрозуміло, що оповідання не про любов жінки до домашніх тварин – слово «кішка» є імплікатом, семантичним мостом, який з'єднує ЗФІ та ЗКІ.

Ця імпліцитна деталь допомагає зрозуміти, що пара молодята, тому що жінка часто стоїть перед дзеркалом, хоче бути привабливою для свого чоловіка, тобто ми можемо припустити, що вони в медовому місяці. Молодий чоловік, якого жінка називає Джордж, тісно пов'язаний зі словами «читати» та «книга». Ці два слова припускають, що він інтелектуал, нездатний відірвати погляд від книги навіть коли його просять (у випадку згадки дружини про кішку). Він робить все механічно, крім читання, і піднімає голову від книги, коли його очам потрібен відпочинок. Спочатку це здається хорошою рисою, але в макроконтексті оповідання його постійне читання перетворюється з доброї звички на погану характеристику, яка ілюструє його байдуже та неповажне ставлення до дружини та перетворює його на абсолютно невихованого і навіть жорстокого чоловіка. Таким чином, читання Джорджа виконує тут роль імпліцитної деталі.

Слід також звернути увагу на їхні комунікативні партії. Одного разу Джордж вимовляє образливе «замовкни», звертаючись до жінки. Цей імплікат дуже промовистий, щоб усунути будь-які сумніви щодо його справжнього ставлення до дружини. Мовна частина жінки набагато ширша: в ній домінує фраза «я хочу». Мається на увазі, що в минулому молода леді звикла до того, що всі її примхи виконуються, а тепер її чоловік не підтримує її в цьому, тому вона сумна, нудьгує, не має з ким погуляти. Тут Хемінгуей, що характерно для нього, піднімає проблему сімейних відносин за допомогою двох імплікатів.

Отже, можна стверджувати про обох американців як про внутрішньо бідних молодих людей, які створили сім'ю, не знаючи один одного, і тепер повинні проводити час разом. Кішка – це саме та тварина, яка може підбадьорити американську дружину

в чужій країні та викликати певний інтерес у її чоловіка. Слід також зазначити, що бажання дружини знайти кошения також є імпліцитним і символічним, оскільки вона сама, як беззахисна тварина, шукає принаймні якогось притулку (якоїсь турботи з боку чоловіка). Отже, кошения (спочатку імплікат і нарешті символ) втілює надію на розуміння та підтримку, втечу від самотності, інтерес і затишок, загалом, все, чого не вистачає дружині.

У цьому контексті логічно, що на додаток до прямого, фактуального значення, фраза «кішка під дощем» також має імпліцитну основу. Взаємодія цих значень у макроконтексті оповідання дає можливість зрозуміти ЗКІ – це послання Е. Хемінгуея про внутрішню порожнечу та моральне зубожіння молодих людей у 20-х роках 20-го століття, проблему молоді, яка є заможною, але порожньою та бідною всередині. Ось деякі питання: чому вони поведуться таким чином? Чому Джордж став байдужим до своєї молодої дружини? Чому його дружина почувається самотньою і шукає турботи від незнайомця? Яка причина її бажання взяти кошения до кімнати? Чи люблять вони один одного, нарешті? ...Відповіді на ці питання можна дати за допомогою вищезгаданих імпліцитних деталей, які ведуть до декодування ЗПІ. Ймовірно, ці американці ситі та втомлені від мирного американського життя, не знають, як жити далі, і вирішили змінити країну, щоб відпочити. Але виявляється, що бути разом, бути багатими, мати можливість подорожувати за кордон не може врятувати їх, тому що між парою немає взаєморозуміння, і дружину навіть краще розуміє власник готелю, ніж її чоловік. Слід також враховувати, що в аналізованому оповіданні немає спогадів про війну: пам'ятник війни згадується лише один раз, але, очевидно, це саме той імплікат, який допомагає зрозуміти, що це був післявоєнний період у Європі.

Необхідно говорити про стилістичні імплікати оповідання. Письменник-журналіст демонструє свій «телеграфний стиль»: він використовує лаконічні, прості речення, еліптичні речення, яким бракує семантичного сенсу, а також вдається до так званих «темних імплікацій» [34, с. 39]. Хемінгуей часто пише італійські слова (іноземізм), які

дають підставу зробити висновок, що дія оповідання відбувається в Італії (наприклад, si, Signora, brutto tempo). Читач не може не помітити, що є персонаж, який повністю протилежний Джорджу. Це власник готелю, який потурає примхі американської жінки, оскільки він знає, як поважний літній чоловік може зрозуміти молоду жінку, для якої це також можливість знайти ставлення, якого вона марно очікує від свого чоловіка. У цьому відношенні варто звернути увагу на синтаксичну модель, яка не типова для письменника, але яка також кодує частину імпліцитної інформації. Хемінгуей пише: «Дружині він подобався. Їй подобався смертельно серйозний спосіб, яким він сприймав будь-які скарги. Їй подобалася його гідність. Їй подобався спосіб, яким він хотів служити їй. Їй подобався спосіб, яким він відчував себе власником готелю. Їй подобалося його старе, важке обличчя та великі руки. Подобаючись йому, вона відчинила двері та виглянула назовні» [22, с. 153]. Між рядками частих паралельних конструкцій з анафоричними початками автор приховав ставлення дружини і, навіть, інтерес до нього не тільки як до власника готелю, але й до чоловіка, отже, мається на увазі, що вона потребує уваги як жінка, бо їй бракує її з боку чоловіка. Таким чином, у своєму оповіданні «Кішка під дощем» нижня частина айсберга надана ЗПІ, яка стає зрозумілою завдяки літературним імпліцитним деталям (кішка, дощ, читання, кішка під дощем, що трансформувалися в символи в розвитку сюжету) та численним лінгвістичним деталям. Роблячи їх експліцитними на основі ЗФІ, представляється можливість заглибитися в ЗКІ.

Подібна манера вираження думок Е. Хемінгуея спостерігається в його оповіданні «В іншій країні». Порівняно з попереднім, тут автор не тільки згадує про війну, але використовує її як ключовий фон. Цей короткий твір прози про життя поранених у міланському військовому шпиталі. Крім оповідача, серед пацієнтів є майор, чия рука висихає після поранення, і йому призначили спеціальні процедури для покращення процесу загоєння та відновлення кінцівки. Але в цей час в Америці раптово померла дружина майора. Одразу після цієї новини майор не міг приховати своє горе на самоті

і, будучи завжди толерантним, майже кричав і просив лікаря не класти його в цю «рятивну» машину. Пізніше він вибачився за свою поведінку та продовжив лікування. Ось ЗФІ оповідання.

«В іншій країні» було написано в 1927 році, в період так званого «емоційного аскетизму» та «телеграфного стилю», які мотивовані бажанням Е. Хемінгуея висловити свою думку через дії персонажів. ЗФІ досить проста і зрозуміла після першого читання, однак шар ЗКІ глибший, і автор, як завжди, використовує імпліцитні деталі, щоб дати читачам можливість зрозуміти її. Він уникає прямої презентації, але постачає її кодами; декодуючи їх завдяки імпліцитним деталям, можна зрозуміти ЗПІ та з'ясувати ЗКІ.

Перший підтекстовий фрагмент оповідання – це вступний описовий абзац. Хемінгуей пише: «Восени війна завжди була там, але ми більше не йшли на неї. Було холодно восени в Мілані, і темрява приходила дуже рано. Потім засвічувалося електричне світло, і було приємно йти вздовж вулиць, дивлячись у вікна. Багато дичини висіло зовні магазинів, і сніг припорошував хутро лисиць, і вітер дув їхні хвости. Олені висіли жорсткі, важкі та порожні, і маленькі пташки дули на вітрі, і вітер повертав їхнє пір'я. Була холодна осінь, і вітер дув з гір» [22, с. 243]. Постійне повторення слів (холод – вітер – сніг – темрява – вітер) створює картину не тільки сірого дня, але й тривожної напруги та очікування чогось неприємного.

У оповіданні є ще один описовий епізод, в якому основний зміст знаходиться між рядками. «Ми були в шпиталі щодня після обіду, і були різні способи ходити через місто крізь сутінки до шпиталю. Два зі шляхів були вздовж каналів, але всі вони були довгі. Завжди, однак, ви перетинали міст через канал, щоб увійти до шпиталю. Був вибір з трьох мостів. Шпиталь був дуже старий і дуже красивий, але ви входили через нього і йшли через двір і виходили з інших воріт. Зазвичай похорони починалися з двору. За старим шпиталем були нові цегляні павільйони, і там ми зустрічалися щодня після обіду і всі були ввічливі та зацікавлені в тому, що було не так...» [22, с. 243].

У цьому пасажі багато імпліцитних деталей. Перш за все, слово «шпиталь» вказує на те, що всі ці «ми» – солдати, поранені на фронті, і поранені досить серйозно, тому що їм доводиться ходити туди щодня. Фраза «похорони, що починалися з двору» має на увазі, що не всі солдати одужують. Всі їхні надії зосереджені на медичних машинах, здатних покращити їхнє здоров'я або, принаймні, здатність рухатися. Висловлювання «вибір з трьох мостів» частково неоднозначне, оскільки в тексті немає опису третьої дороги, автор представляє лише крапки на її місці, і це означає, що він щось опускає. М. Кунанбаєва помітила, що «автор пропустив опис третьої дороги, але ... мав на увазі, що вона була через кладовище» [29]. Вона додає, що наступне висловлювання, в якому такі імплікати, як «шпиталь», «похорон» використовуються автором, допомагає зробити код Хемінгуей експліцитним. Він має на увазі, що дорога до та через хімію стала відомою та часто пройденою солдатами, оскільки смерть і похорон стали звичними подіями для них, тоді як саме життя втратило цінність і стало нічого не вартим. Таким чином автор пропонує післявоєнне сприйняття людського життя та засуджує шкоду війни через її наслідки.

Слід зауважити, що ще одним способом кодування імпліцитної інформації є індивідуальні мовні звички героїв та авторський вибір слів, які формують семантичне поле «В іншій країні». З лінгвістичної точки зору, оповідання побудоване на контрасті між прямолінійною манерою мовлення поранених солдатів і словами, вимовленими лікарем – фальшивими, улесливими та неприродними заспокоєннями страждаючих людей. Мова лікаря складена наступним чином: «Ви зможете грати краще, ніж будь-коли... Це все пройде. Ви щасливий молодий чоловік. Ви знову будете грати у футбол, як чемпіон» [22, с. 243-244]. Слова пацієнта, навпаки, звучать так: «Мое коліно не згиналося, і нога опускалася прямо від коліна до кісточки без литки, і машина мала згинати коліно і змушувати його рухатися, як при їзді на триколісному велосипеді» [22, с. 244]. Протиставляючи ці комунікативні партії, автор дає зрозуміти, що лікар просто виконує свою роботу, і він, звичайно, абсолютно байдужий до того факту, що

на додаток до фізичного стану, який можна лікувати за допомогою машин, солдатів також турбує їхній моральний стан. До речі, імпліцитна деталь «футбол» повторюється в оповіданні кілька разів, вона також може слугувати імпліцитною деталлю, оскільки символізує рух, а з ним і надію, що після повернення з лікарні вони матимуть таке ж життя, як до поранення, і займатимуться спортом.

Також не слід забувати про таку імпліцитну деталь, як фотографія, яка з'являється в оповіданні двічі. Вперше Хемінгуей згадує її, коли лікар пішов до свого кабінету і приніс фото чоловіка, чия рука була майже така ж суха, як у майора до лікування, і трохи збільшена після медичних процедур. Хемінгуей згадує її вдруге в останньому абзаці оповідання, в контексті повернення майора до лікарні після смерті дружини, але з чорною пов'язкою на рукаві як знак жалоби. Письменник підкреслює, що за відсутності майора «були великі фотографії в рамах навколо стіни, всілякі рани до і після того, як вони були вилікувані машинами. Перед використаними машинами були три фотографії рук, подібних до його, які були повністю відновлені. ...Фотографії не мали великого значення для майора, тому що він лише дивився у вікно» [22, с. 248]. У цьому випадку фотографія як імпліцитна деталь розглядається як своєрідна втрачена надія, як певна річ, яка не додає жодного заохочення, як планувалося, але, навпаки, зберігає в людській пам'яті всі травми, які, як фотографія, будуть жити вічно.

Що стосується назви оповідання, вона також містить деяку приховану інформацію. «В іншій країні» спочатку сприймається безпосередньо, тобто американський оповідач і майор знаходяться в чужій країні. Але перечитування допомагає нам виявити підтекстове метафоричне значення. Воно стосується всіх пацієнтів у лікарні, бо вони відрізані від здорових людей, і тепер (і, можливо, назавжди) вони житимуть не тільки в чужій країні, але й в іншому світі, світі серйозно хворих людей. Хемінгуей визнав певну гру між прямим і переносним значенням фрази «в іншій країні», в результаті чого назва підводить читача до розуміння ЗКІ. Вона полягає в тому, що Хемінгуей заявляє свою антивоєнну позицію, оскільки війна руйнує людей не тільки морально, але й фізично,

завдає непоправних довічних втрат. Слід згадати, що майор радить молодим солдатам не одружуватися, щоб не втратити кращу половину на війні, на додаток до здоров'я. Отже, в цьому оповіданні, як і в «Кішці під дощем», Хемінгуей представляє ЗФІ дуже простого характеру, але ховає «під водою» свою думку (ЗКІ), яку можна зрозуміти через відповідне декодування імпліцитних деталей. Погода, лікарня, похорон, дорога, машина, фотографія – це ті імплікати, які дають можливість зрозуміти концепцію автора. Вона, як завжди, в його переконаній антивоєнній позиції, і, як завжди, вона зашифрована ним у ЗПІ оповідання.

Як і в попередньому творі прози, в тексті «В іншій країні» автор використовує простий синтаксис і свої типові «темні імплікації», а саме факти та слова, які не можуть бути зрозумілі без обізнаності в додаткових лінгвістичних нюансах, ерудиції та мовленнєвої культури. Хемінгуей також використовує тут італійські вирази: «Люди ненавиділи нас, тому що ми були офіцерами, і з винного магазину хтось крикнув 'Abbasso gli ufficiali!', коли ми проходили» [22, с. 244]. Виконуючи роль лінгвістичних імплікатів, ці іноземізми ще раз вказують на місце дії в оповіданні. Також сполучники «і» є помічниками автора, щоб не дати ЗПІ просочитися на поверхню тексту.

Подібний антивоєнний протест відчувається в оповіданні Е. Хемінгуея «Чисте, добре освітлене місце» (1926). Оповідання розповідає про старого глухого чоловіка, який щовечора приходив до маленького іспанського кафе і «...сидів у тіні листя дерева, яке злегка рухалося на вітрі» [22, с. 351]. З розмови двох офіціантів, які зазвичай обслуговують його, читач дізнається про його долю. Виявляється, йому близько вісімдесяти, у нього немає сім'ї, тому що нещодавно він хотів покінчити життя самогубством, і його племінниця не дозволила йому повіситися. Молодший офіціант наполягає, щоб він пішов додому, оскільки він не може нарешті закрити кафе; старший офіціант, з іншого боку, захищає старого, тому що він сам любить провести зайву годину в кафе в компанії людей, які не поспішають лягати спати. Врешті-решт, відвідувач залишає місце відпочинку, молодий офіціант поспішно йде додому спати з дружиною,

старший повільно йде додому, знаючи, що, як і глухий старий, не засне і заспокоює себе думкою, що «...це, ймовірно, лише безсоння. Багато хто має його» [22, с. 355].

Судячи з представленої ЗФІ, це оповідання не характеризується динамічним сюжетом, тому, безсумнівно, ЗКІ міститься в глибині його рядків. Перш за все, час і місце дії є імпліцитними в оповіданні. Як і в попередніх оповіданнях, тут Хемінгуей також кілька разів використовує іспанські фрази («*otro loco mas*», «*nada y pues y nada y pues nada*»). Крім того, описуючи вулицю, автор згадує деякі факти, здатні встановити, що дія відбувається в начебто мирному місті, але є відлуння війни. Вперше автор натякнув на це, коли пише, що «дівчина і солдат пройшли вулицею. Вуличне світло сяяло на латунному номері на його комірці» [22, с. 351]. Завдяки двом імплікаціям (слова іспанського походження та лексема «солдат») читач розуміє, що дія відбувається в післявоєнній Іспанії.

Одна з важливих імпліцитних деталей, розуміння якої в контексті цього оповідання веде до визнання ЗКІ, – це бажання пити, а також все, що пов'язано з цією дією. Кожен з героїв має свої причини для народження цього бажання – заглушити своє горе у вині. Можливо, старий пережив щось трагічне в своїй сім'ї, тому що, як каже автор, у нього є лише племінниця; можливо, він втратив дружину та дітей на війні, а також втратив слух, тому для нього це вже більше звичка або необхідність, ніж звичайне бажання. Офіціант середнього віку також не проти випити в кафе, він робить це перед тим, як піти додому. Автор нічого не говорить про його сім'ю, але, судячи з того, що він не поспішає додому, зрозуміло, що її в нього немає. Він йде додому, лягає в порожнє ліжко і засинає на світанку. Лише для молодшого офіціанта пиття пов'язане з його роботою, тому що він ще молодий, і в його житті немає проблем і трагедій, щоб забути про них за допомогою алкоголю. Більше того, він один з трьох персонажів оповідання, хто прагне піти додому, оскільки там його чекає дружина, отже, він не самотній. Таким чином, Хемінгуей не трактує бажання героїв пити як шкідливу звичку або ваду (згадка про яку, до речі, представлена практично у всіх його оповіданнях), а як можливість

відволіктися від минулого та сьогодення, позбутися самотності, забути горе на деякий час тощо.

Ще одна яскрава імпліцитна деталь цього оповідання – це бажання спати. Тоді як молодий офіціант поспішає спати з дружиною, старий, навпаки, не тільки не хоче спати, але й не може цього робити, вважаючи за краще сидіти всю ніч, якщо йому дозволять; офіціант середнього віку, як і глухий чоловік, також не може спати вдома і повторює собі, що в нього звичайна безсоння. Безсоння як деталь дає можливість ще раз переконатися, що відсутність сну укорінена в нездатності відпустити та не аналізувати минуле. Двоє старших героїв мають досить складне і, швидше за все, трагічне минуле, яке не можна забути вдома, тому старий сидить за столом у кафе і постійно п'є, а старий офіціант йде додому лише переночувати і поспішає повернутися на роботу. Таким чином, кафе для них обох – єдине місце, де вони оточені людьми, і спілкування не дозволяє їм відчувати себе самотніми – в такому ритмі їхнє життя проходить начебто швидше, без часу на спогади. До речі, є ще одна імпліцитна конструкція, яка допомагає нам зрозуміти, що є багато людей, як старий і офіціант. За словами останнього, «кожної ночі я неохоче закриваю, тому що може бути хтось, кому потрібне кафе» [22, с. 354].

Імпліцитна інформація, безумовно, представлена у виразі «добре освітлене місце». Автор має на увазі єдине місце, де світло ясне, де людина може почуватися легко серед інших людей, можливо, відчуваючись нещасною вдома, у темряві. Для підтвердження типової тези письменника (спроба втечі від самотності) корисний монолог старшого офіціанта про відвідувача: «Чого він боявся? Це не був страх або жах. Це було ніщо, що він знав занадто добре. Це було все ніщо, і людина теж була ніщо. Це було лише те, і світло було все, що потрібно, і певна чистота та порядок» [22, с. 354].

Логічно, що значення назви оповідання також є імпліцитним. «Чисте, добре освітлене місце» в макроконтексті символізує стан людської душі, бажання людини мати якусь радість або відраду. Таким чином, письменник, як і в попередніх оповіданнях, у «...Місці» піднімає проблему морального стану людини після серйозних соціальних

конфліктів або сімейних негараздів. Тут, як і в «...іншій країні», простежується тема війни: хоча в оповіданні немає слова, прямо сказаного про цю подію, військовий фон пояснює поведінку персонажів і стає очевидним завдяки декодуванню деяких імпліцитних деталей. Е. Хемінгуей, як завжди, більше цікавлять її наслідки. Ось чому мається на увазі, що страждання героїв викликані тим, що вони брали участь або були свідками війни, зіткнулися з горем і втратами, але тепер, порівнюючи своє життя до і після війни, вони не можуть пристосуватися до мирних обставин. Ось ЗПІ оповідання, яка типова для автора, який, як і його герої, також належав до «втраченого покоління» і гостро усвідомлював їхні проблеми.

На додаток до літературних імплікатів, в оповіданні є багато стилістичних деталей, які слугують для формування «принципу айсберга». Варто підкреслити, що більша частина оповіді присвячена діалогу, в якому Хемінгуей традиційно використовує велику кількість коротких висловлювань – еліптичні та номінативні конструкції, відповіді «так/ні» та однослівні відповіді, апозіопезис тощо. Вони, фактично, дають можливість зрозуміти дружню атмосферу кафе та стосунки між офіціантами, їхні справжні емоції та погляди. Більше того, їхній лаконізм дає можливість закодувати деяку інформацію, не ділитися нею навмисно (з боку автора), а також діє як стимул для перечитування, обдумування і, нарешті, декодування імплікації (з боку читача).

Таким чином, оповідання Е. Хемінгуей завжди містять так звану текстову неоднозначність або ЗПІ. Це мотивовано тим, що автор пропускає більшу частину важливої інформації, пропонуючи натомість імпліцитні деталі, які повинні допомогти читачеві зрозуміти, що приховано ним між рядками. Безперечно, у більшості оповідань великого майстра ЗКІ переважає над ЗФІ, тому так часто виникає крайня необхідність проникнути у фактуальність його оповідань, використовувати різні контексти (автобіографічний, соціокультурний і лінгвістичний), щоб збалансувати приховану інформацію з тим, що лежить на поверхні, а саме перевернути айсберг «догори дном». Усвідомлення існування та взаємодії двох світів (зовнішнього та внутрішнього) в

оповіданнях Хемінгуея дає можливість розшифрувати останній завдяки непомітним, на перший погляд, імпліцитним деталям обох типів.

І. Капшкіна дуже цікавили причини небажання Е. Хемінгуея усунути непорозуміння, перевернути свій айсберг і створити два світи, видимі для читачів. Аналізуючи його оповідання «Велика двосерцева річка», вчений поставив питання, чому автор «...наполягає на найдетальнішому, механічному переліку найпростіших дій Ніка: він взяв коробку, дістав сірник, викреслив його, підніс до кущів, роздув полум'я і так далі. ... Чому ритм цих «порубаних» речень такий нав'язливий – він взяв, він запалив, він поклав і так далі. Наче Нік хоче не мати жодного розриву в ланцюгу своїх послідовних дій, розриву, через який могло б прослизнути випадкове слово – ні! – нав'язлива думка...». Вчений відповів таким чином: «...Автор у своєму оповіданні не говорить жодного слова прямо і водночас говорить кожне слово опосередковано – сама форма вираження» [25, с. 58].

Імплікація як домінуючий текстовий критерій оповідань Е. Хемінгуея часто організована за допомогою імпліцитних деталей обох типів (літературних і лінгвістичних), адекватна інтерпретація яких дозволяє розшифрувати внутрішній стан персонажа, зрозуміти індивідуальні переконання письменника та звернути увагу читачів на соціальні та моральні проблеми – загалом, представити ЗКІ. Імпліцитна деталь Хемінгуея – це, перш за все, риса його великого творчого винаходу («принцип айсберга»), яка допомагає зробити ЗПІ експліцитною, але, понад усе, знак унікального та незрівнянного стилю Великого Майстра, без якого його проза ризикує бути звичайною, втрачаючи актуальні концепції, а з ними її незбагненне та магічне послання. Завдяки цьому, очевидно, Б. Гіленсон назвав Е. Хемінгуея «людиною стилю» [17, с. 3].

5. Висновки

Інформативна структура художньої літератури є неоднорідною. Її можна розділити на фактуальну інформацію (ЗФІ), концептуальну інформацію (ЗКІ) та підтекстову

(ЗПІ) або імпліцитну. ЗФІ є експліцитною за своєю сутністю та охоплює інформацію про факти та події, які відбуваються в художньому творі; будучи створеною автором, ЗКІ стає відомою реципієнтам через вирази, міркування та поведінку персонажів тощо. Що стосується ЗПІ, вона не є експліцитною за своєю природою, оскільки містить інформацію, яка не вербалізована безпосередньо в тексті, і через це вона вимагає вгадування або декодування. Цей тип інформації, як і ЗКІ, також значною мірою відображає ідеї автора, але ті, які повинні бути прочитані «між рядками». У тексті ЗПІ реалізується за допомогою відповідного та глибокого обдумування ЗФІ та ЗКІ, а також завдяки імпліцитному заголовку, імплікації прецедентності та імпліцитній деталі. Імпліцитні деталі (підтекстові деталі або імплікати) відрізняються за структурою, морфологічною та синтаксичною природою, але, як правило, всі вони використовуються для декодування ЗПІ.

Одним із, здавалося б, ключових стимулів для дослідження феномену імплікації була творча спадщина великого американського письменника Е. Хемінгуея, чия проза виявилася відомою своєю яскравою здатністю досліджувати імпліцитні потенціали мови. Його освіта, а також професійна практика та громадянська позиція вплинули на народження певного тематичного ядра його оповідань, особливих ідеологічних уподобань його письма. Водночас його діяльність як фронтового кореспондента під час Першої світової війни надихнула на вибір оригінального та нетипового стилю його прози, який вчені часто називають «телеграфним». З того часу, будучи значною мірою мотивованою його журналістською практикою, манера письма залишалася незмінною і стимулювала народження «принципу айсберга». Лаконічна презентація думок, оповідь від першої особи, діалогічна композиційно-мовленнєва форма, надмірна економія у використанні тропів, переважання простих, структурно неповних речень тощо є не лише типовими засобами його «телеграфного стилю», але й тими компонентами, які протягом усієї його кар'єри допомагали йому реалізувати метод айсберга. Пропонуючи цей термін, Хемінгуей пояснив, що його слід розуміти як техніку письма, головна сутність

якої полягає в тому, що весь інформативний простір не є однорідним. Відповідно до уяви Хемінгуея, він нагадує айсберг, де ЗФІ – «над водою», виражена письмово, ЗПІ – «під водою», не вербалізована, але прихована від очей читачів за непретензійною ЗФІ. Імпліцитна деталь є найбільш придатним елементом для заохочення читачів до розуміння того, що саме автор закодував між рядками свого тексту – в ЗПІ.

Дослідивши відомі оповідання Е. Хемінгуея «Кішка під дощем», «В іншій країні» та «Чисте, добре освітлене місце», автори цієї статті дійшли висновку, що імпліцитні деталі в цих творах прози мають лінгвістичну та літературну природу. Вони зазвичай мають лаконічну структуру, виражені різними частинами мови та виконують різні синтаксичні ролі, але всі вони беруть участь у формуванні ЗКІ оповідань. Навіть непомітна при першому читанні, літературна імплікація має здатність розширювати семантичні рамки змісту, в якому вона використовується з наступними цілями: інтерпретувати назву, додати необхідні кольори до портрета та емоційного стану персонажів, представити точки зору автора, актуалізувати тематичний шар і, що дуже важливо, підняти проблему непоправної моральної та фізичної шкоди війни як надзвичайно небезпечного соціального явища. Кішка, дощ, кішка під дощем, постійне читання, безсоння, бажання спати та постійне пиття, кафе, машина, похорон, лікарня, фотографія, дорога, футбол – це імпліцитні деталі, знайдені нами в проаналізованих оповіданнях. Ці імплікати надають можливість зрозуміти глибоко закладене ідеологічне значення прози Е. Хемінгуея, визначити громадянську та професійну позицію автора, а також стверджувати існування абсолютно унікального стилю його письма.

Необхідно зауважити, що ставлення автора до використання імпліцитних деталей пройшло через розвиток. Тоді як у «Кішці під дощем» імплікати циркулюють у сфері моральних сімейних проблем, в «Іншій країні» та «Чистому, добре освітленому місці» імпліцитні деталі семантично відображають соціальні та моральні аспекти, пов'язані з наслідками Першої світової війни та зображені на прикладі післявоєнних людей, що називаються «втраченим поколінням». У «Кішці під дощем» імплікати

трансформуються в символи завдяки деяким текстовим факторам, тоді як в інших проаналізованих оповіданнях імплікати не втрачають своїх попередніх можливостей. Від оповідання до оповідання Хемінгуей збільшує глибину своєї імплікації та розширює обсяг деталей для її належного декодування, загалом, він отримує переважання своєї неоднозначності над відкритим визнанням основної інформації. Чим глибша ЗПІ оповідання, тим більш відповідні та точні імпліцитні деталі використовує письменник, і, природно, тим якіснішим повинен бути процес їх розшифрування, щоб зрозуміти авторську ЗКІ. Базуючись на ЗФІ, створеній за допомогою численних семантичних деталей у сфері ЗПІ, ЗКІ в оповіданнях Хемінгуея стає відомою читачам так, як автор хотів, щоб вони про неї знали.

У свою чергу, лінгвістичні імплікати в проаналізованих оповіданнях також сприяють декодуванню авторської ЗПІ та проникненню в його ЗКІ. Вони зазвичай формуються за допомогою еліптичних і номінативних речень, інверсії та полісиндетону, повторів і перерахувань, апозіопезисів і лейтмотивних фраз, «темних імплікацій» і, звичайно, з невеликою кількістю тропів. В результаті детального аналізу вищезгаданих оповідань було доведено, що імпліцитні деталі обох типів однаково здатні продемонструвати Е. Хемінгуея як переконаного борця проти війни та великого стиліста, який дотримується цієї унікальної манери вираження думок у всіх своїх творах.

На додаток до його численних недосліджених оповідань, перспективне вивчення принципів письма Е. Хемінгуея також повинно охоплювати його романи («Прощавай, зброе!», «Фієста», «По кому б'є дзвін» тощо). Як і в його «малій» прозі, тут автор також намагається реалізувати свій специфічний спосіб передачі інформації, тому багато імпліцитних деталей використовується ним у перерахованих романах. Зокрема, подібна манера організації наративного потоку, чітке домінування зовнішньої дії над внутрішньою спостерігається в фінальній сцені «Прощавай, зброе!», де автор розкриває страх Фредеріка Генрі, його величезну напругу та волю, коли він чекає, поки Кетрін народить їхню дитину, а потім дізнається, що вона померла. Загалом, загальне

дослідження імплікатів (їх сутності, механізмів використання та ролі у формуванні ЗКІ тексту) очікується дуже продуктивним і збагатить сучасний хемінгуейвський дискурс набором нових висновків у галузі літератури, стилістики та інтерпретації тексту.

References

- [1] Afanasiev, N., 1981. *Tvorchestvo Ernesta Khemingueya* [Ernest Hemingway's creative work]. Prosveshchenie, Moscow.
- [2] Akimova, I.I., 1997. *Sposoby vyrazheniya implicitnoy informatsii hudozhestvennogo diskursa (na materiale proizvedenij V. Nabokova)* [Ways of expressing implicit information of artistic discourse (based on the works of V. Nabokov)]. Phd thesis. Institute of the Russian Language named after A.S. Pushkin. Moscow.
- [3] Arnold, I.V., 1981. *Stilistika sovremennogo angliyskogo yazyka. Stilistika dekodirovaniya* [Modern English stylistics. Stylistics of decoding]. Prosveshchenie, Moscow.
- [4] Aznaurova, E.S., 1973. *Ocherki po stilistike slova* [Essays on the style of the word]. Ukituvchi, Tashkent.
- [5] Baker, C., 1969. *Ernest Hemingway: A Life Story*. Charles Scribner's Sons, New York.
- [6] Borev, Y.B., 1964. Podtekst [Subtext], in: *Teoriya literatury. Osnovnye problemy v istoricheskom osveshchenii. Rody i zhanry literatury* [Theory of literature. The main problems in historical coverage. Kinds and genres of literature]. Nauka, Moscow, p. 301.
- [7] Borisova, E.G., 1999. Implitsitnaya informatsiya v leksike [Implicit information in vocabulary], in: *Implitsitnost' v yazyke i rechi* [Implicitness in language and speech]. Yazyki russkoy kul'tury, Moscow, pp. 30–42.
- [8] Brandes, M.P., 2004. *Stilistika teksta. Teoreticheskiy kurs (na materiale nemetskogo yazyka)* [The style of the text. Theoretical course (based on the German language material)]. Progress-Traditsiya INFRA-M, Moscow.
- [9] Carston, R., 1988. Implicature, Explicature, and Truth-Theoretic Semantics, in: *Mental representations: The interface between language and reality*. Cambridge University Press, New York, pp. 155–181.
- [10] Chykyrys, N.V., 2005. *Tvorchist Ernesta Kheminhueia v ukrainskomu literaturnomu protsesi XX stolittia (retseptsiia i typolohiia)* [Ernest Hemingway's creative work in the Ukrainian literary process of the twentieth century (reception and typology)]. Ph.D. thesis. Precarpathian National University named after Vasyl Stefanyk. Ivano-Frankivsk.
- [11] Cleeremans, A., Destrebecqz, A., Boyer, M., 1998. Implicit learning: news from the front. *Trends in Cognitive Science* 2, 406–416. doi:10.1016/S1364-6613(98)01232-7.
- [12] Denisova, T., 1972. *Ernest Kheminhuei. Zhyttia i tvorchist* [Ernest Hemingway. Life and work]. Dnipro, Kyiv.
- [13] Dienes, Z., Perner, J., 1999. A Theory of Implicit and Explicit Knowledge. *Behavioral and Brain Sciences* 22, 735–755. doi:10.1017/S0140525X99002186.
- [14] Dolinin, K.A., 1983. Implitsitnoe sodержanie vyskazyvaniya [Implicit content of utterance]. *Questions of Linguistics*, 37–47.
- [15] Fedoriaka, L., Revenko, V., 2020. Implicit Detail in E. Hemingway's Stories: Origin, Essence, Role, in: *Literary discourse: theoretical and practical aspects*. Publishing House "Baltija Publishing", Riga, Latvia, pp. 83–112. doi:10.30525/978-9934-26-009-4.
- [16] Gazdar, G., 1979. *Pragmatics: Implicature, presupposition, and logical form*. Academic Press, New York.
- [17] Gilenson, B.A., 1991. *Ernest Kheminguey* [Ernest Hemingway]. Prosveshchenie, Moscow.
- [18] Grice, H.P., 1981. Presupposition and Conversational Implicature, in: *Radical Pragmatics*. Academic Press, New York, pp. 183–198.
- [19] Gromyak, R.T., 1997. *Podtekst. Literaturoznavchy slovnyk-dovidnyk* [Subtext. Literary dictionary-reference]. Akademia, Kiev.
- [20] Halperin, I.R., 1981. *Tekst kak ob'ekt lingvisticheskogo issledovaniya* [The text as an object of linguistic research]. Nauka, Moscow.

- [21] Halych, O., Nazarets, V., Vasiliev, E., 2001. *Teoriia literaturey* [Theory of Literature]. Lybid, Kyiv.
- [22] Hemingway, E., 1946. *The First Forty-Nine Stories*. Jonathan Cape, London.
- [23] Hemingway, E., 1990. *Prazdnik, kotoryy vseгда s toboy* [A Moveable Feast]. Izdatel'stvo politicheskoy literatury, Moscow.
- [24] Ivankova, I.V., 2007. *Realizatsiya kategorii implitsitnosti v sovremennom khudozhestvennom tekste* [The implementation of the category of implicitness in a modern literary text]. Phd thesis. Volgograd State Pedagogical University. Volgograd.
- [25] Kashkin, I.A., 1959. *Ernest Kheminguey* [Ernest Hemingway]. Khudozhestvennaya literatura, Moscow.
- [26] Kozma, M.P., 2008. *Podtekst kak vtorichnaya modeliruyushchaya sistema: na materiale khudozhestvennykh proizvedeniy angliyskikh i amerikanskikh pisateley* [Subtext as a secondary modeling system: based on the works of English and American writers]. Phd thesis. Samara State Pedagogical University. Samara.
- [27] Krupa, M., 2008. *Linhvistichnyi analiz tekstu* [Linguistic analysis of the text]. Pidruchnyky i posibnyky, Ternopil.
- [28] Kukhareno, V.A., 2004. *Interpretatsiia tekstu* [Text interpretation]. Nova knyha.
- [29] Kunanbayeva, M.M., 2015. *Khudozhestvennaya detal' kak vyrazhenie implitsitnosti* [Artistic detail as an expression of implicitness]. URL: <https://tinyurl.com/mvacta35>.
- [30] Kuznetsov, Y.B., 1989. *Poetyka prozy Mykhaila Kotsiubynskoho* [Poetics of Mikhail Kotsyubynsky's prose]. Naukova Dumka, Kyiv.
- [31] Lidskiy, Y., 1978. *Tvorchestvo E. Khemingueya* [E. Hemingway's creative work]. Naukova Dumka, Kyiv.
- [32] Mansfield, K., 1920. *The stranger*. URL: <http://www.katherinemansfieldsociety.org/assets/KM-Stories/THE-STRANGER1920.pdf>.
- [33] Merzlyakova, D.V., 2017. *Osobennosti tvorcheskoy manery Ernesta Khemingueya na primere proizvedeniya «Koshka pod dozhdem»* [Features of the creative manner of Ernest Hemingway in the work «Cat in the rain»], in: Lelis, E.I. (Ed.), *Russkaya literatura i dialog kul'tur v epokhu globalizatsii*, St. Petersburg State Institute of Cinema and Television, St. Petersburg. pp. 108–111.
- [34] Molchanova, G.G., 1988. *Semantika khudozhestvennogo teksta (implikativnye aspekty literaturnoy kommunikatsii)* [Semantics of a literary text (implicative aspects of literary communication)]. Tan, Tashkent.
- [35] Mueller, C.A., 1997. *A journey into the heart of man: Hemingway's humanitarian individualism*. Bowling Green State University, Bowling Green.
- [36] Musskiy, I.A., 2007. *Kheminguey Ernest* [Ernest Hemingway], in: *100 velikikh kumirov XX veka* [100 great idols of the 20th century]. Veche, Moscow, pp. 114–119.
- [37] Oganyan, A.M., Mozyreva, O.V., 2018. *Realizatsiya podteksta v angloyazychnom literaturnom proizvedenii* [The implementation of the subtext in the English literary work]. *Bulletin of the Kolomna Institute (branch) of the Moscow Polytechnic University. Series: Social Sciences and Humanities*, 72–79.
- [38] Olyunina, L., 2017. *Lingvisticheskie sredstva sozdaniya podteksta v Khudozhestvennom proizvedenii (na primere maloy prozy E.Khemingueya)* [Linguistic means of creating subtext in a work of fiction (as exemplified in E. Hemingway's small prose)], in: *Obshchestvo. Nauka. Innovatsii*, Vyatka State University, Kirov. pp. 3807–3813.
- [39] Peshkova, N.P., 2007. *Implitsitnost' kak ontologicheskoe svoystvo teksta* [Implicitness as an ontological capacity of the text], in: *Semanticheskie, grammaticheskie i kognitivnye kategorii yazyka* [Semantic, grammatical and cognitive categories of language]. Guillem, Ufa, pp. 32–37.
- [40] Reynolds, M., 1986. *The Young Hemingway*. Basil Blackwell, New York.
- [41] Silman, T.N., 1969. *Podtekst kak lingvisticheskoe yavlenie* [Subtext as a linguistic phenomenon]. *Philological Sciences*, 84–89.
- [42] Skrebnev, Y., 2003. *Osnovy stilistiki angliyskogo yazyka* [The basics of the English stylistics]. Astrel AST, Moscow.

- [43] Syshchykov, O.S., 2000. Implitsitnost' v delovom diskurse: (na materiale tekstov kommercheskikh pisem) [Implicitness in business discourse: (based on texts of commercial letters)]. Phd thesis. Volgograd State Pedagogical University. Volgograd.
- [44] Unaybayeva, R.A., 1980. Kategoriya podteksta i sposoby ego vyyavleniya (na materiale anglo-amerikanskoy khudozhestvennoy prozy XX veka) [Category of subtext and methods for its identification (based on the material of the twentieth-century English-American fiction)]. Phd thesis. Moscow State Pedagogical Institute of Foreign Languages named after Maurice Thorez. Moscow.
- [45] Yefimov, L.P., 2004. Stylistyka anhliiskoi movy i dyskursyvnyi analiz [English language stylistics and discursive analysis]. Nova knyha, Vinnytsia.
- [46] Yermakova, Y.V., 2010. Implitsitnost' v khudozhestvennom tekste (na materiale russkoyazychnoy i angloyazychnoy prozy psikhologicheskogo i fantasticheskogo realizma) [Implicitness in a literary text (based on the material of Russian and English prose of psychological and fantastic realism)]. Phd thesis. Saratov State University named after N. G. Chernyshevsky. Saratov.
- [47] Zatonskyi, D., 1969. «Dzvin» pomizh tvoriv Ernesta Kheminhueia [«Bell» among Ernest Hemingway's works], in: Kheminhuei E. Po komu b'ie dzvin [Hemingway E. For whom the bell tolls]. Radianskyi pysmennyk, Kyiv, pp. 489–507.

Надійшло до редакції: 25.08.2024

Прийнято до друку після рецензування: 07.11.2024

Опубліковано: 20.12.2024