

61: 02-10/992-4

Нижегородский государственный педагогический университет

На правах рукописи

Балонова Марина Григорьевна

Проблема героя в позднем творчестве

Э. Хемингуэя (40-50-е гг.)

Специальность 10.01.03 - литературы народов стран зарубежья

(литература США)

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель:

доктор филологических наук, профессор И. В. Киреева

Нижний Новгород, 2002

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Введение</b>	<b>3</b>
<b>Глава первая: Концепция творческой личности в произведениях Э. Хемингуэя 40-50-х гг. (“Праздник, который всегда с тобой”, “Райский сад”)</b>	<b>18</b>
§ 1. Творчество Э. Хемингуэя 40-50-х гг. в общественном и культурном контексте американской действительности этого периода	18
§ 2. Автобиографическое начало в позднем творчестве Э. Хемингуэя	24
§ 3. Проблема героя в романе Э. Хемингуэя “Райский сад” и книге мемуаров “Праздник, который всегда с тобой”	40
§ 4. Конфликт в романе Э. Хемингуэя “Райский сад” и книге мемуаров “Праздник, который всегда с тобой”	50
<b>Глава вторая: Творчество Э. Хемингуэя 40-50-х гг. и проблема экзистенциализма (романы “За рекой в тени деревьев”, “Острова в океане”)</b>	<b>59</b>
§ 1. Экзистенциальные черты в герое Э. Хемингуэя 20-х гг.	60
§ 2. Эволюция мировоззрения героя Э. Хемингуэя 30-х гг.	74
§ 3. Экзистенциальные черты романа “За рекой в тени деревьев”	80
§ 4. Конкретно-исторический план романа “Острова в океане”	91
§ 5. Черты экзистенциальной проблематики в романе “Острова в океане”	96
<b>Глава третья: Тип героя и особенности поэтики произведений Э. Хемингуэя 40-50-х годов</b>	<b>111</b>
§ 1. Проблема хронотопа в творчестве Э. Хемингуэя 40-50-х годов	114
§ 2. Авторское и “чужое” слово в произведениях Э. Хемингуэя 40-50-х годов. Роль диалогов и монологов в структуре образа героя	127
§ 3. Отчужденный стиль в творчестве Э. Хемингуэя 40-50-х гг.	148
§ 4. Импрессионистические приемы в творчестве Э. Хемингуэя позднего периода. Роль детали	156
<b>Заключение</b>	<b>163</b>
<b>Библиография</b>	<b>178</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Творчество Э. Хемингуэя 40—50-х гг., за исключением повести «Старик и море», которой посвящены многочисленные литературоведческие работы, вышедшие как в России, так и за рубежом, остается недостаточно исследованным и во многом вызывающим разноречивые оценки. Во многом это связано с тем, что большинство произведений, над которыми писатель работал в этот период, было опубликовано посмертно («A Moveable Feast»<sup>1</sup>, 1964; «Islands in the Stream», 1970<sup>2</sup>; «The Garden of Eden», 1986<sup>3</sup>; «True at First Light», 1999), поэтому многие фундаментальные биографии и исследования творчества Э. Хемингуэя, вышедшие в 60—70-х гг. как в США, так и в нашей стране, оперируют неполным художественным материалом. Такова работа Л.Гурко «Хемингуэй и героизм» (275), увидевшая свет в 1963 г. еще до публикации книги мемуаров Хемингуэя «Праздник, который всегда с тобой». Книги одного из лучших американских исследователей творчества Э. Хемингуэя К.Бейкера «Хемингуэй. История жизни» (240) и «Писатель как художник» (241), вышедшие в 60-70-е годы, также касаются в основном произведений Хемингуэя, увидевших свет при жизни писателя. С. Дональдсон в монографии «Силой воли. Жизнь и творчество Э. Хемингуэя», N.Y., 1977 (264), дает более развернутый анализ романа «Острова в океане», интегрируя его в целостную систему творчества Э. Хемингуэя.

В отечественном литературоведении 60-70-х годов активно используется биографический метод при изучении творчества

---

<sup>1</sup> Далее цит. на русском языке в пер. М. Брука, Л. Петрова, Ф. Розенталя по книге: Хемингуэй Э. Собр. соч.: В 4 тт. Т. 4. М., 1982. На английском языке - Hemingway, E. A Moveable Feast. N. Y., 1964.

<sup>2</sup> Далее цит. на русском языке в переводе Н. Волжиной и Е. Калашниковой по кн.: Хемингуэй Э. Собр. соч.: В. 4 т. Т. 4. М., 1982.; на английском языке - Hemingway, E. Islands in the Stream. N. Y. 1970. Hemingway, E. Across the River and into the Trees. N. Y. 1950.

<sup>3</sup> Далее цит. на русском языке в переводе В. Погостина по кн.: Хемингуэй Э. За рекой в тени деревьев. Иметь и не иметь. Райский сад. Романы. М., 2000. На английском языке - Hemingway, E. Garden of Eden. N.Y., 1986.

Хемингуэя. В этом ключе написана книга известного исследователя творчества Э. Хемингуэя И. А. Кашкина «Э. Хемингуэй. Критико-биографический очерк», 1966 (379). В ней автор касается лишь тех книг писателя, которые увидели свет при его жизни. Обращаясь к творчеству писателя 40-50-х гг., И. А. Кашкин сопоставляет два произведения – повесть «Старик и море» и роман «За рекой в тени деревьев», справедливо отмечая, что они различны и по настроению, и по стилю, и по типу героя, хотя создавались в одно время.

В книге Б. Т. Грибанова «Эрнест Хемингуэй», 1971 (357), прослеживается история создания произведений писателя и их восприятие американской критикой. Б. Т. Грибанов обращается также к тем жизненным обстоятельствам, которые послужили основой книги мемуаров «Праздник, который всегда с тобой». Как и в биографиях Э. Хемингуэя других американских и отечественных авторов (К. Бейкера, П. Гриффина (274), С. Кауффманна (291), Б. А. Гиленсона (342), З. Маянца (395)), это произведение Э. Хемингуэя рассматривается Б. Т. Грибановым как своеобразная «копилка» его высказываний о писательском труде. Б. Т. Грибанов обращается также к творческой истории трилогии «о море», части которой составили роман «Острова в океане», и романа «Райский сад», увидевших свет соответственно в 1970 и 1986 годах (357; 390, 397, 425).

Анализ отдельных периодов творчества Э. Хемингуэя, особенностей его художественного мира дается в работах Ч. Фентона «Ученичество Хемингуэя. Ранние годы», 1961 (266), К. Бейкера «Писатель как художник», 1972 (241), Лидского Ю.Я. «Творчество Хемингуэя», 1973 (389), Финкельштейна И.Л. «Хемингуэй-романист. Годы 20-е и 30-е», 1974 (437). Названные работы, опубликованные в 60-70-е годы, посвящены произведениям Хемингуэя, увидевшим свет при его жизни. Тем не менее, именно они могут служить методологической

базой для изучения посмертно опубликованных работ писателя и корректировки в связи с этим некоторых устоявшихся представлений о позднем творчестве Э. Хемингуэя в целом.

Что касается романа Э. Хемингуэя «За рекой в тени деревьев», 1950 г. (1)<sup>4</sup>, вышедшего при жизни писателя, критики единодушно сочли книгу неудачной. Ей уделяется незначительное внимание как в американском, так и в отечественном литературоведении. Американский литературовед Л. Гурко оценивает этот роман как «настойчивое упражнение в самолюбии» (275; 153). Исследователями отмечается в первую очередь неудача писателя в создании образа главного героя, полковника Кантуэлла: «Если бы Хемингуэй представлял своего героя читателю с некоторой долей иронии или равнодушно, - пишет Л. Гурко, - полковник Кантуэлл мог бы быть человеком в возрасте, который озабочен тем, чтобы с честью пережить свой последний полет. Но Хемингуэй пытается заставить нас воспринимать Кантуэлла очень серьезно... В результате читатель испытывает чувство, противоположное энтузиазму Хемингуэя по отношению к своему герою» (275; 155). И. А. Кашкин, признавая отдельные достоинства романа «За рекой в тени деревьев», в целом также считает его неудачным. Книга, по его мнению, представляет собой самоповторение Хемингуэя в форме прекрасных описаний и воспоминаний о войне. Как самопародию на романы «Прощай, оружие!» и «И восходит солнце» И. А. Кашкин воспринимает и «невразумительный» роман полковника с девятнадцатилетней венецианской графиней (377; 19).

На данном этапе изучения творчества Э. Хемингуэя есть основания для нового прочтения этой книги с учетом авторского замысла и адекватности его воплощения. Вопрос о том, является ли

---

<sup>4</sup> Далее цит. на русском языке в переводе Е. Голышевой и Б. Изакова по кн.: Хемингуэй Э. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. На английском языке - Hemingway, E. Across the River and into the Trees. L., 1966.

книга неудачной, — дискуссионный. Сам Хемингуэй оценивал ее достаточно высоко, о чем свидетельствует его беседа с американской журналисткой Л. Росс (309).

Работы американских и отечественных исследователей, увидевшие свет в 80-90-е годы, немногочисленны и также в основном опираются на биографический метод: труды Дж. Мейерса (298), К. Линна (297), Дж. Б. Нельсона и Г. Джонс (303), Б. А. Гиленсона (342, 343, 350). Благодаря названным исследованиям на данном этапе изучения творчества «позднего» Хемингуэя появляется возможность привлекать новые данные о жизни и творчестве писателя.

В трудах отечественных и американских литературоведов, которые ставят творчество Хемингуэя в контекст развития американской и мировой литературы, посмертно опубликованные произведения писателя в этот контекст не вводятся. Таковы работы «Литературная история Соединенных Штатов», 1988 (58); «Современный реалистический роман США. 1945-1980», 1988, А.С. Мулярчика (186); «Американская литература двадцатого века», 1984, Я.Н. Засурского (144); «Современный американский роман», 1964, М.О. Мендельсона (180). Исследователи сосредоточивают внимание на общепризнанных, «вершинных» произведениях Э. Хемингуэя. Из книг 40-50-х гг. — на повести «Старик и море» в первую очередь. Романы «Райский сад», «Острова в океане», книга мемуаров «Праздник, который всегда с тобой», практически не рассматриваются авторами названных выше работ. Между тем, именно эти произведения нуждаются в контекстуальном подходе.

В отечественном литературоведении многие исследователи обращаются к анализу жанровой специфики, стилистических особенностей прозы писателя, проблеме героя в творчестве Э. Хемингуэя. Таковы статья И. А. Кашкина «Содержание-форма-

содержание» (378), раздел о стиле писателя в работе З. Маянц «Человек один не может...» (395; 231 - 263). Немало работ посвящено проблеме подтекста в книгах Э. Хемингуэя. В частности, к ней обращаются И. А. Кашкин, Я. Н. Засурский (378, 144). Т. Мотылева в монографии «Зарубежный роман сегодня» (1966) останавливается на проблеме соотношения лирики и эпоса в романах писателя (185). В. Днепров в книге «Идеи времени и формы времени» прослеживает трансформацию жанровых и стилистических особенностей произведений Э. Хемингуэя в романе «По ком звонит колокол», отмечая усиление в нем эпического начала (130). Существуют работы в американском и отечественном литературоведении, рассматривающие Хемингуэя как мастера пейзажа. Обращающиеся к этой грани творчества писателя применяют междисциплинарный подход к анализу его произведений: В.Иванов, В.Яценко (369); А. Кейзен (73).

Рассмотренные работы литературоведов, обращенные к произведениям Хемингуэя 20-30-х гг., включая роман «По ком звонит колокол» (1940), создают методологическую базу для исследования стилистических и жанровых особенностей творчества «позднего» Хемингуэя. Отечественных исследований, подходящих с этих методологических позиций к оценке творчества Хемингуэя 40-50-х гг., нет.

Между тем, в позднем творчестве Э. Хемингуэя происходит изменение структуры образа героя, что обуславливает изменение поэтики произведений писателя этих лет. Этот аспект творчества писателя 40-50-х годов нуждается в дополнительном исследовании.

Посмертно изданные произведения писателя изучены недостаточно, особенно в плане их системных связей, несмотря на то, что многие из них писались параллельно. Так, над романом «Райский сад» писатель начал работать в 1946 г. и возвращался к нему не раз,

вплоть до своей смерти. Работа над Большой книгой (название, используемое самим Хемингуэем), части которой и составили «Острова в океане», шла в 1949—1951 гг., и опять-таки автор вновь и вновь возвращался к ее написанию. В этот же период были созданы «За рекой в тени деревьев» и «Старик и море». Автобиографические книги «Праздник, который всегда с тобой» и «Правда при первом свете дня» писались в 50-е гг. (первая — в 1957—1958 гг., вторая — в 1954—1956 гг.)

Роман «Острова в океане» увидел свет в 1970 г. (6) Ему посвящены отдельные страницы исследований американских литературоведов 70—80-х гг.: С. Дональдсон «Силой воли. Жизнь и творчество Э. Хемингуэя», 1977 (264); Дж. Мейерс «Хемингуэй. Биография», 1985 (298); К. Линн «Хемингуэй», 1987 (297). Подробно рассматривается творческая история романа у К. Бейкера. Отечественных исследований, посвященных роману «Острова в океане», немного. Вслед за публикацией романа на русском языке появляется статья И. Канторовича «Характеры и конфликт незавершенного романа», 1971(375) и рецензия С. Норильского, 1972 (410). В статье И. Канторовича роман «Острова в океане» сопоставляется с романом «По ком звонит колокол», отмечается антифашистская направленность названных произведений. С. Норильский отмечает атмосферу безысходности, тупика, свойственную роману, что, по мнению исследователя, роднит это произведение с литературой «потока сознания».

М. О. Мендельсон, обращаясь к анализу «Островов в океане» в книге «Роман США сегодня» (1977), выявляет недостатки композиции романа, обусловленные его незавершенностью. Он рассматривает «Острова в океане» в сопоставлении с романом «Иметь и не иметь» и книгой мемуаров «Праздник, который всегда с тобой», прослеживая



перекликающиеся мотивы, темы, образы (179). Проблему эволюции творчества писателя в 40-50-е гг. ставит и А. И. Старцев («В студии умершего мастера», 1981) (432).

Значительно меньше внимания уделено роману «Райский сад» (1986 г.). Работ, посвященных непосредственному анализу проблематики и поэтики этого произведения, очень немного. Зарубежная (Sheppard R., Prescott P.) и отечественная (А.С. Мулярчик, А.Б. Мурза) критика дают самые противоречивые оценки этой книги, что вызывает необходимость более детального ее анализа в системных связях с другими произведениями писателя названного периода (314, 305, 306, 401, 404).

Критика романа «Правда при первом свете дня», 1999 г. (8),<sup>5</sup> не переведенного на русский язык и пока не доступного российскому читателю, существует на данный момент лишь в виде немногочисленных рецензий (J. Wood, А. Бережков и др.), в которых основное внимание уделяется истории создания, редактуры книги, а также тем биографическим фактам, которые послужили его основой (325, 338, 407, 409). Вопросы специфики художественной формы романа остаются пока за пределами внимания исследователей.

Таким образом, существует объективная необходимость исследования позднего творчества Э. Хемингуэя. В пристальном исследовании нуждаются посмертно вышедшие произведения писателя («Райский сад», «Острова в океане») в их системных связях с более изученными произведениями 40-50-х годов («За рекой в тени деревьев», «Старик и море»,<sup>6</sup> «Праздник, который всегда с тобой»). В качестве центральной проблемы исследования нами выдвигается проблема героя

<sup>5</sup> Варианты перевода названия: „Правда с первыми лучами” (Бережков А. Век Хемингуэя: Споры продолжают // Эхо планеты. 1999. № 21), „Истина утреннего света” (Литературная газета. 1999. № 36), „Правда на первый взгляд” (Новый роман Хемингуэя // Иностранная литература. 1999. № 4).

<sup>6</sup> Далее цит. на русском языке в переводе Е. Голышевой и Б. Изакова по кн.: Хемингуэй Э. Собр. соч.: В. 4 т. Т. 4. М., 1982.

в позднем творчестве Хемингуэя. Это не случайно, так как эволюция героя отражает эволюцию творчества Хемингуэя от раннего сборника рассказов «В наше время» до посмертно изданных романов «Острова в океане» и «Райский сад».

Специальных исследовательских работ, посвященных проблеме героя в позднем творчестве Хемингуэя, в отечественном литературоведении нет. Между тем, это ключевая проблема, сквозь призму которой можно увидеть становление и развитие художественного мира Хемингуэя, особенности его неповторимого авторского стиля, проследить динамику его мировосприятия. Герой Хемингуэя развивается от ранних произведений писателя к поздним, и представление о его эволюции будет неполным при отсутствии анализа «поздних» героев автора. Многие герои Хемингуэя 40-50-х годов типологически близки к излюбленным героям зарубежной литературы XX века. «... он – свой герой, подчеркивает Д. Затонский,- тот, кому отданы все симпатии, даже любовь автора. Писатель не может (да и не хочет) стоять над ним. Они тесно сомкнуты, их жизнь, их мысли, их трагедии – нераздельны. Такой персонаж, при всей его – часто вполне осознанной автором – неполноценности, вырастает до размеров положительного героя, истинного выразителя эпохи» (146; 9).

Именно тип героя, его жизненный выбор, структура образа героя во многом определяют проблематику, стилистику и атмосферу книг Э. Хемингуэя изучаемого периода. Если для предыдущего этапа творчества писателя (30-е гг.) преобладающим типом героя был человек, приобщающийся к общему делу, либо осознавший необходимость этого (романы «Иметь и не иметь», «По ком звонит колокол», пьеса «Пятая колонна»), то в 40—50-е гг. автор подвергает пересмотру решение дилеммы индивидуализм-коллективизм. Характерным героем книг «позднего» Хемингуэя становится творческая личность, которая

проходит испытание на прочность в самых разных жизненных обстоятельствах. В связи с этим, можно выделить два типа героя в произведениях Э. Хемингуэя 40-50-х годов. Один из них – человек, проходящий испытание в социально-исторических конфликтах (Томас Хадсон, Ричард Кантуэлл), другой – «выключенный» автором из широкого социального контекста (Дэвид Берн, старик Сантьяго, герои книг «Праздник, который всегда с тобой» и «Правда при первом свете дня»). Соответственно различна и структура художественного образа героя, и стилистика названных произведений писателя.

Проблема героя в теоретическом освещении неоднозначно решается в отечественном литературоведении. Для формалистов (Б. В. Томашевский) герой – это только «обычный прием группировки и нанизывания мотивов...» (224; 199) Г. Пospelов различает героев литературного произведения и их характеры («за героями, - с точки зрения Г. Пospelова, - в литературе стоят их социальные характеры»). Характеры помещаются Г. Пospelовым как бы за кулисами литературного произведения, где действуют *герои*, обнаруживающие большую или меньшую «верность» своим «типическим характерам». Писатель-реалист, согласно концепции Г. Пospelова «заставляет героев действовать (хотеть, поступать, думать, чувствовать, говорить) в соответствии с особенностями их социальных характеров, порожденными общественными отношениями их страны и эпохи» (107; 313-315). Подобная концепция представляется нам спорной. Мы разделяем точку зрения С. Г. Бочарова, справедливо полагающего, что нельзя выносить характер за пределы структуры произведения, герой в этом случае теряет свое содержательное значение (107; 315).

В. Е. Хализев различает две ипостаси персонажа художественного произведения. «Персонаж, - утверждает В. Е. Хализев, - имеет... двоякую природу. Он, во-первых, является субъектом

изображаемого действия, стимулом развертывания событий, составляющих сюжет... Во-вторых, и это едва ли не главное, персонаж имеет в составе произведения значимость самостоятельную, независимую от сюжета (событийного ряда): он выступает как носитель стабильных и устойчивых (порой, правда, претерпевающих изменения) свойств, черт, качеств...» (231; 160) Автор диссертации согласен с этой точкой зрения и позицией Л. Я. Гинзбург, которая определяет героя как «индивидуальное сочетание новых признаков – как характер» (126; 86). «Литературный герой, - считает Л. Я. Гинзбург, - моделирует человека», не являясь при этом абстракцией, это «конкретное единство, обладающее расширенным символическим значением», способным представлять идею. Это комплекс представлений о человеке в разных наборах и сочетаниях. «В него может войти и бытовая характерология, и запас частных наблюдений, и автопсихологический опыт. Литературная традиция, унаследованные повествовательные формы и единичный замысел автора строят из этого комплекса художественный образ личности» (126; 5). Подобных воззрений на проблему героя в литературном произведении придерживаются видные американские теоретики литературы Р. Уэллек и А. Уоррен в «Теории литературы», 1966 (88) и Л. Перрин в работе «Литература: структура, звучание, чувство», 1988 (80).

В диссертационной работе герой рассматривается как один из главных художественных образов произведения, художественно смоделированная целостная личность, тем или иным образом выражающая идею автора, при создании которой он опирался на эмпирические наблюдения, мировоззренческий и философский контекст эпохи, собственные представления о человеке и мире, но после создания произведения существующая самостоятельно.

При анализе образа героя в художественном произведении следует учитывать справедливое замечание А. М. Гуторова: «Сколько бы мы ни пытались рассматривать литературный персонаж внутри произведения или выявлять его прямые или опосредованные связи с внешним миром, в силу литературоведческой традиции наиболее существенной представляется его роль все же в историко-литературном процессе» (129; 80). С этим положением согласны и американские теоретики литературы. Рассматривая героя как некий центр, к которому стремятся все содержательные и формальные элементы художественного произведения, Дж. Поттер отмечает, что для разных эпох характерны различные концепции героя (81; 150). Ю. М. Лотман подчеркивает, что «сведение разных упоминаний о том или ином лице в тексте в единый парадигматический образ всегда зависит от некоторого кода культуры и для автора текста и для аудитории. Внутри этого контура персонаж распадается на ряд взаимно не тождественных состояний, вне его располагаются другие персонажи, признаки которых отнесены к его признакам по принципу дополнительности, или сходства, или иного порядка» (314; 175).

С этой точки зрения представляется необходимым рассмотрение образов героев «поздних» произведений Э. Хемингуэя в непосредственной связи с героем «потерянного поколения», получившего воплощение в творчестве писателя 20-х годов. Представляют интерес те изменения, которые происходят с «героем кодекса» Хемингуэя, героем «потерянного поколения» в эпоху 40-50-х годов в контексте всемирного литературного процесса. Кроме того, целесообразно проследить связь героя Хемингуэя 40-50-х годов с героем – носителем экзистенциального мироощущения, характерным для литературы первой половины XX века (герои Камю, Сартра). При таком подходе, однако, необходимо учитывать существенную разницу между

литературой «потока сознания» и лирическими романами Э. Хемингуэя. Для первой характерен герой-индивидуалист, целиком погруженный в мир своего сознания и равнодушный к окружающей действительности; герои лирических романов эмоционально воспринимают события внешнего мира, их рефлексия во многом предопределена противоречиями, свойственными эпохе, в которую они живут. Герой лирического романа, в жанре которого работал Хемингуэй, не замкнут в своем сознании, он открыт конфликтам современности, близок самому автору, выразителем образа мыслей которого часто и является (185; 209). И при обращении к анализу героя в произведениях Хемингуэя следует учитывать ярко выраженную автобиографичность, свойственную произведениям писателя 40-50-х годов.

**Актуальность** данного исследования определяется назревшей необходимостью системного анализа творчества Э. Хемингуэя 40-50-х годов. Обращение к проблеме героя в позднем творчестве Хемингуэя дает возможность корректировки некоторых устоявшихся представлений об эволюции проблематики и поэтики Хемингуэя в целом, включая посмертно изданные произведения писателя.

**Новизна** диссертационного исследования заключается в том, что оно является первой в отечественном литературоведении монографической работой, посвященной творчеству Э. Хемингуэя 40-50-х годов.

**Целью** диссертации является анализ проблемы героя в позднем творчестве Э. Хемингуэя, как стержневой, открывающей возможность для постижения сложного, неповторимого художественного мира писателя.

Автор ставит перед собой следующие задачи:

- Проследить историю восприятия творчества «позднего» Э.Хемингуэя в отечественной и зарубежной критике.
- Рассмотреть произведения Хемингуэя 40-50-х годов в контексте предшествующего творчества писателя.
- Проследить эволюцию героя в творчестве Хемингуэя (от новеллистического сборника «В наше время» до посмертно изданных романов «Райский сад», «Острова в океане», книги мемуаров «Праздник, который всегда с тобой»).
- Дать анализ проблемы героя в творчестве Хемингуэя 40-50-х годов в контексте зарубежной литературы этого периода.
- Детально исследовать посмертно изданные произведения Э. Хемингуэя. Проследить динамику хемингуэевской концепции героя, обусловившей существенное влияние на особенности сюжета, композиции, стилевой окраски позднего творчества писателя.

**Структура работы** соответствует поставленным целям и задачам. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии, включающей 447 названий, в том числе 150 на иностранном языке.

**Первая глава «Концепция творческой личности в произведениях Э. Хемингуэя 40-50-х годов»** посвящена анализу проблемы героя в книге мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» и романе «Райский сад».

**Вторая глава «Творчество Э. Хемингуэя 40-50-х гг. и проблема экзистенциализма»** обращена к проблеме героя в романах «За рекой в тени деревьев» и «Острова в океане». Основное внимание в этой главе уделено дискуссионной проблеме «Хемингуэй и экзистенциализм». В этой главе автор обращается также к исследованию творческой лаборатории писателя.

В третьей главе диссертационного исследования «Тип героя и особенности поэтики произведений Э. Хемингуэя 40-50-х годов» исследуется поэтика книг «позднего» Хемингуэя с учетом литературного и общественно-политического контекста.

**Методологическая база.** В своей работе автор опирается на труды отечественных (И. А. Кашкина, Б. А. Гиленсона, Б. Т. Грибанова, Я. Н. Засурского, Д. В. Затонского, В. Л. Махлина, М. О. Мендельсона, А. С. Мулярчика, Р. Д. Орловой, А. И. Старцева, И. Л. Финкельштейна и др.) и американских (К. Бейкера, Э. Баргесса, Ф. Карпентера, С. Дональдсона, Ч. Фентона, М. Гайсмара, Л. Гурко, А. Кейзена, К. Линна, Дж. Мейерса и других) исследователей, посвященных творчеству Э. Хемингуэя, теоретическим проблемам поэтики и, прежде всего, проблеме «автор-герой» (работы Д. С. Лихачева, М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана, Л. Я. Гинзбург, В. В. Ивашевой, Ю. Манна, А. М. Гуторова, А. Хаузера, А. Родвея и других). Кроме того, при рассмотрении проблемы экзистенциализма в связи с творчеством Э. Хемингуэя автор диссертации опирается на исследования этой философской системы В. В. Лазарева, С. И. Великовского, П. П. Гайдено, Р. М. Габитова, Э. Ю. Соловьева и других ученых. Анализ элементов экзистенциального мировосприятия в творчестве Э. Хемингуэя 40-50-х гг. возможен только при обращении к рецептивной эстетике, учитывающей программу воздействия на читателя художественного произведения, заложенный в нем *потенциал воздействия* (работы Х. Р. Яусса и В. Изера). Объективное исследование проблемы «Позднее творчество Э. Хемингуэя и экзистенциализм» стало возможным лишь в связи со смещением акцентов читательского восприятия в нашей стране в последнее десятилетие.

В процессе исследования позднего творчества писателя автор диссертационной работы использует системный анализ, сравнительно-



исторический, биографический, творческо-генетический, структурный методы исследования.

**Теоретический аспект работы** связан с проблемой автор-герой в ее соотношении с такими категориями, как мировосприятие и стиль писателя.

**Научно-практическое значение** диссертации определяется возможностью использования ее концепции и результатов при чтении общего цикла «Истории зарубежной литературы XX века», а также спецкурсов, посвященных американской литературе 40-50-х годов и творчеству Хемингуэя.

**Апробация работы.** Основные положения и результаты исследования были представлены в виде докладов на шести международных, региональных и межвузовских конференциях. Текст диссертации обсуждался на кафедре всемирной литературы Нижегородского государственного педагогического университета. По теме диссертации опубликовано шесть работ.

## **Глава первая:**

### **Концепция творческой личности**

**в произведениях Э. Хемингуэя 40-50-х гг.**

**(«Праздник, который всегда с тобой», «Райский сад»)**

В произведениях Э. Хемингуэя 40-50-х гг. (книга мемуаров «Праздник, который всегда с тобой», роман «Райский сад») воплощена авторская концепция творческой личности, сформировавшаяся под влиянием социально-исторического контекста эпохи и мировоззрения самого писателя в эти годы.

#### **§ 1. Творчество Э. Хемингуэя 40-50-х гг. в общественном и культурном контексте американской действительности этого периода**

Творчество Э. Хемингуэя 40-50-х годов можно выделить в особый период. Этому мнению придерживаются многие американские (К. Бейкер, Э. Баргесс, С. Дональдсон) и отечественные (А. И. Кашкин, А. И. Старцев, М. О. Мендельсон, Б. А. Гиленсон, А. С. Мулярчик) исследователи творчества писателя.

Американские литературоведы (К. Бейкер, Э. Баргесс, С. Дональдсон) однозначно выделяют в творчестве Э. Хемингуэя три основных периода (241, 254, 264). Первый из них они относят к 20-м годам, второй связывают с эпохой 30-х годов и выделяют его на том основании, что Хемингуэй в этот период обращается к социальной проблематике в своем творчестве, правда, в значительно меньшей степени, чем это было свойственно большинству писателей США в это время. Третий период творческого пути Хемингуэя – 40-50-е годы, – по мнению американских литературоведов, можно выделить на основании ностальгической направленности, присущей произведениям писателя этого периода, выраженной автобиографичности его творчества, отказа

Хемингуэя от решения общественных проблем в художественных произведениях.

А. И. Старцев выделяет четыре периода в творчестве Э. Хемингуэя: первый - до середины 30-х годов; второй - с середины 30-х, основываясь на выходе Хемингуэя в это время к социальной проблематике (219; 283). Особым периодом в творчестве писателя исследователь называет 50-е годы. А. И. Старцев рассматривает его как завершающий по тематике и колориту, что совпадает с точкой зрения западных литературоведов. Роман «Острова в океане», опубликованный позднее, но писавшийся в основном в 40-е годы, А. И. Старцев связывает с заключительным этапом творчества Хемингуэя.

М. О. Мендельсон в монографии «Современный американский роман» (1964) выделяет два периода в творчестве писателя – до 1941 года и после (180; 120). Он называет 40-е годы «периодом внутренней сумятицы» Э. Хемингуэя. Хемингуэй, с его точки зрения, отказался в этот период от попыток увидеть исторические перспективы, которые были им спрогнозированы во второй половине 30-х годов (романы «Иметь и не иметь», «По ком звонит колокол»). Пятидесятые годы в творчестве Э. Хемингуэя М. О. Мендельсон в качестве особого периода не рассматривает, что во многом объясняется временем написания его монографии, когда многие произведения Э. Хемингуэя еще не были опубликованы.

Мы согласны с теми исследователями, которые выделяют в творчестве Э. Хемингуэя три периода (20-первая половина 30-х гг.; вторая половина 30-х гг.; 40-50-е гг.) Выделение 40-50-х годов в творчестве Э. Хемингуэя как определенного этапа в его творческой биографии основано на нескольких причинах, как объективных, так и субъективных. К объективным причинам изменения характера творчества писателя в 40-50-е годы следует отнести кризис ценностной

системы США того времени, что, по справедливому замечанию А.С. Мулярчика, в значительной степени объясняет творческие неудачи Хемингуэя: «Хемингуэй был особенно чуток к резким сдвигам в психологическом климате США, за которыми, случалось, не всегда поспевала мысль художника. Мир лучших произведений Хемингуэя был величав и прост, а в Америке 40-х годов преобладала обыденность, сочетавшаяся с нарастающей фрагментацией форм человеческого бытия, включая политику, идеологию, нравы, искусство» (186; 18). Мы солидарны с этим выводом А. С. Мулярчика.

40-50-е годы в США - время НТР, формирования общества равных возможностей и массовой культуры, воплощения в жизнь американской мечты с ее положительными и негативными сторонами. Можно сказать, что именно в это время «мифологема американской истории окончательно состоялась» (140; 325). На смену экономическому кризису 40-50-го годов приходит эпоха «тучных 50-х», духовного кризиса, в обществе преобладают «склонность к апологетике и конформизму» (186; 18). «Экономическое развитие США в 50-е годы, - пишет российский историк В. В. Согрин, - ознаменовалось началом НТР, утверждавшей во все больших масштабах автоматизацию производства, обмена и обслуживания. Научно-техническая революция в совокупности с совершенствующимся государственно-монополистическим регулированием объективно упрочивали позиции американского капитализма... К концу 50-х годов в Соединенных Штатах насчитывалось около 40 млн. человек, живущих ниже черты бедности. Но положение высшего и среднего классов, составлявших большинство нации, в это десятилетие упрочилось, и именно эта реалья стала основой произрастания доктрины общества изобилия, массового потребления и, наконец, деидеологизации» (215; 150).

«Как только вторая мировая война закончилась, - подчеркивают авторы монографии «Развитие американской республики», 1980, - в американском обществе исчезло ощущение первоосновы, общности. Новости касались только забастовщиков, отстаивающих свои частные интересы, прибылей и стремящихся к обогащению фермеров. Исчезли фундаментальные национальные ценности... Вернувшиеся с войны солдаты теперь были вынуждены бороться и дома для сохранения своего достоинства в условиях неблагополучного общества» (68; 468). По свидетельству Д. Бернера («Америка: портрет на фоне истории», 1978), в 40-50-е годы обострился вопрос расового неравноправия в Соединенных Штатах Америки: «После 1945 года вопрос этот приобрел величайшую важность вследствие идеологических споров с коммунистами. Доказательства существования расовых предрассудков в США подрывали их авторитет, особенно в Азии и Африке, где США и Россия боролись за влияние, рынки сбыта и военные базы» (54; 176). Существующие в американском обществе противоречия углубила начавшаяся в 1950 году американская агрессия в Корее.

Это, в свою очередь, способствовало тому, что «американцы в конце 40-х и в первую половину 50-х годов устремились в русло эскепизма, индивидуализма, утратили идеалы, веру в себя, в общество, приобрели психическую неуравновешенность, прониклись аполитичностью» (159; 259). Американские журналисты окрестили поколение этих лет «молчаливым». Неприятие усредненных «идеалов», массовой культуры, экономического диктата принимает широкие, но пока негласные формы. Появляются книги, моментально становящиеся популярными, где исследуются проблемы, связанные с американским образом жизни. Пафос многих произведений писателей США второй половины 40-х-начала 60-х годов был обусловлен обращением к «американской трагедии» того времени. Таковы роман Дж. Стейнбека

«Зима тревоги нашей» и повесть Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи», произведения писателей-южан (Р. П. Уоррен, У. Фолкнер и др.).

Для произведений Дж. Стейнбека и Дж. Д. Сэлинджера характерно неприятие системы ценностей современной им Америки. Авторы книг «Зима тревоги нашей» и «Над пропастью во ржи» решительно не принимают алчности, собственничества, подлости, свойственной обществу США 40-50-х гг. Эти произведения выявляют противоречия между материальным прогрессом и духовным оскудением, демократическими идеалами и действительностью. Пороки реального мира особенно бросаются в глаза в повести Сэлинджера «Над пропастью во ржи», автор которой сознательно акцентирует инфантильность своего героя, подростка Холдена, смотрящего на жизнь «чистым» и «естественным» детским взором.

Писатели-южане пытаются преодолеть трагичность бытия человека его приобщением к природной жизни. В поисках этого утраченного мира Р. П. Уоррен (романы «Вдоволь мира и времени», «Вся королевская рать») и У. Фолкнер (романы «Свет в августе», «Деревушка», «Город», «Особняк») часто обращаются к традиционным ценностям старого Юга, противопоставляя им современные буржуазные порядки, которые оцениваются ими как подавляющие свободу и нравственность личности. Аналогичные настроения были характерны и для творчества Э. Хемингуэя конца 40-х - начала 50-х годов.

Хемингуэй, переживший творческий и душевный подъем во второй половине 30-х – первой половине 40-х годов, связанный с приобщением к антифашистской борьбе, разочаровывается в послевоенном американском обществе, забывшем об уроках недавней войны. Вместе с тем, еще в довоенное время, в романе «Иметь и не иметь» (1937) Хемингуэй отмечает кризисные явления в духовной жизни США, рассказывая о судьбах людей, потерявших свои состояния:

«Одни выбирали длительное падение из окна конторы или жилого дома; другие наглухо запирали двери гаража и запускали мотор; третьи прибегали к отечественной традиции кольта или смит-и-вессона ... этих великолепных изделий американской промышленности, таких портативных, таких надежных, так хорошо приспособленных для того, чтобы положить конец Американской Мечте, когда она переходит в кошмар...» (15; 636).

Трагизм, свойственный в той или иной степени большинству произведений Хемингуэя 40-50-х гг., является также следствием и личного мировоззренческого и духовного кризиса писателя. Во второй половине 40-х годов Хемингуэй переживает творческий спад. Тяжелое физическое и психическое состояние после пережитого на фронте, развод с Мартой Геллхорн, многочисленные травмы, полученные им во второй половине 40-х годов, сказываются на состоянии здоровья писателя и приводят к ослаблению его творческого потенциала. В первой половине 50-х годов жизненные невзгоды, преследующие писателя, продолжаются. Уходят из жизни Чарльз Скрибнер, издатель и друг Хемингуэя; его вторая жена Полин Пфайфер; Грейс Холл-Хемингуэй, мать писателя; отец Мэри Уэлш, его последней жены. Хемингуэя продолжают преследовать авто- и авиакатастрофы (240, 342).

Таким образом, вышеперечисленные обстоятельства, как объективные, так и субъективные, привели к кризису мировоззрения писателя, что определило предпочтение им особого типа героя, особого типа конфликта, что, в свою очередь, определяет особенности поэтики книг Хемингуэя исследуемого периода.

## § 2. Автобиографическое начало в позднем творчестве Э. Хемингуэя

С кризисным состоянием писателя в значительной степени связана незавершенность и автобиографичность многих произведений «позднего» Хемингуэя, над которыми он работал на протяжении многих лет («Острова в океане», «Райский сад», «Праздник, который всегда с тобой»). Герои Хемингуэя этих лет, несмотря на упорные поиски, на различные конфликты, в которых они проходят испытание на прочность, так и не находят смысла своего существования. В связи с незавершенностью многих работ Э. Хемингуэя этого периода встает вопрос о возможности их исследования. Мнения по поводу возможности и необходимости исследования незавершенных художественных произведений, в частности Хемингуэя, самые противоречивые. А. С. Мулярчик в статье, посвященной выходу в свет романа Э. Хемингуэя «Райский сад», пишет: «Худшим врагом скончавшегося писателя являются, как правило, его душеприказчики, которые печатают то, что он сам надежно держал бы под спудом» (401). «Да, архивные находки вряд ли могут сравниться с шедеврами Э. Хемингуэя, - справедливо подчеркивает М. Деснайерс, куратор «комнаты Хемингуэя» в библиотеке им. Дж. Ф. Кеннеди, - но они помогают понять ход его мысли, приоткрывают дверь в творческую лабораторию» (440; 45).

Мы придерживаемся на этот счет мнения Л. Я. Гинзбург. «Литературный герой, - справедливо подчеркивает исследовательница, - познается ретроспективно. Завершенный персонаж произведения, дописанного писателем, дочитанного читателем, как бы рождается заново. Но и незавершенный персонаж воспринят уже читателем, освоен постепенно, по ходу действия. Причем иногда эстетически актуально именно неполное понимание, загадки, разрешаемые в дальнейшем. Герой, о котором не все еще известно, - это совсем не то, что картина, не



дописанная художником. Литературный персонаж с самого начала обладает полноценным – хотя и нарастающим – бытием» (126; 16). С этой точки зрения вполне оправданно изучение незавершенных произведений Хемингуэя, которые обладают рядом несомненных художественных достоинств. Незавершенность произведений писателя 40-50-х годов позволяет читателю и исследователю проникнуть в творческую лабораторию Хемингуэя, постичь секреты мастера «подтекстов».

В незаконченных произведениях Э. Хемингуэя намного сильнее, нежели в его завершенных книгах, выражено автобиографическое начало. Вот что писал по поводу романа «Острова в океане» А. И. Старцев: «Даже если учитывать обычную высокую норму автобиографизма в книгах Хемингуэя, близость Томаса Хадсона к автору здесь чрезмерно подчеркнута... Исходя из известной творческой практики Хемингуэя, можно высказать предположение, что, вначале столь близко держась к следу собственной жизни, он мог в дальнейшем сделать нужный отбор и ослабить взаимосвязь героя и автора» (432; 322). Мы солидарны в этом вопросе с А. И. Старцевым.

Произведения Э. Хемингуэя считаются образцом «объективной» прозы. По справедливому замечанию Д. Затонского, писатель «стремится привести роман в полное соответствие с героем, то есть исключить из него все то, что не совпадало бы со знанием, опытом и мировоззрением последнего» и часто изображает действительность «как индивидуальное переживание своего героя» (146; 27, 31). В. Днепров развивает эту мысль: «Мир рисуется словами, которые мог бы произнести герой, образами, которые могли бы возникнуть в его душе, впечатлениями, в которое уложилось обычное его мироощущение. Бальзак или Толстой поселяли своих героев в созданном им мире, а Хемингуэй сам поселяется в мире своего героя» (130; 91). Эта

стилистическая особенность, характерная для прозы Э. Хемингуэя, является таким же приемом изображения действительности, как и нарочито выраженное авторское присутствие в произведениях других писателей, и точно также является отражением авторского взгляда на мир. «Хемингуэй лучше многих писателей умел «умирать» в своих произведениях, пишет Л. В. Севрюгина, - умел «исчезать» из текста своих произведений», что, по словам исследовательницы, является естественным следствием процесса объективизации изображаемой действительности. С другой стороны, отмечает Л. В. Севрюгина, «Хемингуэй присутствовал в своих произведениях как человек, как характер, как натура, - словом, как личность, потому что (по словам В. Г. Белинского, - М. Б.) «И самая способность изображать явления действительности без всякого отношения к самому себе – есть опять-таки выражение натуры писателя» (426; 17).

Даже в наиболее характерных с точки зрения «объективности» авторской точки зрения произведениях Хемингуэя 20-х годов («В наше время», «И восходит солнце», «Прощай, оружие») автобиографические мотивы заявляют о себе весьма определенно. События жизни самого писателя преломляются в художественной ткани произведений, но остаются легко узнаваемыми. Кроме того, обращаясь к ранним книгам Хемингуэя, необходимо отметить явное сходство мироощущения писателя и его героев. Это связано с жанровыми особенностями произведений Э. Хемингуэя 20-х годов. «И восходит солнце», «Прощай, оружие!» – романы лирические; в лирических романах, отмеченных повышенной эмоциональностью, повествование чаще всего ведется от первого лица, что в принципе создает наибольшие возможности для выражения авторской личности. В подобных произведениях сложности и противоречия современности раскрываются не столько посредством событийной насыщенности сюжета, сколько путем погружения во

внутренний мир героя, вступающего в конфликт с окружающим миром. При этом лирический роман отнюдь не предполагает замкнутости героя на сугубо эгоистичных переживаниях. Напротив, его рефлексия – следствие глубоких социальных потрясений, пропущенных сквозь призму мировосприятия героя. В этом случае вполне оправданным становится то обстоятельство, что именно в жанре лирического романа и часто устами главного героя писатель выражает свое понимание современности.

Автобиографическое начало в творчестве Хемингуэя 40-50-х годов имеет ярко выраженную ностальгическую окраску. Хемингуэй пытается уйти из жестокого настоящего в прошлое, переосмыслить его, часто опираясь в качестве художественного материала на факты своей собственной биографии. Можно выделить два пласта произведений Э. Хемингуэя 40-50-х годов. В книге мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» и романе «Райский сад» Хемингуэй обращается к эпохе 20-х годов, пытаясь найти в ней свой «золотой» век, идеализирует то бедное, но счастливое время. К этому же пласту произведений Э. Хемингуэя 40-50-х годов можно причислить повесть «Старик и море». Для этого произведения характерна «выключенность» героев из конкретного исторического времени и социального контекста. Ее героем становится личность, очень близкая автору и творческим отношением к труду, и по ряду биографических пересечений, и по мировосприятию.

Второй пласт произведений Э. Хемингуэя этого периода представлен романами, в которых писатель обращается к современности (40-е годы) и к образу современника («За рекой в тени деревьев», «Острова в океане»). Герои этих произведений, однако, существуют одновременно и в прошлом, и в настоящем, причем комфортнее чувствуют себя в эпохе 20-х годов, к которой постоянно обращаются в своих воспоминаниях. Этим объясняется сходство ряда

сюжетных деталей в перечисленных выше произведениях («Праздник, который всегда с тобой», «Острова в океане», «За рекой в тени деревьев», «Райский сад»).

Проблема, которая возникает при обращении к автобиографическому началу в творчестве любого писателя, состоит в том, как его рассматривать, чтобы не отождествлять героя и автора. Американские литературоведы Р. Уэллек и Э. Уоррен в своей «Теории литературы» (1966), давая характеристику и критику «биографического метода», специально останавливаются на вопросе о соотношении писателя и его творения. Они пишут: «Биографический подход игнорирует самые простые психологические факты. Произведение искусства скорее воплощает «грезу» автора, нежели его действительную жизнь, или же оно может быть «маской», «анти-я», за которым скрывается его подлинная личность, или же оно может явиться изображением жизни, от которой автор стремится убежать... Часто используемый в качестве доказательства критерий «искренности» совершенно ложен, если он судит литературу в понятиях биографической правдивости, в соответствии с опытом или чувствованиями автора, как они засвидетельствованы фактами, находящимися за пределами произведения. Не существует связи между «искренностью» и художественной ценностью» (88; 67-68).

Таким образом, Р. Уэллек и Э. Уоррен непосредственно писателя и человека не противопоставляют, но для них, при оценке художественного произведения, писатель как человек, как личность просто-напросто несущественен. С их точки зрения, проблема мировоззрения писателя, а также его метода никакого отношения к художественному творчеству не имеет. Крайним выражением такой точки зрения могут служить слова известного отечественного дореволюционного литературоведа Ю. И. Айхенвальда: «Писатель как

человек и писатель как художник – это разные личности» (210; 129). В советском литературоведении получила распространение диаметрально противоположная точка зрения, согласно которой творчество писателя является выражением его мировоззрения, идейности и партийности (223).

Н. В. Драгомирецкая, признавая, что «автор» – это переход «героя» в автора, а «герой» переход автора в героя», вместе с тем подчеркивает: «герой – это, конечно, конкретное лицо, персонаж произведения. Но это и весь мир народной, природной жизни, который вошел вместе с ним в произведение. Свести отношение автора и героя к отношению двух лиц значит опустошить и обессилить творческий процесс» (14-15; 135).

По нашему мнению, при исследовании художественного произведения необходимо избегать крайностей в вопросе автобиографического начала в творчестве того или иного писателя. Действительно, по справедливому наблюдению М. Бахтина, «самым обычным является черпать биографический материал из произведений и, наоборот, объяснять биографией данное произведение, причем совершенно достаточными представляются чисто фактические оправдания, то есть попросту совпадения фактов жизни героя и автора, производят выборки, претендующие иметь какой-то смысл, целое героя или целое автора при этом совершенно игнорируется» (101; 125).

Разделяя позицию М. Бахтина в этом вопросе и признавая наличие связи между мировоззрением, биографией автора и характером его произведений, мы выделяем три возможных пути исследования автобиографического начала в творчестве «позднего» Хемингуэя.

Самый обширный автобиографический пласт, который можно выделить в «поздних» произведениях писателя – **прямые совпадения событий и фактов из личной жизни самого Хемингуэя и его героя.**

Репрезентативна в этом плане книга мемуаров Э. Хемингуэя «Праздник, который всегда с тобой». По справедливому замечанию А. Старцева, автобиографизм скрыто проявлялся и в других произведениях Хемингуэя мемуарно-очеркового характера («Смерть после полудня», «Зеленые холмы Африки»). Но там автобиографический материал привлекался в качестве вспомогательного для решения других задач. Книга «Праздник, который всегда с тобой» – мемуары в собственном смысле слова (432; 308). В беседе с Г. Боровиком по поводу книги «Праздник, который всегда с тобой», в процессе работы над которой Хемингуэй находился в то время, писатель замечает: «И, кроме того, у меня лежит роман о Париже 20-х годов. Я там жил тогда. О молодом писателе, который только-только начинает жизнь и творчество» (372; 27). На страницах произведения мы встречаем реально существовавших людей (Гертруда Стайн, Эзра Паунд, Скотт Фицджеральд и его жена Зельда), видим Париж 20-х годов глазами Хемингуэя.

Обращаясь к анализу образа главного героя «Праздника...», необходимо отметить, что он находится в ситуации, очень близкой той, в которой находился сам Хемингуэй в первой половине 20-х годов во время пребывания в Европе. Это молодой человек, переживающий годы ученичества, первые творческие озарения и разочарования.

Конфликты узко-личностного характера, в которые вступает герой книги мемуаров, - те же, что переживал Хемингуэй, когда, будучи женат на Хедли Ричардсон, увлекся Полин Пфайфер, ставшей вскоре его второй женой. Главный герой романа «Райский сад» Дэвид Берн решает те же проблемы, которые вставали перед героем книги мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» и самим Э. Хемингуэем в 20-е годы. В основе конфликта романа любовный треугольник. Действие книги происходит в Европе: в Испании и Франции, на Лазурном берегу,

где Хемингуэй и Полин Пфайфер в 1927 году проводили свой медовый месяц (240; 692), (343; 346).

В книге мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» появляется образ первой любимой жены писателя. Ее образ есть и в романе «Острова в океане». В позднем творчестве Хемингуэя повторяющийся мотив связан с незаживающей раной в душе писателя, порвавшего со своей первой женой Хедли Ричардсон. Не случайно М. Мендельсон делает оговорку, анализируя роман «Острова в океане»: «прелесть этого произведения во многом в том, что здесь появляется образ первой и нежно любимой жены писателя. И в «Островах» слышится мотив непоправимо утраченной любви» (179; 55). Конечно, не конкретно о своей жене ведет в романе речь Хемингуэй, а о супруге Томаса Хадсона, героя романа, но ассоциации с Хедли здесь вполне обоснованны. Кроме того, по верному замечанию Дж. Мейерса, в облике героини «Островов в океане», известной актрисы, нашли отражение и черты Марлен Дитрих, с которой Хемингуэй был в приятельских отношениях (298; 484).

В целом книгу мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» можно назвать ключевой в творчестве Хемингуэя, говоря о роли автобиографического начала в структуре его произведений. Те автобиографические мотивы, которые получили в ней в силу жанровой специфики законченное выражение, в той или иной степени проявились и в других произведениях писателя как 40-50-х годов, так и более раннего периода его творчества.

В романе «Острова в океане» прослеживаются даже прямые заимствования на уровне сюжетных мотивов из «Праздника, который всегда с тобой». Это касается воспоминаний о жизни Хемингуэя (и Томаса Хадсона) в Париже с первой женой и ребенком.

В романе «Острова в океане» также получает развитие тема «богатых», намеченная в романе «Иметь и не иметь» и книге мемуаров «Праздник, который всегда с тобой». Богатство, несущее с собой разрушение, - один из сквозных мотивов в творчестве Э. Хемингуэя, вариантом которого является мотив богатой женщины-собственницы, препятствующей свободной реализации творческих устремлений мужчины («Праздник, который всегда с тобой», «Снега Килиманджаро», «Недолгое счастье Фрэнсиса Макомбера», «Райский сад»). В этом мотиве также слышны отголоски событий из личного опыта писателя. У Хемингуэя был немалый опыт общения с богатыми женщинами, стремившимися обеспечить его жизнь максимальным материальным комфортом (Полин Пфайфер) или приобщить его к светским удовольствиям (Джейн Мейсон) (293, 343). «По свидетельству Хемингуэя, - справедливо подчеркивает Б. А. Гиленсон, - поводом для появления «Снегов Килиманджаро» послужило предложение некой состоятельной поклонницы отправиться с ней вдвоем на охоту сразу после только что оконченного сафари. Щедрый дар Хемингуэй не принял, но сам факт дал ему пищу для размышлений о том, как опасны соблазны и несерьезное отношение к своему труду, как легко в погоне за высокими гонорарами израсходовать свой талант на «чтиво» для массовых журналов (чем грешил упомянутый в новелле его друг Фицджеральд). Сам Хемингуэй даже в самые трудные для себя времена не писал вполсилы» (347).

Джеффри Мейерс отмечает то обстоятельство, что роман «Острова в океане» перекликается «морской темой» с романом «Иметь и не иметь». Романы «За рекой в тени деревьев», «Острова в океане» - попытка такого же повествования о второй мировой войне, как и о первой мировой в романе «Прощай, оружие!» или о войне в Испании, как роман «По ком звонит колокол». Роман «Острова в океане», по



верному замечанию исследователя, идеализирует отношения Хемингуэя с сыновьями точно так же, как идеализирует писатель отношения со своей первой женой в «Празднике, который всегда с тобой» (298; 483).

Другое важное событие тех лет, оставившее глубокий след в душе писателя, - потеря его рассказов женой Хедли, происшедшая в 1922 году на Лионском вокзале. Хемингуэй не мог простить первой жене это происшествие на протяжении всей жизни, во многом оправдывая им свой разрыв с нею. Этот мотив неоднократно встречается в творчестве писателя 40-50-х годов, но трактуется по-разному. Герой книги мемуаров подходит к происшествию философски, пытаясь найти в нем и свои положительные стороны. В романе «Райский сад» потеря рассказов героем Дэвидом Берном приобретает характер намеренного злодеяния, совершенного его женой Кэтрин.

В романе «За рекой в тени деревьев» нашла свое образное отражение глубокая привязанность Хемингуэя к Адриане Иванчич, венецианской графине, ставшей прототипом Ренаты. По словам Джанфранко Иванчича, брата Ренаты, ее в книге узнали и долго преследовали сплетнями, как и всю семью (355; 12). Кроме того, на страницах романа, в воспоминаниях главного героя Ричарда Кантуэлла появляется образ его жены-журналистки, о которой Кантуэлл говорит с неприязнью. В ее образе проступают черты третьей жены Хемингуэя Марты Геллхорн, талантливой писательницы и журналистки, к которой Хемингуэй испытывал чувство «любви-соперничества».

Ричард Кантуэлл так же, как и сам Хемингуэй, является поклонником живописи старых мастеров, его рассуждения о живописи и искусстве вообще – во многом мысли и пристрастия самого писателя. Кроме того, в образе Италии отражены личные впечатления Хемингуэя от послевоенных путешествий по одной из его любимых стран.

В романе «Острова в океане» в рассказе писателя об уединенной жизни Томаса Хадсона на острове Бимини нашли отражение впечатления самого Хемингуэя о жизни на Финке, о его занятиях рыбной ловлей, о его любви к домашним животным, общение с которыми, правда, только подчеркивало душевное одиночество писателя в те годы. Особый интерес представляют те сцены романа, в которых описывается общение Томаса Хадсона с сыновьями. Они дают нам обильный автобиографический материал, позволяющий проникнуть в мир взаимоотношений Хемингуэя с его детьми.

Опираясь на материал книги мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» и романа «Райский сад», можно сделать вывод о том, что первые разочарования, ощущение неудовлетворенности миром приходят к героям через личные конфликты. Трагизм сугубо личного бытия был тогда характерен для всей эпохи. Однако для других книг Хемингуэя этого периода («Острова в океане», «За рекой в тени деревьев») характерно обращение не только к личным, но и социально-значимым темам. А. И. Старцев определяет в качестве одной из основных тем, волновавших Хемингуэя в это время, «военно-политическую» (432; 302). Герои Хемингуэя 40-50-х годов, не находя смысла жизни в замкнутом мире творчества и узко-личностных отношений, проходят испытание и в сфере общественного бытия. Так, герои романов «За рекой в тени деревьев» и «Острова в океане» проходят испытание войной, в которой принимают непосредственное участие. В этих произведениях, более сложных по своей структуре, нашли отражение как события из личной жизни Э. Хемингуэя, так и связанные с его общественной деятельностью в качестве участника военных действий, журналиста, известного писателя.

Художественный мир романа «Острова в океане» более сложен по сравнению с романом «Райский сад». Художник Томас Хадсон не

удовлетворен жизнью, ограниченной сферой искусства. Он приобщается к антифашистской борьбе, проходит испытание не только в личных, но и в социально-исторических конфликтах.

Полковник Ричард Кантуэлл, так же, как и сам Хемингуэй, принимал участие в первой мировой войне, и на момент времени действия в романе разочаровался в идеалах молодости. Так же, как и сам писатель, Кантуэлл возвращается в начале романа на то место, где он был ранен в молодости, чтобы символично отречься от своих прежних идеалов. Так же, как и Хемингуэй, Кантуэлл – участник первой мировой войны. И Ричард Кантуэлл, и Томас Хадсон – участники второй мировой войны. Писатель, как известно, принимал участие во второй мировой войне как в качестве военного корреспондента, так и, подобно Томасу Хадсону, отслеживая фашистские подводные лодки на катере. Подобно Ричарду Кантуэллу, Хемингуэй участвовал во взятии Парижа, лично знал многих из тех военачальников, с которыми был знаком Кантуэлл. По наблюдению С. Дональдсона, «в своем понимании войны полковник Кантуэлл созвучен самому Хемингуэю» (264; 139). О подробностях участия Хемингуэя в двух войнах и об использовании им автобиографических мотивов в книгах «За рекой в тени деревьев» и «Острова в океане», подробно говорится в монографии С. Дональдсона (264; 139-143).

Таким образом, пласт фактических совпадений событий из жизни самого Хемингуэя и его героев достаточно широк. Он же является одним из наиболее изученных аспектов творчества писателя.

Тем не менее, этот пласт не следует считать важнейшим при изучении автобиографического начала в творчестве «позднего» Хемингуэя. Писатель использует факты из собственной жизни при создании биографии своего героя. Но, как всякий хороший писатель, Хемингуэй – мастер обобщений, и книги он писал не о себе, а о человеке

своей эпохи, представителем которой был. Характерно в этом плане заявление Хемингуэя о том, что даже книгу мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» можно считать беллетристическим произведением. «Если читатель пожелает, - отмечает писатель, - он может считать эту книгу беллетристикой» (16, 4; 169). Таким образом, сам Хемингуэй подчеркивал неразрывную связь факта и вымысла в своих произведениях.

У. Уоррен справедливо подчеркивает: «даже если художественное произведение содержит элементы, которые можно идентифицировать как автобиографические, эти элементы трансформированы в произведении так, словно бы они утратили свое специфически персональное значение и стали просто конкретным жизненным материалом, одним из элементов художественного целого... Отношения между частной жизнью писателя и его произведением не являются однозначно и только отношением причины и следствия» (88; 77-78). И с этим трудно не согласиться.

На данном этапе изучения творчества Хемингуэя 40-50-х годов представляют особый интерес другие срезы автобиографического начала в «поздних» произведениях писателя – моделирование им ситуаций, возможных, но нереализованных в личном опыте и близость мировосприятия героя и автора.

Для поздних произведений Хемингуэя характерны попытки неких «экспериментов на автобиографическом материале», «автор, — по справедливому заключению А. Старцева, — пишет героя во многом с себя, избрав определенный рубеж своей жизни в прошлом, но дальше ведет его по другому пути, в направлении себе не свойственном, чуждом...» (432; 328). То есть, беря за основу события и опыт своей жизни, Хемингуэй моделирует иную жизнь, смотря на нее с любопытством и ностальгией. Переживая кризисное состояние,

Хемингуэй с грустью смотрит в прошлое, на свои нереализованные возможности. Особенно ярко это проявилось в романе «Райский сад» и книге мемуаров «Праздник, который всегда с тобой».

Автор «Райского сада» намеренно «выключает» своего героя из широкого социально-исторического контекста. Отстраненность героя от среды подчеркнута и в названии романа, переводящем его в пласт притчевой литературы. Писатель моделирует принципиально новый для своих произведений художественный мир, обитатель которого – Дэвид Берн – наделен максимальной свободой («свободой от») по сравнению с другими героями Хемингуэя. Он обеспечен, здоров, не вовлечен в социальные конфликты. Дэвиду приходится решать «камерные» проблемы узко-личностных отношений. Все сложности Дэвид разрешает самостоятельно, а не под давлением внешних обстоятельств (войны, болезни). Герои произведений Э. Хемингуэя, время действия которых отнесено к 20-м годам («Праздник, который всегда с тобой», «Райский сад»), не травмированы первой мировой войной, хотя они, как и сам Хемингуэй и другие его герои (Ник Адамс, Джейк Барнс, Фредерик Генри), принимали в ней участие или освещали в прессе военные конфликты в различных регионах земного шара. Так, мы можем понять по упоминанию Кэтрин, что Дэвид принимал участие в первой мировой войне, будучи летчиком.

Книга мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» фрагментарна и по построению (она составлена из отдельных эпизодов-новелл), и по отображаемому материалу. А. И. Старцев справедливо отмечает, что автор намеренно не включил в структуру произведения очень важные моменты своей писательской жизни первой половины 20-х годов, подчеркнув тем самым замкнутость своего существования, поглощенность творческим трудом. Лишь однажды в книге, как бы вскользь, он упоминает о своих поездках по поручению газеты «на

разные политические конференции» на Ближний Восток и в Германию, умалчивая о том, какие впечатления он оттуда вынес (432; 308). Из воспоминаний самого Хемингуэя: «Я помню, как я вернулся домой с Ближнего Востока с совершенно разбитым сердцем и в Париже старался решить, должен ли я посвящать всю свою жизнь, пытаюсь сделать что-нибудь с этим, или стать писателем. И я решил, холодный, как змей, стать писателем и всю свою жизнь писать так правдиво, как могу» (357; 121). То есть, во многом именно в это время сформировалось творческое кредо Хемингуэя как писателя-гуманиста.

Таким образом, автор заботливой рукой ограждает своих молодых героев от губельного воздействия войны и многих социальных потрясений, которых ему самому и многим представителям его поколения избежать не удалось. Это позволяет Хемингуэю рассмотреть особенности психологии творческой личности в некоем «чистом» виде.

В романах «Острова в океане» и «За рекой в тени деревьев» так же, как и в «Райском саду» или в книге мемуаров, Э. Хемингуэй пытается смоделировать ситуацию, возможную в его жизни при определенном течении событий. Ч. Бейкер передает слова самого Хемингуэя, сказанные им по поводу романа «За рекой в тени деревьев»: «Он утверждал, - пишет биограф писателя, - что в образе Кантуэлла соединились черты трех людей: Чарли Свини, бывшего солдата удачи, Ленхема... но больше всего в Кантуэлле, по словам Хемингуэя, от него самого, каким он мог бы стать, если бы выбрал карьеру военного вместо писательской» (240; 724). Многие исследователи восприняли образ Кантуэлла как неудачу именно из-за негармоничного, по их мнению, сочетания этих черт. «Его специально военные рассуждения, - справедливо отмечает А.И. Старцев, - не всегда кажутся достаточно авторитетными, а сложный внутренний мир едва ли типичен для профессионального американского военнослужащего» (219; 304).

Кроме того, на страницах романа художественно воплощается и обретает черты вымысла любовь Хемингуэя к молодой венецианской графине Адриане Иванчич. Джанфранко Иванчич, брат Адрианы в интервью газете «Карьере делла серре» говорит об истинных отношениях Ренаты и Э. Хемингуэя: «... он испытывал к ней чисто идиллическое, платоническое чувство. А она любила его как отца, и только. Она была самой красивой девушкой Италии. Очаровательной. Непосредственной. Единственной, кто смел противоречить Эрнесту или критиковать его, тогда как все остальные перед ним угодничали. Мог ли он оставаться к этому равнодушным?» (355; 12) Ч. Бейкер добавляет: «Адриана никогда не была ... в гондоле или в отеле «Гритти» наедине с Эрнестом. Но это не мешало ему лелеять свои фантазии» (240; 726).

Томас Хадсон, герой романа «Острова в океане», - профессиональный художник. Он «реализует» страсть Хемингуэя к живописи. Автобиографический интерес представляет и история гибели Томаса Хадсона. Герой романа уходит из жизни, так же, как и Хемингуэй, разуверившись в возможности обрести смысл существования. По сути, на страницах романа «Острова в океане» Э. Хемингуэй, опираясь на собственное мироощущение 40-50-х годов, предвидит и предсказывает свое самоубийство. Только герой художественного произведения удостоивается лучшей судьбы по сравнению с самим писателем: хоть он и не находит своего жизненного предназначения в борьбе с фашистами, но погибает за то дело, которое приносит пользу людям, на поле боя, как подобает мужчине. Интересно сопоставление гибели Томаса Хадсона и смерти Ричарда Кантуэлла. Э. Баргесс в книге «Хемингуэй и его мир» отмечает показательность того факта, что полковник Кантуэлл, старый солдат, умирает не на поле боя, а от сердечного приступа (254; 98). С нашей точки зрения, это во многом является показателем вырождения многих черт героя

«потерянного поколения» в образе полковника Кантуэлла и разницы его судьбы и судьбы Томаса Хадсона, определяемых их мировосприятием.

Автобиографическое моделирование в позднем творчестве Э. Хемингуэя тесно переплетается с проблемой типологической близости мировоззрений писателя и его героев. Если фактические совпадения на уровне отдельных событий в биографии Хемингуэя и его героев можно отнести к уровню сюжета, то названные аспекты автобиографического начала в «поздних» книгах писателя являются необходимой составляющей структуры образа героя и во многом формируют его тип, позволяют понять замысел автора, его мироощущение в 40-50-е годы, а также концепцию творческой личности в его поздних произведениях.

### **§ 3. Проблема героя в романе Э. Хемингуэя «Райский сад» и книге мемуаров «Праздник, который всегда с тобой»**

В романе Э. Хемингуэя «Райский сад» и книге мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» формируется концепция творческой личности писателя, которая представляет интерес не только сама по себе, но и в силу автобиографичности названных произведений писателя. Как уже подчеркивалось, в «поздних» книгах Э. Хемингуэя ощутимо согласие писателя со своими героями по вопросам философским, мировоззренческим. Многие авторы создают художественные характеры, отличные от их собственных, стремятся к их разнообразию. Хемингуэй, напротив, пишет о человеке, очень близком ему по психологическому и мировоззренческому складу. Чаще всего этим героем является творческая личность, служащая, по мнению писателя, камертоном эпохи.

Книга мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» опубликована в 1962 году (7). Роман «Райский сад» (4) - в 1986 году. На русский язык переведен лишь в 1991 году. Эти произведения, несмотря



на разницу их жанров, близки друг другу по типу героя. Дэвид Берн, герой романа «Райский сад», и герой «Праздника» представляют собой творческую личность, которая проходит испытание в «камерных» жизненных конфликтах.

Дэвид – молодой писатель, познающий радости и горести творческой стези, пожинающий первые плоды своего труда. Творческий метод Берна – это во многом метод самого Хемингуэя. Принцип «айсберга» лежит в основе и его писательского мастерства. «Очень хорошо, что ты пишешь просто, – убеждает себя Дэвид, – чем проще, тем лучше. Главное, чтобы умом ты понимал, как все непросто... Представь себе, как сложно то, о чем ты хочешь рассказать, а потом уж пиши» (426). Так же, как и Э. Хемингуэя, Дэвида обвиняют в том, что он пишет о «жестокостях и зверствах» (это говорит его жена Кэтрин) (581).

Несмотря на ярко проявившееся в романе автобиографическое начало, в книге нашли отражение именно те черты его мировоззрения писателя, которые он считал характерными для представителя своего поколения. По отношению к лучшим произведениям Э. Хемингуэя справедливо замечание Л. Толстого: «Чем глубже в себя, тем общее».

В самом отборе автобиографического материала ощущается желание Хемингуэя создать идеализированное представление о прошлом, на которое он взирает сквозь завесу ностальгической грусти. Ретроспективно, в 20-х годах Хемингуэй, несмотря на все сложности, преследовавшие его тогда, переживает свой «золотой век». Герои его книг «Праздник, который всегда с тобой» и «Райский сад» так же, как и молодой Хемингуэй, сосредоточены на главном в жизни – на своей работе. Именно она дает им силы в борьбе с жизненными невзгодами. Намеренная выключенность героев из широкого социально-исторического контекста позволяет нам понять, что Хемингуэй, если и не тогда, то в 40-50-е годы, считал главным для себя в том времени. «По

причинам, вполне убедительным для автора, - признавался Э. Хемингуэй на страницах «Праздника, который всегда с тобой», - многие места, люди, наблюдения и впечатления не вошли в эту книгу. Некоторые из них должны остаться в тайне, а другие известны всем, о них писали и, без сомнения, будут писать еще» (169).

Тот же подход, возведенный в абсолют, просматривается в повести Э. Хемингуэя «Старик и море», для героя которой нелегкий труд является не только и не столько средством к жизни, но, говоря современным языком, и творчеством, искусством противоборства с могучим противником – рыбой, к которой он испытывает любовь и уважение. Старик Сантьяго выключен автором из социальной действительности и даже временного и пространственного контекста безоговорочно, что превращает это произведение писателя в притчу, романтизирует образ главного героя. Предельная бедность Сантьяго в этом смысле так же, как и обеспеченность Дэвида Берна, ограждает его от необходимости вступать в общественные связи и конфликты.

Сам Хемингуэй, тесным образом соприкоснувшийся с неприглядной социальной действительностью своей страны, в «Зеленых холмах Африки» высказывается по этому вопросу следующим образом: «Если ты совсем молодым отбыл повинность обществу демократии и прочему и, не давая себя больше вербовать, признаешь ответственность только перед самим собой, на смену приятному, ударяющему в нос запаху товарищества к тебе приходит нечто другое, осязаемое, лишь когда человек бывает один. Я еще не могу дать этому точное определение, но такое чувство возникает... когда на море ты один на один с ним и видишь, что Гольфстрим, с которым ты сжился, который ты знаешь и вновь познаешь, и всегда любишь, течет, как и тек он с тех пор, когда еще не было человека, и омывает этот длинный, прекрасный и злополучный остров с незапамятных времен, до того как Колумб

увидел его берега, и все, что ты можешь узнать о Гольфстриме и о том, что живет в его глубинах, - все это непреходяще и ценно, ибо поток его будет течь и после того, как все индейцы, все испанцы, англичане, американцы, все кубинцы и все формы правления, богатство и нищета, муки, жертвы, продажность, жестокость – все уплывет, исчезнет, как груз баржи, на которой вывозят отбросы в море...» (15; 388-389) Перед нами – своеобразная декларация разрыва Хемингуэя с современной ему Америкой, попытка вернуться к истинным и вневременным человеческим ценностям, важнейшей из которых для него всегда было творчество.

Кстати, подобный подход к построению художественного произведения характерен и для других представителей американской литературы того периода времени. Жизнь героев книг «Над пропастью во ржи» (1951) Дж. Д. Сэлинджера, «Ложись во мглу» (1951) У. Стайрона, «Человек-невидимка» (1952) Р. Эллисона сознательно отгорожена от социально-политического опыта страны. Таким образом, формируется мировоззрение, оправдывающее и обосновывающее отказ от гражданской ответственности и сосредоточенность на отчуждении личности.

Дэвид Берн пока находится в замкнутом мире любви и творческих стремлений. Благодаря творчеству, как и герой книги мемуаров «Праздник, который всегда с тобой», он становится одним из немногих героев Хемингуэя, которые преодолевают «заклучение в настоящем». В. Днепров справедливо отмечает, что во многих произведениях Хемингуэя «настоящее обрублено, и человек заперт в нем, как в клетке, – это закрытое от будущего настоящее» (130; 95). Особенно явно и наиболее полно эта черта художественного мира писателя проявляется в военных эпизодах его произведений. Вот как об этом пишет американский критик М. Гайсмар: «Военные сцены полны

напряжения, но неподвижны: искалеченные, истекающие кровью, страдающие люди; армейские мулы с перебитыми передними ногами, обреченные медленно тонуть в мелкой воде; сама вода, в которой плавают «хорошенькие вещицы». Эти люди и животные, а также военные эпизоды будто «застыли», словно писатель взял их в «кадр», у которого не будет продолжения; кульминация его – даже не смерть, в нем зафиксирован не имеющий конца процесс умирания... И страдания в окружающем писателя мире, и страдания его самого, наблюдающего этот мир, будут продолжаться вечно, и между ними сохранится все та же жесткая, неподвижная связь, та же одинаковая боль, равной которой нет» (341; 185).

В отличие от большинства героев писателя, Дэвид Берн свободен во времени. Совершая акт творчества, он устремлен в будущее, а его творчески переработанные воспоминания оставляют ему открытой дорогу в прошлое. «Время – твой единственный противник», – говорит Марита Дэвиду (590). С другой стороны, время – его партнер. Осознание недолговечности жизни торопит Дэвида, заставляет его трудиться больше и плодотворней: «А неплохо бы начать поскорее, потому что время уходит, и с ним уходишь и ты, и не успеешь оглянуться, как с тобой будет покончено» (432). Так в романе появляется тема смерти. Для Дэвида Берна искусство является той сферой бытия, в которой преодолевается конечность его существования.

Дэвид стремится максимально оградить мир писательского труда от обыденной жизни: работает в одиночестве, никому не позволяет читать своих незаконченных вещей. То же касается героя книги мемуаров «Праздник, который всегда с тобой», который свое прочтение отрывков из незаконченной вещи воспринимает как предательство самого себя: «Я даже прочел вслух отрывок из романа, над которым работал, а ниже этого никакой писатель пасть не может, и для него, как

для писателя, это опаснее, чем непривязанным съезжать на лыжах по леднику до того, как трещины закроет толстый слой зимнего снега» (285). Повторяющиеся действия Берна и героя книги мемуаров в процессе работы не являются привычкой, приметой однообразного течения жизни. Это ритуал, с помощью которого посвященный человек способен проникнуть в страну вдохновения и творчества. Так, Дэвид каждое утро садится за работу, предварительно проходя босым по плитам террасы, пишет карандашом в простых школьных разлинованных тетрадях и т. д. Ритуал замыкает «райский сад» Дэвида в кольцо, и перед читателем романа возникает своеобразное двоемирие (мир обыденный и мир искусства). Эти два мира в структуре романа различаются даже стилистически. В описании жизни Дэвида с Кэтрин и Маритой преобладают диалогичность построения, повторяемость действий и деталей, излишняя подробность в описании яств и вин. Передача творческого процесса героя построена на внутреннем монологе Дэвида. Здесь нет места повторам и монотонности.

С темой двоемирия в романе связана дилемма дня – ночи, характерная и для более ранних произведений Хемингуэя. Ночь – время истинных помыслов и состояний человека. Кэтрин говорит Дэвиду: «Нет, милый, днем тебе нечего опасаться. Днем мы не позволим себе ничего, что бывает ночью» (415). Дэвид, проснувшись ранним утром после того, как Кэтрин сожгла его рассказы, чувствует себя счастливым, пока не вспоминает об этой катастрофе. Именно ночью, когда исчезают надуманные тревоги, Дэвид ощущает себя уверенным в своих творческих силах (521, 593). По сравнению с этой уверенностью гибель некоторых его рассказов – всего лишь житейская неудача, которая в финале романа благополучно преодолевается. Предчувствие такого исхода и сопутствует молодому человеку во сне.

Творческая личность в концепции Хемингуэя является

посредником между мирами житейским и высшим, зов которого она ощущает. О справедливости этого наблюдения свидетельствует метафора голода, постоянно встречающаяся на страницах книги мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» и романа «Райский сад». В романе «Райский сад» чаще всего упоминается голод в прямом значении этого слова. Герои романа – Кэтрин и Дэвид, не успев позавтракать, уже снова хотят есть и думают об обеде. С одной стороны, это можно считать подтверждением монотонности их жизни, в которой даже обряд принятия пищи становится чем-то очень заметным. С другой стороны, этот физический, телесный голод можно считать знаком молодости, жажды жизни, свойственной героям.

Если же рассматривать мотив голода в контексте других «поздних» произведений писателя, то можно понять, что он очень неоднозначен. В книге мемуаров упоминается очень много разновидностей голода. Об этом говорят сами герои произведения. «Есть так много разновидностей голода, - замечает Хедли. - Весной их еще больше... Воспоминания – тоже голод.

Я не все понял из ее слов; глядя в окно ресторана на официанта с двумя *touchados* на тарелке, я обнаружил, что меня мучит самый обыкновенный голод» (199).

Позднее Хемингуэй понимает, что имела в виду его жена: «Попав наконец к Мишо, мы прекрасно пообедали, но когда мы поели и о еде уже не думали, чувство, которое на мосту мы приняли за голод, не исчезло и жило в нас, пока мы ехали на автобусе домой. Оно не исчезло, когда мы вошли в комнату и легли в постель, и когда мы любили друг друга в темноте, оно тоже не исчезло» (200). В этом случае можно говорить уже о голоде метафизическом. Это тоска героев по чему-то, недоступному их обычным пяти чувствам.

Подтверждением этой мысли служит то, что телесный голод,

который постоянно испытывает Хемингуэй вследствие бедности и экономии, позволяет ему лучше понимать искусство: “I learned to understand Cezanne much better and to see truly how he made landscapes when I was hungry. I used to wonder if he were hungry too when he painted: but I thought possibly it was only that he had forgotten to eat. It was one of those unsound but illuminating thoughts you have when you have been sleepless or hungry. Later I thought Cezanne was probably hungry in a different way” (69). В сознании Хемингуэя, как Сезанна, переплетаются два понимания голода – самого примитивного, телесного, и самого высшего, духовного.

То, что герои названных произведений Хемингуэя («Райский сад», «Праздник, который всегда с тобой») испытывают метафизический голод, говорит об их подсознательной вере в существование иного, идеального мира, к которому они стремятся приблизиться. Этот мир можно назвать как угодно: Искусство, Творчество, Гармония, Бог... Далее в этом перечне находится образ Фредерика Генри, героя романа «Прощай, оружие!» Подтверждением тому служат финальные страницы романа, на которых герой, желая сохранения жизни Кэтрин, взывает к Богу с мольбой об этом. Призыв этот оказывается тщетным. Именно со смертью возлюбленной в сознании Фредерика Генри происходит перелом от жажды веры к безверию. В более поздних произведениях Хемингуэя Бога уже нет, героем его становится человек, лишенный веры.

Наиболее явственно просматривается связь двух миров – обыденного и творческого, духовного – в образе Дэвида Берна, который представляет собой связующее звено различных пластов романа «Райский сад». Для него единственно реальным и значимым является мир творчества. Во время разговора с Маритой, например, он «по-прежнему жил той, настоящей жизнью, которую оставил в рассказе об

Африке, а все окружающее казалось ему неестественным и фальшивым» (544). Молодой человек целиком погружается в свой мир: “He heard the Bugatty start and the noise came as a surprise and an intrusion because there was no motor noise in the country where he was living” (128). Тот и другой миры (реальный и созданный его творческим воображением) пересекаются в сознании Дэвида, время событий, описываемых в рассказе, и реальное время сливаются воедино. «Я оставляю их здесь с мясом, – думает писатель об охотниках из своего рассказа, – и что бы ни случилось потом, сегодня вечером в лагере все будут довольны» (513). То же происходит и с героем «Праздника, который всегда с тобой»: «В рассказе охотники пили, и я тоже почувствовал жажду и заказал ром «сент-джеймс» (172). Характерен в этом плане диалог героя «Праздника...» и хозяина ресторана, в котором он пишет свой рассказ:

«- У вас был вид человека, заблудившегося в тропическом лесу, - сказал он.

- Когда я работаю, я как слепой кабан.

- Но разве вы были не в тропическом лесу, мосье?

- В зарослях, - ответил я» (221).

Радости и беды, происходящие в этом единственно реальном для Дэвида мире, удачи и неудачи писательского труда проецируются молодым человеком на обиденную жизнь. Окрыленный успешным завершением работы над рассказом, Дэвид признается Марите в любви. Без подобного импульса он еще долго не смог бы определиться в своих чувствах (568).

Герои книг Э. Хемингуэя «Райский сад» и «Праздник, который всегда с тобой» по своему психологическому типу близки герою произведений писателя 20-х годов: Это индивидуалисты, еще не ощутившие в полной мере стремления выйти навстречу людям. Они представляют собой тип личности, существующей в обособленном мире



– мире своей работы, который предполагает собственные правила существования в нем, опирающиеся на внутренние личностные убеждения. Для них весь мир – на кончике пера. Характерный пример – герой «Праздника...» думает о девушке, которую встретил в кафе, когда писал рассказ: “I’ve see you, beauty, and you belong to me now, whoever you are waiting for and if I never see you again, I thought. You belong to me and all Paris belongs to me and I belong to this notebook and this pencil”(6). Истинно реален, с точки зрения творческой личности, не реальный мир, а его восприятие и осмысление человеком. В книге мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» герой дает следующее описание любимого ресторанчика: «он назывался «Чудесная рыбалка», и в нем подавали отличное белое вино типа мюскаде. Здесь все было как в рассказах Мопассана, а вид на реку точно такой, как на картинах Сислея» (191). В этом отрывке реальная жизнь и ее отображение в искусстве меняются местами, изначальную истинность приобретают творение художника и писателя, и с этой точки зрения, равноправными героями книги мемуаров Хемингуэя являются книги и картины. (Примеры подобного мировосприятия характерны и для героев других произведений Хемингуэя 40-50-х годов, в частности Ричарда Кантуэлла: “He looked out on the great canal which was now becoming as gray as though Degas had painted in one of his grayest days”, 58).

В умении сосредоточиться на главном, трудолюбии, несомненном таланте – сила творческой личности, которая создает свой оазис, «райский сад» в негармоничном мире. В нем Дэвид и герой «Праздника» всемогущи. Они нашли «то, чего нельзя потерять», – свою работу. По мнению З. Маянц, герой «Праздника, который всегда с тобой», «производит впечатление человека с менее травмированной психикой» (395; 225), нежели герои других произведений Хемингуэя. Это замечание можно с полным правом отнести и к Дэвиду. Дэвид Берн

черпает силы в борьбе с жизненными невзгодами в осознании своего творческого потенциала и трудолюбии. «Он стал писать и забыл о Кэтрин и о виде из окна, и слова ложились на бумагу сами собой, как бывало всегда, когда удача сопутствовала ему» (430). Герой «Праздника...» отмечает: «Работа – лучшее лекарство от всех бед, я верил в это тогда, верю и сейчас» (181). Творческий труд помогает главным героям «Райского сада и «Праздника, который всегда с тобой» пережить возникающие в их жизни конфликтные ситуации.

#### § 4. Конфликт в романе Э. Хемингуэя «Райский сад» и книге мемуаров «Праздник, который всегда с тобой»

Можно различить два типа конфликтов, в разрешении которых принимают участие герои произведений Хемингуэя 40-50-х годов: камерные, узко-личностные («Праздник, который всегда с тобой», «Райский сад», повесть «Старик и море») и социальные, общественно-политические («За рекой в тени деревьев», «Острова в океане»).

В. Е. Хализев выделяет два рода (типа) сюжетных конфликтов: «это, во-первых, противоречия локальные и преходящие, во-вторых, - устойчивые конфликтные состояния (положения)» (231; 217). Последний тип сюжетосложения служит прежде всего «выявлению не локальных и преходящих, окказиональных конфликтов, а *устойчивых конфликтных положений*, которые мыслятся и воссоздаются неразрешенными в принципе. У конфликтов такого рода (их правомерно назвать *субстанциональными*) нет сколько-нибудь четко выраженных начал и концов, они неизменно и постоянно окрашивают жизнь героев, составляя некий фон и своего рода аккомпанемент изображаемого действия» (231; 222).

Предпочтение в использовании того или иного типа конфликта позволяет писателю создавать различные типы героя, подчеркнуть то в

их образе, что на данном этапе своего творчества он считает наиболее важным. В книгах «Праздник, который всегда с тобой» и «Райский сад» Хемингуэй преимущественно выстраивает конфликты камерного типа, что связано с уже рассмотренной нами задачей раскрытия черт творческой личности в наиболее чистом виде.

Конфликт романа «Райский сад» завязывает ревность Кэтрин к писательскому труду мужа. Женщина пытается удержать его в мире любви, в «райском саду» гармоничных взаимоотношений мужчины и женщины, радость которых в начале романа осознают сами персонажи. «Знаешь, – говорит Кэтрин Дэвиду, – не нужно беспокоиться за меня, потому что я люблю тебя и нас только двое в этом мире» (426). Тем не менее, предчувствие грядущего изгнания героев из рая преследует читателя с первых страниц романа. «Я люблю, – повторяет Кэтрин, – и нам не о чем беспокоиться, правда? – Не о чем», – отвечает Дэвид, но за его кратким ответом чувствуется скрытая неудовлетворенность, четко обозначенная в подтексте. Ситуация усугубляется стремлением Кэтрин поменяться с мужем ролями в любовных отношениях. Уставший от постоянного напряжения, молодой человек предпочитает Кэтрин ее подругу Мариту.

Разрыв Кэтрин и Дэвида, крушение их райского сада закономерны. Недопустимо, по мнению Хемингуэя, укрываться в мире любви от реальности, как это делают Фредерик Генри и Кэтрин Баркли в романе «Прощай, оружие!». Герой рассказа Хемингуэя «Дайте рецепт, доктор!» (1933 г.) мистер Фрезер причисляет любовь к «наркотикам», позволяющим забыть о сложности жизни.

В одной из глав романа «Райский сад» между молодыми супругами завязывается разговор о неизбежности смерти. Желая скрыться от жестокой реальности, Кэтрин произносит ключевую для характеристики ее мировосприятия фразу: «Опасно выходить за пределы

своего мирка. Пожалуй, я вернусь в свой, наш мирок, который я выдумала. Я хочу сказать, мы выдумали» (441). Разница мировосприятия Дэвида и Кэтрин как личностей творческой и нетворческой лежит в основе их конфликта и определяет разное отношение супругов к проблеме времени. Если Дэвид время максимально использует, то Кэтрин пытается забыть о его быстротечности, укрывшись в мире личных отношений. По мнению Мариты, у нее «другой отсчет времени, она его панически боится» (590).

Кэтрин так же, как и ее муж или любой другой человек, не хочет, чтобы с ее смертью «все исчезло» (440). Между тем, она не может найти дела по душе, в котором могла бы реализоваться как личность. «Мадам – домохозяйка», – спокойно говорит Кэтрин о себе (417), но чувствует, что такое положение дел ее не удовлетворяет. Она находится в постоянном поиске, но стоит ей добиться своего, как интерес к достигнутому исчезает. С этой точки зрения девиантное сексуальное поведение Кэтрин – лишь знак ее неустроенности и неудовлетворенности. Время – враг Кэтрин. Хемингуэй подчеркивает перемены в ее облике, происходящие в том числе и под влиянием времени, которых автор не замечает у других героев романа (она выглядит иногда «взрослее своих лет», «усталой», «лицо ее «покрывает мертвенная бледность» и т. д.): “Catherine came in while they were still sitting at the bar. She was tired and quiet and polite” (162). Дэвида иногда пугает ее вид: “He was shocked at the dead way she looked and at her toneless voice” (117). Женщина сама осознает свое положение. Кэтрин признается Дэвиду: «Сегодня утром мне вдруг почудилось, что я состарилась и даже время года изменилось». Она чувствует себя «дряхлее одежды, оставшейся после ... матери» (533-534). Ее финансовая поддержка, оказываемая Дэвиду, о которой она, кажется, ни на минуту не забывает, ее желание поскорее издать повесть, в которой она

фигурирует, – все это демонстрирует ее стремление прикоснуться к тому, что нетленно. С этой точки зрения Кэтрин не столько испытывает ревность к работе мужа, сколько зависть к Дэвиду.<sup>7</sup>

Сюжет романа и книги мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» развивается не только за счет обозначенных нами конфликтов между героями, но и обуславливаются противоречиями в характерах самих героев. Обратной стороной их силы в мире искусства является слабость в реальном мире. Особенно показателен в этом отношении пример Дэвида Берна. Целиком уходя в творчество, Дэвид отгораживается от людей, приносит в жертву искусству многообразие «большого» мира. Для него все происходящее в настоящем – лишь материал для писательских опытов по воссозданию прошлого: «Постарайся с каждым днем писать лучше, – говорит Дэвид, обращаясь к самому себе, – и пусть теперешние невзгоды помогут тебе понять, как подступает первая грусть» (537).

Результатом такого мировосприятия является неискушенность молодого человека в житейских делах, что легко угадывает Кэтрин. Жена Дэвида уверена в податливости мужа. «Тебя ничего не стоит совратить, и смотреть на это ужасно забавно», – говорит ему Кэтрин (523). «Помни, Марита, – обращается Кэтрин к своей сопернице, – когда он (Дэвид – М. Б.) говорит «нет», не обращай внимания. Это ровным счетом ничего не значит» (554). В конце концов Дэвид соглашается с любым решением жены. Казалось бы, этому противоречит то, что молодой человек предпочитает Мариту Кэтрин. Однако подобный выбор, скорее, не осознанный поступок самого Дэвида, а результат

---

<sup>7</sup> В «Празднике, который всегда с тобой» тема смерти также занимает значительное место, что отмечает Джеффри Мейерс. По мнению исследователя, Хемингуэй воспринимает 20-е годы сквозь призму драматических для него 40-50-х годов. Лицо Фицджеральда напоминает молодому Хемингуэю посмертную маску, Эрнест Уолш отмечен печатью смерти, Ральф Даннинг умирает, Паскин кончает жизнь самоубийством. Кстати, себя в те годы даже ретроспективно Хемингуэй осознает полным жизни, что драматическим образом контрастирует с его состоянием в 50-е годы. Уолш в книге мемуаров говорит Хемингуэю 20-х годов: «Вы отмечены печатью Жизни» (235).

целенаправленных действий Мариты, которой помогает сама Кэтрин, убеждая мужа: «Она любит тебя, а ты ее, немножко... Другой такой тебе не найти, а я не хочу, чтобы после меня ты достался какой-нибудь стерве или остался один» (519). Дэвид предпочитает своей жене Мариту, идя по пути наименьшего сопротивления, в поисках комфорта. Глубина его чувства к Марите сомнительна. На вопрос девушки, может ли она в чем-то помочь Дэвиду, кроме его работы, Дэвид хочет сказать, что ничего другого не существует, но сдерживается (514). Точно так же и герой «Праздника, который всегда с тобой» не ощущает вначале опасности присутствия рядом с женой красивой и богатой молодой женщины, которой вскоре увлекается и под влияние которой попадает.

Хемингуэй не идеализирует творческую личность. У Дэвида много недостатков. Всецело занятый искусством, он отгораживается от чужих проблем, возводит стену отчуждения между собой и женой, которая жаждет поддержки и понимания, оправдывается перед собой и Маритой тем, что Кэтрин «больна» и ничего нельзя с этим поделать. Дэвид изначально стремится избегать любых перемен и сюрпризов, укрывшись в своем «райском саду».

Герой отлично осознает свою раздвоенность. «Работа помогала ему собраться, обрести внутренний стержень, который нельзя ни расколоть, ни повредить. Он это знал, в этом и была его сила. Во всем остальном с ним можно было делать все, что угодно» (551). В этом – причина неуважения Дэвида к себе. «Не уважаешь себя, умей, по крайней мере, уважать свое ремесло», – думает он (521).

Герой книги мемуаров также часто не обращает внимания на интересы своей жены, она же целиком подчиняет свое время и свои желания творчеству мужа, живет его интересами. Многие знакомые характеризуют главного героя «Праздника...» как эгоиста и индивидуалиста. «Ты никогда не думаешь о других, а ведь у них тоже

могут быть свои переживания» (217), - говорит один из знакомых Хемингуэю, который настолько поглощен работой, что не хочет общаться с ним. Другой бросает ему аналогичный упрек: «Все говорят, что ты жесток, бессердечен и самонадеян» (219). По сути, в сюжете эти качества героя-повествователя никак не проявляются, хотя обвинения в свой адрес он признает («Характер у меня тогда был очень скверный и вспыльчивый», - говорит о себе сам писатель, 252).

Итак, жизненные неурядицы разрушают гармонию существования героев «Райского сада» и «Праздника, который всегда с тобой». Так же, как это происходило с самим писателем, разрушительное начало входит в их жизнь в форме сугубо личностных конфликтов. Как следствие, герои осознают свою слабость, порожденную раздвоенностью существования – в мире реальном и мире вымышленном, мире творческих фантазий.

Необходимо отметить, что камерность конфликта совершенно не связана у Хемингуэя с «мелкотемьем». Несмотря на незавершенность многих произведений писателя 40-50-х годов, все они тяготеют к некой философской, притчевой обобщенности, что отражается в их названиях: «Райский сад», «Праздник, который всегда с тобой». Название «Праздник, который всегда с тобой» дано произведению после смерти автора, в процессе редакторской работы, но является словами самого Хемингуэя, взятыми из одного из его писем.

В монотонном, однообразном течении жизни, возникающем перед нами в книге мемуаров, есть глубокий смысл. Сюжет книги определяется процессом познания человеком самого себя в условиях, когда обстоятельства позволяют ему делать выбор самостоятельно, а не под давлением внешних факторов. Казалось бы, отсутствие динамичного сюжета противоречит названию книги мемуаров, однако Хемингуэй различает в своем произведении два смысла слова

«праздник», «фиеста». Один из них существует в кругу людей богатых: «Поддавшись обаянию этих богачей, я стал доверчивым и глупым, как пойнтер, который готов идти за любым человеком с ружьем, или как дрессированная цирковая свинья, которая наконец-то нашла кого-то, кто ее любит и ценит ради нее самой. То, что каждый день нужно превращать в фиесту, показалось мне чудесным открытием» (285). В этом признании автора-повествователя просматривается отрицательная окраска понятия «фиеста». Под «праздником», как видно из книги мемуаров, Хемингуэй понимает как раз размеренное течение жизни, работу, отсутствие шума и суеты. Именно в этом может найти свое счастье творческая личность.

В книгах «Праздник, который всегда с тобой» и «Райский сад» потенциально содержатся все конфликты, которые получают развитие в других произведениях писателя. Так, образы Мариты и Кэтрин связаны с другими типами богатых женщин в творчестве Хемингуэя; образ Кэтрин типологически близок образу Зельды, жены Фицджеральда; Дэвид сопоставим с Томасом Хадсоном линией эволюционного развития т. д. Конфликтные ситуации, возникающие в анализируемых произведениях, не произвольно смоделированы. Они принадлежат к числу тех, которые Хемингуэй считал ключевыми для определения характерных качеств личности творческого человека.

Таким образом, творчество Э. Хемингуэя 40-50-е гг. выделяется в особый период по ряду особенностей произведений писателя этих лет. Духовный кризис Хемингуэя в эти годы приводит к попытке переосмысления писателем прошлого, что придает его поздним книгам ностальгический или трагический характер и способствует яркой выраженности в образах героев автобиографического начала. При создании биографии героя Хемингуэй использует как прямые заимствования фактов из своей личной жизни, так и прием



художественного моделирования, предлагая герою, жизненный путь которого до определенного момента был схож с его собственным, выбирать иную судьбу.

По типу героя и конфликта можно выделить два ряда произведений Хемингуэя 40-50-х годов. Первый представляют роман «Райский сад» и книга мемуаров «Праздник, который всегда с тобой». В романе «Райский сад» и книге мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» наиболее полно воплощена концепция творческой личности Э. Хемингуэя.

Акт творчества, по мнению Хемингуэя, позволяет человеку преодолеть конечность своего существования. Мир творчества для героев романа «Райский сад» и книги мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» более реален, нежели мир обыденный. Граница двух миров – творческого и обыденного - проходит внутри сознания самого героя.

По мнению Хемингуэя, творческая личность является посредником между миром обыденным и миром высших духовных ценностей, миром сверхреальным. Дэвид Берн и герой книги мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» ощущают в жизни высшее духовное начало, которое в отсутствие Бога традиционного общества поддерживает их в противостоянии жизненным невзгодам.

Черты человека-творца представлены в романе «Райский сад» и книге мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» в наиболее «чистом» виде благодаря тому, что писатель «выключает» героя из широкого социально-исторического контекста, замыкает его в сфере межличностных отношений и творчества. Для романа «Райский сад» и книги мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» характерны конфликты камерные. Автор заботливой рукой ограждает своих молодых героев от губительного воздействия войны и многих социальных

потрясений, которых ему самому и многим представителям его поколения избежать не удалось. Тем не менее, в основу конфликтов романа «Райский сад» и книги мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» положена субстанциональная проблема - разница мировосприятий творческой и нетворческой личностей.

Конфликт романа «Райский сад» и книги мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» движется также за счет внутренних противоречий, присущих творческой личности, которую Хемингуэй отнюдь не идеализирует. Роман «Райский сад» и книга мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» не были завершены Хемингуэем, неясна степень воплощения в них авторского замысла, не все акценты окончательно расставлены. Но в них целостно воплотилось представление Хемингуэя о творческой личности. Несмотря на ее сильные стороны, творческая личность обладает, по мнению писателя, и весьма ощутимой слабостью, вызванной ее нежеланием и неумением жить в реальном мире во взаимодействии с другими людьми. Герои этих произведений, если проследить их эволюцию за пределами художественного произведения, скорее всего, вынуждены будут покинуть свой уютный оазис и выйти навстречу миру и людям с тем, чтобы набраться новых впечатлений, достичь внутренней целостности, преодолеть неудовлетворенность собой. Дэвид Берн и герой «Праздника» - предшественники в этом смысле Томаса Хадсона, героя романа «Острова в океане», который, не сумев довольствоваться лишь любовью к женщине и творческим трудом, отправляется на поиски иного смысла жизни. И в романе «Острова в океане», и в романе «За рекой в тени деревьев» благодаря этому перед нами возникает более широкая и более сложная картина мира и тех проблем, духовных и социальных, которые пытаются разрешить герои.

**Глава вторая:**  
**Творчество Э. Хемингуэя 40-50-х гг.**  
**и проблема экзистенциализма**  
**(романы «За рекой в тени деревьев», «Острова в океане»)**

Мировоззрение Э. Хемингуэя и его героев, Ричарда Кантуэлла и Томаса Хадсона (романы «За рекой в тени деревьев» и «Острова в океане»), формируется в одну эпоху, эпоху 20-х годов. По нашему мнению, существует связь между героем «позднего» Хемингуэя, героем «потерянного поколения» в целом с типом личности экзистенциальной, многие мировоззренческие черты которой для него характерны.

Проблема «Хемингуэй и экзистенциализм» поднималась в американском литературоведении в работах Дж. Киллингера «Хемингуэй и умершие боги», 1960 (294) и С. Дональдсона «Силой воли», 1977 (264). Однако в названных работах этой проблеме либо не посвящаются отдельных разделов и она не получает должного анализа, либо затрагивается как вспомогательная при решении задач биографического характера (С. Дональдсон), либо рассматривается в основном на материале произведений Хемингуэя 20-х годов (Дж. Киллингер). Монография С. Финкельштейна «Экзистенциализм в американской литературе», несмотря на то, что в ней нет разделов, посвященных творчеству Хемингуэя, создает теоретическую и контекстуальную базу для анализа экзистенциальных черт в его произведениях (230).

В отечественном литературоведении проблеме «Хемингуэй и экзистенциализм» посвящено несколько страниц в работе З. Маянц «Человек один не может...» (395; 105-112), статьи Э. Ю. Соловьева «Цвет трагедии белый» (430) и В. М. Толмачева «Потерянное поколение в творчестве Э. Хемингуэя» (435). З. Маянц приходит к

отрицательному ответу на вопрос о связи художественного творчества писателя с экзистенциализмом. Негативное решение исследовательницей этой проблемы во многом было предопределено идеологическими установками того времени, когда создавалась работа. Особо необходимо выделить статью российского культуролога Э. Ю. Соловьева «Цвет трагедии белый», в которой исследовать обращается к тщательному анализу экзистенциальных черт в ранних произведениях Э. Хемингуэя, ставя его творчество в социально-исторический и философский контекст первой четверти XX века. Следует, однако, подчеркнуть, что перечисленные работы рассматривают проблему «Хемингуэй и экзистенциализм», не затрагивая произведений писателя 40-50-х годов, в которых, тем не менее, ярко выражены черты экзистенциального мировосприятия.

#### **§ 1. Черты экзистенциального героя в творчестве Э. Хемингуэя 20-х гг.**

Романы Э. Хемингуэя «За рекой в тени деревьев» (1950) и «Острова в океане» (1970) посвящены второй мировой войне. Активная работа над «Большой книгой» или «морским романом» (названия, используемые Э. Хемингуэем), части которого и составили роман «Острова в океане», велась писателем во второй половине 40-х годов. Она была прервана Хемингуэем, который решил высказать мысли о войне в более компактной форме. Так в 1950 году увидел свет роман «За рекой в тени деревьев». К работе над «Большой книгой» Хемингуэй неоднократно возвращался вплоть до своей смерти.

И по типу героя, и по характеру конфликта эти произведения, несмотря на их органичную связь с романом «Райский сад» и книгой мемуаров «Праздник, который всегда с тобой», представляют другую линию творчества Э. Хемингуэя 40-50-х годов. Герои этих произведений, Томас Хадсон и Ричард Кантуэлл, в отличие от Дэвида

Берна и героя книги мемуаров, получают от Хемингуэя «путевку» в большую жизнь, что обуславливает более сложную структуру художественного целого и, соответственно, образа героя. На страницах романов «За рекой в тени деревьев» и «Острова в океане» Хемингуэй обращается к герою-современнику и ровеснику, живущему в 40-х годах и пытающемуся включиться в жизнь общества.

Главные герои этих «поздних» книг Хемингуэя приобщаются к социальной, политической жизни своего времени, являясь участниками и свидетелями важнейших исторических событий XX века, первой и второй мировых войн. Они воплощают в себе опыт самого Хемингуэя и как частного лица и как общественного деятеля. Э. Баргесс отмечает, что в «романе «Острова в океане»... представлены страдания и боль автора, чей личный жизненный опыт болезненно ясен даже под налетом художественного вымысла. И сила романа заключается именно в этом» (254; 112). Томас Хадсон и Ричард Кантуэлл являются героями Хемингуэя, наиболее склонными к рефлексии, что в еще большей степени способствует выявлению их близости. Включаясь в социально-исторические и духовные конфликты своей эпохи, герои романов «За рекой в тени деревьев» и «Острова в океане» воспринимают черты экзистенциального мировоззрения, свойственного тому времени.

Популярность экзистенциализма в первой половине двадцатого века можно объяснить тем, что он был не только философской или эстетической системой, но оказался близким обыденному, житейскому сознанию рядового интеллигентного человека, мировоззрением эмоционально окрашенным.<sup>8</sup> Его появление было обусловлено социальной практикой того времени – человек «отчуждался» войной, фашизмом, потребительским обществом, бюрократической машиной

---

<sup>8</sup> В задачи данной работы не входит анализ философии экзистенциализма как таковой. Принципы экзистенциализма рассматриваются в исследовании лишь в связи с его задачами.

государства. «Экзистенциализм шел навстречу тем, кто пытался вырваться из плена стандартов, стандартных взглядов, штампованных героев и героинь как особенности бытия... и представлял собой форму облагороженного, интеллектуализированного конформизма...» (159; 9) Одна из существенных и привлекательных черт философии экзистенциализма состоит в том, что, в отличие от других философских систем, она давала людям реальный шанс в тяжелых условиях XX века найти опору, самоидентифицироваться. Кроме того, философия экзистенциализма нашла широкое выражение в художественных произведениях (Ж.-П. Сартр, А. Камю, А. де Сент-Экзюпери и др.) и стала, благодаря этому, доступной широкому кругу далеких от философии людей. По справедливому замечанию В. В. Лазарева, в экзистенциализме обращает на себя внимание «устремленность к определенным сочетаниям или сращениям философских принципов со специфическими принципами других областей духовной жизни: искусства, религии, культуры – прошлой и современной» (171; 12).

Одна из ключевых тем в этической проблематике экзистенциальной философии - нравственно-философская «тема человека, отстаивающего свое достоинство в условиях, которые, казалось бы, полностью исключают его» - является одной из ключевых, с точки зрения Э. Ю. Соловьева, и в творчестве Э. Хемингуэя (430; 237). Действительно, эта проблема и герой, поставленный перед ее лицом, проходят сквозь все творчество Хемингуэя. Ник Адамс, Джейк Барнс, Фредерик Генри и герои других произведений писателя постоянно находятся в состоянии борьбы с враждебно-равнодушным миром.

Кризис буржуазного либерализма с его поверхностно-оптимистическим миропониманием, с его верой в прогрессивное развитие общества, был вызван бурными событиями века и нашел отражение в экзистенциализме. «Философия существования» возникла

как мировоззрение пессимистическое, ставившее перед собой вопрос: как жить человеку, потерявшему либерально-прогрессистские иллюзии, перед лицом исторических катастроф? Экзистенциализм – это реакция на рационализм эпохи Просвещения в немецкой классической философии, а также на кантианско-позитивистскую философию, получившую большое распространение в конце XIX – начале XX века. Пауль Тиллих полагает, что для XX века экзистенциализм стал философией не отдельных мыслителей и не просто одним из течений европейской философии, а зеркалом, адекватно отражающим ситуацию человека в западном мире; «философия существования» вскрывала острые вопросы во всех сферах жизни и служила откликом на коренной вопрос о смысле человеческой жизни (86; 32). С этой точки зрения можно оспорить мнение З. Маянца, которая отрицает связь раннего героя Хемингуэя с философией экзистенциализма на том основании, что его герои своими переживаниями и эмоциями отвечают на запросы своего времени, тогда как герой экзистенциальный замкнут в себе, огражден от влияния социальной жизни (395; 107). На самом деле, экзистенциализм выразил самые глубокие потрясения первой половины XX века, и герой Хемингуэя 20-х годов сформировался именно под их влиянием. Любое его переживание – отклик на происходящее в мире.

В произведениях Хемингуэя, начиная с самых ранних и заканчивая посмертно изданными, всегда ярко выражен и значим конкретно-исторический и социальный планы, в которых формируется герой. Вопрос этот тщательно исследован как американскими, так и отечественными литературоведами. В нашу задачу входит обращение к мировоззрению героя, сформировавшегося в данных исторических и социальных условиях. Определяя мировосприятие героя Хемингуэя 40-50-х гг. как обладающее чертами экзистенциальными, мы осознаем, что в задачи писателя не входило создание экзистенциального героя как

такового. По отношению к герою Хемингуэя можно говорить о преобладании в его мировосприятии тех или иных черт, однако, он никогда не выступает как воплощение какой-либо философии, что характерно для ряда произведений Сартра («Стена», «Тошнота») или Камю («Посторонний»). Тем не менее, не будучи экзистенциалистом, писатель был человеком своей эпохи со всеми ее наиболее болезненными проблемами, для ответа на которые идеально подходила философия существования. В своих произведениях писатель запечатлевал не экзистенциальное мировоззрение, а человека, сформировавшегося в нелегких условиях начала XX века. Если в его книгах и находили отражение черты «философии существования», то опосредованно, через образы героев.

Среди исторических потрясений первой половины XX века основное место заняли первая мировая война, абсурдная по своей жестокости и бессмысленности, а также обманчивая стабилизация 20-30-х годов с ее поверхностным оптимизмом и, наконец, фашистские режимы 30-х-40-х годов. Перед человеком в таких условиях встала проблема выбора в критических ситуациях, в условиях, когда весь мир теряет четкие нравственные ориентиры. Именно в этих условиях формируются основные черты героев «раннего» Хемингуэя. Они - индивидуалисты, которые не находят общезначимых нравственных принципов и принимают решения, полагаясь лишь на собственную интуицию и совесть. Согласно экзистенциализму, по справедливому замечанию В. Ф. Асмуса, «сознание предстает не как мотивированное, причинно детерминированное, а как «потрясенное» внешним миром. Обстоятельства диктуют только необходимость выбора, но без права ссылки на эти обстоятельства впоследствии, когда выбор уже осуществлен» (222; 6).

Несмотря на явную субъективистскую позицию, характерную для



экзистенциализма, его отказ от коллективного решения проблем, в нем было много привлекательного. Вследствие кризиса мировоззрения первой четверти XX века в обществе произошел отказ от позитивистских иллюзий в отношении истории, характерный для традиционного общества. История, согласно экзистенциализму, сама по себе не содержит никаких задач и целей для человека, и только некритическое отношение к ней как к чему-то, имеющему провиденциалистский характер, явилось причиной трагического взгляда на мир во время первой мировой войны. Осознание бессмысленности иллюзий в отношении прогресса приводит экзистенциалистов к выводу о том, что человек стихийно заброшен в историю, а не конституирован ею. Исходя из этого, особое значение с точки зрения экзистенциализма приобретает проблема личного выбора и ответственности человека перед самим собой. Ясперс настаивает на том, что даже если бы история пришла к концу по какой-либо причине, то и это не могло бы служить оправданием духовного упадка и беспринципности человека (47; 236). «Личность, - утверждает Ортега-и-Гассет, является задачей, а суть этой задачи состоит в «реализации предназначения существования, которое несет в себе каждый из нас» (12; 76). Даже в самых абсурдных условиях настоящий человек должен оставаться верным однажды принятому убеждению.

По мнению В. В. Лазарева, «Сартр, Камю, Ясперс связывают свободу человека со всеобщей ответственностью». С точки зрения исследователя, который сближает мировосприятие экзистенциалистское с теологическим (с чем автор диссертации согласен), «между концепцией «философии существования» «ответственности человека за все человечество» и неустранимой первородной греховностью человека, как это понимается в христианстве, есть некоторый промежуток, который, однако, не является непроходимым, и экзистенциализм

совершает этот переход» (171; 23).

Человек, заброшенный в иррациональный, абсурдный, вышедший из-под его контроля мир и проблема его духовной стойкости становятся основными вопросами экзистенциальной философии в творчестве Э. Хемингуэя.

Ник Адамс, герой сборника «В наше время», является носителем травмированного войной сознания. Именно он открывает ряд героев «потерянного поколения» в творчестве Э. Хемингуэя. Соприкосновение с жестокостью военных действий, ранение, воспринятое героем как смерть и перерождение одновременно, становятся теми узловыми моментами в сборнике новелл, которые приводят к зарождению экзистенциальной проблематики в более поздних произведениях писателя. Ник Адамс первым из героев Хемингуэя вследствие пережитого на фронте отказывается от участия в общественной жизни и познает радость повседневного, «естественного» бытия. Война оказывается для героя новеллистического сборника «В наше время» той «пограничной ситуацией», которая позволяет ему осознать истинный смысл жизни.

На материале романа «Прощай, оружие!» можно проследить, как рушились позитивистские воззрения традиционного общества и обнажилась жестокая истина о современном мире. Фредерик Генри уходит на войну, будучи полон юношеских иллюзий, патриотизма, желания самоутвердиться. Затем взгляд Генри на мир меняется, он начинает воспринимать войну во многом глазами самого Хемингуэя. Мы имеем возможность сравнить взгляды героя и автора, включая в исследовательский контекст и другие произведения писателя.

Ужасные картины, которые можно было видеть на полях сражений 1914–1918 годов, невозможно было принять за последствия человеческого умысла, против которого и должен быть направлен

протест. В этих условиях неприемлемым было благородное негодование. Отсюда – та бесстрастность Хемингуэя, которая отличает его описания военных действий периода первой мировой войны и их последствий. «Мне всегда казалось, что естествоиспытатели напрасно пренебрегают войной как полем для наблюдений... - пишет Хемингуэй на страницах книги «Смерть после полудня». - Внешний вид мертвых, до их погребения, с каждым днем несколько меняется. Цвет кожи у мертвых кавказской расы превращается из белого в желтый, в желто-зеленый и черный. Если оставить их на продолжительный срок под солнцем, то мясо приобретает вид каменноугольной смолы, особенно в местах переломов и разрывов, и отчетливо проявляется присущая смоле радужность» (14, 2; 177). Никакой протест и пафос не могли бы впечатлить больше этой сухости в изложении фактов, передающей то эмоциональное напряжение и ощущение бессмысленности попыток человека изменить ход событий, характерное для периода первой мировой войны.

Э. Ремарк («На западном фронте без перемен»), А. Барбюс («Огонь») также были потрясены войной. Но их нечасто сравнивают с Хемингуэем, поскольку они отметили плодотворную роль человеческих усилий и воли человека в решении социальных потрясений своего времени, тогда как Хемингуэй точно воспроизвел саму катастрофу. В его произведениях главное – неотвратимость, что сближает мировосприятие Хемингуэя с экзистенциальным.

В условиях первой мировой войны герои Хемингуэя (прежде всего Фредерик Генри) борются не с тем или иным противником, а с миропорядком в целом. В образе войны находит метафорическое воплощение жестокость современности как таковая. Герою остается лишь стойчески следовать лично сформулированному понятию о чести, которое по большому счету не может принести никаких практических

преимуществ в мире, утратившем координаты общезначимого смысла. Фредерику Генри эта война не дает ничего, кроме урока самопознания.

Разочаровавшись в плодотворности общественной деятельности, Фредерик Генри целиком погружается в мир личных переживаний, пытается убежать от реальности в мир любви. То, что он еще не боится строить личные планы, пытается найти всеобъемлющий смысл жизни вне себя, в мире межличностных отношений, не боится приобретать «то, что можно потерять», является показателем несформированности его экзистенциального мировоззрения. Фредерик Генри собирается жениться, тогда как герой другого произведения Хемингуэя, рассказа «В чужой стране», придерживается принципиально иной точки зрения:

«- Человек не должен жениться, - сказал майор.

- Почему, синьор маджоре?..

- Нельзя ему жениться, нельзя! – сказал он сердито. – Если уж человеку суждено все терять, он не должен еще и это ставить на карту» (16, 1; 171).

В каком-то смысле Кэтрин является в большей степени личностью подлинной, согласно экзистенциализму, в решении ею одного из основных этических вопросов этой философии – вопроса о разграничении морали и нравственности. «В рассуждениях Кэтрин, - пишет Э. Ю. Соловьев, - неявно содержится общий принцип, которому следуют лучшие представители «потерянного поколения»: быть моральным – безнравственно; безнравственно потому, что в условиях преступного и обезчеловечившегося общества мораль оказывается гарантией безнравственности, шкурничества и духовной нечистоплотности. Избежать соблазна этой удобной и выгодной морали есть долг человека и первейшее условие сохранения личного достоинства» (430; 244). Показательным является эпизод, когда Фредерик и Кэтрин разговаривают о возможности женитьбы. Мораль

требует, чтобы любовь была санкционирована браком. Но в условиях войны брак Кэтрин и Генри был бы причиной их «рассоединения» согласно порядкам военного времени, что, с точки зрения нравственности, недопустимо. И Кэтрин в этом случае стоит на принципах подлинной нравственности, а Генри, ратующий за официальный брак, - все еще на основе далекой от совершенства общепринятой морали. Принять истинно нравственное решение Кэтрин помогает ее женское, интуитивное начало, которое, согласно философии Бергсона, ставшей одной из основ философии экзистенциализма, - основополагающее в постижении бытия.

У примкнувшего к группе солдат-дезертиров Фредерика Генри только еще формируется понимание того, что в мире нет никакого высшего смысла, характерное для экзистенциальной личности. Лишь на последних страницах романа происходит перелом в мировоззрении Генри, переход от желания и возможности верить к безверию. После смерти возлюбленной герой становится скептиком, индивидуалистом, отказывающимся принимать участие в жизни общества.

Именно так в лице Фредерика Генри формируются черты экзистенциальной личности: индивидуализм, скепсис в отношении любых проявлений прогрессизма, стоицизм перед лицом мира, который всегда отнимает то, что наиболее дорого. Одной из характеристик такого человека становится «grace under pressure», то есть умение сохранять достоинство и верность своему «я» даже в самых жестоких условиях, находить победу в поражении, понимание того, что в определенных исторических ситуациях нельзя делать ставку на целесообразность поведения, выбирать что-то в надежде на успех, но необходимо следовать лишь своему внутреннему убеждению.

Джейк Барнс, герой романа «И восходит солнце», является следующим этапом в развитии героя Хемингуэя, в котором черты

экзистенциального мировосприятия приобретают наиболее законченное воплощение.

Джейк Барнс – индивидуалист, который отказался от участия в социальной жизни общества, уверовав в его нравственную и духовную неполноценность, проявленные во время первой мировой войны. Он не пытается найти смысл существования, и в поступках полагается лишь на собственное нравственное чутье: «Мне все равно, что такое мир, - говорит он. - Все, что я хочу знать, это – как в нем жить. Пожалуй, если додуматься, как в нем жить, тем самым поймешь, каков он» переделать эту и все возможные по четырехтомнику (16, 1; 574). Эта мысль Джейка Барнса перекликается со словами одного из признанных теоретиков и практиков экзистенциализма А. Камю, который в эссе «Бунтарь» (1915) заметил: «Главное заключается пока не в том, чтобы проникнуть в сущность вещей, а в том, чтобы в мире, какой он есть, знать, как себя вести».

Джейк Барнс – тот тип героя Хемингуэя, на примере которого просматривается тесная связь представителей «потерянного поколения» с экзистенциальными героями. Мы солидарны с теми американскими и отечественными исследователями (В. Толмачев, С. Дональдсон, Дж. Киллингер), которые признают эту взаимосвязь. «Потерянность» стала той «эпохальной характеристикой, - по словам В. М. Толмачева, - которой суждено было перерасти "гамлетизм" неприкаянных молодых людей. "Потерянность" в широком смысле - это следствие разрыва и с системой ценностей, восходящих к "пуританизму", "традиции благопристойности" и т. д., и с довоенными представлениями о том, какими должны быть тематика и стилистика художественного произведения» (435; 355). «Потерянность» героев определяется не только невозможностью вписаться в послевоенный образ жизни, но и является показателем «заброшенности... в историю, лишившуюся

привычных контуров» (435; 355). Слова Гертруды Стайн по поводу своего поколения, которые Хемингуэй приводит в «Празднике, который всегда с тобой» - «У вас ни к чему нет уважения» (185) – подчеркивают, что в представителях «потерянного поколения» основным является не невозможность вписаться в жизнь послевоенного общества, а их нежелание идти с ним на контакт.

Представители «потерянного поколения» присутствуют в произведениях большого количества крупных писателей первой половины XX века. Кроме произведений Хемингуэя, ярчайшими образцами таких книг стали «Три солдата» Дж. Дос Пассоса, «Громадная камера» Э. Э. Каммингса, «Великий Гэтсби» Ф. С. Фицджеральда, «Солдатская награда» У. Фолкнера, «На западном фронте без перемен» Э. М. Ремарка, «Смерть героя» Р. Олдингтона и другие. «Потерянность» связана с послевоенными настроениями, царившими в обществе первой четверти XX века, чувствами индивидуализма, стоицизма, скепсиса, одиночества. В русле своеобразной поэтики литературы «потерянного поколения» создавались художественные произведения англичанина Д.-Г. Лоренса, француза Жан Жионо, немца Р. М. Рильке. Все они во время войны отвернулись от общества, будучи не в силах выносить поощряемые им бессмысленные массовые убийства.

Возвращаясь к Хемингуэю, следует подчеркнуть, что такие люди, как Джейк Барнс, пережившие полное крушение всех иллюзий, свободны от поверхностного оптимизма. Он полагается лишь на самого себя, а согласно экзистенциализму, свобода состоит в том, чтобы человек не выступал как вещь, формирующаяся под влиянием естественной или социальной необходимости, а «выбирал» самого себя, формировал себя каждым своим действием и поступком. Тем самым свободный человек несет ответственность за все совершенное им, а не

оправдывает себя «обстоятельствами»... Джейка Барнса Хемингуэй освобождает во многом и от социализации, «опредмечивания», материализации его любовных устремлений. Вследствие своего увечья он не может связать себя узами брака, что делает героя еще более защищенным от моральных оценок общества.

Одним из путей постижения себя и самоидентификации для героев романа «И восходит солнце» является «состояние» фиесты. Мотив фиесты – испанского народного праздника – важнейший в творчестве Хемингуэя. Фиеста символизирует резкий перелом, умирание и воскресение в новом качестве, отказ от всяческих условностей.<sup>9</sup> Постоянная опасность гибели во время боя быков, в толпе, во время щедрых возлияний и выяснения отношений, – все это сближает образ фиесты с «пограничными ситуациями» в понимании экзистенциальной философии, которые являются дорогой к постижению сути человеческого бытия.<sup>10</sup>

Апокалиптический образ фиесты, боя быков, смерти, убийств, охоты в этом романе и в других произведениях писателя приближает нас к вопросу о смерти, постоянно присутствующей в творчестве Хемингуэя и столь важной для экзистенциалистов. «День смерти, – гласит мудрость Проповедника, – лучше, чем день рождения», и, возможно, ни один американский писатель не исследовал конечную истину Экклезиаста основательней, чем Хемингуэй. Именно «день смерти» с какого-то момента устойчиво овладел его помыслами и заполнил собой значительную часть его зрелого творчества...» (341; 192). Такова точка

---

<sup>9</sup> В диссертации В. Л. Махлина «Формы времени и события в творчестве Э. Хемингуэя» фиеста как событие относится к времени «экстатическому».

<sup>10</sup> «Пограничные ситуации», в понимании экзистенциальной философии, – безысходные, предельные жизненные обстоятельства, которые приносят с собой чувства тоски, страха, невозможной утраты. Именно в их переживании человек наиболее искренне и открыт для самого себя, именно такие эмоции единственно верно отражают сущность бытия. Таким образом, экзистенциалисты полагают переживания неким «смотровым окошечком», сквозь которое виден мир как он есть, и окончательное поражение, с этой точки зрения, согласно Сартру, есть наиболее общая правда жизни. То есть из



зрения М. Гайсмара, и с ней трудно не согласиться. В философии экзистенциализма близость к смерти – одна из «пограничных ситуаций», момент истины. Интерес к смерти показателен для художественного творчества экзистенциалистов.

Хемингуэй, как и экзистенциалисты, рассматривает смерть не только в качестве способа преодоления абсурдности жизни или пограничной ситуации. По мнению В. М. Толмачева, с которым мы полностью согласны, для героев Хемингуэя – матадоров, охотников – характерно переживание смерти как религиозного феномена. Она является для них противодействием абсурду жизни, «ничто», выступающему в XX веке на бытовом уровне вместо Бога. В отличие от смерти на передовой бессмысленной войны смерть на арене, охоте заключена в некую систему правил, где «абсурдная жестокость жизни отрицается системой правил и условно побеждается искусством», по верному замечанию Э. Соловьева (430; 364). Абсурд у Хемингуэя возникает из противоречия между целенаправленной человеческой деятельностью и ощущением нулевого ее результата вследствие смертности человека.

В мире, где смерть неизбежна и ее неизбежность ставит под вопрос оправданность любого действия, можно хотя бы выбрать, какой смертью умереть. Для человека, который сознательно идет навстречу опасности – смерть в истине. Для тех, кто вел обывательскую жизнь и умер естественной смертью – смерть не может считаться «достойной». Герои Хемингуэя, близкие экзистенциальной философии, выбирают «смерть в истине». Говоря об экзистенциальных аспектах мотива смерти в произведениях Хемингуэя 20-х годов, не нужно забывать и о том, что его книги всегда глубоко социальны. Гибнущие и борющиеся со

---

апокалипсических переживаний истории, из личных негативных, в обыденном понимании этого слова, эмоций экзистенциалисты пытаются извлечь новые смыслообразующие постулаты.

смертью герои Хемингуэя в послевоенное время напоминали о смерти людям, забывшим в условиях процветания о ее реальности.

Таким образом, в творчестве Э. Хемингуэя 20-х гг. (в частности, в романах «Прощай, оружие!» и «Фиеста») формируется образ героя, содержащего в своем мировосприятии элементы экзистенциальной философии. Выбор Хемингуэем таких сюжетов произведений, когда герой оказывается в ситуации, требующей концентрации всех его сил и возможностей перед лицом гибели или кардинального перелома в жизни, отвечает экзистенциалистскому представлению о роли пограничных ситуаций в судьбе человека. При этом ни Фредерик Генри, ни Джейк Барнс не являются философскими схемами, созданными как воплощение экзистенциальных идей. Их характеры и жизненные взгляды сформировались в условиях начала двадцатого века со всеми его противоречиями и потрясениями, поэтому герои Хемингуэя 20-х гг. являются типическими представителями «потерянного поколения» первой половины двадцатого века. Вопросы, которые решают герои писателя – прежде всего вопрос о личной ответственности человека в условиях жестокого и непредсказуемого мира – были наиболее остро поставлены именно «философией существования».

## **§ 2. Эволюция мировоззрения героя Э. Хемингуэя 30-х гг.**

Если героя Хемингуэя 20-х годов на достаточных основаниях можно отнести к типу экзистенциальной личности, то по отношению к произведениям писателя 30-х годов решение этого вопроса носит не столь однозначный характер, что связано с изменением как исторических условий, так и мировосприятия самого писателя.

История действительно представлялась рядовому участнику событий бессмысленной и абсурдной вплоть до конца тридцатых - начала сороковых годов, когда борьба с фашистскими режимами в мире

становится осмысленной и оправданной исторической задачей. Учитывая это, творчество Э. Хемингуэя 30-х годов можно рассматривать двояко.

С одной стороны, Хемингуэй осознал эту перемену, и его взгляды на войну изменились. Сравнивая первую мировую войну и войну с фашизмом, Хемингуэй подчеркивал: «Главное заключалось в том, что эта последняя война имела смысл, в то время как первая не имела для меня никакого смысла» (357; 359). Если, обращаясь к теме первой мировой войны, писатель в качестве противника своего героя являл читателю абсурдный миропорядок в целом, не разделяя людей на своих и врагов, то в произведениях писателя, посвященных войне в Испании, это разделение уже явственно чувствуется.

Война в Испании стала второй войной, нашедшей отражение в творчестве Э. Хемингуэя. В непосредственной связи с изменениями исторической ситуации и эволюцией взглядов писателя на войну, изменяется и герой Хемингуэя. Герои Хемингуэя не против войны как таковой - это достойное занятие настоящего мужчины. Роберт Джордан («По ком звонит колокол», 1940) приобщается к антифашистской борьбе осознанно, она становится целью его жизни. Любовь к свободолюбивому народу Испании сливается в его душе с любовью к Марии и придает его жизни и даже смерти глубокий смысл. Несмотря на ощутимый дух пессимизма, которым проникнут роман «По ком звонит колокол» (он был написан в период поражения испанских республиканцев), его отличает ярко выраженная антифашистская направленность, уверенность в правоте дела, за которое сражается и гибнет герой. «Фашизм – ложь... - говорит Хемингуэй. - И когда он уйдет в прошлое, у него не будет истории, кроме кровавой истории убийств...» (16, 3; 549). Если в ранних произведениях Э. Хемингуэя война выступала как метафора абсурдности и жестокости жизни в

целом, то теперь писатель придерживается иного мнения: «Когда люди борются за освобождение своей родины от иностранных захватчиков и когда эти люди – твои друзья... начинаешь понимать, что есть вещи и хуже войны. Трусость хуже, предательство хуже, эгоизм хуже» (16, 3; 549).

Вдохновленный примером сплоченной борьбы испанцев за свою независимость, Хемингуэй в своих художественных произведениях начинает иначе решать дилемму индивидуализма-коллективизма. Гарри Морган («Иметь и не иметь») и Роберт Джордан в разной степени осознают необходимость единения с другими людьми в борьбе за свои идеалы.

Это традиционная точка зрения на творчество Хемингуэя второй половины 30-х годов. Но, на самом деле, есть другой, более глубокий план проблематики того же романа «По ком звонит колокол», который сосуществует с планом социально-историческим. Мировоззрение героя Хемингуэя этих лет во многом остается свойственным для личности экзистенциальной, оно лишь видоизменяется в соответствии с тем, как меняется сам экзистенциализм в годы фашизма.

Решающую роль в популярности экзистенциализма в 30-40-е годы сыграл экзистенциализм французский, который под влиянием войны и антифашистского сопротивления признал обусловленность поведения человека социальными обстоятельствами и ответственностью перед обществом. Именно в условиях тоталитаризма проявляется все лучшее в мировоззрении экзистенциализма. С одной стороны, экзистенциалисты не могут предложить какие-либо социальные способы борьбы с фашизмом, но зато в душе отдельной личности он встречает достойное сопротивление. Исходя из концепции экзистенциализма, в 30-х годах в условиях борьбы с фашизмом действительной исторической необходимости следовали те, кто боролся и шел на риск смерти, а не те,

кто подчинился, приспособился и выжил. Именно таков Роберт Джордан, чья смерть, несмотря на провал операции, - оправданна.

Мироощущение героев романа Хемингуэя близко героям А. де Сент-Экзюпери («Военный летчик»), который никогда не задавался вопросом о том, стоит ли бороться против фашизма, оправдано ли это исторической целесообразностью и может ли принести успех. Соппротивление для Сент-Экзюпери является безусловным личным действием, которое не нуждается в словах о соответствии историческому прогрессу. «Мы знаем, что все потеряно, - признает Сент-Экзюпери. - Тогда зачем же мы продолжаем умирать?» (35; 366) - в устах автора экзистенциального этот вопрос не нуждается в том, чтобы при ответе на него принималось во внимание историческое прогнозирование. Так же, как и Ясперс, Экзюпери не принимает пессимизма в качестве внутренней установки даже в тех условиях, когда по оккупированной Франции прокатывается волна рационально оправданных, «мотивированных» самоубийств!

Экзистенциальные черты в творчестве Э. Хемингуэя в эти годы трансформируются в том же направлении, что и в произведениях Сартра, Камю. Трилогия Ж.-П. Сартра «Дороги свободы» (1945-1949) – переходная от первого ко второму этапу в творчестве писателя. Главный герой первой части трилогии – романа «Зрелый возраст» Матье Деларю не выходит за рамки экзистенциального человека «в себе». Во второй части – романе «Отсрочка» выдвигаются объективные, социально-исторические обстоятельства, которые вторгаются в мир экзистенциалиста, вынуждая его с ними считаться. Сартр создает симультанное полотно, рисуя картины того, что случается с разными людьми в разных местах, и объединяет их всех заревом и истинностью приближающейся войны. Главы романа названы днями сентябрьской недели 1938 года, и, таким образом, роман получает хотя

бы внешнее сходство с исторической хроникой. Матье Деларю подавлен этими событиями, в нем созревает неприемлемое для экзистенциалиста чувство несвободы, зависимости от мобилизации и войны. В третьей части – романе «Смерть в душе» история и война вторгаются во внутренний мир героя и его жизнь окончательно. Местом действия становится Париж, время действия – падение столицы Франции в июне 1940 года. Мировоззрение Сартра трансформируется настолько, что теперь характеристики его персонажей определяются отношением именно к этим историческим фактам. Абсолютно свободный герой – имморалист Даниель в восторге, он призывает любить немцев, так как те утвердили царство зла. Но бытие «в себе», полное отсутствие идеалов, цинизм теперь для Сартра равен фашизму. «Выбирающий», живущий «для себя» герой, Матье Деларю, берет винтовку и присоединяется к группе солдат, которые решили дать бой наступающим врагам. Для Сартра это реальный выбор героя, который связан с реальными обстоятельствами, выбор ответственности человека за то, что происходит. В работе «Экзистенциализм – это гуманизм» (1946) Сартр отмечает, что акт выбора всегда социален.

Показательны также перемены мировосприятия Сартра в пьесе «Смерть без погребения». В ней повторяется ситуация новеллы «Стена» – группа схваченных партизан перед лицом неминуемой расправы. Много повторяется и в характеристике героев, у которых на пороге смерти проступают экзистенциалистские черты – метафизическая тоска, чувство одиночества, независимости от каких-либо обязательств. В их неподчинении палачам заключено экзистенциальное самоутверждение, оберегание своего «я» от другого. Однако финал здесь совсем иной, нежели в «Стене». «Там парадоксальная концовка убеждала в бессмысленности любого акта перед лицом смерти. Здесь же трагическая развязка говорит о бесчеловечности, жестокости фашистов.

И о том, что даже перед лицом неизбежной смерти возможен выбор, возможен поступок целесообразный, утверждающий свободу не только в абстрактно-нравственном смысле, но и в смысле конкретного, социального действия» (159; 55). Вместе с тем, необходимо отметить, что все эти изменения не означают распада экзистенциализма как целостной философской системы. Экзистенциальный герой и в этих условиях остается героем экзистенциальным, его выбор – его личное дело, только в условиях фашистских режимов он совпадает с оправданной социальной борьбой, что и побуждает героя к действию.

Другой классический пример развития французского экзистенциализма под влиянием войны и Соппротивления – движение Камю от романа «Посторонний» (1937 –1940) к роману «Чума» (1947). «Чума» А. Камю – одно из самых светлых произведений западной литературы послевоенного времени. В ней, как и в романе «По ком звонит колокол», есть элементы «оптимистической трагедии». Сквозь все ужасы эпидемии Камю сумел донести до читателей благую весть. Эта надежда родилась из реального опыта трагической обыденности оккупации. С чувством радостного недоумения герои «Чумы» познают законы человеческой сущности, человеческой солидарности. В этом отношении особенно любопытен журналист Рамбер, застрявший в городе во время эпидемии. Поначалу он стремится всячески вырваться из города, но какая-то мощная сила втягивает его в общее дело, он постигает законы людской солидарности. Идея эта оказывается особенно неожиданной и ценной на фоне осознанной абсурдности мира.

Окончание войны и переход к мирной жизни стали для многих людей очень тяжелой психологической и духовной ломкой. Послевоенная жизнь сталкивает человека не с героическим противостоянием конкретному врагу, а с необходимостью решать будничные проблемы. Отказ от личного участия в политически и

социально мотивированных действиях, оправданное во время жестоких и исторических событий первой мировой войны и во время фашистских режимов, не имел «никаких оправданий в послевоенный период, когда в странах Западной Европы шла напряженная борьба за власть и никакой «готовой политики» еще не существовало. Отказ от политически мотивированного действия обнаруживает себя в этих условиях как разновидность интеллигентского чистоплюйства, как уклонение от того, что ситуация вменяла в ответственность вчерашнему участнику Сопротивления, антифашисту... Стремление к «самоотводу» в конкретных вопросах политики было характерно в этот период для всех представителей экзистенциальной мысли», - справедливо подчеркивает Э. Соловьев (216; 333-334). Человек, придерживающийся в послевоенную эпоху устаревших взглядов на мир, чувствует себя неудачником. Именно таковым ощущает себя Ричард Кантуэлл, герой романа Э. Хемингуэя «За рекой в тени деревьев». Мировоззрение, характерное для него, сформировалось на определенной исторической почве, в контексте изменившейся экзистенциальной философии второй половины 40-х годов.

### § 3. Экзистенциальные черты романа «За рекой в тени деревьев»

Герой романа «За рекой в тени деревьев» напоминает самого писателя, постаревшего, уставшего от жизни (342; 169). Однако, учитывая автобиографичность этого произведения Хемингуэя, Дж. Мейерс справедливо отмечает, что роман «За рекой в тени деревьев» хоть и «отражает военный опыт Э. Хемингуэя... но является все же много большим, нежели автобиографическое повествование» (298; 470).

Ричард Кантуэлл является участником как первой, так и второй мировой войн, что позволяет глазами одного героя взглянуть на эти важнейшие события XX века. Отношение полковника к первой мировой



войне сопоставимо с мыслями о ней самого Хемингуэя и героев ранних произведений писателя. Судя по его воспоминаниям, Кантуэлл так же не понимал ее смысла, будучи молодым человеком. Кошмары, связанные с той войной, так же не воспринимались им как результат человеческой деятельности. Вот как вспоминает Кантуэлл последствия одного из сражений: «... текли обсаженные ивами каналы; когда-то в них плавали трупы. Наступление окончилось страшной бойней, солнце припекало, и, чтобы расчистить позиции у реки и дорогу, кто-то приказал сбросить трупы в каналы...

Вода стояла почти без движения, и мертвые – их и наши – запрудили каналы надолго, плавая лицом кверху, пучась, раздуваясь и достигая чудовищных размеров». (434).

Так же, как и герои ранних произведений Э. Хемингуэя, Кантуэлл не испытывал ненависти к врагу и не имел о нем четкого представления, связанного с идеологическими или какими-либо другими установками. «Всю ту зиму он тяжело болел ангиной и убивал людей, которые шли на него с гранатами, пристегнутыми к ремням портупей, тяжелыми ранцами из телячьей кожи, в касках, похожих на котелки. Это был враг. Но он никогда не питал к ним вражды, да и вообще каких бы то ни было чувств». (442) Упоминание «касок, похожих на котелки», снижает эмоциональный регистр этих строк и уравнивает первую мировую войну по ее осмысленности с игрой для детей, в которую с необыкновенной жестокостью играют взрослые.

Ричард Кантуэлл существует сразу в двух мирах – прошлом и настоящем, причем прошлое для него более реально и привлекательно. Один из знакомых говорит ему: «Вы любите уходить далеко в прошлое, полковник», на что Кантуэлл отвечает: «Так дьявольски далеко, что меня это даже не веселит». (469) Он все еще ощущает себя младшим лейтенантом первой мировой войны: «Полковник задумался – теперь он

снова был младшим лейтенантом и ехал на грузовике, весь в пыли, на лице его были видны только стальные глаза, веки были красные, воспаленные». (501) Его глаза повсюду ищут следы былых сражений: «Они пересекли реку и очутились на итальянской стороне; он снова увидел старую дорогу с высокими откосами. Как и всюду вдоль реки, она была здесь ровная и однообразная. Но глаз его различал старые окопы». (501)

Мировоззрение Ричарда Кантуэлла сформировалось именно в тот период времени и сохранилось практически неизменным, что лишает его оценку первой мировой войны исторической глубины. Несмотря на то, что о ее событиях вспоминает пятидесятилетний человек, читатель видит все происходящее глазами двадцатилетнего. Если Ричард Кантуэлл, прошедший вторую мировую войну, и совершает переоценку событий первой мировой войны, то она касается лишь профессиональных вопросов ведения сражений: «Жаль, что нельзя перевоевать ту войну сначала, - думает он. - С моим опытом и с тем, что у нас сейчас есть». (450) И, обращаясь к опыту прошедших войн, Кантуэлл не делает выводов об их принципиальной антигуманности. Он подходит к прошлому с холодным профессионализмом военного: «Еще раньше они прошли сквозь бессмысленную мясорубку на Изонце и на Карсте. Им было стыдно за тех, кто ее устроил, и они старались не думать о ней, об этой позорной, дурацкой затее – поскорее бы ее забыть. Правда, полковник вспоминал ее иногда, поскольку она могла послужить уроком в других войнах». (460)

Мировоззрение Ричарда Кантуэлла, сформировавшееся в первой четверти двадцатого века, было адекватным для той исторической ситуации. Плохо то, что его мировоззрение не развивается с течением времени в отличие от мировоззрения самого писателя.

Ричард Кантуэлл - представитель «потерянного» поколения, в котором черты, характерные для подобного типа героя, нашли свое крайнее выражение, даже вырождение. Перед нами как будто бы разочарованный и постаревший лейтенант Фредерик Генри, так и не нашедший. Полковник Кантуэлл серьезно болен. Он уже не борется с жизненными обстоятельствами. Полковник готовится к смерти, отказавшись от всякой борьбы за свои убеждения, что лишает его образ истинного трагизма и придает роману характер прощальной песни. Он неудовлетворен итогами своей жизни. Кстати, он является одним из немногих центральных персонажей Хемингуэя, которые предстают перед нами прожившими достаточно долгую жизнь.

Убеждения Кантуэлла, верные для более ранней эпохи, становятся непригодными для 40-х годов, порождая малопривлекательные черты его характера. Кантуэлл остается индивидуалистом, не доверяющим людям. «У вас много детей? – спрашивает он итальянского лодочника.

- Шестеро. Два мальчика и четыре девочки.

-Видно, вы не очень-то верили в фашистскую власть. Всего шестеро!

- А я и не верил.

-Вы мне голову не морочьте, сказал полковник. – Ничего удивительного, если вы в нее верили. Думаете, теперь, когда мы победили, я вас стану этим попрекать?» (449) Сцена эта свидетельствует о том, что Кантуэлл видит во всех окружающих людях своих врагов. Еще одна сцена – реакция на появление шофера: «Вошел шофер. Полковник отметил, что, пока они перебрасывались шутками, он перестал следить за дверью, а всякая потеря бдительности его злила... «Ты потерял быстроту реакции, - подумал он. – Смотри, еще попадешься кому-нибудь в лапы». (447)

Кантуэлл сам признает, что у него «сердце несправедливого, желчного придиры, который хулит все на свете», он признается: «Я даже себе надоел, дочка», говорит он Ренате и пытается вести себя по-доброму: «Господи, дочка, если бы ты знала, как я стараюсь быть добрым! Но человеку легче на душе, когда он злой» (566, 573, 559)

Доверие Кантуэлл испытывает лишь к таким же, как и он, людям, побывавшим на войне: «Жаль, - думает он, - что я люблю только тех, кто воевал или был искалечен». (467) Он чувствует себя комфортно лишь рядом с теми людьми, которые также не смогли приспособиться к изменившемуся миру, оставшись в плену юношеских принципов.

Ричард Кантуэлл медленно умирает, потеряв смысл жизни с потерей реальных врагов. Как герою экзистенциальному, ему нужно с чем-то бороться, чтобы самоутвердиться, поэтому при отсутствии реальных врагов он злится на весь мир.

Полковник верно отмечает то объективно негативное, что сопровождало вторую мировую войну в Европе. Будучи профессиональным военным, Кантуэлл имеет возможность изнутри разглядеть истинные причины и выгоды второй мировой войны для США. «... сейчас армия – самое крупное предприятие в мире», - утверждает Кантуэлл (573), подчеркивая то обстоятельство, что для многих вторая мировая война была средством обогащения. Это наблюдение героя романа «За рекой в тени деревьев» перекликается со словами самого Хемингуэя, написанными им в 1948 году: «Автор этой книги пришел к выводу, что те, кто сражается на войне, самые замечательные люди, и чем ближе к передовой, тем больше замечательных людей там встречаешь; зато те, кто разжигает, затевает и ведет эти войны, - свиньи, думающие только об экономической конкуренции и о том, что на этом можно нажиться» (16, 2; 9). Кантуэлл не раз говорит Ренате с горечью: «Да и кому какое дело до этой

проклятой войны?» (565) Хемингуэй испытывает судьбой ветерана послевоенное американское общество, забывшее о недавней войне, недоброжелательность со стороны которого Кантуэлл остро ощущает во время посещения кафе: «В баре, за первым столиком у входа, сидел разбогатевший во время войны миланец... и его роскошная, в высшей степени соблазнительная любовница... и полковник подумал: сколько же миланцу пришлось утаить налогов, чтобы заплатить за такую холеную даму в длинном норковом манти и за спортивную машину... Парочка воззрилась на него, как и положено невоспитанным людям этой породы, и полковник небрежно отдал им честь.

- Простите, что я в военной форме, - сказал он по-итальянски. — Но, увы, это мундир, а не маскарадный костюм!» (445 – 446)

Кантуэлл подходит ко второй мировой войне с теми же мерками, что и к первой мировой. Верно отмечая ее негативные стороны, он не чувствует принципиально иного характера второй мировой войны, направленной на борьбу с фашизмом, не осознает того факта, что эта война для огромного количества людей имеет принципиально важное значение и что на этот раз она объединяет одних и превращает во врага других. Борьба с фашизмом не становится для него, как для Роберта Джордана, той основой, которая могла бы объединить его с другими людьми.

Безусловно, Ричард Кантуэлл чувствует ненависть к фашизму. Но она во многом обусловлена частными причинами. Для него это чувство связано с любовью к тем странам, которые были захвачены фашистами. Для Кантуэлла болезненным является тот факт, что генерал Франко все еще остается у власти в Испании. Полковник уверен в том, что его «повесят вниз головой возле заправочной станции». (533). Он испытывает ненависть к итальянским фашистам, которых угадывает среди окружающих его людей.

Кантуэлл не видит в тех людях, которые воевали на стороне нацистской Германии, врагов. Как это происходит с ним во время воспоминаний о сражениях первой мировой войны, Кантуэлл не рассматривает противника, в данном случае рядовых нацистов, в качестве людей, осознанно отстаивающих с оружием в руках свою идею. Они для него – все та же людская масса, вовлеченная в исторический поток помимо своей воли. Поэтому полковник подходит к их оценке лишь с точки зрения профессионального военного, который признает достоинства своего противника. Фашисты – «храбрые парни» (563), отмечает он в разговоре, подчеркивая их высокие профессиональные качества. На вопрос Ренаты, много ли полковник знал немцев, которые ему нравились, Кантуэлл отвечает:

« - Очень много...

- Но ведь они так подло поступали!

- Конечно. А разве мы всегда поступали благородно?

- Я не могу относиться к ним так терпимо, как ты, - ведь это они убили моего отца и сожгли нашу виллу на Бренте! Мне они никогда не нравились. Особенно с того дня, как немецкий офицер у меня на глазах стрелял из дробовика по голубям на площади Святого Марка.

- Я тебя понимаю, - сказал полковник. – Но, пожалуйста, дочка, пойми и ты меня. Когда убьешь так много врагов, можно позволить себе быть снисходительным». (501-502)

Для Кантуэлла борьба с фашизмом не была окрашена глубокими чувствами, победа над ним не была выстрадана. Война не коснулась одинокого Кантуэлла в плане душевном так близко, как Ренаты, переживающей за своих близких, сострадающей другим людям. Чувствуется, что полковник подходит к ней с деловитостью и рассудительностью военного, исполняющего свой долг. Убийство и война для него теперь являются не живым делом, окрашенным болью

и воспоминаниями, а нелюбимой работой, «скверным ремеслом». Кстати, вопрос о военных преступниках стал одним из камней преткновения для послевоенного экзистенциализма. С точки зрения «философии экзистенциализма», нацисты, которые во время войны не воспринимались как люди, после войны оказываются и личностями, действовавшими в соответствии с тем, что они считали безусловно верным, не предававшими своих взглядов и не понимающими, в чем их вина.

Во многом вследствие инертности своего мировосприятия Кантуэлл не сумел заметить героической стороны второй мировой войны. «Поступай, как приказано, не считаясь с потерями, - рассуждает полковник, - вот ты и герой». (543) Его рассказы о войне вызывают у Ренаты закономерный вопрос: «Но разве во всем этом не было ничего благородного, ничего героического?» (510)

Рассуждения Кантуэлла, на первый взгляд кажущиеся проявлением его высокого гуманизма, вызывают порой явное отторжение у русского читателя. Так, о русских он говорит: «...лично мне они нравятся, я не знаю народа благороднее, народа, который больше похож на нас». Однако через мгновение добавляет: «Говорят, это наш будущий враг. Так что мне, как солдату, может, придется с ними воевать». (466) Если прикажут, полковник будет воевать и с русскими.

Следование своему призванию в любых ситуациях – выбор героя экзистенциального. Исполнение долга профессионального военного, беспрекословное подчинение военной дисциплине, приказам сами по себе разумны, но лишь при том условии, что человек чувствует в себе призвание к службе. Однако суть дела состоит в том, что Кантуэлл не чувствует себя человеком военным и, оставаясь на службе, изменяет своему призванию.

Судя по замыслу Хемингуэя, Ричард Кантуэлл более склонен к искусству, живописи, более лиричен по натуре, чем того требует ремесло военного. То, как он видит мир, доказывает большую «живописность» его восприятия, нежели та, которой обладает Томас Хадсон, профессиональный художник. Наблюдая за морем, полковник думает: «Почему всегда сжимается сердце, когда видишь, как вдоль берега движется парус? Почему у меня сжимается сердце, когда я вижу больших, неторопливых светлых быков? Дело, верно, в их поступи, во всем их виде, величине и окраске.

Но меня трогают и красивый крупный мул, и цепочка холеных вьючных мулов. И койот, всякий раз, когда я его вижу, и волк, который движется иначе, чем все другие звери, серый и такой уверенный в себе, гордо несущий свою тяжелую голову с недобрыми глазами». (437) Кантуэлл часто упоминает в разговорах тех художников, которых ценил сам Хемингуэй (Брейгеля, Гойю). Рената говорит ему: «Ты все понимаешь в картинах, в книгах и в жизни», на что полковник отвечает «Ну, это наука нехитрая! Смотри на картины непосредственно, читай книги честно и живи, как живется». (555)

Таким образом, Кантуэлл внутренне раздвоен. Он является героем «неподлинным». Следуя долгу, налагаемому на него нелюбимым ремеслом, полковник отказывается от следования своему истинному призванию и ощущает себя неудачником. «Отчего я такой ублюдок, отчего я не могу бросить свое ремесло и быть добрым и хорошим, каким мне хочется быть?» - размышляет он и сам дает ответ на свой вопрос: «Я хотел дослужиться до генеральской должности в американской армии и своего достиг. Но карьеры так и не сделал и теперь ругаю всех, кто добился успеха». (463, 580)

«Различие двух способов бытия, - отмечает П. П. Гайденок, - подлинного и неподлинного – одна из центральных проблем



экзистенциализма» (119; 11). Если интерес человека и его деятельность направлены вовне, на предметы и процессы внешнего мира, тогда человек существует как погруженный в мир вещей. «Подлинный» же способ бытия есть направленность экзистенции на самое себя, на свои возможности. Ричард Кантуэлл отказывается от реализации своей экзистенции и живет обыденной жизнью, в мире повседневности. По мнению же Ясперса, вся сфера государственной и политической жизни, правовых отношений (к которой и принадлежит полковник Кантуэлл), где человек поступает сообразно заранее определенным нормам, действует с заранее известными предписаниями и законами, - вся эта сфера является сферой «повседневности», где личность человека совершенно не проявляется (119; 12).

Беспрекословно исполняемый долг и приказ является для Кантуэлла той броней, которая позволяет ему не брать на себя никакой ответственности и считать себя безгрешным. Недаром он признается Ренате, что за всю свою жизнь совершил лишь три ошибки. (483) Ответственность за все остальные ошибки он возлагает на других. Эта черта характера Кантуэлла является нетипичной для героев Хемингуэя, которые в самых сложных условиях всегда сами принимали решения.

Кантуэлл служит под командованием генералов, которых не уважает. Характерные его высказывания на этот счет: «после того как человек получит генеральскую звезду или несколько звезд, правда становится для него такой же недостижимой, как святой Грааль для наших предков»; «Если бы я врал, как другие, у меня было бы уже три генеральских звезды»; «в нашей армии ты должен слушаться, как собака... Одна надежда, что тебе попадет хороший хозяин». (517, 497,575) Не чувствуя призвания к военной службе и уважения к ее порядкам, полковник все же исполняет неразумные приказы, которые ведут к неоправданной гибели людей. С этой точки зрения постоянные

сетования полковника на неразумное командование кажутся бесполезным брюзжанием слабого человека. Особенно Ричард Кантуэлл сожалеет о полке, который он потерял во время одного из сражений второй мировой войны в результате исполнения одного из таких приказов. «Это был хороший полк», - говорит он. - «Можно даже сказать, прекрасный полк, пока я не уничтожил его по приказу начальства». (575) Рената, благодаря своей женской интуиции, чувствует то, в чем сам Кантуэлл не желает себе признаться: он совершил в жизни не три, а множество ошибок, и главная из них – неправильный выбор жизненного пути, отказ от реализации самого себя. В одном из разговоров Рената проговаривается: «...ты должен мне все рассказать, чтобы избавиться от горечи... Понимаешь, я хочу, чтобы ты умер с легким сердцем». (574) Эти слова объясняют истинное предназначение образа молодой графини. Она не является персонажем, позволяющим полковнику высказать свои мысли о двух войнах, в которых он принимал участие. Ее вопросы и ее сочувствие позволяют читателю осознать глубину надлома в душе Кантуэлла, о котором он стремится забыть перед лицом смерти, исповедуясь близкому человеку. Рената играет важную роль в реализации художественного замысла Хемингуэя.

Характер второй мировой войны был таков, что участие в ней с той или иной стороны должно было быть обусловлено глубокой уверенностью в необходимости борьбы. Кантуэлл ее лишен. Он подходит к участию в войне с точки зрения кадрового военного, лишенного собственных убеждений. Скорее всего, сам Хемингуэй, будучи убежденным антифашистом, осуждает Кантуэлла. Это проявляется в том, что образ полковника – один из самых противоречивых и малопривлекательных в творчестве писателя.

При этом следует учитывать то обстоятельство, что полковник Кантуэлл – один из героев Хемингуэя, не являющихся в достаточной

степени обеспеченным для того, чтобы вести нравящийся ему образ жизни, как это делают Джейк Барнс («И восходит солнце») или Дэвид Берн («Райский сад»). Поэтому выбор служить – не служить во многом для него предрешен по финансовым причинам.<sup>11</sup>

«За рекой в тени деревьев» – последнее завершённое крупное беллетристическое произведение Хемингуэя. И если роман в состоянии поведать об образе мыслей автора, – считает Л. Гурко, – то роман «За рекой в тени деревьев» – страшный предвестник той напряженности, которая овладела Хемингуэем в последнее десятилетие его жизни» (275; 158). Мы солидарны с этой точкой зрения. Напряженность последних лет жизни нашла отражение и в романе «Острова в океане», в котором получают развитие экзистенциалистские тенденции в творчестве Хемингуэя 40-50-х годов. При анализе романа «Острова в океане» следует учитывать то обстоятельство, что работа над этим произведением, хотя оно увидело свет в 1970 году, была начата раньше, чем над романом «За рекой в тени деревьев», во второй половине 40-х годов, и была продолжена после публикации последнего, в 50-е годы. Таким образом, герой романа «Острова в океане», с одной стороны, содержит в себе черты, сближающие его с героями произведений Хемингуэя 30-х годов, с другой стороны – с полковником Ричардом Кантуэллом.

#### § 4. Конкретно-исторический план романа «Острова в океане»

---

<sup>11</sup> На основании вышеизложенного возможно сравнение образов Ричарда Кантуэлла и старика Сантьяго («Старик и море»). Эти герои нуждаются не в противопоставлении, а в сопоставлении, и представляют собой две стороны одной медали. И Ричард Кантуэлл, и Сантьяго, ровесники самого Хемингуэя, рожденные писателем в одно время, не мыслят жизни без исполнения долга, следования своему призванию. Это один и тот же тип героя, но существующего в различных социальных и исторических условиях. Если на жизненный путь полковника Кантуэлла в огромной степени повлияли катаклизмы своей эпохи, то старик Сантьяго за счет оторванности от «большого» мира сумел сохранить верность своей внутренней сущности, жить в гармонии с самим собой.

Проблематику романа «Острова в океане» (6)<sup>12</sup> в плане конкретно-историческом можно считать связанной с прогрессивными тенденциями как в развитии экзистенциального мировосприятия в годы второй мировой войны, так и в творчестве Хемингуэя 30-х годов. В этом плане роман предстает перед читателем как сугубо антифашистское произведение. На этом уровне произведения судьбу Томаса Хадсона можно рассматривать как трудный, но верный путь обретения себя в борьбе с жизненными невзгодами. Неудачи в личной жизни, невозможность совместной жизни с единственно любимой женщиной, постоянного общения с сыновьями преодолеваются Томасом Хадсоном путем всепоглощающего погружения в работу: «Ему трудно приходилось в том панцире работы, который он создал себе для защиты от внешнего мира, но он думал: если я брошу работать сейчас, я могу совсем лишиться этой защиты». (456)

Гибель сыновей делает для героя недостаточной уже и эту защиту, приводит к пустоте, которая не способствует творчеству. На этом этапе своего жизненного пути Томас Хадсон и вступает в антифашистскую борьбу. Осознанный антифашизм помогает ему обрести смысл жизни и почувствовать радость общего дела.

Участие Томаса Хадсона во второй мировой войне является делом сугубо добровольным и осознанным. Томас Хадсон - человек хорошо обеспеченный. Он так же, как сам Хемингуэй, отслеживает фашистские подводные лодки, неся службу на катере. Автор книги делает своего героя командиром судна, наделенным всей полнотой власти. Томас Хадсон всегда сам решает, что он должен делать и как.

Он постоянно бросает вызов «злой судьбе», пытается найти занятие, которое захватило бы его целиком. Томас Хадсон, как и

---

<sup>12</sup> Далее цит. на русском языке в переводе Н Волжиной и Е. Калашниковой по кн.: Хемингуэй Э. Собр. соч.: В. 4 т. Т. 4. М., 1982.

полковник Кантуэлл, герой романа «За рекой в тени деревьев», «...из одной губительной ошибки впадал в другую, еще более губительную». (372) Постоянно героя «Островов в океане» преследуют разочарования, беды и неудачи. Но, несмотря на все удары судьбы, он не смиряется со своей участью. Действие без надежды на успех, как это было у французских экзистенциалистов, принимается им за основной жизненный принцип, который придает величие существованию человека. Для Хемингуэя в этой книге главное, по справедливому замечанию М. Мендельсона, – запечатлеть не только «чувство горестной утраты, а одновременно и способность героя стоически нести груз обрушившейся на него трагедии» (179; 59). Таким образом, уже и на этом, социальном, уровне романа, невозможно обойтись без привлечения экзистенциальной проблематики. И, став участником военных действий, Томас Хадсон стремится как можно добросовестней исполнять свой долг: «Сына ты потерял. Любовь потерял. От славы уже давным-давно отказался. Остается долг, и его нужно исполнять». (579)

«Чувство долга – замечательная вещь», - рассуждает Томас Хадсон. – «Не знаю, что бы я стал делать после гибели Тома, если бы не чувство долга. Ты бы мог заниматься живописью, сказал он себе. Или делать что-нибудь полезное... Но повиноваться чувству долга проще». (657) Дисциплина и самодисциплина, необходимые во время военных операций, не только способствуют преследованию врага, но и помогают Томасу Хадсону справиться со своими тяжелыми мыслями. Герою «Островов в океане», возможно, и хотелось бы, как Ричарду Кантуэллу, полностью отказаться от своей свободы, чтобы забыть о «бесконечной перспективе ожидающей его впереди пустоты» (461), но склад характера не позволяет ему это сделать, и он принимает на себя бремя долга. «Я не нанимался получать от этого удовольствие, - думает

Хадсон об охоте на экипаж немецкой подлодки. - Ты и вообще не нанимался, сказал он себе. И тем хуже». (602)

Томас Хадсон сознательно стремится к участию в борьбе с фашизмом. Для него война не является жизненным призванием. Герой «Островов в океане» старается любое дело, за которое берется, делать как можно лучше, что для него является залогом чистой совести и доброго расположения духа. «Знаешь, почему Эдди веселый? Потому что он делает свое дело хорошо и делает его изо дня в день», - говорит Томас Хадсон одному из сыновей. (430) Он отождествляет талант человека и его самого. «Мастерство – оно в тебе. В твоём сердце, в твоей голове, в каждой частице тебя. И талант тоже в тебе, думал он. Это не набор инструментов, которым ты наловчился орудовать». (378) Если человек талантлив в чем-то одном, то, по мнению Хадсона, он способен любое дело воспринимать творчески, со всей душой.

Хадсон принимает участие в войне, так как признает ее историческую обоснованность и необходимость. Для него фашизм - несомненное зло. Война коснулась героя «Островов в океане» очень близко. На войне погиб его старший сын. Война для Томаса Хадсона – отнюдь не «скверное ремесло», но часть жизни, окрашенная глубокими переживаниями. Не случайно самые грубые выражения о войне он вкладывает в уста женщины, от которой никогда не слышал подобных слов, – в уста Умницы Лил.

Томас Хадсон знает, против кого он борется. Для него враг является уже не тем живым «пушечным мясом», каким были солдаты времен первой мировой войны для героев ранних произведений Э. Хемингуэя. В отличие от Ричарда Кантуэлла, Томас Хадсон не воспринимает врага как противника на военных учениях, холодно оценивая его профессиональные достоинства и недостатки. Томас

Хадсон сознательно участвует в конкретном историческом конфликте с конкретным врагом, опасность которого для мира он осознает.

Герой «Островов в океане» убежден в том, что участвующие в войне на стороне фашистской Германии люди не вовлечены в историю помимо их воли, но до фанатизма преданы ложной идее. «Откуда в них этот остервенелый фанатизм? Мы преследовали их здесь, и мы будем драться с ними и дальше. Но фанатиками мы не были никогда». (698) Томас Хадсон ведет сознательную, исторически оправданную, по его мнению, борьбу с сознательным врагом: «Ты должен думать об этом судне, и о людях на нем, и о тех сволочах, за которыми ты охотишься... Может быть, на этот раз тебе удастся изловить этих сволочей. Не ты уничтожил их подводную лодку, но ты был немного причастен к ее уничтожению. И если тебе удастся, ты этим принесешь немалую пользу». (602) Томас Хадсон собирается воевать с фашистами до победы: «И устрой им травлю, настоящую и без пощады...» - обращается он сам к себе. (607)

Вместе с тем, герой не ослеплен ненавистью. Он признает, что «немцы – чудный народ... В общем-то они храбрые, некоторые вызывают просто восхищение. И вдруг такие вот мерзавцы попадаются». (589) Будучи антифашистом, он остается гуманистом, что проявляется в эпизоде с раненым немцем, взятым на катер. (608-609) Томас Хадсон не только уважает его за мужество. Восхищение Хадсона вызывает то обстоятельство, что другие члены немецкой команды, несмотря на погоню, сумели должным образом позаботиться о своем товарище. Хадсон пытается понять не только стратегию и тактику команды немецкой подводной лодки, за которой охотится, но и психологию врага. «Он так долго думал за них, что даже устал», - замечает Хемингуэй о Томасе Хадсоне. (657) «Попробуй-ка влезть в

шкуру толкового немца – командира подводной лодки, как бы ты справился со всеми его заботами?» - размышляет герой. (594-595)

В романе автор намечает процесс преодоления Томасом Хадсоном свойственного ему эгоизма и индивидуализма: «Я, - признается Томас Хадсон, - пью, чтобы отгородиться от нищеты, грязи, четырехсотлетней пылици, от детских соплей, от засыхающих пальмовых листьев, от крыш из распрямленных молотком старых жестянок, от шаркающей походки незалеченного сифилиса, от сточных вод в руслах пересохших ручьев... от орущего радио, думал он. А так поступать нельзя. Надо всмотреться во все это и что-то делать». (505) Единение героя с людьми происходит так же, как это было с Робертом Джорданом, на базе антифашистской борьбы. Катер Томаса Хадсона превращается в часть антифашистского фронта. На этом этапе в словаре Хадсона появляется слово «друг», обращенное к членам его команды, чувство общего дела, которое позволяет ему забыть собственные невзгоды. «Шевели мозгами и радуйся, что у тебя есть какое-то дело и есть в этом деле хорошие помощники», - говорит он себе. (595) С этой точки зрения показательной является одна из последних фраз романа, сказанная Томасом Хадсоном перед смертью:

«Томми, - сказал Вилли. – Я же тебя люблю, сукин ты сын, не смей умирать...

- Я, кажется, понимаю, Вилли», - ответил Томас Хадсон. (698)

Именно в членах своей команды – простых людях – Томас Хадсон находит ту доброту, понимание, искренность, которых не находил в эгоистичном буржуазном мире, его окружавшем.

## **§ 5. Черты экзистенциальной проблематики в романе «Острова в океане»**



Но есть и иной план романа «Острова в океане». Искушенный читатель с первых же страниц этого произведения чувствует недостаточность его трактовки только как антифашистского. На данном этапе изучения творчества Э. Хемингуэя следует учитывать изменения, происшедшие в читательской рецепции произведений писателя под влиянием новых исторических и политических условий, сложившихся в стране. С учетом этого возникает очевидная необходимость исследования тех смысловых уровней романа «Острова в океане», которые современным читателем опознаются как экзистенциальные.

В творчестве Э. Хемингуэя 40-50-х годов, во многом вследствие мировоззренческого кризиса писателя усиливаются пессимистические черты экзистенциального восприятия мира. В романах «Острова в океане» и «За рекой в тени деревьев» более заметны переключки с мироощущением героя Хемингуэя не 30-х, а пессимистически окрашенных 20-х годов. Американский критик Ихаб Хасан, говоря об «Островах в океане», отмечает, что Хемингуэй оставался «все таким же воинственным романтиком в 60-е годы, каким он был и в 20-е» (361). Несмотря на негативную окраску этого отзыва (в приверженности писателя традициям 20-х гг. критик видит лишь ограниченность Хемингуэя), в целом Ихаб Хасан верно отмечает тенденции в развитии мировоззрения Хемингуэя от 20-х к 50-м годам.

«Атмосфера «холодной войны» и «потребительской цивилизации» оказалась неблагоприятной для развития американского реализма. В 40-50-е гг. исчезло характерное для 30-х годов стремление к совместному творчеству, к выработке общих политических и эстетических позиций писателей. Разобщенность стала подлинной бедой творческой интеллигенции США, ФРГ, Англии. Литература «заболела» мелкотемьем, писатели предпочитали эмпирический опыт, побаивались дефиниций и теоретических обобщений... Многие реалисты не устояли

перед искушениями фрейдизма, экзистенциализма, с особым интересом приглядывались к Джойсу и Прусту, попробовали возможности «антиромана» (159; 15). По словам Г. Пьовене, реалисты того времени «напоминают мало знакомых друг с другом людей, которые пришли в малоизвестную местность по различным тропинкам» (159; 16).

В США ситуация усугублялась тем, что в этой стране не было того богатого опыта жизни при оккупационном режиме и антифашистской борьбы, который был в европейских странах. Вторая мировая война коснулась США в меньшей степени. Американцы принимали участие в этой войне добровольцами, исходя из различных побуждений: патриотических, демократических, авантюристических. Для некоторых из них война предоставляла возможность забыть о неудачах, преследующих в мирной жизни. С этой точки зрения команда Томаса Хадсона – яркий тому пример: «наполовину святые, а наполовину оголтелые». (639) Во время написания романов «Острова в океане» и «За рекой в тени деревьев» (вторая половина 40-х годов) идеалы и принципы, завоеванные во время антифашистской борьбы, становятся непригодными в условиях послевоенного американского общества, забывшего о горестных уроках и второй мировой войны. Поэтому перелом, происшедший в творчестве и мировоззрении Хемингуэя во второй половине 30-х – начале 40-х годов, оказался не окончательным.

Все это определило эмоциональный настрой названных произведений Хемингуэя. В них усиливается ощущение трагичности, абсурдности бытия, обреченности человека в этом мире. На этом, экзистенциальном, уровне романа «Острова в океане» социальная проблематика отступает перед этической. Противостояние и взаимовлияние этих двух типов проблематики отмечают исследователи произведений других писателей - экзистенциалистов. Например, В.

Ерофеев в статье «Мысли о Камю» говорит о том, что «социальная несправедливость, с точки зрения абсурдизма, оказывалась несущественной проблемой, но столь же несущественной проблемой оказывался, в свою очередь, абсурд, с точки зрения вопиющей нищеты, голода и социального унижения» (136; 9).

Если внимательно присмотреться к роману «По ком звонит колокол», то можно проследить не противостояние, а преемственность двух периодов в творчестве Э. Хемингуэя – 20-х и 40-50-х годов. Несмотря на антифашистскую проблематику, в этом романе просматриваются связи с более ранними произведениями Хемингуэя с ярко выраженным экзистенциальным началом. «Центральная тема романа, по Хемингуэю, - считает В. М. Толмачев, - познание человеком самого себя вопреки обществу, которое предлагает лишь видимость решения проблемы свободы» (435; 367). Мы считаем эту точку зрения верной. Роберт Джордан, ведущий в коллективе испанских партизан антифашистскую борьбу, конечно же, антифашист, однако немаловажен тот факт, что эту борьбу он воспринимает и как испытание своей личности. В ходе борьбы он познает самого себя, отвечает за свои поступки прежде всего перед своей совестью. И с этой точки зрения акт разрушения моста, нецелесообразный с точки зрения военной, становится, с одной стороны, символом бессмысленности жизни в целом, с другой, - превращается в акт самоутверждения героя, раз и навсегда избравшего свой жизненный путь. Можно провести в этой связи аналогии с творчеством других писателей-экзистенциалистов. В драме Сартра «Грязные руки» герой по кличке Раскольников должен ликвидировать одного из партийных деятелей. «Политический конфликт, грязный и беспринципный, осложняется проблемами самоутверждения личности. Гуго рвется реализовать себя в «непосредственном действии», в акте террора...» (152; 11).

Интересные мысли по поводу связи творчества Хемингуэя в 30-е гг. с мировоззрением экзистенциализма высказывает М. Гайсмар в статье «Э. Хемингуэй. Вернуться назад никогда не поздно» (341; 223-224). Анализируя проблему «Ничто» в творчестве писателя, автор статьи акцентирует внимание на рассказе Хемингуэя «Там, где чисто, светло»: «Главное, конечно, свет, но нужно, чтобы и чисто было и опрятно. Музыка ни к чему... У стойки бара с достоинством не постоишь, а в такое время больше пойти некуда. А чего ему бояться. Да и не в страхе дело, не в боязни! Ничто – оно ему и так знакомо. Все – ничто, да и сам человек – ничто. Вот в чем дело, и ничего, кроме света, не надо, да еще чистоты и порядка. Некоторые живут и никогда этого не чувствуют, а он – это знает, что все это – *nada* у *pues nada* у *pues nada*.<sup>13</sup> Отче ничто, да святится ничто твое, яко в ничто и в ничто. Дай нам это ничто, наше насущное ничто, и ничто нас, не в ничто, но избавь нас от ничто; *pues nada*. Славь ничто, будь полон ничто, ничто да пребудет с тобой» (16, 1; 268).

В романе «По ком звонит колокол», по мнению М. Гайсмара, это ощущение тщетности бытия, отрицание всякого смысла жизни сохраняется. В нем, с точки зрения Гайсмара, «заметна попытка конструктивного утверждения человеческой жизни. И в то же время подспудное чувство неотвратимости разрушения, присущее Хемингуэю, часто вступает в противоречие с этим намерением. По мере развития повествования давние хемингуэевские ноты тщеты всего сущего усиливаются. «Да» Роберта Джордана постепенно сводится на нет глубоко затаенным «*nada*» его создателя. С позиции рациональной утверждение им человека и его жизни стало отчетливым, но эмоции не полностью подчинились велению разума. Принципы негативной веры, которые выкристаллизовывались у Хемингуэя в течение долгого

---

<sup>13</sup> Ничто и только ничто и только ничто (исп.)

периода одиночества, не так просто изменить... Как видно из романа Хемингуэя, давно похороненные чувства могут, несмотря на благие побуждения, использовать интеллектуальный переворот в своих прежних целях. Такова будет последняя и самая главная дилемма будущего Хемингуэя...» (341; 224) (Гайсмар пишет эти строки еще до опубликования поздних произведений писателя – М. Б.) Прогноз Гайсмара не был беспочвенным. Пессимистические настроения, как будто бы преодоленные героем Хемингуэя второй половины 30-х годов, вновь проявляются в романах «За рекой в тени деревьев» и «Острова в океане».

Основной проблемой романа «Острова в океане» становится проблема поиска цели жизни и обретения героем себя в таких жизненных условиях, которые препятствуют этому. И это сближает Хемингуэя с экзистенциалистами. Согласно философии экзистенциализма, любому человеку в условиях абсурдного мира необходимо обрести свой смысл жизни. В связи с этим Хайдеггер различает страх житейский (Furcht), который есть боязнь потерять жизнь или определенные жизненные блага и страх онтологический (Angst) – боязнь не найти такое предназначение, ради которого можно было бы пожертвовать своей жизнью и благами (42; 125-143). Изначальность онтологического страха (согласно Хайдеггеру) - единственная гарантия того, чтобы люди не подпали под власть историко-социологических суеверий. Тот метафизический голод, который испытывают герои романа «Райский сад» и книги мемуаров «Праздник, который всегда с тобой», тесно связан с поиском такого предназначения, которое оказывается выше жизни. Герои этих произведений Хемингуэя находят это предназначение и утоляют свой метафизический голод благодаря творчеству и готовы ради самореализации на многие жертвы.

Человек в экзистенциализме, прежде всего, - существо, способное принести свою жизнь в жертву своему предназначению. Отличие экзистенциализма в данном вопросе от других философских концепций (просветительской, позитивистской, марксизма и т. д.) состоит в том, что это не готовность к жертве в поисках исторической или социальной правды. Человек, в представлении экзистенциалистов, просто не в состоянии жить, не посвящая чему-то свою жизнь, и ищет себе достойное бремя. Именно это и происходит с Томасом Хадсоном.

С этой точки зрения, Томас Хадсон, в отличие от полковника Кантуэлла, является личностью подлинной. Если Ричард Кантуэлл представляет собой тип самоотчуждающегося героя, то Хадсон является героем познающим. Попытавшись, так же, как и полковник, уйти от действительности в размеренную жизнь на острове, Томас Хадсон вследствие пережитой им «пограничной» ситуации (гибель сыновей), испытывает возвращение к своему истинному «Я».

В романе «Острова в океане» усиливается мотив абсурдности жизни и потерянности человека. На экзистенциальном уровне проблематики романа «Острова в океане» война воспринимается героем совершенно в иной ипостаси, нежели в плане конкретно-социальном. (Необходимо отметить, что выделение в романе двух смысловых уровней условно и предназначено лишь для удобства анализа. Естественно, что в контексте художественного произведения они существуют нераздельно). И Томас Хадсон, и Ричард Кантуэлл – герои «потерянного» поколения, для которого ощущение трагизма бытия является неизменной составляющей жизни. Если, забегая вперед, сравнить жизненные пути Ричарда Кантуэлла и Томаса Хадсона, то можно проследить их противоположную направленность. Полковник Кантуэлл разочаровывается в военной службе, ищет себя в любви к женщине и искусству. Хадсон, напротив, испытал любовь, славу,

творческое вдохновение, отказывается от них и обращается к войне. Герой потерянного поколения всегда неудовлетворен настоящим, иногда он даже сам не понимает, что является причиной его неустроенности.

Герой «потерянного» поколения, герой экзистенциальный, опираясь на теорию «пограничных ситуаций», наиболее полно ощущает свое существование в минуты горестных переживаний и подсознательно стремится к ним. «... горю никакие соглашения не помогут, - считает Томас Хадсон. - Излечить его может только смерть, а все остальное лишь притупляет и обезболивает. Говорят, будто излечивает его и время. Но если излечение приносит тебе нечто иное, чем смерть, тогда горе твое, скорее всего, не настоящее». (462) Если герой романа «Острова в океане» и пытается настроиться позитивно, например, во время общения со своими сыновьями (первая часть романа), он, тем не менее, опять-таки рассуждает о счастье в сопоставлении с печалью. «Он верил, что счастье – самая замечательная вещь на свете, и для тех, кто умеет быть счастливым, оно может быть таким же глубоким, как печаль». (371) С этой точки зрения ни одно дело, ни одно состояние души не могут удовлетворить героя «потерянного» поколения, в том числе и война.

Для этого уровня романа характерен совершенно иной тип конфликта, нежели в романе «Райский сад» или в книге мемуаров «Праздник, который всегда с тобой». В его основе лежат «устойчивые конфликтные состояния (положения)» (231; 217), в которых находятся герои романов «Острова в океане» и «За рекой в тени деревьев», и служат они, прежде всего, «выявлению не локальных и преходящих, окказиональных конфликтов, а *устойчивых конфликтных положений*, которые мыслятся и воссоздаются неразрешенными в принципе. У конфликтов такого рода (их правомерно назвать *субстанциональными*) нет сколько-нибудь четко выраженных начал и концов, они неизменно и постоянно окрашивают жизнь героев, составляя некий фон и своего рода

аккомпанемент изображаемого действия» (231; 222). Таким образом, В. Е. Хализев трактует подобные конфликты как трагические (231; 75).

Основной конфликт романа «Острова в океане», который можно проследить на его экзистенциальном уровне – война против всего мира, бессмысленно и жестоко калечащего жизни людей. «Скажи мне, Том, - спрашивает Томаса Хадсона Умница Лил. – Что тебя так огорчает? – «El mundo entero» («весь мир»), - отвечает ей Томас Хадсон.

Война воспринимается Томасом Хадсоном на этом уровне романа как один из элементов абсурдной жизни в целом. Первоначально война привлекает героя тем, что убийство во время ведения военных действий ограничено некой системой правил, противостоящей жестокой абсурдности жизни, убивающей людей безо всяких правил. Но он недолго остается в плену этой иллюзии. Война, уносящая жизнь старшего сына Томаса Хадсона, приводит его к мысли о том, что в жизни отдельного человека она подобна любой другой жестокой случайности, например, автомобильной аварии, которая уносит жизни двух его младших сыновей.

В этой абсурдной жизни, понимание сути которой лежит в основе данного смыслового пласта романа, формируется совершенно иной образ врага. Если на конкретно-историческом уровне Томас Хадсон мог четко определить, с кем и за что он борется, то в контексте экзистенциальной проблематики романа две воюющие стороны, как ему представляется, объединяет общность человеческой природы, подверженной злему началу: «Борьба со злом не делает человека поборником добра, - считает Томас Хадсон. - Сегодня я боролся с ним, а потом сам поддался злу». (328) «Так почему же тебе это вроде ни к чему», - спрашивает Томас Хадсон себя, размышляя о преследовании фашистов. - Почему ты не видишь в них убийц и не испытываешь тех праведных чувств, которые должен испытывать? Почему просто



скачешь и скачешь вперед, точно лошадь, потерявшая наездника, но не сошедшая с круга? Потому что все мы убийцы, сказал он себе. Все, и на этой стороне и на той, если только мы исправно делаем свое дело, и ни к чему хорошему это не приведет...» (602)

Кроме того, своих и врагов в любой войне, считает герой Хемингуэя, объединяет сам мир, диктующий людям свои жестокие и абсурдные правила. «Это мой долг», - размышляет герой «Островов в океане» о преследовании подлодки, - «и я хочу их поймать и поймаю. Но не могу отделаться от чувства какой-то общности с ними. Как у заключенных в камере смертников. Бывает ли, чтобы люди в камере смертников ненавидели друг друга? Думаю, что нет, если они не душевнобольные». (620) Ощущению такого единения с противником, пониманию общей человеческой природы своих и врагов способствуют гуманистические взгляды Э. Хемингуэя, восходящие к основам христианской религии.

Несмотря на то, что главный герой романа «Острова в океане» практически не размышляет о Боге как таковом, его волнуют вопросы религии. Конец XIX – первая половина XX века – эпоха, которую можно кратко охарактеризовать словами Ницше: «Бог умер». Экзистенциальную личность пугает и страшит не столько отсутствие Бога, сколько сам отсутствующий Бог, взывающий к человеку своим отсутствием. Мы согласны с точкой зрения В. В. Лазарева, который считает, что «признание “смерти бога” еще не делает человека атеистом... бог безмолвствует, но все в человеке взывает к нему. Тоска по богу – вот что становится в человеке пламенем его религиозности» (171; 18).

Без Бога (под которым можно теперь понимать высший смысл, прогресс и т. д.) человек остается один на один с собой, без ясных, данных свыше целей и задач, боясь не найти смысла своего

существования. Этим можно объяснить те постоянные поиски смысла жизни, своего предназначения, которые ведет герой «Островов в океане». И не случайно по поводу раннего творчества Э. Хемингуэя Дж. Джойс заметил: «Застрелит меня Хемингуэй или нет, но рискну сказать, что я всегда считал его глубоко религиозным человеком».

Проблема Бога является одной из центральных в философии экзистенциализма. Мировосприятию Томаса Хадсона в определенной мере соответствует взгляд на эту проблему Ж.-П. Сартра. В атеистическом варианте экзистенциализма Сартра судьей человека является не Бог, а так называемый «другой». Понятие «другого» у Сартра определяется не как другой человек, человечество или какая-то общность. «Другой» лучше всего ощутим, когда человек находится в одиночестве и совершенно не думает о чужих мнениях и оценках. «Другой», - говорит Сартр, - есть просто направленный на меня взгляд, пронзающий и вездесущий. «В концепции «радикального атеиста» Сартра «другой» появляется как упаднический, парадоксалистский образ бога... Бог стал полностью несубстанциальным, лишенным способности к чуду, к внутримирскому содействию и помощи, считает Ж.-П. Сартр. От него уцелела лишь способность испепеляющего всевидения, олицетворенная когда-то в библейском символе грозного «божьего ока»... Субъект философии Сартра ориентирован на внутренний «страшный суд» (13; 234, 245). Именно таким судом и склонен судить себя Томас Хадсон.

Если рассматривать роман «Острова в океане» в контексте экзистенциальной проблематики, то главный герой этого произведения остался во многом изверившимся индивидуалистом, не нашедшим смысла своей жизни. С этой точки зрения финал романа оставляет возможность другого истолкования исхода судьбы Томаса Хадсона.

Акцент смещается со слов самого главного героя на фразу Вилли, хорошо понявшего суть своего капитана:

«Я, кажется, понимаю, Вилли», - сказал Томас Хадсон.

« Черта с два, - сказал Вилли. – Не умеешь ты понимать тех, кто по-настоящему тебя любит». (699)

Вследствие незавершенности романа «Острова в океане» трудно судить о том, каким изначально был авторский замысел произведения и о том, какой пласт романа был определяющим для понимания мировоззрения писателя 40-50-х годов. Данная редакция книги оставляет возможность двойственного ее истолкования.

С одной стороны, есть возможность проследить эволюционную связь этого романа с прогрессивными тенденциями в произведениях писателя второй половины 30-х годов («Иметь и не иметь», «По ком звонит колокол»). С другой стороны, философский контекст позднего романа Хемингуэя роднит его с книгами писателя, посвященными первой мировой войне, герой которых не находит тех нравственных принципов, которые могли бы объединить людей.

Обращаясь к автобиографическому началу в этом романе, можно отметить, что существовало в некотором смысле «два Хемингуэя». Один из них – популярный писатель, охотник, участник войн и сафари, удачливый человек, чья жизнь протекала на виду у всего мира, освещалась в прессе. Этот Хемингуэй не имел права на горестные переживания, рефлексию, неудачи, болезни. Другой Хемингуэй – глубоко чувствующий, ранимый человек, который вобрал в свою душу трагизм эпохи и воплотил его в образах своих героев. Этот Хемингуэй никогда не показывался на глаза любопытствующей публики, но был доминирующим в личности писателя. Подтверждением тому служат слова самого Хемингуэя, которые мы находим в его африканских дневниках первой половины 50-х годов («Лев мисс Мэри»): «За

последнее время я с отвращением прочел различные книги о самом себе, написанные людьми, которые все-то знают о моем скрытом «я», стремлениях и мотивах... Авторы подобных книг, писавшие о моей жизни, исходили из твердого убеждения, что я никогда ничего не чувствовал» (20; 605). М. Гайсмар дает следующий комментарий к этому высказыванию Хемингуэя: «Хемингуэй – натура глубокая и сложная, подчиненная непреклонной воле, железной выдержке, но истинные движения души время от времени вырываются из-под контроля и проявляют себя – от этого и идет художественное напряжение лучших его книг» (341; 180-181).

Для того чтобы верно отразить характерные черты своего времени и его типичного представителя, Хемингуэй стремился прочувствовать все те трагические переживания, которые испытал его герой. В этом смысле можно говорить уже не столько о влиянии мировоззрения самого Хемингуэя на жизненную философию его героя, сколько о влиянии личности героя на судьбу самого писателя.

Эта особенность поэтики Хемингуэя отмечается некоторыми исследователями на основании ранних произведений писателя. Н. Мейер пишет по этому поводу: «...Хемингуэй – это не то же самое, что Джейк Барнс: в Джейке писатель создал судью более мудрого, сухого и чистого, более классического и искусенного, чем был сам. В Джейке не было той наивности в постижении своего времени, которая была в самом Хемингуэе... Хемингуэй поставил себе целью дорасти до Джейка Барнса и втиснул себя в рамки этого персонажа, воплощавшего дух времени, - что и хорошо, и плохо, потому что это принесло колоссальную славу, но в конце концов и погубило его» (397; 6-7).

Стремясь как можно теснее слиться со своими героями, передать духовную драму «потерянного» поколения, Хемингуэй, во многом неосознанно, воспринял их обостренное экзистенциальное

мироощущение, которое оставалось характерным для них и в 40-е годы, что мешало адекватному восприятию ими современности.

В контексте духовной жизни писателя 40-50-х годов более адекватным отражением душевного состояния Хемингуэя этого периода может являться второй, экзистенциальный пласт романа «Острова в океане», в котором нашли воплощение те стороны его личности, которые писатель тщательно скрывал даже от самого себя. На этом уровне романа становится очевидным тот факт, что под влиянием духовного кризиса 40-50-х годов бесследно исчезло благое влияние на самого Хемингуэя опыта антифашистской борьбы. Подтверждением тому, что мировосприятие Хемингуэя этого периода времени достаточно близко жизненной философии Томаса Хадсона, каким оно является читателю на втором смысловом уровне романа, – творческий кризис писателя последнего десятилетия жизни и его самоубийство.

«Внезапный уход Хемингуэя из жизни, - считает М. О. Мендельсон, - заставляет задуматься над трагическим началом, присущим не только его книгам, но и писательскому пути. Было бы неверно умолчать об этом. Напротив, поняв, что содействовало и что мешало труду Эрнеста Хемингуэя на том или ином этапе его творческого развития, - и особенно в 40-е и 50-е годы, - мы получим возможность яснее представить себе масштабы дарования этого художника слова, лучше поймем, в какой момент его сложной духовной жизни смерть грубо заявила свои права» (180; 119). На данном этапе изучения позднего творчества Хемингуэя, когда увидели свет многие незавершенные произведения писателя, нам предоставляется такая возможность.

Что касается самого героя романа «Острова в океане», то его смерть на боевом посту, с оружием в руках, говорит о том, что он остается достойным представителем «потерянного» поколения в лучших

его проявлениях, в отличие от полковника Кантуэлла. Томас Хадсон живет по принципу Экзюпери: «Вы представления не имеете о разгроме, если думаете, что он порождает отчаяние» (36; 65). В отличие от философии Сартра, Хемингуэй не останавливается на фиксации чувства тошноты, возникающего при столкновении с абсурдностью жизни. В этом отношении мировосприятие Томаса Хадсона ближе к позиции Камю, который строил свою философию, исходя из абсурдности бытия, но приходя при этом к выводу о ценности жизни. Томас Хадсон борется со своей «злой судьбой» до конца, не покушаясь на самоубийство, что было бы логичным для совершенно разочарованного в своей судьбе человека.

Таким образом, главные герои романов «Острова в океане» и «За рекой в тени деревьев» Томас Хадсон и Ричард Кантуэлл являются завершающим этапом в эволюции героя «потерянного поколения» в творчестве Э. Хемингуэя. Герои этих произведений содержат в себе ярко выраженный элемент автобиографичности, что позволяет проследить изменения в мироощущении самого автора в последние десятилетия его жизни. Мировоззрение Ричарда Кантуэлла и Томаса Хадсона развивается во многом в рамках философии экзистенциализма. Эти герои проходят испытания в социальных и исторических конфликтах своего времени, в отличие от героев романа «Райский сад» и книги мемуаров «Праздник, который всегда с тобой». Структура, тип героя и характер конфликта, в свою очередь, обуславливают разницу поэтики этих произведений, к рассмотрению которой мы и обратимся в следующей главе.

## Глава третья:

### Тип героя и особенности поэтики произведений

#### Э.Хемингуэя 40-50-х гг.

Особенности поэтики произведений Э. Хемингуэя 40-50-х годов изучены недостаточно. Как уже отмечалось во Введении, манера письма Хемингуэя, стилистические особенности его творчества рассматриваются американскими и отечественными исследователями в основном на материале произведений писателя 20-30-х гг., включая роман «По ком звонит колокол». (Исключение составляет повесть «Старик и море», которой посвящена огромная критическая литература.) Между тем, насущной необходимостью является изучение поэтики «позднего» Хемингуэя с тем, чтобы проследить творческую эволюцию писателя в целом. Обращаясь к проблеме поэтики позднего творчества Э. Хемингуэя, необходимо отметить, что вследствие незавершенности ряда его произведений этих лет мы можем говорить лишь о более или менее общих принципах и тенденциях, характерных для этой стороны его творчества 40-50-х годов. Делать какие-либо выводы о них необходимо и возможно, лишь опираясь на таковые в книгах, завершенных автором.

По нашему мнению, прослеживается непосредственная связь между типом героя и характером конфликта «поздних» книг Хемингуэя, с одной стороны, и поэтикой этих произведений, с другой. Тип, типическое понимается нами как воплощение общего в индивидуальном, если оно достигает яркости и полноты. Подобное широкое понятие типического обосновано Г. Н. Пospelовым, для которого оно обозначает высокую степень характерности. В произведениях Хемингуэя 40-50-х годов явно различаются два типа героя: один из них существует в мире творческих устремлений и

межличностных отношений, разрешает локальные конфликты; другой участвует в социально-исторической жизни своего времени. С типом героя во многом связаны особенности проблематики и поэтики произведений «позднего» Хемингуэя.<sup>14</sup>

При обращении к ранним периодам творчества Хемингуэя основным предметом исследования литературоведов с точки зрения поэтики были проблемы подтекста, особенности жанра лирического романа в его творчестве, роль диалога (труды К. Бейкера, Э. Баргесса, Ч. Фентона, Э. Кейзена, И. А. Кашкина, З. Маянц, Ю. Я. Лидского, Т. Мотылевой). При обращении к позднему творчеству писателя необходимо смещение литературоведческих акцентов на другие аспекты его стилистики в связи с усилением их значимости в структуре художественного целого. Изменение стилистики поздних книг Хемингуэя, с нашей точки зрения, во многом связано с усложнением их хронотопа.

Литературные произведения оперируют бесконечно многообразными временными и пространственными представлениями. В них сосуществует время биографическое, историческое, космическое, календарное, а также представления о соотношении прошлого, настоящего и будущего. По мнению Д. С. Лихачева, от эпохи к эпохе писатели все полнее запечатлевают «многообразие форм движения», «овладевая миром в его временных измерениях». (174; 209, 219, 334.) Разнообразны и присутствующие в литературе пространственные картины, которые на страницах одного произведения могут сопрягаться между собой.

При анализе поэтики произведений Э. Хемингуэя 40-50-х гг. мы опираемся на концепцию М. М. Бахтина, который называет хронотопом

---

<sup>14</sup> Под поэтикой в данном разделе диссертации мы понимаем состав, строение, стиль литературного произведения (терминология В. Е. Хализева), его формальную составляющую, обусловленную проблематикой.



временные и пространственные представления, запечатлеваемые в литературе. Кроме того, ученый отмечает, что хронотоп является формально-содержательной категорией и «определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности... Временно-пространственные определения в искусстве и литературе, - подчеркивает М. М. Бахтин, - всегда эмоционально-ценностно окрашены» (99; 391, 399, 406).

### **§ 1. Проблема хронотопа в творчестве Э. Хемингуэя 40-50-х годов**

Проблема времени-пространства в творчестве Э. Хемингуэя поднималась в зарубежном литературоведении неоднократно, но чаще всего объектом изучения становилось творчество писателя 20-30-х гг. Из американских исследований необходимо отметить работу Ф. Карпентера «Хемингуэй и пятое измерение», 1973, в которой автор подчеркивает связь хронотопа произведений Э. Хемингуэя с проблематикой его творчества. «Метод пятого измерения, - по терминологии Ф. Карпентера, - является попыткой обрести распавшееся единство времени путем его укрупнения в решающий момент судьбы героя» (260; 87). Поэтому, по справедливому мнению исследователя, в произведениях Хемингуэя 20-30-х гг. так важно «вечное сейчас» – короткий по временной протяженности момент, когда герою открывается суть мира и суть его самого («Снега Килиманджаро», «Иметь и не иметь», «По ком звонит колокол»).

В. Л. Махлин в диссертационной работе «Формы времени и события в творчестве Э. Хемингуэя», 1985, отмечает, что настоящий момент в жизни героя, который становится центром повествования, вместе с тем содержит в себе в сжатом виде, в подтексте, его прошлое и будущее. Так, по мнению российского исследователя, в «Фиесте» «мы

видим определенный результат исторического процесса, его следствие. В облике изображенных здесь людей последствия войны уже настолько состоялись, что для того, чтобы понять трагедию «потерянного поколения», нам достаточно увидеть его настоящее. Его настоящее таит в себе историческое прошлое, имплицированное в романе как один из слоев подтекста, как исторический подтекст» (392; 91).

Мнение В. Л. Махлина перекликается с позицией Е. Е. Ровита (E. Rovit), который в главе «Время и стиль» своей монографии, посвященной творчеству Э. Хемингуэя (1963), отмечает наличие так называемого «вечного времени» в произведениях писателя, которое сродни озарению, позволяющему воедино связать разрозненные фрагменты личного и исторического опыта (310; 84). Такое время получает в исследовании В. Л. Махлина название «экстатического». Наряду с этим типом времени российский исследователь выделяет в творчестве Хемингуэя время «трагическое», «эпизодическое», «традиционное», «народно-праздничное», однако все эти временные типы существуют в рамках линейного временного сюжета, который включает в себя прошлое и настоящее лишь на уровне подтекста.

В. Л. Махлин, обращаясь в своем исследовании и к творчеству Хемингуэя 30-50-х гг., прослеживает те же типы временных построений в творчестве писателя, что и в более ранних его произведениях, привлекая к анализу романы Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол», «За рекой в тени деревьев» и повесть «Старик и море». Нам кажется необходимым рассмотрение творчества Хемингуэя 40-50-х гг. с точки зрения пространственных и временных отношений в их совокупности, на более широком, пополнившемся материале с учетом того, что в позднем творчестве писателя происходит изменение в соотношении текста и подтекста. То, что раньше находило отражение лишь в подтексте (прошлое и будущее героя), часто запечатлевается теперь в

тексте.

Как было показано на материале первых двух глав, произведения Хемингуэя позднего периода его творчества многоплановы. Именно на стыке различных пластов произведений, благодаря художественному монтажу, возникает глубина и многозначность образа героя и книги в целом. Все книги Хемингуэя 40-50-х годов в той или иной степени многоплановы, если говорить о таких категориях, как место и время действия. Именно нелинейный хронотоп поздних произведений Хемингуэя придает им философский характер, «выводит» словесную ткань на образ бытия как целого, на картину мира – даже если герои и повествователи не склонны к философствованию.

Если в раннем творчестве Хемингуэя (романах «И восходит солнце», «Прощай, оружие!») преобладающим типом были линейные пространственно-временные отношения, то есть фактически фабула и сюжет совпадали, то уже в романах «Иметь и не иметь» и «По ком звонит колокол» Хемингуэй начинает усложнять хронотоп своих произведений, либо составляя их из отдельных новелл с разными рассказчиками, повествующими об отдельных, разнесенных во времени и пространстве эпизодах жизни героя («Иметь и не иметь»), либо делая в сюжет романа вставки, рассказывающие о событиях, к непосредственному месту и времени действия не относящихся («По ком звонит колокол»). Монтаж в романах «За рекой в тени деревьев», «Острова в океане», «Райский сад», книге мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» строится по иному принципу. Граница одновременных хронопических пластов чаще всего проходит в сознании самого человека, оставляющего зачастую впечатление рефлексирующей личности.

В романах «За рекой в тени деревьев» и «Острова в океане», для которых характерен тип героя, склонного к самоанализу, важнейший

пласт хронотопа составляют воспоминания.

Ричард Кантуэлл, герой романа «За рекой в тени деревьев», живет только прошлым, которое составляет один пласт хронотопа (военные воспоминания) и ненастоящим настоящим (слишком хрупким), с которым его связывает лишь Рената (второй пласт хронотопа). Остальное: Венеция, старые знакомые, дома - все принадлежит прошлому. Проплывая по каналам Венеции, Кантуэлл вспоминает, кто где жил, кто когда умер, но у этих историй нет продолжений. Для Кантуэлла настоящее и «каждый день – это новая, прекрасная иллюзия» (568) То есть для него само настоящее – лишь некий сон. Прошлое Кантуэлла – единственно реальное пространство – время в этом романе.

Герой книги мемуаров так же, как и Дэвид Берн, живет в двух мирах – мире творчества и мире обыденном. Кроме того, в плане хронотопа в книге мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» необходимо вычлнить еще одно пространство-время – в котором существует Хемингуэй-рассказчик 50-х годов, обладающий завершающим авторским знанием. Кроме этих временных пластов, в книге мемуаров возникает еще один: герои, живущие в Париже 20-х годов, также вспоминают свое прошлое, своих друзей, свои поездки. Благодаря такому построению книги, она буквально пронизана ностальгией.

Что касается романа «Острова в океане», то он с точки зрения хронотопического начала наиболее сложен. В первой части романа герой обладает полнотой временно-пространственного бытия. Томас Хадсон вспоминает о жизни со своей первой женой (прошлое). Эти воспоминания хоть и грустные, но не трагичные, так как у героя есть вполне определенное будущее - работа (долгосрочные планы) и общение с детьми (ближайшие планы). И, естественно, у живущего на острове

Томаса Хадсона, в первой части романа есть настоящее, и он им дорожит: «... Томасу Хадсону, любившему этот остров, жаль было пропустить хоть одну весну или лето, осень или зиму» (289). То есть, несмотря на житейские невзгоды, на невозможность постоянно жить вместе со своими детьми и воссоединиться с любимой женщиной, герой романа все еще остро чувствует наполненность каждого мига своей жизни, дорожит временем, отведенным ему для работы и для общения с сыновьями и Роджером. «... среди всего невозможного кое-что все-таки возможно – и прежде всего это способность чувствовать выпавшее тебе счастье и радоваться ему, пока оно есть и пока все хорошо. Было много такого, что в свое время делало его счастливым. Но то, что за этот месяц дали ему эти четверо, во многом не уступало тому, что когда-то умел дать один человек, а печалиться ему пока было не о чем. Совсем не о чем было печалиться...

Они пробудут с ним весь намеченный срок, а потом уедут, и тогда снова наступит одиночество. Но это будет лишь этап на пути, который минует, и они приедут опять. Если Роджер захочет остаться работать здесь, он не будет в доме один и все будет гораздо легче». (372) В этом отрывке соединились прошлое, овеянное ностальгией; настоящее – наполненное и гармоничное; будущее – не слишком много сюрпризов таящее, но предугадываемое и в какой-то степени комфортное.

Эти три пространственно-временных пласта на протяжении первой части романа пересекаются. Прошлое хранится в уединенных воспоминаниях Томаса Хадсона и в его разговорах о Париже с сыновьями. Прошлое приносит с собой девушка Роджера Одри. Это то прошлое, которое, даже ушедшее, невозвратимое, продолжается в детях и старых друзьях. Именно это прошлое уходит из жизни Томаса Хадсона с гибелью его сыновей, и его жизнь превращается в бессмысленное чередование дней, наполненных алкоголем: “I’m in here

with a bottle of Old Parr. Tomorrow I'll sweat this all out in the gym. I'll use the heat box. I'll ride on one of those bicycles that goes nowhere and on a mechanical horse. That's what I need". (199)

Во второй части романа, после гибели всех трех сыновей Томаса Хадсона, прошлое остается лишь в его воспоминаниях, которыми он делится с котом Бойзом. Прошлое появляется вместе с первой женой Томаса Хадсона, но оборачивается кошмаром – все тем же их взаимонепониманием, которое не в состоянии изменить даже смерть Тома-младшего. В этой части романа Томас Хадсон пытается полностью существовать в настоящем, которое ограничивается для него посещениями баров и работой на катере. Ближайшие планы на будущее также не выходят за рамки военной службы, заботы о котах, которым он намеревается из следующей поездки в город привезти кошачьей мяты. Будущее как некая жизненная перспектива героя исчезает из хронотопа «Островов в океане». В разговоре с первой женой, в ответ на ее тост: «За нас и за все, чего у нас уже нет, и за все, что у нас будет», Томас Хадсон замечает: «Было». (575-576)

В третьей части романа «Острова в океане» происходит дальнейшее сужение хронотопа произведения. Реальный хронотоп сужается до настоящего времени и палубы катера. Томас Хадсон отказывается даже от настоящего. Для него существует уже не настоящее или будущее, а элементарная стратегия и тактика ловли экипажа подводной лодки. Прошлое возвращается лишь под воздействием алкоголя: «Алкоголь, как всегда, распахнул его память, которую он теперь старался держать наглухо запертой, и, глядя на острова, он вспомнил те дни, когда выходил на ловлю тарпона с Томом-младшим, тогда совсем еще мальчуганом. Только там острова были не такие и протоки гораздо шире». (680-681) Чаще же всего, прошлое, лишившись своих живых носителей, даже из воспоминаний уходит в

сны, которые теперь являются его единственным хранителем. Во сне Томасу Хадсону очень часто являются детские годы: «Скоро он и в самом деле заснул. Он опять был мальчишкой-подростком и верхом взбирался на крутой склон ущелья... Он сидел на лошади и наблюдал за форелью, когда Ара разбудил его». (626) Но сны теперь очень часто оборачиваются кошмаром: «Он спал, и ему снилось, что хижина сгорела и что кто-то подстрелил его олененка, успевшего вырасти в оленя. Кто-то подстрелил и его собаку: он нашел ее под деревом мертвую и проснулся весь в поту». (627)

Хронотоп постоянно сужается, поэтому гибель Томаса Хадсона – единственно возможная развязка романа. Хотя, прежде чем читатель перевернет последнюю страницу незавершенного произведения, два мира Томаса Хадсона – прошлое и будущее – имеют возможность сомкнуться. Мысли Томаса Хадсона получают новое направление: «Думай про «после войны», когда ты снова будешь писать картины... Только нужно сейчас крепко держаться за жизнь, иначе эти картины не будут написаны. Жизнь человека немногого стоит в сравнении с его делом». (697) Дело оказывается в итоге тем средством, которое «ориентирует» героя на жизнь.

С сочленением различных пластов времени и пространства в романе тесно связана **проблема монтажа, композиционного построения произведения.** В построении «Островов в океане» преобладает дискретность, прерывность. Роман «Острова в океане» так же, как и роман «Иметь и не иметь» состоит из трех новелл (здесь, однако, рассказ во всех трех новеллах, в отличие от романа «Иметь и не иметь», ведется от одного – третьего лица). Все три части, в принципе, могут претендовать на то, чтобы быть законченными, независимыми произведениями. Каждая из них отражает какой-то важный перелом в жизни Томаса Хадсона. Общий ход событий читатель восстанавливает

по контексту, а содержание каждой части составляет тот или иной достаточно длинный эпизод из жизни Томаса Хадсона, расписанный буквально по минутам. Первая часть посвящена общению Томаса Хадсона с сыновьями, вторая повествует об апатии, охватившей героя после расставания с ними, третья – об исполнении им добровольно принятого на себя долга.

Меня детальную, замедленно «съемку» крупным планом на ускоренно-обобщающую, автор открывает для читателя возможность сопоставления событий в жизни героя без их непосредственного сравнения. Так, например, в экспозиции дается рассказ о социальном положении Томаса Хадсона, его характере, история его прошлой жизни до момента начала непосредственного действия. Далее в первой части романа следует детально выписанный эпизод об одном из вечеров на Бимини, закончившийся ссорой с богатым яхтсменом. Описание характеров сыновей Томаса Хадсона и история взаимоотношений главного героя с их матерями дается в нескольких словах, тогда как сцены общения Томаса Хадсона с детьми поражают тщательной выписанностью каждой детали и реальной протяженностью их во времени (особенно впечатляет с этой точки зрения рассказ о противостоянии Дэвида с рыбой). Вторая часть романа повествует буквально об одних сутках из жизни Томаса Хадсона на берегу в перерывах между военными операциями. Третья посвящена подробностям одной из них. Длительность, растянутость этих «эпизодов» может быть отнесена как к недостаткам романа (в своем раннем творчестве Хемингуэй мог передать аналогичный объем содержания в небольшом рассказе), так и к достоинствам, так как благодаря намеренной расчлененности действий и ощущений героя и их длительности эмоциональная атмосфера, характерная для каждой из частей, передается предельно четко.



Одним из связующих звеньев разных пластов хронотопа поздних произведений Хемингуэя является мотив сна. Сон в поздних произведениях Хемингуэя часто является границей двух миров, по одну сторону которой ночь, творчество, сон, по другую – день, обыденность, явь. Именно он связывает два пласта хронотопа в романе «Райский сад» – мир обыденный и мир творчества. В сердце творческого мира Дэвида Берна живет мир его воспоминаний о детстве и об отце. Именно проснувшись, Дэвид Берн садится за свои рассказы: “David Bourne woke when it was light and... went outside... He walked barefooted across the flagstones of the terrace to the room at the far end of the long house and went in and sat down at the table where he worked.” (78) Очень часто истинно творческие переживания приходят к Дэвиду во сне: “He did not sleep for a long time. When he did he had dreams for Africa. They were good dreams until the one that woke him. He got up then and went direct that dream to work.” (159)

Спящий человек, человек, поглощенный творчеством, наиболее беззащитен и наиболее открыт добрым и дурным влияниям со стороны окружающих. Именно поэтому мы настороженно воспринимаем Мариту как завоевательницу, когда она смотрит на спящего Дэвида после их воссоединения: “They slept well and naturally through the late afternoon and when the sun was low Marita woke and saw David lying in the bed by her side. His lips were closed and he was breathing very slowly and she looked at his face and his covered eyes... and looking at his chest and his body with the arms straight by his sides. She went over to the door of the bathroom and looked at herself in the full length mirror. Then she smiled at the mirror...” (244) Точно так же беззащитна Рената перед полковником Кантуэллом, который продолжает рассказывать девушке о войне и в то время, когда она спит, тем самым полностью вовлекая ее в свое собственное время-пространство, в свою нереальную реальность – сны-воспоминания.

В творчестве Хемингуэя 40-50-х годов прослеживается определенная закономерность: героям, питающим какие-либо творческие и жизненные надежды, Хемингуэй дарует хороший сон (Дэвид Берн из романа «Райский сад», герой «Праздника, который всегда с тобой») Бессонница преследует Ричарда Кантуэлла, в жизни которого воспоминания и реальность поменялись местами, и Томаса Хадсона.

Мотив сна является одним из важнейших и в повести Э. Хемингуэя «Старик и море». Это произведение, в структуре которого преобладает один пространственно-временной план, тем не менее, также включает в себя элементы сновидения, которое позволяет герою проникнуть в иной мир – мир своей молодости, своего прошлого. Именно таковы сны старика Сантьяго об Африке и об играющих на берегу львях. По его собственному признанию, «ему теперь уже больше не снились ни бури, ни женщины, ни великие события, ни огромные рыбы, ни драки, ни состязания в силе, ни жена. Ему снились только далекие страны и львята, выходящие на берег» (16, 4; 15). Дарованные старику сны являются доказательством того, что Сантьяго – неудачник с общепринятой точки зрения – полон сил и следует своему призванию, находится в гармонии с самим собой.

И для романов «За рекой в тени деревьев», «Острова в океане», и для книги мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» характерен фрагментарный и избирательный хронотоп. То есть, несмотря на частое обращение к прошлому или миру творчества, ни одно событие, происходившее в прошлом или в том или ином произведении, над которым работает герой, не вспоминается в полном объеме. (Исключение в этом отношении составляет роман «Райский сад», в композиции которого уделено определенное место для завершеного воспоминания Дэвида об охоте на слона. Но фрагмент этот был

интегрирован в художественную ткань романа уже в процессе редакторской правки, а не самим Хемингуэем). При обращении героев поздних произведений Хемингуэя к прошлому они вспоминают примерно одни и те же события, ощущения, чувства. Так, Ричард Кантуэлл постоянно обращен к военному времени, Томас Хадсон и автор «Праздника, который всегда с тобой» – к сценам парижской жизни.

При всей многоплановости хронотопа этих произведений, он носит замкнутый характер. Герой романа «За рекой в тени деревьев» замкнут в мире собственных воспоминаний. Жизнь героев книги мемуаров протекает в Париже, что намеренно подчеркнуто автором, исключившим из произведения впечатления о своей «внепарижской» жизни. Томас Хадсон, в основном, живет либо на острове, либо на катере, оторванным от остального мира. Он избегает контактов с покупателями, поручая продажу своих картин агентам. (Точно так же старик Сантьяго огражден от контактов с другими людьми и, в большой степени, от унизительности нищеты заботами мальчика.) Герои романа «Райский сад» также оторваны от людей, они путешествуют по безлюдным курортам и лишь изредка выбирают в какой-либо город. Названия произведений подчеркивают эту замкнутость: «Острова в океане», «Райский сад», «За рекой в тени деревьев» (название этому произведению дали предсмертные слова одного американского генерала, сказанные им перед смертью, о том, где он желал бы быть похороненным). Лишь название книги мемуаров выбивается из этого ряда, но необходимо иметь в виду, что это не авторское название, а то. Оно было дано для посмертной публикации книги Мэри Хемингуэй и принято редактором издания.

«Время – пространство» всех перечисленных произведений («За рекой в тени деревьев», «Праздник, который всегда с тобой», «Острова в

океане», «Райский сад») находится на грани крушения, исчезновения. Большинство героев Хемингуэя этих лет обречены на трагическое бытие или гибель, связанные с ломкой привычного уклада жизни. Лишь в романе «Райский сад» перемены в жизни главного героя оборачиваются к лучшему. Дэвид Берн вырывается, благодаря творчеству, из того замкнутого пространства, в котором существует вместе с Кэтрин. В романах «За рекой в тени деревьев», «Острова в океане», книге мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» финалы ознаменованы полным крушением героя, мир которого грозит исчезнуть вместе с его смертью или смертью близких людей (Ричард Кантуэлл, Томас Хадсон) или с течением времени (герой книги мемуаров).

Причем если романы «За рекой в тени деревьев» и «Райский сад» написаны как связное повествование о более или менее длительном эпизоде из жизни героев, то роман «Острова в океане», состоящий, как уже было сказано выше, из трех эпизодов, каждый из которых заканчивается трагедией (смерть двух сыновей в первой части, Томас-младшего и невозможность соединиться с его матерью во второй, гибель самого Томаса Хадсона в третьей).

«Праздник, который всегда с тобой» написан как ряд новелл, почти каждая из которых заканчивается словами, позволяющими судить о хрупкости предстоящего перед нами мира (глава «Шекспир и компания» – «Нам всегда везет, - сказал я и, как дурак, не постучал по дереву, чтобы не сглазить. А ведь в той квартире всюду было дерево, по которому можно было постучать». Аналогичные примеры можно встретить во многих главах книги мемуаров). Чувство невозвратимой утраты доминирует и на последних страницах «Праздника, который всегда с тобой» (глава "There is never end to Paris").

Пространство-время существования героя у Хемингуэя, как правило, намеренно замкнуто автором. Несчастье и горестные

перемены, грозящие ему, очень часто приходят со стороны. Кэтрин приобретает свой новый облик в Ницце, отсюда же приезжает Марита, в музее Прадо жена Дэвида «примеряет» свою новую роль. Из другой страны приходят газетные вырезки с отзывами на роман Дэвида Берна, которые приводят к первой ссоре между ним и Кэтрин. В романе «Острова в океане» телеграмма о гибели сыновей главного героя приходит с материка. Эта замкнутость, обособленность героя в «поздних» книгах Хемингуэя придает большому количеству его произведений 40-50-х годов притчевость («Старик и море», «Райский сад»).

Несмотря на усложнение хронотопа в «поздних» произведениях Э. Хемингуэя, они сохраняют присущий творчеству этого автора 20-х годов лирический характер. События воспринимаются читателем через призму переживаний главного героя. Повествование охватывает только тот круг явлений, которые мог наблюдать сам герой. Однако в романах «За рекой в тени деревьев» и «Острова в океане» кругозор героя расширяется, в сферу его видения вовлекаются социально-исторические конфликты (война, жизнь послевоенного общества, судьба ветерана). Хемингуэй отказывается от попытки дать широкую панораму видимой объективно жизни общества, попытка чего была предпринята на страницах романа «Иметь и не иметь». Он вновь сосредотачивает свое внимание на главном герое, его глазами пытается воссоздать общую картину событий. Но этот круг событий в романах «За рекой в тени деревьев» и «Острова в океане» расширяется, так как героями этих романов становятся люди, которые многое видели и многое испытали. Их с известными оговорками можно отнести к типу героя - скитальца, своеобразного изгоя (166; 162). Вместе с тем, страдания и Ричарда Кантуэлла, и Томаса Хадсона порождены реальными обстоятельствами реального времени, в котором они существуют – реалиями жизни

американского общества того времени.

Однако по сравнению с лирическими произведениями Хемингуэя 20-х годов в его книгах 40-50-х годов наблюдается увеличение удельного веса авторского знания, которое объемлет мир героя, предопределяя его судьбу. Теперь писатель обладает большим знанием, пользуясь терминологией М. Бахтина, по сравнению со своими персонажами (101; 16-17). Эта тенденция усиливается от романов «Иметь и не иметь» и «По ком звонит колокол» к романам «Острова в океане» и «За рекой в тени деревьев». Автор пытается более объективно и разносторонне взглянуть на действительность. По мнению некоторых исследователей, например, Ю. И. Сохрякова, в своих поздних произведениях (в частности, в романе «За рекой в тени деревьев») Хемингуэй опирается на опыт Л. Н. Толстого (218; 34). Такой характер поздних произведений Э. Хемингуэя предопределяет разнообразные типы связи «герой – автор», особое соотношение авторского и «чужого» слова в книгах писателя 40-50-х годов и то, каким образом запечатлевается в них авторская оценка.

## **§ 2. Авторское и «чужое» слово в произведениях Э. Хемингуэя 40-50-х годов. Роль диалогов и монологов в структуре образа героя**

Как уже было отмечено в первых двух главах диссертационного исследования, в произведениях Хемингуэя 40-50-х годов усиливается характерное для всех книг писателя автобиографическое начало. Соответственно этому, на уровне поэтики произведений уменьшается дистанция между автором и героем, что проявляется в характере авторской точки зрения, авторской оценке происходящего и соотношении авторского и «чужого» слова в структуре художественного целого.

Понимание авторской точки зрения очень важно для адекватного восприятия образа героя читателем. Сам по себе «литературный персонаж, - по мнению Л. Я. Гинзбург, - это, в сущности, серия последовательных появлений одного лица в пределах данного текста. На протяжении одного текста герой может обнаруживаться в самых разных формах: упоминания о нем в речи других действующих лиц, повествование автора или рассказчика о связанных с персонажем событиях, анализ его характера, изображение его переживаний, мыслей, речей, наружности, сцены, в которых он принимает участие словами, жестами, действиями и проч. Механизм постепенного наращивания этих проявлений особенно очевиден в больших романах, с большим числом действующих лиц» (126; 89). Но, продолжает исследовательница, «единство литературного героя - не сумма, а система, со всеми формообразующими ее доминантами. Литературный герой был бы собранием расплывающихся признаков, если бы не принцип связи - фокус авторской точки зрения...» (126; 90)

Авторская точка зрения является во многом ключевым моментом воплощения художественной идеи произведения. «Воспринимая героев как людей, - пишет Г. А. Гуковский, - мы постигаем их одновременно и как некую «идейную сущность»: читателю важно осознать «не только мое отношение к данному действующему лицу, но и отношение к нему же автора, и, что, пожалуй, важнее всего, мое отношение к отношению автора» (128; 36). Отношение автора к герою может быть по преимуществу либо отчужденным, либо родственным, но не нейтральным.

Хемингуэй не скрывает симпатий к своему герою 40-50-х годов. Это - «свой герой, - подчеркивает Д. Затонский, - тот, кому отданы все симпатии, даже любовь автора. Писатель не может (да и не хочет) стоять над ним. Они тесно сомкнуты, их жизнь, их мысли, их трагедии -

нераздельны. Такой персонаж, при всей его – часто вполне осознанной автором – неполноценности, вырастает до размеров положительного героя, истинного выразителя эпохи» (146; 9). С другой стороны, будучи летописцем «потерянного поколения», Хемингуэй не равен своему герою. Сам писатель не чувствовал себя в 20-е годы столь же опустошенным, стоял несколько выше своего героя, иначе бы его произведения не стали отражением той эпохи и характеров, которые она создала. В своем позднем творчестве Хемингуэй дальше отходит от распространенной в начале века тенденции, которую озвучивает Форд Мердокс Форд: «Первое, чему должен научиться романист, - отказ от своего Я на страницах книг...» (50; 3) В позднем творчестве он все больше и больше отождествляет себя с героем.

Естественно, что в незавершенных произведениях Хемингуэя связь писателя и его героя выражена значительно острее и, возможно, была бы ослаблена автором в процессе доработки этих книг. Поэтому несправедливы упреки некоторых исследователей по поводу романа «Острова в океане» в том, что автор слишком увлекся в нем самовыражением: «слабая структура, недостаточная художественная дистанция между героем и автором, неудачи в создании полноценного характера, тенденция к воплощению своих фантазий в художественных произведениях...» - таково мнение о романе Дж. Мейерса (298; 484).

Однако и некоторые завершённые произведения Хемингуэя этого периода вызывают аналогичные нарекания. Выражена отрицательная оценка дается большинством критиков роману «За рекой в тени деревьев», в котором, по мнению ряда исследователей, нашли отражение «желчность и пристрастность», свойственные самому Хемингуэю. И эта книга, как представляется Тони Таннеру, «написана с изрядной долей высокомерия: каждый эпизод повернут таким образом, чтобы показать Хемингуэя более прочным, более талантливым, более



честным и благородным, нежели другие персонажи мемуаров» (298; 534).

Однако нельзя отождествлять героя «позднего» Хемингуэя и самого автора. Помимо того, что писатель использует прием моделирования при создании образа героя, то есть лишь отталкивается от фактов своей биографии и не стремится к полному самовоплощению в герое, но и в речевой структуре текста проявляется собственно авторская позиция.

Текст в художественных произведениях редко выдерживается полностью в авторской речевой манере. В литературных произведениях запечатлевается *разноречие*. Воссоздаются различные манеры (способы, формы) мышления и говорения. При этом значимым является не только авторское слово, но и неавторское («чужое»). Согласно получившей широкое распространение концепции М. М. Бахтина, «автор говорит не на данном языке... а как бы через язык ... объективированный, отодвинутый от его уст... Разноголосица и разноречие входят в роман и организуются в нем в стройную художественную систему» (101; 353). При этом, разумеется, самым непосредственным сообщением о персонаже и его мировоззрении является прямая речь, как диалоги (полилоги), так и монологи (126; 165). Такова позиция Л. Я. Гинзбург, основанная на исследовании большого фактического материала.

Ричард Кантуэлл, герой романа «За рекой в тени деревьев», подводит итоги своего существования, пытаясь найти подтверждение правильности своего пути и снискать некое «отпущение грехов» у внимающей ему Ренаты. Именно поэтому в романе «За рекой в тени деревьев» более важны обращенные монологи и диалоги. В книге встречаются диалоги двух разновидностей. Первые из них составляют разговоры полковника с Ренатой о войне. По своей синтаксической структуре они не отличаются от уединенных монологов, иногда

произносятся в то время, когда девушка спит, вследствие чего их структура оказывается сродни своеобразным программным заявлениям главного героя – полковника Кантуэлла.

“Listen, Daughter,” the Colonel said. “Now we will cut out all references to glamour and to high brass, even from Kansas, where the brass grows higher than osage-orange trees along your own road...” – начинает полковник один из своих значительных по объему военных рассказов, но лишь по контексту и по его обращению к Ренате (Дочка) мы можем понять, что это обращенный монолог. Сходство уединенных монологов полковника и его монологов в разговорах с Ренатой не означает, что Хемингуэй не сумел передать в романе «За рекой в тени деревьев» характер прямой речи героя. Задача, стоящая перед писателем в этой книге, по-видимому, была иной: высказать мысли о войне в несколько тяжеловесной, старомодной форме, чтобы придать им монументальность, освященность временем и притчевость. Ведь мысли эти принадлежат умудренному опытом, способному подняться «над событиями» человеку, подводящему не только итог своей жизни, но и важнейшему историческому катаклизму, свидетелем и участником которого он был.

Ко второй разновидности диалогов в романе «За рекой в тени деревьев» относятся те, которые маскируют истинное состояние героя. Появление таких диалогов на страницах романа вызвано «внутренней потребностью в активности, в применении энергии, в заполнении вакуума, которого не выносит человек, - справедливо отмечает Л. Я. Гинзбург. - Она может оказаться как бы самым доступным заменителем действия, иногда беспредметным. Для защиты от бездействия, скуки, пустоты годится иногда что угодно – каждое восприятие, любые воспоминания, ассоциации, всплывшие на поверхность фрагменты неиссякающего потока внутренней речи» (126; 165). Такие диалоги

обычно ведут между собой Ричард Кантуэлл и его старые военные друзья. Они понимают, что в настоящем они уже не могут принести ощутимой пользы ни себе, ни обществу, поэтому все их разговоры, касающиеся их современного бытия, полны горькой иронии и сарказма по отношению друг к другу, к нынешним порядкам и своему Ордену.

В качестве примера сошлемся на диалог полковника и одного из его друзей, собирающихся пойти в кафе:

“Just then the telephone buzzed.

“...The position has fallen, my Colonel”.

“Which way did they go?”

“Towards the Piazza”.

“Good. I will be there at once”...

...Colonel... looked at his face in the glass of the long mirror as he put on his cap.

“An ugly face,” he said to the glass. “Did you ever see a more ugly face?”

“Yes,” said Arnaldo. “Mine. Every morning when I shave”.

“We both ought to shave in the dark,” the Colonel told him and went out the door.” (61)

Поскольку подобные диалоги заполняют вакуум общения, они являются своеобразным хранилищем подтекстов, то есть «предметно-психологической данности, лишь угадываемой в словах, которые составляют текст произведения» (231; 271). В каждом элементе подтекста в романе «За рекой в тени деревьев» - та же глубокая неудовлетворенность главного героя жизнью, как и в его более ранних произведениях. В целом же, в позднем творчестве Хемингуэя роль подтекста снижается.

Современные ученые порой включают в «пространство» литературно-художественного текста (помимо речи) изображенное

писателем и даже выраженные им идеи, концепции, смыслы, то есть художественное содержание (134). Слова «текст» и «произведение» в подобных случаях оказываются синонимами. В данном контексте мы понимаем слово «текст» как собственно речевую грань литературного произведения, выделяемую в нем наряду с предметно-образным аспектом (мир произведения) и идейно-смысловой сферой (художественное содержание). В этом случае, по нашему мнению, правомерно говорить о том, что в «поздних» произведениях, например, в романе «За рекой в тени деревьев», Хемингуэй часто выносит подтекст из идейно-смысловой сферы в текст. В своих книгах 40-50-х годов писатель прямо по ходу диалога отображает внутреннюю речь героя (его своеобразные ремарки «в сторону» на собственные реплики). Вот как звучит диалог полковника и его лечащего врача:

“Your cardiograph was wonderful, Colonel...”

“Then what are you talking about?” the Colonel asked.

That much mannitol hexanitrate produced a certain amount of nausea, sometimes, and he was anxious for the interview to terminate. He was also anxious to lie down and take a Ceconal. I ought to write the manual of minor tactics for the heavy pressure platoon, he thought. Wish I could tell him that. Why don't I just throw myself on the mercy of the court? You never do, he told himself. You always plead them non-guilty.” (10 – 11)

“Get your decoys out”, he called to the man in the boat. “But get it out fast. I won't shoot until they are all out. Except straight overhead.”

The man in the boat said nothing that could he heard.

I can't figure it, the shooter thought to himself. He knows the game. He knows I split to work, or more, coming out. I never shot a safer or more careful duck in my life than that. What's the matter with him? I offered to put the dekes out with him. The hell with him.” (8)

В этом диалоге встречаются и элементы внутренней

монологической речи, благодаря которым мы не просто угадываем истинное настроение героя, но и постигаем его благодаря его же собственным словам.

С подобным вынесением подтекста в текст мы сталкиваемся и в романе «Острова в океане», где обо всем, происходящем в душе героя, читатель узнает из его внутренних монологов, как бы «из первых уст». Один из немногих примеров классического подтекста в романе «Острова в океане», сравнимого с лучшими подтекстами раннего Хемингуэя - разговор между Томасом Хадсоном и Умницей Лил (вторая часть романа, сцена в баре). По интонациям, манере и ничего не значащей беседе с ней главного героя Умница Лил постигает их скрытый смысл, угадывает страшную правду о гибели Тома-младшего.

Если Ричард Кантуэлл подводит итоги своей жизни, то Томас Хадсон находится в поисках смысла жизни, и потому в структуре его образа наиболее важны уединенные монологические высказывания. В романах «Острова в океане» и «За рекой в тени деревьев» автор и герой типологически близки друг другу, и это проявляется в том, что в этих произведениях, особенно в романе «Острова в океане» наблюдается пересечение авторского слова и слова героя, что находит отражение даже на уровне синтаксиса. Формы явственности в произведении говорящего человека многообразны. Но правомерно ли говорить об авторе как о «носителе речи»? М. М. Бахтин утверждает, что «первичный автор, если он выступает с прямым словом, не может быть просто *писателем*: от лица писателя ничего нельзя сказать (писатель превращается в публициста, моралиста, ученого и т. п.). Поэтому первичный автор облекается в молчание. Но это молчание может принимать различные формы выражения» (101; 353). В драме, например, авторская позиция выражается сугубо опосредованно, не реализуясь в прямом слове. В других произведениях (речь неперсонифицированного

повествователя в романах Толстого; «автопсихологическая» лирика, являющаяся самораскрытием поэта) явлена в речи открыто и прямо. Нередко автор выражает свои мысли устами героя. «Присутствующие в словесно-художественном тексте высказывания, согласующиеся с авторской позицией и ее выражающие, вместе с тем, никогда не исчерпывают того, что воплощено в произведении. Обращаясь к читателю, писатель изъясняется языком не прямых словесных суждений, а художественных образов и, в частности, образов персонажей как носителей речи» (231; 201).

По отношению к роману «Острова в океане» верно следующее высказывание М. М. Бахтина: «Чужая речь, рассказанная, передразненная, показанная в определенном освещении... нигде четко не ограничена от авторской речи: границы намеренно зыбки и двусмысленны, часто проходят внутри одного синтаксического целого» (99; 112-113, 121).

Герои романов «Острова в океане» и «За рекой в тени деревьев» обладают большим жизненным опытом, вовлечены в социально-исторические конфликты, общаются с большим количеством людей. Все это вынуждает их часто либо высказываться, либо размышлять по поводу различных событий. В структуре этих романов очень много уединенных и обращенных монологов (по терминологии В. Е. Хализева). «Обращенные монологи (в отличие от реплик диалога) не ограничены в объеме, как правило, продуманы заранее и четко структурированы. Они могут воспроизводиться неоднократно (при полном сохранении смысла), в различных жизненных ситуациях... Монолог, иначе говоря, гораздо менее, чем диалогическая речь, ограничен местом и временем говорения, он легко распространяется в шире человеческого бытия. Поэтому монологическая речь способна выступать как средоточие внеситуативных смыслов, устойчивых и

глубоких. Здесь – ее несомненное преимущество перед репликами диалогов» (231; 198-199). В уединенных монологах человек ориентирован, прежде всего, на самого себя, поэтому они так важны и играют такую важную роль в структуре образа Томаса Хадсона.

Э. Хемингуэй уже в экспозиции романа «Острова в океане» начинает давать объективную характеристику внешности и характера своего героя, но затем, буквально через несколько страниц, переходит к передаче его внутренней речи. Повествование в романе все время ведется от третьего лица, но ощущение близости героя и автора, их мыслей настолько полное, что возникает впечатление, что либо Томас Хадсон размышляет о себе от третьего лица, либо Э. Хемингуэй говорит о себе, как о Томасе Хадсоне:

*“He knew almost what there is to know about living alone and he had known what it is to live with someone that you loved and that loved you. He had always loved his children but he had never before realized how much he loved them and how bad that he did not live with them. He wished that he had them always and that he was married to Tom’s mother. Then he thought that was as silly as wishing you had the wealth of the world to use as intelligently as you could; to be draw like Leonardo or paints as Pieter Brueghel...*

*... He smiled in the night thinking about Roger. Then he pitied him until he thought how disloyal it was and how Roger would hate pity and he stopped it and, hearing them all breathing quietly, he went to sleep.*

*But he woke again when the moonlight came on his face and he started to think about Roger...” (96-98)*

Слова, выделенные курсивом, и слова, подчеркнутые нами, принадлежат разным пластам. Первые относятся непосредственно к внутренней беседе Томаса Хадсона с самим собой и являются лишь стандартными авторскими ремарками к этому процессу, а вторые относятся к сфере действий и событий, контролю сознания Томаса

Хадсона уже неподотчетной.

Несмотря на большую роль внутренней речи героя в романе «Острова в океане» (возможно, вследствие незавершенности книги) можно увидеть, что в структуру романа на данном этапе его создания входят и нехарактерные для других произведений Хемингуэя авторские характеристики его героев, которые писатель не успел раскрыть в их поступках. Так, например, никак не раскрываются в романе характеристики, данные сыновьям Томаса Хадсона. Старший сын, по характеристике, данной в романе, «был веселого нрава, хотя в покое лицо его принимало почти трагическое выражение». Средний сын - «привязчивый и наделен чувством справедливости». Младший сын «родился каверзным мальчишкой, а казался очень хорошим и свою каверзность подменял чем-то вроде задиристой веселости» (332-333).

Именно к этому ряду произведений Э. Хемингуэя 40-50-х годов («За рекой в тени деревьев», «Острова в океане») можно отнести повесть «Старик и море». Для нее также характерна сложная речевая структура, построенная на сочетании внутренних монологов героя, диалогов с его участием, авторской речи.

Как и роман «Острова в океане», повесть начинается с экспозиции, в которой повествование ведется от автора. В ней дается характеристика героя, его портрет, то состояние дел, в котором он сейчас находится: «Старик рыбачил один на своей лодке в Гольфстриме. Вот уже восемьдесят четыре дня он ходил в море и не поймал ни одной рыбы... Старик был худ и изможден, затылок его прорезали глубокие морщины, а щеки были покрыты коричневыми пятнами неопасного кожного рака, который вызывают солнечные лучи, отраженные гладью тропического моря... Все у него было старое, кроме глаз, а глаза были цветом похожи на море, веселые глаза человека, который не сдается».

(16, 4; 7)



И в повести «Старик и море» в целом определяющим по объему и по значению является авторское повествование. Авторская речь объемлет собой диалогические и монологические высказывания героев, составляя основную долю текста. Именно глазами автора мы видим все происходящее с героем и вокруг него, именно автор повествует нам о мыслях и чувствах Сантьяго. Автор находится на эпически недостижимой высоте для героя и читателя, он всезнающ, видит и то, что происходит с Сантьяго, знает то, что он чувствует, о чем думает: «Сам он теперь чувствовал огромную усталость, знал, что скоро наступит ночь, и поэтому старался думать о чем-нибудь постороннем. Он думал о знаменитых бейсбольных лигах, которые для него были Gran Ligas, и о том, что сегодня нью-йоркские «Янки» должны были играть с «Тиграми» из Детройта». (39) Об ощущениях Сантьяго во время рыбной ловли, например, мы также узнаем со слов автора: «Он отдыхал, как ему казалось, не меньше двух часов. Луна выходила теперь поздно, и он не мог определить время. Правда, отдыхал он только так, относительно. Он по-прежнему ощущал спиной тяжесть рыбы, но, опершись левой рукой о планшир носа, старался переместить все больший и больший вес на самую лодку». (41) Герой повести «Старик и море» как бы является частью мира самого автора. По сравнению с героями романов «За рекой в тени деревьев» и «Острова в океане» старик Сантьяго менее свободен в самовыражении, его поступки и переживания подаются читателю не непосредственно, а через призму авторского восприятия.

Диалогов в «Старике и море» очень немного, причем совершенно нет таких, которые маскировали бы истинное состояние героя и были важны на уровне подтекстов, что характерно для романа «За рекой в тени деревьев». В основном, это беседы между стариком и мальчиком, которые отличаются информативной насыщенностью и принципиально

важны для понимания характера главного героя. Мальчик и Сантьяго разговаривают о прошлом, их связывающем, о рыбной ловле, о судьбе, которая благоволит преданным делу рыбакам, которые верят в удачу:

«А помнишь, - говорит мальчик старику, - один раз ты ходил в море целых восемьдесят семь дней и ничего не поймал, а потом мы три недели кряду каждый день привозили по большой рыбе.

-Помню, - сказал старик. – Я знаю, ты ушел от меня не потому, что не верил.

-Меня заставляет отец, а я еще мальчик и должен слушаться.

-Знаю, - сказал старик. - Как же иначе.

-Он-то не очень верит.

-Да, сказал старик. – А вот мы верим. Правда?» (8)

Более значительны в повести «Старик и море» доля и роль внутренних монологов главного героя. Старик на протяжении почти всего времени, описанного в произведении, находится наедине с морем, птицами, рыбами. Если, в основном, действия старика и то, что происходит вокруг него, описывается автором, то выводы и впечатления Сантьяго от окружающего мира структурированы Хемингуэем в уединенные монологи. Например, старик наблюдает за работой других рыбаков в море: «Он смотрел в темную глубь моря, куда уходили его лески. У него они всегда уходили в воду прямее, чем у других рыбаков, и рыбу на разных глубинах ожидала в темноте приманка на том самом месте, которое он для нее определил. Другие рыбаки позволяли своим снастям плыть по течению, и порою они оказывались на глубине в шестьдесят саженей, когда рыбаки считали, что опустили их на сто.

«Я же, - подумал старик, - всегда закидываю свои снасти точно. Мне просто не везет. Однако кто знает? Может, сегодня счастье мне улыбнется. День на день не приходится. Конечно, хорошо, когда человеку везет. Но я предпочитаю быть точным в моем деле. А когда

счастье придет, я буду к нему готов». (19)

В другом эпизоде старик наблюдает за птицей, охотящейся за рыбой: «Птица опять нырнула в воду, закинув за спину крылья, а потом замахала ими суматошно и беспомощно, погнавшись за летучей рыбой. Старик видел, как вода слегка вздымалась, - это золотая макрель преследовала убегающую от нее рыбу. Макрель плыла ей наперерез с большой скоростью, чтобы оказаться как раз под рыбой в тот миг, когда она опустится в воду.

«Там, видно, большая стая макрели, - подумал старик. - Они плывут поодаль друг от друга, и у рыбы мало шансов спастись. У птицы же нет никакой надежды ее поймать. Летучая рыба слишком крупная для фрегата и движется слишком быстро». (20) Такое структурирование текста позволяет, во-первых, подчеркнуть «всезнание» автора, ведь он с одинаковой полнотой видит и происходящее и в море, и в душе Сантьяго. Во-вторых, внутренние монологи героя позволяют дать его речевую характеристику. В-третьих, благодаря выделению фрагментов внутренней речи старика в реплики монолога читатель составляет представление о том, какие мысли и чувства Сантьяго являются наиболее значимыми на данный момент.

Некоторые фразы старик произносит вслух. Они часто касаются выводов от увиденного им: «Старик поглядел на небо и увидел, что фрегат снова закружил над морем. «Нашел рыбу, - сказал он вслух». (22) Также реплики старика вслух могут относиться к констатации жизненно важных для него вопросов. Так, часто старик в море упоминает вслух отсутствующего мальчика: «Эх, был бы со мной мальчик!» (26, 28, 30, 33).

Кроме того, в повести «Старик и море» встречаются такие формы прямой речи героя, которые можно отнести как к монологам, так и к диалогам. Сантьяго, будучи один в море, разговаривает с птицами:

«Отдохни хорошенько, маленькая птичка, - сказал он. – А потом лети к берегу и борись, как борется каждый человек, птица или рыба» (32); со своей соперницей рыбой: «Рыба, я тебя очень люблю и уважаю. Но я убью тебя прежде, чем настанет вечер» (31); обращается к Богу: «Господи, заставь ее вынырнуть, - сказал старик» (31); беседует со своей уставшей рукой: «Ну как рука, полегчало? Или ты еще ничего не почувствовала?» (34). Обращение старика к животным, Богу, неодушевленным предметам показывает его отношение к миру как к чему-то одухотворенному, пронизанному единым сознанием, что придает повести «Старик и море» присущую ей эпичность.

Иной тип произведений Хемингуэя 40-50-х годов представляет роман «Райский сад». В нем связь автора и героя менее заметна, нежели в романах «За рекой в тени деревьев», «Острова в океане» и, тем более, в книге мемуаров. В этом произведении во многом сохраняется поэтика, присущая книгам Хемингуэя 20-х годов. Для этой книги характерна совершенно иная структура героя, который огражден своим напряженным творческим трудом от излишней рефлексии. В книге очень мало уединенных монологов Дэвида Берна. Жизненная философия Дэвида Берна, ее близость к мировоззрению автора постигается в большой степени благодаря сопоставлению различных пластов хронотопа в романе, поступкам героя и тем диалогам и полилогам, в которых он принимает непосредственное участие. Последние достаточно монотонны, изобилуют повторами, касаются лишь сферы узко-личностных отношений героев и отражают лишенную глубокого смысла личную жизнь Дэвида Берна. Одна из его бесед с женой, Кэтрин, очень показательна в этом отношении:

“What do you think we should do?”

“I don't know”, he said. “What do you?”

“I don't care at all. If you'd like to fish I should write a letter or may

be two and then we could swim before lunch”.

“To be hungry?”

“Don’t say it. I’m getting hungry already and we haven’t finished breakfast”.

“We can think about lunch”.

“And then after lunch?”

“We’ll take a nap like good children”.

“That’s an absolutely new idea”, she said. “Why have we never thought of that?”

Если и возникают в структуре художественного произведения фрагменты внутренней речи главного героя, то они в общей массе немногочисленны, касаются тех же проблем личных взаимоотношений и работы и не расширяют наше видение героя: “He was happy to be alone and to have finish his work for the day. Then the loneliness he always had after work started and *he began to think* about the girls and to miss them; not to miss the one nor the other at first, but to miss them both...” (132)

Все диалоги героев и внутренние монологи Дэвида Берна в «Райском саду» четко структурированы. В этом романе Хемингуэй наиболее четко проводит разграничение на уровне синтаксическом, лингвистическом, интонационном между собой и своим героем. Исключение составляет рассказ об охоте, который пишет главный герой и который можно считать не только внутренним монологом Дэвида Берна, но, даже в большей степени, самого Хемингуэя.

Более глубокие смысловые пласты романа «Райский сад» проявляются, как уже подчеркивалось, на уровне композиционном, но, кроме того, часто истинные настроения главного героя романа, позволяющие понять его жизненную философию и оценку ее автором, часто выносятся в подтекст. Например, в приведенном выше диалоге Кэтрин и Дэвида за иронией Кэтрин и односложными репликами Дэвида

мы видим скрытую неудовлетворенность, которая вскоре и прорывается в реплике Кэтрин и служит опознавательным знаком завязки романа:

“I am destructive type,” she said. “And I am going to destroy you... I am going to wake up in the night and do something to you that you’ve never even heard or imagined...” (5)

Именно в романе «Райский сад» в творчестве писателя 40-50-х годов мы встречаемся с хрестоматийными хемингуэевскими подтекстами. Но, необходимо отметить, что и в этом случае, как и в романах «Острова в океане» и «За рекой в тени деревьев», подтекст диалогов романа «Райский сад» обеднен, только по другой причине, - за ним скрывается «камерное» содержание – героя волнуют лишь узколичностные проблемы.

Особо в силу жанровой специфики следует говорить о книге мемуаров «Праздник, который всегда с тобой». Обращаясь к этому произведению, необходимо отметить, что прямые высказывания главного героя произведения (монологи и диалоги) в силу его жанровой специфики наиболее близки и лингвистически, и содержательно авторскому слову и проясняют позицию самого Хемингуэя по многим этическим и эстетическим вопросам. Лирический герой этого произведения – своеобразный alter ego молодого Хемингуэя. Несмотря на то, что повествование ведется от первого лица, в книге мемуаров явственно чувствуется разделение авторского и «чужого» слова.

Читатель легко может различить речь молодого Хемингуэя – героя этого произведения, живущего в 20-е годы, и авторскую оценку пишущего эту книгу в 50-е годы. Они различаются интонационно, имеют различную эмоциональную окраску. Интонации молодого Хемингуэя жизнеутверждающие, в них чувствуется молодость, вера в добро; лирический герой, повествуя о себе, очень часто (что довольно удивительно для позднего Хемингуэя) употребляет светлые, радостные

эпитеты. Кафе, которое любит Хемингуэй – приятное, чистое и теплое. Девушки, которых он видит вокруг – привлекательные. Погода – ясная, чудесная, холодная. Люди, с которыми встречается главный герой в те годы, – в основном, хорошие, добрые, милые. Речь автора, пишущего книгу мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» в 50-е годы, окрашена нотами грусти и ностальгии. Это особенно ощущается в конце глав произведения. Например, в завершении одной из глав Хемингуэй пишет следующую фразу, которая может быть воспринята как пронизанная верой и надеждой на счастье (мироощущение молодого героя), так и ностальгией и чувством утраты: “In those days, thought, the spring always came finally but it was frightening that it had nearly failed”.  
(45)

Книга мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» является развернутым внутренним монологом молодого героя, в который вкрапляются фрагменты авторской речи. Преобладающим типом психологизма в этом произведении является так называемый «демонстративный» психологизм.

«Арсенал художественных средств освоения внутренней жизни человека весьма богат. Здесь и описания его впечатлений от окружающего, и компактные обозначения того, что творится в душе героя, и пространные характеристики его переживаний, и внутренние монологи персонажей, и, наконец, изображение сновидений и галлюцинаций, которые выявляют бессознательное в человеке, подсознание – то, что прячется в глубинах психики и неведомо ему самому» (231; 172).

Существуют различные формы психологизма. Есть психологизм открытый, «демонстративный», мастерами которого были Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, М. А. Шолохов, У. Фолкнер. Есть и другой способ освоения внутреннего мира человека, особенно характерный для

эпохи XIX - XX вв. Знаменательны в этом отношении слова И. С. Тургенева о том, что художнику слова подобает быть «тайным» психологом (231; 175). Именно такой неявный, «подтекстовый» психологизм был характерен для творчества Хемингуэя 20-х годов, для его «хрестоматийных» произведений. Примером такого психологизма в позднем творчестве Хемингуэя может служить небольшой отрывок из романа «Райский сад» (после одного из нервных разговоров с Кэтрин):

“There were more people at the bar now. Looking down at the table he saw that he had drunk Catherine’s drink as well as his own. He did not remember drinking either of them”.(66)

Но образцы подобного рода психологизма в «поздних» произведениях Хемингуэя найти очень сложно. В творчестве писателя 40-50-х годов удельный вес неявного психологизма резко падает, зато приобретает огромное значение психологизм явный, «демонстративный», что связано и с усилением эпического начала в его творчестве 40-50-х годов, и с незавершенностью самого показательного в этом отношении романа «Острова в океане», но в большей степени с характером его героев, склонных к рефлексии.

Интенсивное становление и широкое развитие такого психологизма в литературе двух последних столетий имеет глубокие культурно-исторические предпосылки, связанные с активизацией самосознания человека Нового времени. Современная философия различает сознание, «которое само себя осуществляет», и «сознание, изучающее себя» (205; 339). Последнее и именуется самосознанием. Самосознание реализуется главным образом в виде рефлексии, составляющей «акт возвращения к себе» (206; 78).

Внимание к передаче рефлексии, сознания и подсознания человека в творчестве Э. Хемингуэя, по мнению В. Днепрова, усиливается уже в романе «По ком звонит колокол», что связано с



созданием образа Роберта Джордана (130; 505-506). Этот герой, как и Ричард Кантуэлл, и Томас Хадсон, ведет прямые и откровенные разговоры с самим собой, управляя своими подсознательными силами, настраивая себя на необходимый лад. Соответственно, значительно больше в этих книгах Хемингуэя становится внутренних монологов, передающих ход мыслей героя. С. Норильский в рецензии на роман «Острова в океане» на этом основании говорит о влиянии стиля Джойса на Хемингуэя, о гнете обреченности, томительном ощущении тупика, свойственных роману Хемингуэя, роднящих его с литературой «потока сознания» (410). Но, по справедливому мнению В. Днепров, поток сознания бывает разный. Если у персонажей Джойса он в значительной мере воспроизводит хаос, случайность, бессвязность ассоциаций, то у героя Хемингуэя (исследователь имеет в виду Роберта Джордана) на уровне сознания идет процесс самоорганизации, самоопределения. Таким образом, мера активности сознания различна в книгах писателей «потока сознания» как литературного стиля и Э. Хемингуэя – психолога. В одном случае (у Джойса) в отражаемом сознании героя господствует восприимчивость, в другом (у Хемингуэя) – воздействие героя на самого себя с помощью внутреннего диалога. Диалоги с самим собой ведет и Томас Хадсон, и Ричард Кантуэлл, пытаясь настроить себя на необходимый лад: «Непонятно, что с ним происходит, - размышляет полковник о неприветливом поведении лодочника. – Я не дам ему испакостить мне охоту. Не желаю, чтобы ей что-нибудь помешало, и ему не дам! Каждый выстрел теперь, может быть, мой последний выстрел, и я не позволю какому-то сукину сыну портить мне охоту!» Но тут же Кантуэлл, решивший вести себя по-доброму, добавляет про себя: «Спокойно, мальчик, только не злись». (427) Томас Хадсон, размышляя о трудном деле преследования экипажа подводной лодки, заставляет себя переключиться и отдохнуть: «Подумай-ка лучше о чем-нибудь

более веселом», - говорит он себе. (628). Также главный герой романа «Острова в океане» старается не думать о счастье, которое было ему доступно в прошлом: «Он знал, что не стоит теперь думать о женщине, бывшей матерью его сына, и о том, как они любили друг друга, о тех местах, где они бывали вдвоем, и о днях, когда произошел их разрыв. И о Томе тоже думать не нужно. Это он запретил себе, как только узнал. О двух других ему тоже ни к чему было думать... Вот и лежи тут и радуйся, что ты такой чистый после дождя и мыла, и постарайся вовсе не думать ни о чем. Одно время у тебя это неплохо получалось» (626). И примеров таких «диалогов» внутри уединенных монологов Томаса Хадсона и Ричарда Кантуэлла очень много. Сантьяго в повести «Старик и море» также разговаривает с самим собой, пытаясь настроить себя на нужный лад: «Не надо думать, старик, - сказал он себе. – Отдохни тихонько, прислонясь к доскам, и ни о чем не думай» (38).

Таким образом, в позднем творчестве Э. Хемингуэя можно выделить два типа произведений по роли в них авторского и «чужого» слова. К первому типу относятся романы «За рекой в тени деревьев», «Острова в океане», повесть «Старик и море», в которых герой и автор на уровне речевой структуры тесно взаимосвязаны, ко второму – книга мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» и роман «Райский сад», главные герои которых в этом плане более независимы. Соответственно в названных произведениях наблюдается совершенно различное соотношение монологической и диалогической речи, авторского повествования.

За счет изменения речевой структуры произведений Хемингуэя 40-50-х гг. в них резко снижается роль подтекста, который замещается теперь непосредственными высказываниями героев (в диалогах, уединенных и обращенных монологах) и самого автора. Соответственно

в «поздних» книгах писателя изменяется характер психологизма, преобладающим типом которого теперь становится явный психологизм.

### § 3. Отчужденный стиль в творчестве Э. Хемингуэя 40-50-х гг.

Говорить о стиле Э. Хемингуэя позднего периода творчества в целом не представляется возможным. Дело в том, что многие его произведения этого периода, как известно, незавершенны. О них можно говорить лишь в контексте произведений автора, изданных при его жизни (исключение может составить книга мемуаров «Праздник, который всегда с тобой», практически подготовленная Хемингуэем к печати). Но, даже обращаясь к завершенным произведениям писателя, необходимо отметить, что все они очень неравноценны и стилистически различны. Соответственно, также разнообразны и оценки этих произведений – от резко отрицательных до восторженных.

С точки зрения стиля очень высоко оцениваются повесть «Старик и море» и книга мемуаров «Праздник, который всегда с тобой». Дж. Мейерс в биографии Хемингуэя приводит ряд благожелательных откликов прессы на это произведение: «Парижские картины абсолютно завершены, сцены и люди далеко отстоят во времени, а потому даны в некоем успокоенном состоянии, и даже с изумительной непосредственностью, что делает эти эпизоды одними из лучших в его художественном творчестве» (New York Herald Tribune Book Week) (298; 534). Дж. Мейерс считает, что книга мемуаров, может быть, лучшее, что написано Хемингуэем с 20-х годов (298; 535).

Напротив, наиболее отрицательные оценки выносятся стилю романа «За рекой в тени деревьев». «В книге, - считает Энтони Баргесс, - нарушен баланс. Образы не работают в полную силу... Тяжело

вписываются пассажи на военные темы в любовные сцены, которые, будучи галантными, словно в романах восемнадцатого века, затруднены для восприятия. Герои не просто совершают простые действия, как то: закрывают дверь автомобиля, выбирают шампанское или наслаждаются жарким, - они вынуждены делать это «отлично» или «правильно», или и то, и другое. Слишком много в книге немотивированных выпадов – против Синклера Льюиса, Марты Геллхорн, которая выступает на страницах произведения как третья жена Ричарда Кантуэлла – и это в самом деле мешает читательским попыткам воспринять персону Хемингуэя как симпатичную» (254; 98). Но, как уже отмечалось нами в первой главе, целью Хемингуэя в этом произведении было создать, прежде всего, правдивый, а не привлекательный образ пожилого человека.

Также нельзя говорить о каких-либо однозначных связях стиля произведений Хемингуэя 40-50-х годов с его ранним творчеством или творчеством 30-х годов. В тех книгах, в которых Хемингуэй обращается к 20-м годам, его стиль во многом сохраняет черты сходства со стилем художественных произведений этих лет («Праздник, который всегда с тобой», «Райский сад»). Романы «За рекой в тени деревьев» и «Острова в океане», в свою очередь, стилистически преемственны стилю романов «По ком звонит колокол» или «Иметь и не иметь».

Раннему творчеству Э. Хемингуэя в некоторой степени был присущ стиль, для которого характерны подчеркнутая бесстрастность письма, фиксация в произведениях лишь внешних впечатлений героя, их фрагментарность и раздробленность. Такой стиль, возникший на пересечении художественного и философского мировоззрений, С. Финкельстайн называет «отчужденным»: «Процесс изложения на письме, - пишет он в работе «Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе», – это инструмент восприятия жизни и

размышления о ней, стиль которого диктуется самим восприятием» (230; 182-185). В противоположность классическим описаниям стиль отчуждения, отражая страх, беспокойство и одиночество самого наблюдателя, рисует внешний мир холодным, враждебным, непроницаемым. Отчуждение можно выразить языком, лишенным всякой образности, прибегая для этого к нарочитому упору на звук, лишая слова свойственной им функции орудия восприятия и придавая им видимость конкретных предметов. Именно таким был стиль многих произведений Г. Стайн, выступившей, как известно, одним из литературных учителей молодого Хемингуэя. Исступленные ритмы, звуковые повторы и меняющийся порядок слов лишают стиль возможности вызывать гуманизированный отклик на внешний мир.

Подобный стиль был характерен для писателей-экзистенциалистов. Так, например, Сартр, анализируя «Постороннего» А. Камю, писал: «Присутствие смерти в конце нашего пути рассеяло наше будущее, наша жизнь не имеет «завтрашнего дня», она – череда настоящих моментов». Этому представлению о жизни соответствует фраза Камю, которая выражает собой лишь настоящее, она отделена от следующей фразы «небытием». Между каждой фразой, - пишет Сартр, - мир уничтожается и возрождается; слово, как только оно возникает, является творчеством из ничего; фраза «Постороннего» - это остров. И мы прыгаем от фразы к фразе, от небытия к небытию» (136; 9). В статье «Объяснение «Постороннего», 1943, Сартр, останавливаясь на такой форме повествования, отмечает, что Камю заимствовал ее у современного американского романа, и в частности у Хемингуэя. В. М. Толмачев, в свою очередь, солидаризируясь с автором, пишет о том, что в книгах Хемингуэя 20-х годов «яркость красок, осязаемость формы («аполлинийское») выступают обратной стороной «ничто» («дионисийского»), у которого нет очертаний, - которое может быть

представлено лишь в отраженном виде и образует разновидность черной прокладки для узора слов-камушков» (435; 362). Необходимо отметить, что в раннем творчестве Хемингуэя использование подобного стиля было связано с философией экзистенциализма, близкой произведениям писателя. Обилие вещных впечатлений, разреженность в восприятии бытия являются следствием отсутствия некой объединяющей мир и людей идеи, способной придать миру целостность.

Если сравнивать романы «Острова в океане» и «За рекой в тени деревьев» с романом «Райский сад» или книгой мемуаров «Праздник, который всегда с тобой», то можно отметить, что в последних ярче выражен тот принцип монтажа, который можно назвать «съемкой движущейся камерой», передающий «дискретность» мира. В целом отчужденный стиль, несмотря на близость романов «За рекой в тени деревьев» и «Острова в океане» философии экзистенциализма, играет в них меньшую роль, нежели в раннем творчестве Хемингуэя. Для этих произведений характерна фрагментарность, дробность в описании действий героев и событий, которые, как и в более ранних произведениях писателя, передают оторванность героя от мира людей, стремление и невозможность с ними объединиться. Но если в ранних произведениях Хемингуэя такой стиль играл роль подтекста, по которому мы опознавали состояние героя и мира, их взаимоотношения, то теперь его роль в этом качестве сходит на нет.

Томас Хадсон и Ричард Кантуэлл получают менее разнообразные впечатления извне, они погружены в себя, поэтому описания внешнего мира используются в этих книгах Хемингуэя гораздо реже. Если молодые герои «Праздника» и «Райского сада» только постигают мир, пытаются получить от мира как можно больше впечатлений, то герои «Островов в океане» и «За рекой в тени деревьев» нащупывают связи между явлениями. Поэтому и синтаксически последние произведения

отличаются от романа «Райский сад» и книги мемуаров: для них характерны более длинные, расчлененные, сложные предложения, передающие внутреннее движение, развитие мысли, анализ и синтез впечатлений и ощущений. И, поскольку окружающие явления не просто описываются, а подаются прошедшими сквозь сознание и душу героев, они более эмоционально окрашены.

Формальные черты отчужденного стиля сохраняются в книге мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» и романе «Райский сад». В них Хемингуэй предпочитает не описывать, а называть; он не столько воссоздает реальность, сколько описывает условия ее существования, справедливо считает В. М. Толмачев. Обилие существительных, однотипные ремарки, многократное употребление союза «и» — благодаря этому «Хемингуэй создает как бы схему восприятия элементарных раздражителей (жар солнца, холод воды, вкус вина и т. д.), которые лишь в читательском сознании становятся полновесным фактом чувственного опыта» (435; 361).

Эта манера письма характерна для тех страниц романа «Райский сад», на которых описывается изобилующая повторами совместная жизнь Дэвида и Кэтрин. Например, буквально в нескольких фразах перечислено все то, что заполняет время супругов: "A jetty ran out into the blue and pleasant sea and they fished from the jetty and swam on the beech and each day helped the fishermen haul in the long net that brought the fish up onto the long sloping beach. They drank aperitifs in the cafe on the corner facing the sea and watched the sails of the mackerel fishing boats out in the Gulf of Lions... They had made love when they were half awake with the light bright outside but the room still shadowed and then had lain together and been happy and tired and then made love again. Then they were so hungry that they did not think they would live until breakfast and now they were in the cafe eating and watching the sea and the sails and it was a new

day again". (3- 4) Но в романе этот стиль не несет, как прежде, глубокой и обобщающей смысловой нагрузки и служит лишь средством передачи личной неудовлетворенности героя. Кроме того, поскольку роман не был завершен Хемингуэем, в некоторых местах можно отметить механичность в дроблении действия, ставшие уже не необходимостью, а привычкой.

Образцом такого стиля в позднем творчестве Э. Хемингуэя является также книга мемуаров. Например, герой произведения вспоминает об одном из морозных дней в Швейцарии: "I remember the smell of the pines and the sleeping on the mattresses of beech leaves in the wood-cutters' huts and the skiing through the forest following the tracks of hares and of foxes. In the high mountains above the tree line I remember following the track of a fox until I came in sight of him and watching him stand with his right forefoot raised and then go carefully to stop and then pounce, and the whiteness and the clutter of a ptarmigan bursting out of the snow and flying away and over the ridge". (187) В этом небольшом эпизоде, лишенном описательности, перечислен лишь ряд коротких впечатлений, зафиксированы ощущения, полученные всеми пятью чувствами героя. Однако в этом отрывке стиль Хемингуэя лишается той отстраненности от мира, бесстрастности, что были характерны для раннего творчества писателя и являются непреложной чертой стиля отчужденного. В нем перед читателем возникает нечто большее, чем написанные слова – ощущение морозного солнечного и радостного дня, когда все чувства распахнуты навстречу миру.

В этом произведении Хемингуэя, обладающем всеми особенностями вышеупомянутой манеры письма, мы ощущаем живое, душевное, прочувствованное отношение автора и героя к миру, как, например, в описании реки с ее непрекращающимся движением: "With the fishermen and the life of the river, the beautiful barges with their own life



on board, the tugs with their smokestacks that folded back to pass under the bridges, pulling a tow of barges, the great elms of the stone banks of the river, the plane trees and the some places the poplars, I could never be lonely along the river... Part of you died each year when the leaves fell from the trees and their branches were bare against the wind and the cold, wintry light". (45)

В другой сцене книги мемуаров, также построенной на передаче расчлененных действий и впечатлений героя, тем не менее, передается чувство приязни по отношению к миру и окружающим людям: "It was a pleasant cafe, warm and clean and friendly, and I hung up my old waterproof on the coat rack to dry and put my worn and weathered felt hat on the rack above the bench and ordered a cafe au lait. The waiter brought it and I took out a notebook from the pocket of the coat and a pencil and started to write". (11)

В целом в книгах писателя этих лет (особенно в романе «Острова в океане»), начиная с романов «Иметь и не иметь» и «По ком звонит колокол», становится более выражен тот или иной вид пафоса (Г. Н. Пospelов): героика, трагическое, романтическое – категории, к которым раньше Хемингуэй относился с недоверием, становятся теперь важной составляющей его творчества (197; 188-230).

Неприятие системы ценностей, которая допустила бойню первой мировой войны, сказывается на словаре Фредерика Генри и Джейка Барнса, которые стремятся избегать высоких понятий, используют намеренно примитивный, простой язык. Примеры такого ироничного отношения к «высоким словам» и поступкам сохраняются и в поздних произведениях Э. Хемингуэя, например, в книге мемуаров «Праздник, который всегда с тобой», где рядом можно встретить два различных по эмоциональной окрашенности предложения. Одно из них апеллирует к высокому стилю и поэтическим традициям, второе – сводит их на нет. Например, говоря о своем желании увенчать Эзру Паунда лаврами как

великого поэта, Хемингуэй в следующем же предложении снижает эмоциональный регистр отрывка обыденным замечанием: "... in my dreams I had pictured him as coming, perhaps, to live in a small Greek temple and that maybe I could go with Ezra when he would drop in to crown him with laurel. I knew where there was fine laurel that I could gather, riding out on my bicycle to get it..." (101)

В «Старике и море» «высокая» лексика также используется и автором, и героем, но ее роль и пафос звучания совершенно иные. В том, как старик говорит о «судьбе», «счастье», нет ничего ироничного. Например, во время рыбной ловли он думает: «Ее судьба была оставаться в темной глубине океана вдали от всяческих ловушек, приманок и людского коварства. Моя судьба была отправиться за ней в одиночку и найти ее там, куда не проникал ни один человек. Ни один человек на свете. Теперь мы связаны друг с другом с самого полудня. И некому помочь ни ей, ни мне». Часто старик говорит о силе человека, о своей вере в победу: «Хоть это и несправедливо, - прибавил он мысленно, - но я докажу ей, на что способен человек и что он может вынести», о своей любви к рыбе и о ее превосходстве над человеком: «Человек – это не Бог ведь что рядом с замечательными зверями и птицами. Мне бы хотелось быть тем зверем, что плывет сейчас там, в морской глубине». Для него все эти вещи достойны высоких слов, наполнены глубоким смыслом, в чем старика убеждает его жизненный опыт.

Сантьяго не только о высоких понятиях говорит высоким стилем. В одной реплике внутреннего монолога старика на одинаково высокой ноте может идти речь и о судьбе человека, и о вполне прозаических вещах: «Нельзя, чтобы в старости человек оставался один, - думал он. – Однако это неизбежно. Не забыть бы мне съесть тунца, покуда он не протух, ведь мне нельзя терять силы. Не забыть бы мне съесть его

утром, даже если я совсем не буду голоден. Только бы не забыть», - повторял он себе». Для повести характерно возвеличивание самых простых вещей, таких как еда, море, животные. Хемингуэй и старик Сантьяго в этом произведении достигли гармонии, которую дарит понимание того, что именно простые и необходимые вещи лежат в самой основе жизни и что счастье, везение, судьба являются такими же простыми вещами, если познать их. Благодаря такому подходу к жизни старика Сантьяго все в повести «Старик и море» приобретает эпическую обобщенность и величие: рыба становится воплощением сил природы, мальчик, чье имя практически не употребляется на страницах произведения, превращается в доброго хранителя старика, а известный бейсболист - в «великого Ди Маджио».

Герои Хемингуэя и сам писатель 40-50-х годов многое испытали, познали уроки взаимопомощи и героизма во времена войны в Испании и Второй мировой войны и поверили в них и теперь, если это необходимо, прибегают к помощи высокой лексики, не считая это лицемерием. Когда писатель обращается к таким фактам действительности, которые ему не стыдно поэтизировать, в его творчестве появляются сравнения, проникнутые экспрессией и субъективностью. Поэтому не случайно и в речи Томаса Хадсона, особенно в третьей части романа «Острова в океане» встречаются слова «долг», «ответственность», «друг».

#### **§ 4. Импрессионистические приемы в творчестве Э. Хемингуэя позднего периода. Роль детали**

То, что остается в стиле Хемингуэя неизменным в 40-50-е годы – это его искренняя любовь к импрессионистическим приемам. В самой показательной с этой точки зрения книге позднего периода творчества, книге мемуаров «Праздник, который всегда с тобой», часты упоминания импрессионистов. В интервью Д. Плимптону Хемингуэй

говорил: «Я научился многому в своем ремесле у художников, как и у писателей» (277; 27). В числе первых важную роль сыграли именно французские импрессионисты, особенно К. Моне и Э. Мане. Сходство с импрессионизмом в манере письма Хемингуэя - не в самих деталях (это и невозможно вследствие различной специфики живописи и литературы как особых видов искусств), «а в умении через них донести целое, общее впечатление...» (369; 95). Так же, как и художники – «впечатленцы», писатель передает в своих литературных произведениях чистый цвет, контрасты, движение, царящее в мире и изменяющее его каждую минуту. «Емкость прозы Хемингуэя позволяет совместить в коротких фразах то, что в произведениях его предшественников было подробным и раздельным: описание среды и передача психологического состояния героев, действие и пейзаж» (369; 98). Короткие, емкие предложения писателя – аналог легких, раздельных мазков чистым цветом импрессионистов, которые с определенного расстояния кажутся живой жизнью, полной настроения и перемен. Так, например, отрывок из романа «Острова в океане», основанный на передаче отдельных зрительных впечатлений, превращается благодаря своей ясности и четкости в восприятии читателя в эмоционально окрашенную целостную картину: “The tide was running out fast and the lights of the boats shone on the water that showed green in the light and moved so fast it sucked at the piling of the docks and swirled at the stern of the big cruiser they were on. Alongside of the water where the light was reflected off the planking of the cruiser toward the unpainted piling of the dock where old motorcar and truck tires were tied as fenders, making dark rings against the darkness under the rock, garfish, attracted by the light, held themselves against the current. Thin and long, shining as green as the water, only their tails moving, they were not feeding, nor playing; only holding themselves there in the fascination of the light”. (22-23)

Как и в живописи импрессионистов, любая сцена, описанная пером Хемингуэя, будь то портрет, пейзаж или история из прошлого, - все становится неким единением объективного и субъективного начал, не просто данностью и впечатлением извне, но тем, что окрашено настроением художника, а может быть, и подсказано, смоделировано этим настроением. Том-младший, вспоминая дни своего детства, проведенные в Париже, совмещает в нескольких фразах не только самые разнообразные картины прошлого (близкие люди, собака Шнауц, природа), но и впечатления от них, которые он испытывал, будучи ребенком: "Just you and snow and our dog Schnautz and my nurse. She was beautiful. And I remember mother on skis and how beautiful she was. I can remember seeing you and mother coming down skiing through an orchard. I don't know where it was. But I can remember the Jardin du Luxembourg well. I can remember afternoons with the boats on the lake by the fountain in the big garden with the trees. The paths through the trees were all gravelled and men played bowling games off to the left under the trees as we went down toward the Palace and there was a clock high up on the Palace. In the fall the leaves came down and I can remember the trees bare and the leaves on the gravel. I like to remember the fall best". (339) Последняя фраза отрывка, как объединяющий тон художников-импрессионистов, возвращает нас к настоящему и окрашивает несколько приведенных предложений единым ностальгическим тоном.

Как видно из приведенного высказывания героя произведения, пейзаж, портрет, интерьер - все традиционные виды описания у Хемингуэя разорваны, включены в действие. Описания не прерывают повествования - они включают в себя действия, ощущения героя, делая читателя сопричастными к ним.

Как и у импрессионистов, очень часто писавших циклы работ на одну тему или один вид при разном освещении и настроении, у

Хемингуэя есть любимые картины (Париж 20-х годов, жизнь с первой женой, весна, дождь), о которых он не устает вспоминать.

Необходимо, однако, отметить некоторые принципиальные различия импрессионизма живописного и литературного.

Во-первых, в отличие от живописного произведения в произведении литературном возможно совмещение несовместимых на холсте манер письма. Например, в одном из эпизодов романа «Острова в океане», описывая сцену купания на палубе катера, Э. Хемингуэй объединяет принципы письма экспрессионистов, импрессионистов и Сезанна: “On the stern they were all bathing naked. They soaped themselves and stood on one foot and another, bending against the lashing of the rain as they soaped and then leaning back into it. They were really all brown but they looked white in this strange light. Thomas Hudson thought of the canvas of the bathers by Cezanne and then he thought he would like to have Eakins paint it. Then he thought that he should be painting it himself with the ship against the roaring white of the surf that came through the driving gray outside with the black of the new squall coming out and the sun breaking through momentarily to make the driving rain silver and to shine on the bathers in the stern”. (625)

Выразительность, контрасты, характерные для этого отрывка (белый свет, смуглые тела, чернота шквала, резкие движения, белизна прибоя) – от экспрессионистов. Четкость, структурированность картины, плоскостность – от Сезанна. Почти намеренно спрессованное пространство находится в покое и читатель воспринимает отдельные остановившиеся мгновения, вечность жизни, ее фрагментарность и разреженность. Объединяющее эту картину настроение – взгляд издали на мгновенное состояние природы – следы влияния импрессионистов.

Во-вторых, импрессионистические приемы не годятся там, где писатель показывает войну, страдание, насилие. Поэтому в романах

«Острова в океане» и «За рекой в тени деревьев» они используются гораздо реже, в основном в передаче пейзажа или состояния души человека в моменты ностальгических воспоминаний, в основе которых лежит этюдность, фрагментарность и то ощущение новизны воспоминаний, которые свойственны лучшим картинам импрессионистов (особенно их сериям, написанным на одну тему).

В основе импрессионистической манеры письма лежит четкость и чистота отдельного мазка, что характерно и для творческой манеры Э. Хемингуэя. Для его стиля характерны простота и четкость детали. Хемингуэй практически не употребляет сравнения и метафоры в своих ранних произведениях, и этот принцип остается неизменным и на страницах поздних произведений писателя. А те сравнения и метафоры, к которым Хемингуэй все-таки прибегает, как правило, выполняют ограниченную функцию: уточнение видения вещи. «Эти сравнения свидетельствуют, а не судят» (130; 90). У Хемингуэя преобладает не переносно-метафорическое, а прямое значение слов и представлений. Например, весьма поэтический характер некоторых описаний природы в романе «Острова в океане» создается не благодаря использованию особой высокой лексики, развернутых сравнений и метафор, но благодаря ясности, четкости и осязаемости каждого слова, вызывающих к жизни известные каждому читателю ощущения и представления: “Thomas Hudson was steering on the topside and he headed her out over the bar and ran straight out toward where he could see the dark line of the Gulf. The water was so calm and so very clear that they could see the bottom clearly in thirty fathoms, see that the sea fans bent with the tide current, still see it, but cloudily, at forty fathoms, and then it deepened and was dark and they were out in the dark water of the stream.” (106)

Такой же четкой, глубокой и многозначной остается художественная деталь в лучших ее образцах в поздних произведениях

Хемингуэя. Например, простая, лишённая излишеств фраза из романа «Райский сад»: “She took her coffee without sugar and the young man was learning to remember that” (4), сказанная по отношению к Дэвиду и Кэтрин, говорит и о заботе мужчины по отношению к своей даме, но, с другой стороны, и о том, что его мысли далеки от размышлений о счастье супружеской жизни. На самом деле, читатель осведомлен, что молодые люди женаты три недели, провели их вместе и, судя по повторяемости их дневного распорядка, каждое утро пьют кофе. С этой точки зрения поведение Дэвида на уровне подтекста, который за три недели не смог запомнить элементарных пристрастий своей жены, настораживает.

В романе «За рекой в тени деревьев» также можно найти примеры многозначительной детали. Например, обращаясь к эпизоду катания полковника и Ренаты на гондоле, можно заметить несоответствие между словами полковника, ведущего галантный разговор, и его бессознательными действиями: «Пожалуйста, будь хорошим, будь добрым, - говорит полковнику девушка.

-Буду. А сейчас я открою тебе военную тайну. Совершенно секретно: я тебя люблю.

-Вот это мило, - сказала она. – И ты это очень мило сказал.

-А я вообще милый, - сказал полковник, быстро прикинул в уме высоту моста, к которому они приближались, и рассчитал, что гондола пройдет свободно. – Это сразу бросается людям в глаза». (525)

По характеру ремарки к последней реплике полковника читатель понимает, что на самом деле этот старый военный ничуть не стал мягче сердцем, к чему так стремится, и привычный уклад жизни слишком прочно укоренился в нем, чтобы Кантуэлл смог измениться под конец жизни даже под влиянием сильной любви к Ренате. То есть, благодаря одной художественной детали читатель может понять истинный



характер главного героя романа «За рекой в тени деревьев».

Таким образом, особенности поэтики позднего Э. Хемингуэя (40-50-е годы) определяются проблематикой произведений писателя этих лет. В связи с усложнением образа героя, рефлексивным или творческим началом, лежащим в основе его личности, усложняется и хронотоп романов «Острова в океане», «За рекой в тени деревьев», «Райский сад», книги мемуаров «Праздник, который всегда с тобой». Исходя из характера конфликтов, в которых проходят жизненные испытания герои первых двух произведений, в них усиливается эпическое начало.

Мировоззренческая и биографическая близость Хемингуэя и героев его произведений этих лет, обращение писателя к переосмыслению своего прошлого приводят к ностальгическим и трагическим нотам, свойственным этим произведениям. Кроме того, в таких книгах, как «Острова в океане» и «Праздник, который всегда с тобой» значительно (по сравнению с ранними произведениями писателя) усиливаются звучание авторского голоса и авторская позиция, которые либо просматриваются в речи самого главного героя, либо в авторской речи Хемингуэя 50-х годов по отношению к Хемингуэю 20-х.

В позднем творчестве писателя снижается роль подтекста, что связано либо с камерностью конфликтов, разрешаемых героями («Райский сад»), либо с усилением роли монологов и диалогов героев в структуре художественного текста. Соответственно, увеличивается значение «явного психологизма» по сравнению с «тайным», более характерным для произведений писателя 20-х годов.

В целом в поэтике произведений Хемингуэя этих лет прослеживаются пересечения как с его книгами 20-х, так и 30-х годов, что позволяет говорить о творчестве Хемингуэя, несмотря на ряд незавершенных произведений, как о целостной системе со своими приемами, законами и эволюцией.

## Заключение

Позднее творчество Э. Хемингуэя (40-50-е годы) выделяется в особый период по ряду особенностей произведений писателя этих лет. Духовный кризис Хемингуэя в эти годы приводит к попытке переосмысления писателем прошлого, что придает его поздним книгам ностальгический или трагический характер. Подведение итогов собственной жизни способствует яркой выраженности в образах героев автобиографического начала. Знакомя читателей с биографиями своих героев, Хемингуэй использует как прямые заимствования фактов из своей личной жизни, так и прием художественного моделирования, предлагая герою, жизненный путь которого до определенного момента был типологически близок его собственному, выбрать иную судьбу.

По типу героя и конфликта можно выделить два ряда произведений Хемингуэя 40-50-х годов. Первый представляют роман «Райский сад» и книга мемуаров «Праздник, который всегда с тобой». В романе «Райский сад» и книге мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» наиболее полно воплощена концепция творческой личности Э. Хемингуэя.

Акт творчества Хемингуэй воспринимает как нечто, позволяющее человеку преодолеть конечность своего существования. Если герои большинства других произведений писателя обречены на жизнь в замкнутом настоящем, то Дэвид Берн и молодой Хемингуэй - герой книги мемуаров прорываются в будущее благодаря своему писательскому мастерству. Мир творчества для них более реален, нежели мир обыденный. Дэвид Берн и герой книги мемуаров старательно ограждают мир творчества от мира реального системой привычек-ритуалов, препятствуя проникновению в него людей

посторонних. Это приводит к возникновению в романе двоимирия. Граница этих двух миров проходит внутри личности самого героя.

По мнению Хемингуэя, творческая личность является не только камертоном эпохи, но и посредником между миром обыденным и миром высших духовных ценностей, миром сверхреальным. Дэвид Берн и герой книги мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» ощущают в жизни высшее духовное начало, которое заменяет им Бога традиционного общества, поддерживая их в противостоянии жизненным невзгодам. Мотив метафизического голода, присутствующий в романе «Райский сад» и книге мемуаров «Праздник, который всегда с тобой», указывает на интуитивное ощущение творческим человеком этого сверхначала.

Черты человека-творца представлены в романе «Райский сад» и книге мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» в наиболее «чистом» виде благодаря тому, что писатель «выключает» героя из широкого социально-исторического конфликта, замыкает его в сфере межличностных отношений и творчества. Для романа «Райский сад» и книги мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» характерны конфликты камерные, несубстанциональные. Писатель моделирует принципиально новый для своих произведений художественный мир, обитатели которого – Дэвид Берн и герой книги мемуаров – наделены максимальной свободой по сравнению с другими героями Хемингуэя. Они полны сил, здоровы, не вовлечены в социальные конфликты. Автор ограждает своих молодых героев от губительного воздействия войны и социальных потрясений, которых ему самому и многим представителям его поколения избежать не удалось. По этому показателю роман «Райский сад» и книга мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» приближены к повести «Старик и море», главный герой которой, Сантьяго, также представляет собой тип личности, воспринимающей

свой нелегкий труд как творчество, и настолько исключенной автором из социально-исторического контекста, что произведение приобретает притчевый характер.

В основе конфликтов романа «Райский сад» и книги мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» - разница мировосприятий героев, творческой и нетворческой личностей. Если в книге мемуаров конфликт этого типа лишь намечен (в финале произведения появляются богатые люди, грозящие гармоничному, целостному миру главного героя), то в романе «Райский сад» он получает отчетливое выражение в диаметрально противоположном отношении Кэтрин и Дэвида к предназначению человека, труду, семейным отношениям, любви, творчеству. Дэвид благодаря своему служению искусству преодолевает конечность существования, Кэтрин же не находит дела, в котором могла бы реализоваться как личность. Разница мировосприятий предопределяет и крушение семейных отношений героев.

Внутренние противоречия, присущие творческой личности, которую Хемингуэй отнюдь не идеализирует, также определяют развитие сюжета этих произведений. Для Дэвида Берна и героя книги мемуаров единственно значимым является создаваемый ими мир художественной реальности. В этом - и их сила, и их слабость. С одной стороны, они создают свой «райский сад» в негармоничном мире, в котором могут чувствовать себя комфортно, с другой, целиком уходя в творчество, они приносят в жертву искусству многообразие «большого» мира, отгораживаются от окружающих людей и их проблем. И Дэвид Берн, и герой-повествователь книги мемуаров осознают свою раздвоенность, отдают себе отчет в том, что только работа помогает им «обрести внутренний стержень». Если смоделировать судьбу этих героев за пределами произведений, можно предположить, что в дальнейшем их не удовлетворит жизнь в замкнутом мире любви и

творчества, и они сделают попытку найти смысл своего существования в преодолении реальных конфликтов того общества, в котором живут.

В отличие от произведений первого ряда, романы «За рекой в тени деревьев» и «Острова в океане» более сложны по своей проблематике и художественной структуре. Попытка главных героев этих произведений, Ричарда Кантуэлла и Томаса Хадсона, выйти за пределы ограниченного мира любви и творчества определяет их участие в самых важных социальных, исторических и мировоззренческих конфликтах своего времени. Формирование их характеров происходит под влиянием того мира, в котором они существуют и который зримо предстает перед читателем в названных выше произведениях.

Герои «поздних» произведений Хемингуэя обнаруживают типологическое родство с личностью экзистенциальной, что в разной степени характерно для других персонажей литературы потерянного поколения (в произведениях Р. Олдингтона, Э. М. Ремарка и других). По отношению к герою Хемингуэя можно говорить лишь о преобладании в его мировосприятии тех или иных черт экзистенциальной личности, вместе с тем, он никогда не выступает как воплощение какой-либо философии, что характерно, например, для ряда произведений Сартра («Тошнота», «Стена») или Камю («Посторонний»).

Не будучи экзистенциалистом, Хемингуэй, тем не менее, был человеком своей эпохи со всеми ее наболевшими проблемами, для ответа на которые идеально подходила философия существования. Зарождение и развитие экзистенциальных черт в герое Хемингуэя происходит непосредственно под влиянием исторических и социальных предпосылок непосредственно, а не под воздействием философии экзистенциализма, сформировавшейся в том же самом социально-историческом контексте, что и произведения писателей потерянного

поколения (Э. М. Ремарка, Ф. С. Фицджеральда). Их искания и искания философов-экзистенциалистов в этом смысле идут параллельными путями. Изменения в мировоззрении героя Хемингуэя 20-50-х годов происходят во многом под влиянием духовных поисков самого писателя. По ряду признаков эти перемены аналогичны тем трансформациям, которые происходят в XX веке с философией существования.

Так, герой произведений Хемингуэя 20-х годов формируется в условиях первой мировой войны (Ник Адамс, Фредерик Генри, Джейк Барнс). Он воспринимает действительность как абсурдную, общественную мораль как сомнительную, противопоставляя ей свои твердые нравственные убеждения. Этот герой – индивидуалист, он ищет свой путь в жизни, идет наперекор «злой судьбе». Поражение для такого героя – не повод для отчаяния, а стимул для новой попытки самоутверждения. Именно такими были черты классической экзистенциальной личности в работах Ж.- П. Сартра, А. Камю, К. Ясперса.

Во время войны в Испании и позднее, во время второй мировой войны, когда борьба с фашистскими режимами была оправданной и целесообразной, история вновь обрела смысл. Осознание этого отразилось в мировоззрении и творчестве писателя. Произведения второй половины 30-х гг. (романы «Иметь и не иметь», «По ком звонит колокол») предлагают совершенно иное решение дилеммы индивидуализма-коллективизма, нежели книги писателя 20-х гг. Гарри Морган и Роберт Джордан, подобно героям произведений Сартра, Камю этих же лет, приобщаются к жизни общества или понимают необходимость единения с другими людьми, преодолевают свой эгоизм на основе борьбы за общее дело.

Однако это обстоятельство не лишает героя Хемингуэя черт экзистенциального мировосприятия. В первой половине 40-х годов, во время второй мировой войны, изменилась не философия экзистенциализма как таковая или ее приверженцы, изменилась историческая ситуация. В условиях фашистской оккупации люди были вынуждены либо приспособливаться к жизни при фашистских режимах, либо действовать во имя освобождения без надежды на успех с опорой на свои внутренние убеждения. Таким образом, в эти годы философия существования стала выражением устремлений большинства честных людей, что определило ее объединяющую направленность во время второй мировой войны.

Послевоенные 40-50-е гг. и в идеологически-нравственном плане для США, и в личной жизни Хемингуэя были кризисными. Во многом вследствие этого герои его «поздних» произведений так и не находят смысла жизни, что приводит к незавершенности многих произведений писателя этих лет. В произведениях писателя 40-50-х годов снова усиливаются черты, свойственные экзистенциализму, что особенно ярко проявилось в романах «За рекой в тени деревьев» и «Острова в океане».

Если в произведениях Хемингуэя 20-х годов в образе героя потерянного поколения элементы экзистенциального мировоззрения либо только формируются («В наше время», «Прощай, оружие!»), либо проявляются наиболее полно («И восходит солнце»), то в 30-е годы эти черты растворяются во всеобщем патриотическом подъеме. В романе «Острова в океане» экзистенциальное начало, пессимистическая тональность усиливается, что нашло отражение и в романе «За рекой в тени деревьев», в образе главного героя которого, Ричарда Кантуэлла, прослеживается перерождение и распад черт, присущих экзистенциальной личности.

Мировоззрение полковника Кантуэлла, не претерпевшее изменений со времен первой мировой войны, не позволяет ему приспособиться к жизни послевоенного общества второй половины 40-х – 50-х годов, включиться в полезную общественную деятельность, довериться людям. Воспринимая первую мировую войну как абсурдную, бессмысленную бойню, полковник и во второй мировой войне не сумел увидеть героической стороны. Он подходит к ней с деловитостью и рассудительностью военного, исполняющего свой долг, оставаясь военным не по призванию, а по привычке. Полковник Кантуэлл является, с точки зрения экзистенциализма, личностью неподлинной, самоотчуждающейся. Он отказывается от своей экзистенции во имя навязанных ему армейской жизнью норм и законов. Его образ – один из наиболее противоречивых в творчестве Э. Хемингуэя именно потому, что писатель, будучи убежденным антифашистом, испытывает сложные чувства к своему герою, не понявшего исторического значения победы демократических сил в годы второй мировой войны, погруженного в воспоминания о своих собственных переживаниях и обидах на власть предрержавших военачальников.

Подлинный экзистенциальный герой следует своему предназначению в любых ситуациях. Полковник Кантуэлл отказывается от него. Будучи в душе творческой личностью, глубоко понимающей искусство, полковник не оставляет своего «скверного ремесла» – военной службы. Кроме того, Кантуэлл, в отличие от лучших представителей героев потерянного поколения, отказывается брать на себя ответственность за свои поступки, отказывается от борьбы за свои убеждения и даже саму жизнь, что делает его смерть единственно возможной развязкой романа «За рекой в тени деревьев». Физическая обреченность Кантуэлла становится своеобразным символом его



отречения от многомерных контактов с обществом, своим временем, своей эпохой.

Роман «Острова в океане» более сложен. На данном этапе изучения творчества Э. Хемингуэя возможна различная рецепция этого произведения. С одной стороны, роман «Острова в океане» представляет собой роман антифашистский. На этом уровне романа Томас Хадсон включается в жизнь общества, приходит к антифашистской борьбе в результате целенаправленных размышлений и преодолевает свой эгоизм, что сближает «Острова в океане» с произведениями Хемингуэя второй половины 30-х гг.

С другой стороны, в контексте мировоззрения экзистенциализма, которое было близко герою Хемингуэя, начиная с ранних произведений, читателю открыто другое понимание романа как произведения, содержащего в себе и экзистенциальную проблематику. На этом уровне рецепции романа усиливается ощущение трагичности, абсурдности бытия, потерянности человека в мире. Социальная проблематика, присутствующая в романе «Острова в океане» отступает перед этической. Основной проблемой романа «Острова в океане» на этом уровне произведения становится проблема поиска цели жизни и обретения героем себя в таких жизненных условиях, которые препятствуют этому. На этом уровне романа война воспринимается Томасом Хадсоном как одно из проявлений абсурдности бытия в самом широком смысле. Эти черты романа «Острова в океане» сближают его с произведениями писателя 20-х гг., для которых также была характерна экзистенциальная проблематика.

В связи с расширением социально-исторического контекста романов «За рекой в тени деревьев» и «Острова в океане» для них характерны уже не камерные, а устойчивые, субстанциональные конфликты (социальные, исторические, мировоззренческие). Томас

Хадсон и Ричард Кантуэлл принимают участие в первой и второй мировой войне, сталкиваются с проблемой социального неравенства, переживают тот духовный кризис, который был характерен для современного им американского общества.

Проблематика произведений Хемингуэя 40-50-х годов, тип героя и конфликта в них определяют особенности поэтики позднего творчества писателя. В связи с усложнением образа героя, рефлексивным (Томас Хадсон, Ричард Кантуэлл) или творческим (Дэвид Берн, герой книги мемуаров) началом, лежащим в основе его личности, усложняется и хронотоп анализируемых произведений. Если для произведений 20-х годов был характерен линейный хронотоп, то в книгах Хемингуэя позднего периода присутствуют два и более временных пласта, связанных с воспоминаниями или творчеством героев. Одним из связующих звеньев разных пластов хронотопа поздних произведений Хемингуэя является мотив сна. Сон в поздних произведениях Хемингуэя часто является границей двух миров, по одну сторону которой ночь, творчество, сон, по другую – день, обыденность, явь.

Роман «Острова в океане» с точки зрения хронотопического начала наиболее сложен. В первой части романа его герой, Томас Хадсон, обладает полнотой временно-пространственного бытия (прошлое, настоящее и будущее). Во второй части романа прошлое остается лишь в воспоминаниях героя, его ближайшие планы на будущее не выходят за рамки военной службы. Будущее как некая жизненная перспектива героя исчезает из хронотопа «Островов в океане». В третьей части «Островов в океане» реальный хронотоп сужается до настоящего времени и палубы катера. Вследствие неуклонного сужения хронотопа героя, его гибель – единственно возможная развязка романа.

«Время – пространство» всех перечисленных произведений находится на грани крушения, исчезновения. Большинство героев Хемингуэя этих лет обречены на трагическое бытие или гибель, связанные с ломкой привычного уклада жизни.

При всей многоплановости хронотопа «поздних» произведений Э. Хемингуэя, он носит замкнутый характер. Замкнутость, обособленность героя в «поздних» книгах Хемингуэя, исключенность его из широкого социально-исторического контекста придает некоторым произведениям писателя 40-50-х годов притчевость.

Ярко выраженное автобиографическое начало в произведениях писателя этих лет, обращение автора к переосмыслению своего прошлого приводят к ностальгическим и трагическим нотам, свойственным этим книгам. Кроме того, в таких произведениях Хемингуэя, как «Острова в океане» и «Праздник, который всегда с тобой» значительно (по сравнению с ранними произведениями писателя) усиливаются звучание авторского голоса и авторская позиция, которые либо просматриваются в речи самого главного героя, либо в авторской речи.

В позднем творчестве Э. Хемингуэя можно выделить два типа произведений по роли в них авторского и «чужого» слова. К первому типу относятся романы «За рекой в тени деревьев», «Острова в океане», повесть «Старик и море», в которых герой и автор на уровне речевой структуры тесно взаимосвязаны, ко второму – книга мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» и роман «Райский сад», главные герои которых в этом плане более независимы. Соответственно в названных произведениях наблюдается совершенно различное соотношение монологической и диалогической речи, авторского повествования.

Герои романов «Острова в океане» и «За рекой в тени деревьев»

обладают большим жизненным опытом, вовлечены в социально-исторические конфликты, общаются с большим количеством людей. Все это вынуждает их часто либо высказываться, либо размышлять по поводу различных событий. В структуре этих романов очень много уединенных и обращенных монологов. Ричард Кантуэлл, герой романа «За рекой в тени деревьев», подводит итоги своего существования, пытаясь найти подтверждение правильности своего пути и снискать некое «отпущение грехов» у внимающей ему Ренаты. Именно поэтому в романе «За рекой в тени деревьев» более важны обращенные монологи и диалоги.

Если Ричард Кантуэлл подводит итоги своей жизни, то Томас Хадсон находится в поисках смысла жизни, и потому в структуре его образа наиболее важны уединенные монологические высказывания. Для повести «Старик и море» также характерна сложная речевая структура, построенная на сочетании внутренних монологов героя, диалогов с его участием, авторской речи. В этих произведениях Хемингуэя авторское и «чужое» слово тесно переплетаются, иногда не оставляя читателю возможности определить носителя высказывания, мысли.

Иной тип произведений Хемингуэя 40-50-х годов представляет роман «Райский сад». В нем связь автора и героя менее заметна, нежели в романах «За рекой в тени деревьев», «Острова в океане» и, тем более, в книге мемуаров. Для этой книги характерна совершенно иная структура героя, который огражден своим напряженным творческим трудом от излишней рефлексии. Все диалоги героев и внутренние монологи Дэвида Берна в «Райском саду» четко структурированы. В этом романе Хемингуэй наиболее четко проводит разграничение на уровне синтаксическом, лингвистическом, интонационном между собой и своим героем.

Особо в силу жанровой специфики следует говорить о книге

мемуаров «Праздник, который всегда с тобой». Прямые высказывания главного героя произведения (монологи и диалоги) в силу его жанровой специфики наиболее близки и лингвистически, и содержательно авторскому слову и проясняют позицию самого Хемингуэя по многим этическим и эстетическим вопросам. Лирический герой этого произведения – своеобразный alter ego молодого Хемингуэя. Но, несмотря на то, что повествование ведется от первого лица, в книге мемуаров явно чувствуется разделение авторского и «чужого» слова.

Читатель легко может различить речь молодого Хемингуэя – героя этого произведения, живущего в 20-е годы, и авторскую оценку пишущего эту книгу в 50-е годы. Они различаются интонационно, имеют различную эмоциональную окраску. Интонации молодого Хемингуэя жизнеутверждающие, в них чувствуется молодость, вера в добро; лирический герой, повествуя о себе, очень часто употребляет светлые, радостные эпитеты. Речь автора, пишущего книгу мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» в 50-е годы, окрашена нотами грусти и ностальгии.

Таким образом, книга мемуаров «Праздник, который всегда с тобой» является развернутым внутренним монологом молодого героя, в который вкрапляются фрагменты авторской речи.

За счет изменения речевой структуры произведений Хемингуэя 40-50-х гг. в них резко снижается роль подтекста. Это связано либо с камерностью конфликтов, разрешаемых героями («Райский сад»), либо с усилением роли монологов и диалогов героев, что объясняется их рефлексивным характером («Острова в океане», «За рекой в тени деревьев»), а также авторских высказываний в структуре художественного текста. Соответственно в «поздних» книгах писателя

изменяется характер психологизма, преобладающим типом которого теперь становится явный, «демонстративный» психологизм.

В тех книгах Хемингуэя позднего периода его творчества, которые обращены к 20-м годам, стиль во многом сохраняет черты сходства со стилем художественных произведений этих лет («Праздник, который всегда с тобой», «Райский сад»). Романы «За рекой в тени деревьев» и «Острова в океане», в свою очередь, стилистически приемственны стилю романов «По ком звонит колокол» или «Иметь и не иметь».

Отчужденный стиль, характерный для произведений Хемингуэя 20-х гг., несмотря на близость романов «За рекой в тени деревьев» и «Острова в океане» философии экзистенциализма, играет в них меньшую роль, нежели в раннем творчестве Хемингуэя. Для романов «За рекой в тени деревьев» и «Острова в океане» также характерна фрагментарность, дробность в описании действий героев и событий, которые, как и в более ранних произведениях писателя, передают оторванность героя от мира людей, стремление и невозможность с ними объединиться. Но если в ранних произведениях Хемингуэя такой стиль играл роль подтекста, по которому мы опознавали состояние героя и мира, их взаимоотношения, то теперь его роль в этом качестве сходит на нет.

Томас Хадсон и Ричард Кантуэлл получают менее разнообразные впечатления извне, они погружены в себя, поэтому описания внешнего мира используются в этих книгах Хемингуэя гораздо реже. Если молодые герои «Праздника» и «Райского сада» только постигают мир, пытаются получить от мира как можно больше впечатлений, то герои «Островов в океане» и «За рекой в тени деревьев» нащупывают связи между явлениями, подвергают мир анализу. Поэтому и синтаксически последние произведения отличаются от романа «Райский сад» и книги

мемуаров: для них характерны более длинные, расчлененные, сложные предложения, передающие внутреннее движение, развитие мысли, анализ и синтез впечатлений и ощущений. И, поскольку окружающие явления не просто описываются, а подаются прошедшими сквозь сознание и душу героев, они более эмоционально окрашены.

В целом в книгах писателя 40-50-х гг. (особенно в романе «Острова в океане»), начиная с романов «Иметь и не иметь» и «По ком звонит колокол», становится более выражен тот или иной вид пафоса. Герои Хемингуэя и сам писатель этих лет многое испытали, познали уроки взаимопомощи и героизма во времена войны в Испании и во время второй мировой войны. Теперь, если это необходимо, они прибегают к помощи высокой лексики, не считая это лицемерием. Когда писатель обращается к таким фактам действительности, которые ему не стыдно поэтизировать, в его творчестве появляются сравнения, проникнутые экспрессией и субъективностью. Поэтому не случайно в речи Томаса Хадсона часто встречаются слова «долг», «ответственность», «друг».

В «Старике и море» «высокая» лексика также используется и автором, и героем. Сантьяго не только о высоких понятиях говорит высоким стилем. В одной реплике внутреннего монолога старика на одинаково высокой ноте может идти речь и о судьбе человека, и о вполне прозаических вещах. Для повести характерно возвеличивание самых простых вещей, таких как еда, море, животные. Хемингуэй и старик Сантьяго в этом произведении достигли гармонии, которую дарит понимание того, что именно простые и необходимые вещи лежат в самой основе жизни и что счастье, везение, судьба являются такими же простыми вещами, если познать их.

В позднем творчестве Э. Хемингуэя сохраняются присущее его ранним произведениям пристрастие к импрессионистическим приемам

и примеры многозначительной детали. В целом и в проблематике, и в поэтике произведений Хемингуэя этих лет прослеживаются пересечения как с его книгами 20-х, так и 30-х годов, что позволяет говорить о творчестве Хемингуэя, несмотря на ряд незавершенных произведений позднего периода, как о целостной системе со своими приемами, законами и эволюцией.



## Библиография

### Источники

1. Hemingway, E. Across the River and into the Trees. N. Y. 1950.
2. Hemingway, E. Across the River and into the Trees. L., 1966.
3. Hemingway, E. For Whom the Bell Tolls. N. Y., 1980.
4. Hemingway, E. Garden of Eden. N.Y., 1986.
5. Hemingway, E. To have and Have not. N. Y., 1937.
6. Hemingway, E. Islands in the Stream. N. Y. 1970.
7. Hemingway, E. A Moveable Feast. N. Y., 1964.
8. Hemingway, E. True at First Light. Ed. by P. Hemingway. N.Y. Scribner, 319 p. 1999.
9. Hemingway, E. By-Line. Ed. by W. White. N. Y., 1967.
10. Hemingway, E. The Dangerous Summer. L., 1985.
11. Hemingway, E. Selected Letters: 1917 – 1961. Ed. by C. Baker. N. Y., 1981.
12. Ortega-y-Gasset, J. Man and Crisis. N.Y., 1958.
13. Sartre J.-P. L. Etre et le Neant. P., 1965.
14. Хемингуэй Э. Избран. произв.: В 2 т. М., 1959.
15. Хемингуэй Э. Собр. соч.: В 2 т. М., 1968.
16. Хемингуэй Э. Собр. соч.: В 4 т. М., 1982. Т. 1 – 4.
17. Хемингуэй Э. Старый газетчик пишет... М., 1983.
18. Хемингуэй Э. Райский сад. М., 1991.
19. Хемингуэй Э. Рассказы; И восходит солнце; Старик и море. М.: Книга для ученика и учителя. 1998.
20. Хемингуэй Э. Собр. соч.: В 5 т. М., 2000.
21. Хемингуэй Э. За рекой в тени деревьев. Иметь и не иметь. Райский сад. Романы. М., 2000.
22. Барбюс А. Огонь. Ярость. Правдивые повести. М., 1967.

23. Бергсон А. Творческая эволюция. СПб., 1914.
24. Бергсон А. Избранное. М., 1996.
25. Бергсон А. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1992.
26. Дос Пассос Дж. Р. 42-я параллель. 1919. М., 1981.
27. Камю А. Избранные произведения. М., 1993.
28. Олдингтон Р. Собр. соч.: В 4 т. М., 1988 – 1989.
29. Паунд Э. Из стихов 1908 – 1912 гг. // Иностранная литература. 1991. № 2.
30. Проблема человека в западной философии / Сборник переводов с англ., франц., немецк. М., 1988.
31. Ремарк Э. М. Собр. соч.: В 11 т. М., 1991.
32. Рильке Р. М. Лирика. М., Л. 1965.
33. Сартр Ж.-П. Стена. Избранные произведения. М., 1992.
34. Сартр Ж.-П. Пьесы. М., 1989.
35. Сент-Экзюпери А. Сочинения. М., 1964.
36. Сент-Экзюпери А. Военный летчик. М., 1977.
37. Стейнбек Дж. Собр. соч.: В 6 т. М., 1989.
38. Сэлинджер Дж. Д. Над пропастью во ржи. Повести. Рассказы. М., 1991.
39. Уоррен Р. П. Вся королевская рать. Избранные стихотворения. М., 1982.
40. Фицджеральд Ф. С. Избр. произв.: В 3 т. М., 1977.
41. Фолкнер У. Собр. соч.: В 6 т. М., 1985 – 1987.
42. Хайдеггер М. Бытие и время. М., 1997.
43. Хайдеггер М. Основные понятия метафизики // Философские науки. 1989. № 9.
44. Хайдеггер М. О сущности истины // Философские науки. 1989. № 4.
45. Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. М., 1991.
46. Эренбург И. Люди, годы, жизнь. М., 1963.

47. Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., 1991.

**Работы по истории и теории литературы, искусства, истории США,  
философии, культурологии**

48. Adams, H. The interests of criticism. N. Y., 1969.

49. The American people. A history. Ed. by Rembert W. Patrick. Princeton, N. J., 1962.

50. Approaches to the novel. Ed. by J. Colmer. L., 1967.

51. Biography East and West. Selected conf. papers / Ed. by C. Ramelb. Honolulu, 1989.

52. Bonosky, Ph. The "Thirties" in American Culture // Political Affairs, 1959, May.

53. Burgum, E. B. The Novel and the World's Dilemma. N. Y., 1947.

54. Burner, D. America: A portrait in history. Englewood Cliffs, N. J., 1978.

55. Canfield, L. H., Wilder, H. B. The making of modern America. Boston, 1956.

56. Church, N. M. Time and reality Studies in contemporary fiction. Chapel Hill: The Univ. of North Carolina press.

57. Cherniss, H. The Biographical Fashion in Literary Criticism. Univ. of California, Publications in Classical Philology, XII (1933 – 1944).

58. Columbia Literary History of the United States. Ed. by E. Elliot. N.Y., 1988.

59. The concise Oxford companion to English literature // Ed. by M. Drabble. Oxford, N. Y., 1990.

60. Conlin, J. R. The American past. N. Y., 1987.

61. Ellis, J. M. The theory of literary criticism. Univ. of California, 1974.

62. Fiedler, L. *Archetype and Signature: A Study of the Relationship between Biography and Poetry* // *Sewanee Review*, XL, 1952.
63. Garrafy, J. A., McCaughey, R. A. *The American nation*. Vol. 2. N. Y., 1987.
64. Geismar, M. *Writers in Crisis*. N. Y., 1942.
65. Gerstenberger, D., Hendrick, G. *The American novel 1789-1955. A checklist of twentieth century criticism*. Colorado, 1961.
66. Gohdes, S. *Bibliographical guide to the study of the literature of the USA*. Durham, 1970.
67. *The great republic. A history of the American people*. Ed. by B. Bailyn, R. Dallec. Lexington, Toronto, 1992.
68. *The Growth of the American Republic*. Vol. 2. N. Y., Oxford, 1980.
69. Harvey, S. *The American Writer and the Great Depression*. Indianapolis, 1966.
70. Hauser, A. *The conception of time in modern art and science* // *Partisan review*. 3/1956.
71. Hearn, L. *Life and literature*. Selected and edited by J. Erskine. N. Y., 1969.
72. Hudson, D. *English critical essays. XX century*. L., 1958.
73. Kazin A. *A Writer's America Landscape in Literature*. N. Y., 1988.
74. Kazin A. *On Native Grounds*. N. Y., 1954.
75. Lafeber, W. *America, Russia and the cold war. 1945- 1990*. N. Y., 1990.
76. Leary, L. *Articles of American literature. 1900-1950*. Durham, 1954.
77. *Literary criticism in America*. Ed. and an introd. By D. Van Nostrand. N. Y., 1957.
78. *Literary History of the United State*. N. Y., 1974.
79. Muir, E. *The structure of the novel*. L., 1928.
80. Perrine, L. *Literature: Structure, sound and sense*. L., 1988.
81. Potter, J. *Elements of literature*. N. Y., 1967.

82. Reference Guide to American Literature. Chicago, L., 1987.
83. Rodway, A. Life, time and the art of fiction // British Journal of aesthetics. 1967, vol. 7, № 4.
84. Stanzel, F. Narrative situations in the novel. L., 1971.
85. Stevenson, A. The New America. L., 1957.
86. Tillich, P. Systematic theology. Vol. 2. Chicago, 1959
87. Watterman, A. E. A chronology of American literary history. Columbus, 1970.
88. Wellek, R., Warren, A. Theory of literature. N. Y., 1966.
89. Wethered, H. N. The curious art of autobiography from Benvenuto Cellini to Rudyard Kipling. L., 1956.
90. Американская литература 20-30-х гг. XX века и современная критика // Американская литература. Проблемы реализма и романтизма. Вып. 3. Краснодар, 1975.
91. Американская литература после 1917 г. // История американской литературы / Под ред. проф. Н. И. Самохвалова. М., 1971.
92. Американская литература. Проблемы романтизма и реализма / Сб. статей. М., 1972.
93. Анастасьев Н. Обновление традиции. Реализм XX в. в противоборстве с модернизмом. М., 1984.
94. Андреев Л. Г. Импрессионизм. М., 1980.
95. Аскин Я. Ф. Категория будущего и принципы ее воплощения в искусстве // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.
96. Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968.
97. Асмус В. Ф. Предисловие // Тавризян Г. М. Проблема человека во французском экзистенциализме. М., 1977.

98. Ауэрбах Э. Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. М, СПб., 2000.
99. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
100. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
101. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
102. Бахтин М. Эпос и роман. СПб., 2000.
103. Боброва М. Н. Романтизм в американской литературе. Л., 1978.
104. Богомолов Ю. ТВ и проблема художественного времени // Проблемы телевидения. М., 1976.
105. Бонецкая Н. К. Проблема методологии анализа образа автора // Проблемы личности автора в художественном произведении. Владимир, 1982.
106. Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств. М., 1987.
107. Бочаров С. Г. Характеры и обстоятельства // Теория литературы. Т. 1. М., 1962.
108. Бронич М. К. Отражение духовного кризиса личности в американской литературе 60-х гг. Дис. ... к. филолог. наук. М., 1979.
109. Буржуазная философия XX века / Под ред. Л. Н. Митрохина. М., 1974.
110. Ван Вин Брукс. Писатель и американская жизнь. М., 1977.
111. Введение в философию / Под ред. И. Т. Фролова. М., 1990.
112. Великовский С. И. Философия «смерти бога» и пантрагическое во французской культуре XX века // Философия. Религия. Культура: Критический анализ современной буржуазной философии. М., 1982.
113. Виппер Б. Р. Проблема времени в изобразительном искусстве // 50 лет ГМИИ им. А. С. Пушкина. М., 1962.
114. Волков И. Ф. Творческие методы и художественные системы. М., 1989.
115. Волков И. Ф. Теория литературы. М., 1995.

116. Володин Э. Ф. Специфика художественного времени // Вопросы философии. 1978. № 8.
117. Вторая мировая война в литературе зарубежных стран. М., 1985.
118. Габитова Р. М. Человек и общество в немецком экзистенциализме. М., 1972.
119. Гайденко П. П. Экзистенциализм и проблемы культуры. (Критика философии М. Хайдеггера). М., 1963.
120. Гайсмар М. Американские современники. М., 1976.
121. Гароди Р. О реализме и его берегах // Иностранная литература. 1965. №1.
122. Геде А. Философия кризиса. М., 1978.
123. Гиленсон Б. А. Американская литература 30-х гг. XX в. М., 1974.
124. Гиленсон Б. А. В поисках другой Америки. М., 1987.
125. Гиленсон Б. А. Сталинизм и литература США. «Белые пятна» «красных тридцатых» // Вопросы литературы. 1989. № 12.
126. Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979.
127. Гречнев В. Категория времени в литературном произведении // Анализ литературного произведения. Л., 1976.
128. Гуковский Г. А. Изучение литературного произведения в школе. Методологические очерки о методике. М., Л., 1966.
129. Гуторов А. М. Литературный персонаж и проблемы его анализа // Принципы анализа литературного произведения. М., 1984.
130. Днепров В. Д. Идеи времени и формы времени. Л., 1980.
131. Днепров В. Д. Черты романа XX века. М., Л., 1965.
132. Документальная эпопея 30-х гг. XX века и проблема становления романа-эпопеи в литературе США // Литературные связи и традиции. Межвуз. сб. Вып. 5. Горький, 1974.
133. Долгов К. М. От Киркегора до Камю. Философия. Эстетика. Культура. М., 1990.

134. Долинин К. А. Интерпретация текста (Французский язык). М., 1985.
135. Драгомирецкая Н. В. Автор и герой в русской литературе XIX-XX вв. М., 1991.
136. Ерофеев В. Мысли о Камю // Камю А. Избранные произв. М., 1993.
137. Жанр автобиографии и проблема автобиографизма в американской прозе 30-х гг. // Американская литература. Проблемы реализма и романтизма. Вып. 3. Краснодар, 1975.
138. Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
139. Западная Европа и культурная экспансия «американизма». М., 1985.
140. Зарубежная литература XX в. / Под ред. Л. Г. Андреева. М., 1996.
141. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. М., 1987.
142. Зарубежное литературоведение 70-х гг. М., 1984.
143. Зарубежные писатели. Библиографический словарь / Под ред. Н. П. Михальской. В 2 т. М., 1997.
144. Засурский Я.Н. Американская литература двадцатого века. М., 1984.
145. Затонский Д. В. В наше время: Книга о зарубежной литературе XX века. М., 1979.
146. Затонский Д. В. Герой и автор. Судьба реализма в современной зарубежной литературе. М., 1962.
147. Затонский Д. В. Зеркала искусства. М., 1975.
148. Затонский Д. В. Искусство романа в XX веке. М., 1973.
149. Затонский Д. В. Художественные ориентиры XX века. М., 1988.
150. Зверев А. М. Американский роман 20-30-х гг. М., 1982.



151. Землянова Л. М. Современное литературоведение в США. М., 1990.
152. Зенкин С. Человек в осаде // Сартр Ж.-П. Стена. М., 1992.
153. Ивашева В. В. Категория Время-пространство в литературах мира // Вестник МГУ, серия 9 «Филология». 1978. № 2.
154. Ивашева В. Новые черты реализма на Западе. М., 1986.
155. Из истории политических движений и общественной мысли США: Межвуз. сб. научных статей / Самарский гос. унив. / Под ред. Г. А. Дубовицкого. Самара, 1991.
156. Импрессионисты. Их современники и соратники. Живопись, графика, литература, музыка. М., 1976.
157. История американской литературы. Т. 2. М., 1971.
158. История всемирной литературы / Под ред. Г. П. Бредникова. В 9 тт. М., 1983.
159. История зарубежной литературы. 1945 – 1970. М., 1978.
160. История литературы США: В 7 т. М., 1997.
161. История США: В 4 т. М., 1983 – 1987.
162. Каримский А. М. К проблеме функции времени в экзистенциализме // Вопросы философии. 1978. № 9.
163. Кейссар Х., Познер В. В. Вспоминая войну = Remembering war: Советско – американский диалог. М., Оксфорд, 1990.
164. Киссель М. А. Философская эволюция Ж.-П. Сартра. Л., 1976.
165. Коваль В. С. Политика и стратегия США во Второй мировой войне. Киев, 1984.
166. Кожинов В. Похождение романа. М., 1963.
167. Коссак Е. Экзистенциализм в философии и литературе. М., 1980.
168. Кубарева Н. Т. Антифашистский роман США 1941-1945 гг. Дис. ... к. филолог. наук. М., 1974.
169. Кузнецов В. Н. Ж.-П. Сартр и экзистенциализм. М., 1969.

170. Кузьмичев И. К. Литературоведение XX века. Кризис методологии. Н. Новгород, 1999.
171. Лазарев В. В. Проблемы культурологических синтезов в современной буржуазной философии и теологии // Философия. Религия. Культура: Критический анализ современной буржуазной философии. М., 1982.
172. Литературные направления и стили / Сб. статей. М., 1976.
173. Личность и общество в творчестве Дж. Стейнбека и Э. Хемингуэя 30-х гг. // Новый курс Т. Рузвельта и его значение для Америки и России. М., РАН, 1996.
174. Лихачев Д. С. Поэтика художественного времени. Поэтика художественного пространства // Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1977.
175. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970.
176. Манн Ю. В. Автор и повествование // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы литературного сознания / Отв. редактор П. А. Гринцер. М., 1994.
177. Манькин А. С. «Эра демократов»: партийная перегруппировка в США = "Democraticera: party realignment in the US". М., 1990.
178. Мартыанова С. А. Образ человека в литературе: от типа к индивидуальности и личности. Владимир, 1997.
179. Мендельсон М. О. Роман США сегодня. М., 1977.
180. Мендельсон М. О. Современный американский роман. М., 1964.
181. Методология анализа литературного произведения / Сб. статей / Под ред. Ю. Борева. М., 1988.
182. Мишина Л. А. Жанр автобиографии в американской литературе 50-70-х гг. и социалистическая традиция. Дис. ... к. филолог. наук. М., 1984.

183. Морозова Т. Образ молодого американца в литературе США. М., 1969.
184. Моташкова С. В. Гражданская война в Испании (1936 – 1939 гг.) в американской литературе и публицистике. Дис. ... к. филолог. наук. М., 1981.
185. Мотылева Т. Зарубежный роман сегодня. М., 1966.
186. Мулярчик А.С. Современный реалистический роман США. 1945-1980. М., 1988.
187. Мулярчик А. С. Социальные романы Джона Стейнбека // Джон Стейнбек. Гроздь гнева. Зима тревоги нашей. Романы. М., 1988.
188. Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. М., 1986.
189. Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX-XX вв. (Проблемы эстетики и поэтики). Межвуз. сб. научных трудов. Иваново, 1985.
190. Невинс А., Коммаджер Г. История США: от английской колонии до мировой державы. Нью-Йорк, 1991.
191. Николюкин А. Н. Взаимодействие литератур России и США. Тургенев, Толстой, Достоевский и Америка. М., 1987.
192. Николюкин А. Н. Литературные связи России и США. Дисс. ... д. Филолог. наук. М., 1981.
193. Петрушкин А. И. Глубины подтекста // Содержательность форм в художественной литературе: Межвуз. сб. Куйбышев, 1989.
194. Писатели США. Краткие творческие биографии / Под ред. Я. Засурского. М., 1990.
195. Писатели США о литературе. М., 1982.
196. Поспелов Г. Н. Проблемы литературного стиля. М., 1970.
197. Поспелов Г. Н. Теория литературы. М., 1978.

198. Принципы анализа литературного произведения / Под ред. П. А. Николаева, А. Я. Эсалнек. М., 1984.
199. Проблема автора в художественной литературе / Под редакцией Б. А. Кормана. Устинов, 1985.
200. Проблемы литературных жанров. Материалы девятой Международной научной конференции. Ч. 2. Томск, 1999.
201. Проблемы личности автора в художественном произведении. Владимир, 1982.
202. Проблемы романтизма / Сб. статей. М., 1971.
203. Пруссак И. В защиту героя // Нева. 1997. № 8.
204. Рассел Б. История западноевропейской философии. М., 1993.
205. Рикер П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. М., 1995.
206. Рикер П. Герменевтика. Этика. Политика: Московские лекции и интервью. М., 1995.
207. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.
208. Рымарь Н. Т. Введение в теорию романа. Воронеж, 1989.
209. Рымарь Н. Т., Скобелев В. П. Теория автора и проблема художественной действительности. Воронеж, 1994.
210. Сакулин П. Н. Социологический метод в литературоведении. М., 1925.
211. Сивачев Н. В., Языков Е. Ф. Новейшая история США. М., 1980.
212. Современная буржуазная философия. Ч. 1, 2. М., 1978.
213. Современная литература США. М., 1962.
214. Современный роман. Опыт исследования / Под ред. Е. А. Цурганова. М., 1990.
215. Согрин В. В. Идеология в американской истории от отцов – основателей до конца XX века. М., 1995.

216. Соловьев Э. Ю. Экзистенциализм // Прошлое толкует нас. М., 1991.
217. Соловьев Э. Ю. Экзистенциализм и научное познание. М., 1966.
218. Сохряков Ю. И. Русская классика в литературном процессе США XX века. М., 1988.
219. Старцев А. И. От Уитмена до Хемингуэя. М., 1981.
220. США: политическая мысль и история. М., 1976.
221. Сучков Б. Исторические судьбы реализма. М., 1973.
222. Тавризян Г. М. Проблема человека во французском экзистенциализме. М., 1977.
223. Теория литературы. Кн. 1 – 3. М., 1962 – 1965.
224. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1999.
225. Традиции и новаторство в литературах стран Западной Европы и Америки XIX-XX вв. Межвуз. сб. Горький, 1989.
226. Шварцман К. А. Апология индивидуализма в экзистенциалистической этике // Вопросы философии. 1959. № 10.
227. Шкловский В. «Тристан Шенди» Стерна и теория романа. Петроград, 1921.
228. Шкловский В. Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1961.
229. Философия. Религия. Культура: Критический анализ современной буржуазной философии. М., 1982.
230. Финкельстайн С. Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе. М., 1967.
231. Хализев В. Е. Теория литературы. М., 2000.
232. Храпченко М. Б. Размышления о системном анализе литературы // Вопросы литературы. 1975. № 3.
233. Эсалнек А. Я. Типология романа. М., 1991.

## Работы по творчеству Э. Хемингуэя

234. Adair, W. Time and Structure in "A Farewell to Arms" // South Dakota Review. XXII (I, 1975).
235. Algren, N. Notes from a sea diary: Hemingway all the way. N. Y., 1965.
236. Amiran, M. R. Hemingway as lyric novelist // Studies in English language and literature. Jerusalem, 1966.
237. Ardat, A. K. The prose style of Selected Works by E. Hemingway, Sh. Anderson and G. Stein // Stile, XIV, 1, 1980.
238. Aronowitz, A. G. E. Hemingway. The life and death of a man. N. Y., 1961.
239. Atkins, J. Ernest Hemingway. His work and personality. L., 1980.
240. Baker, C. E. Hemingway. A Life Story. N.Y., 1969.
241. Baker C. The Writer as Artist. Princeton Univ. Press, 1972.
242. Baker C. Hemingway and His Critics. An International Anthology. N. Y., 1961.
243. Barea, A. Not Spain but Hemingway // Horizon. 1941, 1.
244. Barnes, L. The helpless hero of Hemingway // Science and society. 18/1953.
245. Bellow, S. Hemingway and the image of man // Partisan review. 20/1953.
246. Benner, J. Concealment in Hemingway's works. Columbus, Ohio, 1983.
247. Benson, J. J. Hemingway. The writer's art of self-defense. Minneapolis, 1969.
248. Bishop, J. P. Homage to Hemingway // After the genteel tradition. Carbondale, 1964.
249. Boyd, W. Touching His Worst Sears // TLS. L., 1999. July 2, № 5022.

250. Brian, D. *The true gene: An intimate portrait of Ernest Hemingway by those who knew him.* N. Y., 1988.
251. Broer, L. R. *Hemingway's Spanish tragedy.* University of Alabama press, 1973.
252. Brooks, C. E. *Hemingway: Man of his moral appears* // Brooks, C. *The Hidden God.* L., 1963.
253. Brucoli, M. J. *Scott and Ernest: The authority of failure and the authority of success.* N. Y., 1978.
254. Burgess, A. *Hemingway and His World.* N.Y., 1978.
255. Burhans, C. S. *The old man and the sea. Hemingway's tragic vision of man* // *The modern American novel.* N.Y., 1964.
256. Busch, F. *Reading Hemingway Without Quilt* // *New York Times Book Review.* 1992. Jan. 12.
257. Cagle, C. "Cezanne nearly did": Stein, Cezanne, and Hemingway // *The Midwest Quarterly.* Vol. 23. 1982, 3.
258. Callighan, M. *That Summer in Paris.* N.Y., 1963.
259. Calligan, M. *Way it was* // *Spectator,* L., 1964, 2/5.
260. Carpenter, F. *Hemingway achieves the fifth dimension* // *E. Hemingway. A collection of criticism* / Ed. by A. Waldhorm. N. Y., 1973.
261. Colvert, G. B. *Ernest Hemingway's morality in action* // *American literature,* 1955.
262. Comly, N. R., Scholes, R. E. *Hemingway's genders: Rereading the Hemingway text* / Ed. by Comly, N. R., Scholes, R. E. New Haven. L., 1994.
263. Couly, M. *Ernest Hemingway. The Man and His Work.* N. Y., 1954.
264. Donaldson, S. *By force of will. The life and art of E. Hemingway.* N.Y., 1977.
265. *Ernest Hemingway: Five decades of criticism* / Ed. by L. W. Wagner. Michigan, 1974.

266. Fenton, Ch. The apprenticeship of E. Hemingway. The early years. N.Y., 1961.
267. Finkelstain, S. Hemingway posthumous rambling novel // Daily world. 1972, 31/3.
268. Galatiere, L. "There is never any end to Paris" // N. Y. Times book review. 1964. 10/5.
269. Garcia, W. Mothers and others myths of the female in the works of Melvill, Twain and Hemingway. N. Y., 1984.
270. Geismar, M. When he was good // Cosmopolitan. N. Y., 1964, May.
271. Gellhorn, M. Travels with Myself and Another. N.Y., 1978.
272. Gordon, C. Hemingway and Kafka // Sewance Review, 1949, Spring.
273. Gotharde, R. Hemingway's new epic genre in his Spanish novel // Проблемы лингвистики и зарубежной литературы. Рига, 1968.
274. Griffin, P. Less than a treason: Hemingway in Paris. N.Y. Oxford, 1990.
275. Gurko, L. E. Hemingway and the pursuit of heroism. N.Y., 1963.
276. Hemingway. A collection of critical essays. Ed. by Robert P. Weeks. N.J., 1962.
277. Hemingway and His Critics. An International Anthology / Ed. by C. Baker. N. Y., 1961.
278. Hemingway, E. Islands in the Stream. N. Y. 1970. Rec.: Foofe, T. // Time, 1970, 5/10.
279. Hemingway, E. Islands in the Stream. N. Y. 1970. Rec.: Tannor, T. // Times, L., 1970, 11/10.
280. Hemingway in our time. Publ. record of a literary conference. Oregon state Univ., 1973.
281. Hemingway, G. Papa Hemingway. A Personal Memoir. Boston, 1976.
282. Hemingway, L. My Brother E. Hemingway. Cleveland, 1962.
283. Hemingway, M. Now It Was. N. Y., 1976.



284. Hemingway: New Critical Essays / Ed. by A. R. Lee. N. Y., 1983.
285. Hemingway: The Writer in Context / Ed. by J. Nagel. N. Y., 1984.
286. Hanneman, A. Ernest Hemingway. A Comprehensive Bibliography. Princeton Univ. Press, 1967.
287. Hotchner, A. E. Papa Hemingway. A Personal Memoir. N. Y., 1966.
288. Hovey, R. B. Hemingway: The inward terrain. Seattle – L., 1968.
289. Isabelle, J. Hemingway's religious experience. N. Y., 1964.
290. Kaplan, H. Hemingway and the passive hero // Kaplan, H. The passive voice. An approach to modern fiction. Athens (Ohio), 1966.
291. Kauffmann, S. Paris and Hemingway in the spring // New Republic. N.Y., 1964, 9/5.
292. Kazin A. A Writer's America Landscape in Literature. N.Y., 1988.
293. Kert B. The Hemingway Women. N.Y., L. 1983.
294. Killinger, J. Hemingway and the Dead Gods. Univ. of Kentucky Press, 1960.
295. Lewis, R. W. Hemingway's Sense of Place // Hemingway in our time. Corvallis, 1974.
296. The literary reputation of Hemingway in Europe / Ed. by R. Asselineau. N.Y., 1965.
297. Lynn, K. Hemingway. L., 1987.
298. Meyers, J. Hemingway: A Biography. N.Y., 1985.
299. Montgomery, C. Hemingway in Michigan. N. Y., 1968.
300. Nahal, C. The narrative pattern of E. Hemingway's fiction. Rutherford, 1971.
301. Nelson, R. Hemingway: Expressionist Artist. Ames: The Iowa State Univ. press, 1966.
302. Nucci, J. C. The poetry of time and place in the fiction of E. Hemingway // Steinbeck and Hemingway: Dissertation Abstracts and Research Opportunities. N. Y., L., 1980.

303. Gerald B. Nelson and G. Jones. Hemingway: Life and Works (chronology), 1984.
304. Peteson, R. K. Hemingway: direct and oblique. The Hague- Paris, Mouton, 1969.
305. Prescott P. Reconstructing Hemingway // Newsweek. N. Y., 1986. June 2. P. 66.
306. Rec.: NYreview of books. 1986. № 10. P. 5—12.
307. Rec.: Whittaper, T. Deader than the lion, perhaps // Books in Canada. Toronto, 2000. Vol. 28, № 8 – 9.
308. Reynolds, M. Hemingway's First War. N. Y., 1975.
309. Ross, L. Portrait of Hemingway. N.Y. 1961.
310. Rovit, E. E. Hemingway. N. Y., 1963.
311. Sanford M. Hemingway. At the Hemingways. A Family Portrait. Boston, 1962.
312. Sarason, B. Hemingway and His Sunset. Washington, 1972.
313. Shaw, S. Hemingway. N.Y., 1982.
314. Sheppard R. The old man and the sea change // Time. Amsterdam, 1986. May, 26. P. 57.
315. Socoloff, A. Hadley. The First Mrs. Hemingway. N.Y., 1973.
316. Stanton, E. F. Hemingway and Spain: A pursuit. Univ. of Washington press, 1989.
317. Stephens, R. O. Hemingway's Nonfiction: The Public Voice. N. Y., 1968.
318. Vence, W. L. Implications of form in the "Sun Also Rises" // The Twenties Poetry and Prose / Ed. by R. E. Langford and W. E. Taylor. Deland, 1966.
319. Villard, H., Nagel, J. Hemingway in Love and War. Boston, 1989.
320. Wagner, L. W. E. Hemingway: a reference quid. Boston, 1977.
321. Waldhorn, A. A Reader's Guide to Ernest Hemingway. 1972.

322. Watts, E. E. Hemingway and the Arts. N. Y., 1971.
323. Williams, W. The Tragic Art of Hemingway. N. Y., 1981.
324. Wilson, R. N. The Writer as Social Seer. Univ. of North Carolina Pr., 1979.
325. Wood, J. The Lion King // NY Times Book review. 1999. Jul. 11. № 28.
326. Wylder, D. Hemingway's Heroes. N.Y., 1969.
327. Young, Ph. E. Hemingway. N. Y.- Toronto, 1952.
328. Ziff, L. The social basis of Hemingway's stile // Poetics, 1978, vol. 7, №4.
329. Авалиани Ю. Ю. К семантике и стилистической роли формул разговорной речи / На материале диалогов Хемингуэя // Труды Самарского ун-та, 1976, вып. 326.
330. Анастасьев Н. А. В поисках утраченного времени // Анастасьев Н. А. Обновление традиции. М., 1984.
331. Анастасьев Н. А. После легенды // Вопросы литературы. 1972. № 11.
332. Анастасьев Н. А. Творчество Хемингуэя. М., 1981.
333. Андреева Т. А. Структура сюжетного времени. (На материале рассказов Э. Хемингуэя): Дис. ... канд. филолог. наук. Л., 1976.
334. Анисимов И. И. Хемингуэй и наше время // Знамя. 1965. № 9.
335. Баужите Г. Образ героя в раннем творчестве Э. Хемингуэя // Научные труды высших учебных заведений Литовской ССР. 1963. Литература. Вып. 3.
336. Башмакова Л.П. Характер условности в романе Г. Мелвилла „Моби Дик” и повести Э. Хемингуэя „Старик и море” // Американская литература XIX - XX вв. Межвуз. сб. Краснодар. 1981.
337. Белова Т. Н. В. Набоков и Э. Хемингуэй. (Особенности поэтики и мироощущения) // Вестник МГУ. Серия 9, Филология. М., 1999. № 2.

338. Бережков А. Век Хемингуэя: Споры продолжаются // Эхо планеты. 1999. № 21.
339. Буйда Ю. Эрнест Миллер Хемингуэй: самый советский американский писатель // Новое время. 1999. № 17-18.
340. Володин А., Голованов Я. С Хемингуэем по Парижу / К биографии американского писателя // Вопросы литературы. 1977. № 3.
341. Гайсмар М. Э. Хемингуэй: «Вернуться назад никогда не поздно» // Гайсмар М. Американские современники. М., 1976.
342. Гиленсон Б. А. Хемингуэй. М., 1991.
343. Гиленсон Б. А. Хемингуэй и его женщины. М., 1999.
344. Гиленсон Б. А. «Я един со всем человечеством». Роман Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол». Орехово-Зуево, 1993.
345. Гиленсон Б. А. «Я сражался за то, во что верил» // Новая и новейшая история. 1990. № 5.
346. Гиленсон Б. А. Бабель и Хемингуэй // США: Экономика, политика, идеология. 1996. № 11.
347. Гиленсон Б. А. «...Видеть впереди вечность...» // Хемингуэй Э. Избранное. М., 1999.
348. Гиленсон Б. А. В помощь ученику и учителю // Э. Хемингуэй. Рассказы. И восходит солнце. Старик и море. М., 1998.
349. Гиленсон Б. А. «Поездка трудная, но интересная». Хемингуэй в Китае // Проблемы Дальнего Востока. 1988. № 5.
350. Гиленсон Б. А. Русский Хемингуэй: итоги и задачи изучения // Российская американистика в поисках новых подходов. М., 1998.
351. Гиленсон Б. А. Соперник в доме: Штрихи к портрету Хемингуэя // Литературоведение на пороге XXI века. М., 1998.
352. Гиленсон Б. А. Хемингуэй в Китае (1941 г.) // Проблемы Дальнего Востока. 1988. № 5.

353. Голикова Т. О. Коммуникативно-семантические аспекты признаков имен в тексте американского короткого рассказа: на материале произведений И. Шоу и Э. Хемингуэя: Дис. ... канд. филолог. наук. 10.02.04. М., 1999.
354. Гончаров Ю.В. Старик Сантьяго и Робинзон Крузо: К вопросу о типологии реалистического характера в произведениях Э. Хемингуэя и Д. Дефо // Филология. 1996. № 9.
355. Гребень, разломанный надвое / В переводе Э. Двин // Литературная газета. 1998. № 38. С. 12.
356. Грибанов Б. Т. Хемингуэй: герой и время. М., 1980.
357. Грибанов Б. Т. Эрнест Хемингуэй. М., 1971.
358. Денисова Т. Секрет «айсберга»: О художественных особенностях прозы Э. Хемингуэя // Литературная учеба. 1980. № 5.
359. Днепров В. По ком звонит колокол // Идеи времени и формы времени. Л., 1980.
360. Дорофеева Л. Н. А. П. Чехов и Э. Хемингуэй // Традиции и новаторство в современной зарубежной литературе. Иркутск, 1976.
361. Засурский Я. Н. Подтексты Э. Хемингуэя // Американская литература XX в. М., 1984. С. 201-222.
362. Затонский Д. В. От Ника Адамса к Роберту Джордану // Затонский Д. В. Искусство романа и XX век. М., 1973.
363. Затонский Д. В. Так начинался Хемингуэй // Рабочая газета. Киев, 1964, 15 ноября.
364. Зверев А. Американский роман 20-х – 80-х годов. М., 1982.
365. Зверев А. Вокруг Хемингуэя // Современная художественная литература за рубежом. 1976, № 3.
366. Зингерман Б. И. Пикассо, Чаплин, Брехт, Хемингуэй // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. М., 1984.

367. Злобин Г. П. Три дня и вся жизнь // Хемингуэй Э. По ком звонит колокол. М., 1982.
368. Иваненко С. В. Категория особенного в языке рассказа Э. Хемингуэя «Старик и море» // Филология = Philologia. Краснодар. 1997. № 12.
369. Иванов В., Яценко В. Э. Хемингуэй и художники-импрессионисты // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX-XX веков: Проблемы эстетики и поэтики: Межвуз. сб. научных трудов. Иваново, 1985.
370. Изаков Б. Предисловие // Хемингуэй Э. «Острова в океане»: Роман, Минск, 1982.
371. Из истории издания в СССР романа Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол». Из фондов ЦХСД // Вопросы литературы. 1993. № 2.
372. Интервью с Э. Хемингуэем // Огонек. № 14. 1960.
373. Каверин В. А. Читая Хемингуэя // Каверин В. А. Избранные произведения в 2 т., т. 2. М., 1977.
374. Каллаган, М. Тем летом в Париже. Фрагмент из одноименной книги / О встрече писателя с Э. Хемингуэем и С. Фицджеральдом / Перевод с англ. А. Гавриков // Литературная Россия. 1986. № 14, 4 апреля.
375. Канторович И. Характеры и конфликт незавершенного романа // Урал. 1971. № 8.
376. Кашкин И. А. Для читателя-современника. М., 1969.
377. Кашкин И. А. Предисловие // Хемингуэй Э. Избранные произведения. Т 1. М., 1959.
378. Кашкин И. А. Содержание-форма-содержание // Э. Хемингуэй. М., 1966.
379. Кашкин И.А. Хемингуэй: Критико-биографический очерк. М., 1966.

380. Кондрашев С. Где застрелился Хемингуэй: Главы из книги «Люди за океаном» // В мире книг. 1987. № 11.
381. Крылова И. Н. Художественный принцип «точки зрения» и его языковое выражение в рассказе Э. Хемингуэя «Какими вы не будете» // Анализ стилей зарубежной художественной и научной литературы; Межвуз. сб. Л., 1989. Вып. 6.
382. Кубанев Н. А. О влиянии русской классической литературы на становление американского романа XX века // Литературные связи и традиции в творчестве писателей Западной Европы и Америки XIX-XX вв. Межвуз. сб. Горький, 1990.
383. Кузневич З. А. Языковая личность в литературно-художественном дискурсе Э. Хемингуэя: Автореферат дис. ... канд. филолог. наук: 10.02.04. Иркутск, 1999.
384. Кухаренко В. А. Язык Хемингуэя. М., 1975.
385. Левидова И. Молодой Хемингуэй // Новый мир. 1964. № 11.
386. Левидова И. М., Парчевская Б. М. Эрнест Хемингуэй. Библ. Указ. М., 1970.
387. Либман В. А. Американская литература в русских переводах и критике (1776 - 1975). М., 1977.
388. Либман В. А., Пироговская В. Взаимосвязи и взаимодействия литератур мира. М., 1973.
389. Лидский Ю. Я. Творчество Э. Хемингуэя. Киев, 1973.
390. Маркес Г. Г. Одинокая профессия / К 90-летию со дня рождения Хемингуэя // Советская Россия. 1989. 21 июля.
391. Махлин В. Л. О культурно-историческом контексте творчества Хемингуэя // Вестник Московского университета. Серия 9, Филология. 1987. № 3.
392. Махлин В. Л. Формы времени и события в творчестве Э. Хемингуэя. Дис. ... канд. филолог. наук. 10. 01. 05. М., 1985.

393. Махлин В. Хемингуэй и движение времени // Вопросы литературы. 1984. № 9.
394. Махлин В. Л. Э. Хемингуэй в контексте современного западного литературоведения // Современная художественная литература за рубежом. 1989. № 3.
395. Маянц З. Человек один не может... М., 1966.
396. Медведенко А. Э. Хемингуэй: неизвестные истории // Эхо планеты. 1998. № 4.
397. Мейер Н. Предисловие // Г. Миллер «Тропик Рака». М., 1991.
398. Мендельсон М. О. О книге «Праздник, который всегда с тобой» // Иностранная литература. 1964. № 7.
399. Мендельсон М. О. Хемингуэй // Мендельсон М. О. Современный американский роман. М., 1964.
400. Мишина А. А., Ильина Э. А. Испанская тема в публицистике М. Кольцова и Э. Хемингуэя: «Испанский дневник» и «Испанский репортаж» // Межлит. связи и проблемы реализма: Межвуз. сб. Горький, 1988.
401. Мулярчик А.С. Еще одно прощание с Хемингуэем // Книжное обозрение. 1991. № 36.
402. Мурза А. Б. Об эволюции структуры повествования в романах Э. Хемингуэя // Проблемы метода и поэтики в зарубежных литературах XIX-XX вв.: Межвуз. Сб. научных трудов / Пермский гос. ун-т. Пермь, 1981. № 4.
403. Мурза А. Б. Опыт применения количественного анализа при исследовании стиля Хемингуэя // Вестник МГУ. Серия 9, Филология. 1981. № 4.
404. Мурза А.Б. Предисловие // Хемингуэй Э. Романы. М., 1994.



405. Мурза А. Б. Способы достижения реалистической достоверности в романах Э. Хемингуэя // Литература США XIX-XX вв.; сб. научных трудов / Кубанский гос. ун-т. Краснодар, 1985.
406. Мурза А. Б. Эволюция стиля Хемингуэя: Автореферат дис. ... канд. филолог. наук. М., 1978.
407. Неудавшееся сафари (по материалам журнала „Der Spiegel”) // Литературная газета. 1999. № 36.
408. Никитин В. В. Творчество Э. Хемингуэя 50-х годов. Дисс. ... канд. филолог. наук. М., 1967.
409. Новый роман Хемингуэя // Иностранная литература. 1999. № 4
410. Норильский С. Рецензия на роман Э. Хемингуэя «Острова в океане» // Сибирские огни. 1972. № 7.
411. Орлова Р. Д. «По ком звонит колокол» Хемингуэя. Новосибирск, 1969.
412. Орлова Р. Д. «Русская» судьба Хемингуэя // Вопросы литературы. 1989. № 6.
413. Орлова Р. Д. Творчество Хемингуэя. Новосибирск, 1968.
414. Осипов В. Шолохов и Хемингуэй – продолжение... // Дон. 1998. №4.
415. Папоров Ю. Н. Хемингуэй на Кубе. М., 1982.
416. Петрушкин А. И. В поисках идеала и героя. Творчество Э. Хемингуэя в 20-30-е гг. Саратов, 1986.
417. Петрушкин А. И. Концепция мира и человека в романах О. Хаксли «Шутовской хоровод» и Э. Хемингуэя «И восходит солнце» // Поэтика реализма. Межвуз. сб. / Под ред. Л. А. Финк. Куйбышев, 1982.
418. Петрушкин А. И., Агранович С. З. Неизвестный Хемингуэй: Фольклорно-мифологическая и культурная основа творчества. Самара, 1997.

419. Платонов А. По поводу романов Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!» и «Иметь и не иметь» // Платонов А. Размышления читателя. М., 1980.
420. Резвинова И. В. Коррида в творчестве Э. Хемингуэя 30-х гг.: Новелла «Рог быка» // Реализм в зарубежных литературах XIX-XX вв.: К проблеме творческих взаимосвязей и литературной преемственности. Межвуз. научный сб. Саратов, 1981.
421. Разинцева А. В. Наследие Джозефа Конрада и американский роман 1920-х гг. Ф. С. Фицджеральд и Э. Хемингуэй. Дис. ... канд. филолог. наук: 10. 01. 05. М., 1996.
422. Рюкенберг Э. Э. Эволюция героя Э. Хемингуэя в 1923 – 1940 гг.: Автореферат дис. ... канд. филолог. наук. М., МГУ, 1974.
423. Самарин Р. М. Э. Хемингуэй и его «Старик и море» // Зарубежная литература. М., 1987.
424. Сау Э. Об идейно-эстетическом идеале Э. Хемингуэя («По ком звонит колокол») // Учебные записки Тарт. ун-та, 1980, выпуск 540. Труды по романо-германской филологии, 9.
425. Сау Э. Об этапах творческого пути Э. Хемингуэя // Учебные записки Тарт. ун-та, 1981, вып. 568. Труды по романо-германской филологии, 10.
426. Севрюгина Л. В. Авторское «я» в рассказах Хемингуэя // Проблема личности автора в художественном произведении на материале произведений западноевропейской литературы. Владимир. 1982.
427. Семенов Ю. Старик в Париже. Очерк // Неделя. 1973. № 31.
428. Симонов К. М. Думаю о Хемингуэе // Симонов К. Сегодня и давно. Статьи. Воспоминания. Литературные заметки о собственной работе. М., 1976.

429. Симонов К. М. Испанская тема в творчестве Хемингуэя // Хемингуэй Э. Собр. соч.: В 4 т. М., 1968. Т. 3.
430. Соловьев Э. Ю. Цвет трагедии белый // Прошлое толкует нас. М., 1991.
431. Сохряков Ю. И. Хемингуэй и Л. Н. Толстой // Толстой в наше время. М., 1978.
432. Старцев А. И. Молодой Хемингуэй и «потерянное поколение». Хемингуэй: книги последних лет. В студии умершего мастера // Старцев А. И. От Уитмена до Хемингуэя. М., 1981.
433. Сушкова В. Н. М. Кольцов и Э. Хемингуэй: проблема положительного героя // Сушкова В. Н. Республиканская Испания в творчестве советских и американских и советских писателей. Тюмень, 1986.
434. Татарина Л. Н. Образ Парижа у Э. Хемингуэя и Томаса Вульфа // Научные труды Кубанского университета. 1979. Вып. 272.
435. Толмачев В. М. «Потерянное поколение» в творчестве Э. Хемингуэя // Зарубежная литература XX в. / Под ред. Л. Г. Андреева. М., 1996.
436. Уоррен Р. П. Эрнест Хемингуэй // Уоррен Р. П. Как работает поэт: Статьи, интервью. М., 1988.
437. Финкельштейн И. Л. Хемингуэй-романист. Годы 20-е и 30-е. Горький, 1974.
438. Фуэнтес Н. Хемингуэй на Кубе. М., 1988.
439. Хакимов А. К стилистической роли фразеологизма-символа (На материале повести Хемингуэя "The Old Man and the Sea") // Труды Самарского университета. 1976. Вып. 326.
440. Хавин В. Неизвестный Хемингуэй // Эхо планеты. 1990. № 19. С. 45.

441. Хемингуэй в воспоминаниях современников / Сост., вступ. ст., коммент. Б. Грибанова. М., 1994.
442. Рец.: Хемингуэй Э. «Истина утреннего света» // Литературная газета. 1999. № 36
443. Хоххут Р. Последнее лето Э. Хемингуэя (статья из «Эспрессо», Рим) // За рубежом. 1976. № 16.
444. Шкловский В. Б. Хемингуэй в его поисках от юности до старости и смерти // Шкловский В. Б. Повести о прозе. Т. 2. М., 1970.
445. Штандель А. Б. К вопросу о стиле Хемингуэя // Литература США / Под ред. Л. Г. Андреева. М., 1975.
446. Яковлев Е. Скажите: по ком звонит колокол? // Журналист. 1968. №1.
447. Яценко В. И. Э. Хемингуэй и живопись старых мастеров // Классическое наследие и современность: Тезисы докладов межвуз. обл. научно-практической конференции литературоведов (13-16 мая 1986 г.). Вып. 2. Куйбышев, 1986.