

И. Анастасьев

**ТВОРЧЕСТВО
ЭРНЕСТА
ХЕМИНГУЭЯ**



Н. Анастасьев

**ТВОРЧЕСТВО
ЭРНЕСТА
ХЕМИНГУЭЯ**

Книга для учащихся

МОСКВА «ПРОСВЕЩЕНИЕ» 1981

ББК 83.37
А64

Рецензенты:

доктор филологических наук *Мендельсон М. О.*,
кандидат филологических наук *Горбунов А. Н.*

Анастасьев Н.
А64. Творчество Эрнеста Хемингуэя: Книга для учащихся.— М.: Просвещение, 1981.— 112 с.

В книге критика и литературоведа Н. А. Анастасьева рассказывается о творческом пути крупнейшего американского писателя XX века Эрнеста Хемингуэя. Автор всемирно известных романов — «И восходит солнце», «Прощай, оружие!», «По ком звонит колокол» — и многочисленных новелл, Э. Хемингуэй создал уникальный художественный мир, в котором отразились крупные социально-нравственные проблемы жизни буржуазного Запада в нынешнем столетии. Написанная в свободной очерковой манере, книга Н. А. Анастасьева адресована прежде всего учащимся старших классов.

А $\frac{60601-596}{103(03)-80}$ 199—81 4306020300

ББК 83.37
8И

© Издательство «Просвещение», 1981 г.

I. «Погибшее поколение! — нет...»

Эрнест Хемингуэй принадлежит к числу тех писателей XX века, которые известны всем. Отношение к нему, правда, менялось, порой достаточно круто: безоговорочному признанию современников его блестящего дебюта середины 20-х годов пришел на смену, уже в 60-е годы, после гибели писателя, известный скепсис, принимавший иногда крайние формы. В своей красноречиво озаглавленной статье «Папа и отцеубийцы» американский критик, поэт, эссеист Малкольм Каули пишет, что его коллеги словно вступили в соревнование: кто нанесет самый чувствительный удар зашатавшемуся великану.

Но на популярности Хемингуэя этот сдвиг во взглядах, пожалуй, не отразился: его читают по-прежнему, хотя, быть может, иначе, чем прежде,— строже и пристрастнее.

Это всеобщее знание затрудняет работу критика — выработались определенные стереотипы восприятия, и не так-то легко их разрушить (а иные в разрушении нуждаются), но оно же ее и облегчает — избавляет от необходимости подробно пересказывать сюжеты, позволяет свободно, не считаясь с хронологией, уходить вперед, затем вновь возвращаться назад. Так у нас и пойдет дальше разговор. Но начать его — сознавая всю условность этого — хотелось бы иначе, исходя из прямо противоположнойсылки: Хемингуэй еще не читан, некий юный любитель литературы впервые открывает его для себя. Открывает, как и положено, с начала — с рассказов, вошедших в сборники «В наше время» (1925) и «Мужчины без женщин» (1927), с романов «И восходит солнце» («Фиеста», 1926) и «Прощай, оружие!» (1929). Странный мир откроется ему. Мир, в котором, как правило, ничего не происходит, разве что ловят рыбу, ходят на корриды, а главным образом будто бы убивают время в кафе за рюмкой абсента либо коньяка

да в ночных барах. Мир чисто словесный — но и разговоры будто бы пустые, лишенные жизненной серьезности, освобожденные от мысли. Приводить примеры можно до бесконечности, вот только один, взятый наугад:

«— Что это за чепуха про иронию и жалость?»

— Что? Ты не знаешь про Иронию и Жалость?

— Нет. Кто это выдумал?

— Все. В Нью-Йорке помешаны на этом. Как когда-то на циркачах Фрателлини.

Вошла служанка с кофе и намазанными маслом гренками. Иди, вернее, — с намазанным маслом поджаренным хлебом.

— Спроси ее, есть ли у них джем, — сказал Билл. — Будь ироничным с ней.

— Есть у вас джем?

— Какая же это ирония? Жаль, что я не говорю по-испански.

Кофе был вкусный, и мы пили его из больших чашек. Служанка принесла стеклянную вазочку с малиновым джемом.

— Спасибо.

— Да не так! — сказал Билл. — Скажи что-нибудь ироническое. Состри по поводу Примо-ди-Ривера.

— Надо было сказать, что в Республике Рифов им не жизнь, а малина.

— Слабо, — сказал Билл. — Очень слабо. Не умеешь ты этого. Вот и все. Ты не понимаешь иронии. В тебе нет жалости. Скажи что-нибудь жалостливое».

Это, правда, диалог из романа «Фиеста», и можно рассчитывать на то, что в общем контексте повествования подобная шутовская игра словами как-то прояснится и объяснится.

Но ведь есть рассказы — короткие рассказы! — которые целиком построены на таком же «поджаренном хлебе» или на прозрачной воде ручья, когда видно форелей, или на технике горнолыжного спорта: какой прием лучше выполнять — телемарк или христианию, — или даже на одной только фразе. Тут уж на контекст рассчитывать не приходится, данная фраза и есть — контекст. Например, контекст рассказа «Мистер и миссис Эллиот», где весь сюжет (свадебное путешествие одной американской пары) держится на словах: «Мистер и миссис Эллиот очень старались иметь ребенка». А в «Кошке

под дождем» — еще одним шедевре раннего Хемингуэя — только и говорится о том, что молодая американка заметила под окном гостиничного номера спрятавшуюся от дождя кошку и захотела внести ее внутрь, туда, где тепло и сухо. Но пока она ходила за ней, кошка исчезла.

Однако наш воображаемый читатель не знает, что перед ним шедевры, он уже утомлен этой никчемной, никуда не ведущей видимостью содержания, уже готов, может быть, в раздражении отбросить книгу. И все же что-то удержит, заставит усомниться — так ли все это просто? Что же?

Пожалуй, прежде всего — редкостная эмоциональная напряженность слова — так звенит, готовая порваться, струна. Персонажи обмениваются ничего не значащими фразами, забрасывают в ручей удочку, молча сидят за столиком ресторана, а внутри них происходит тяжелая душевная работа, что-то с неслышным грохотом надламывается, отмирают какие-то жизненно важные клетки — происходит распад.

...Молодой человек со своей невестой отправляется на рыбалку, деловито готовит снасть, разворачивает лодку по течению, наполняет ведро уловом и вдруг, ни с того ни с сего, девушка спрашивает: «Что с тобой, Ник?» — «Не знаю». Потом снова мирная череда разных мелких занятий — и опять вопрос:

«— Говори прямо, что с тобой?»

— Не знаю.

— Нет, знаешь.

— Нет, не знаю.

— Ну, скажи мне.

Ник посмотрел на луну, выходящую из-за холмов.

— Скучно. Все стало скучно» («Что-то кончилось»).

...Заурядное путешествие. Пустая вагонная болтовня — о других путешествиях, о нарядах, о том, из кого получаются лучшие мужья — из англичан или американцев. И неожиданно — в том же, как будто нейтральном стилистическом ключе — падает последняя фраза: «Мы возвращались в Париж, чтобы начать процесс о разводе». И сразу же чувствуешь, как слова эти переворачивают, взрывают видимую безмятежность происходящего («Канарейку в подарок»).

...Молодой человек возвращается домой, в Соединен-

ные Штаты, с европейского фронта первой мировой войны. Многие переменялись в родных краях, и сам он не остался прежним, потому естественно, что ему трудно сразу найти общий язык с земляками. Но не обычно «трудно», а немыслимо невозможно. Снова за обыденным (завтрак с гречневými блинчиками, проходящие за окном красивые девушки, чтение новостей — «Гарольд, не изомни, пожалуйста, газету. Отец не станет читать измятую») ощущается тяжелая душевная травма, нанесенная войной. Все в глазах вчерашнего солдата утратило смысл, все кажется ненужным и фальшивым — слова, привычки, главное же — самодовольная рутина провинциального быта. Персонажам Хемингуэя не свойственно жаловаться на судьбу, громогласно изливаться в чувствах. Кребс (так зовут героя новеллы) внешне сохраняет совершенное спокойствие. И лишь мельком брошенная фраза — «Мы не в царстве божьем» — сразу же выдает внутреннее состояние героя. Становится ясно, что перед нами не просто расстроенный, но прочно выбитый из жизненной колеи человек («Дóма»).

Так исчезают видимости и приоткрывается грустная истина. Бравата же, безразличие, ирония — все это и призвано как раз скрыть глубокую опустошенность, страшные психические недуги героев. В «Фиесте» говорится об этике газетного дела, которая «требует, чтобы никто, никогда не видел тебя за работой». Этому, частному профессиональному этическому кодексу хемингуэвские герои придают универсальное значение — все их силы направлены на то, чтобы никто никогда не видел, что происходит в их душе. Неприличным в их среде считалось обнажать свои эмоции, а паче того — жаловаться на жизнь, распускать, что называется, нюни. Недаром о Роберте Коне, одном из персонажей «Фиесты», который как раз постоянно откровенничает о своих переживаниях, раскрывает душу — душу, надо сказать, мелкую и неинтересную, — говорят: «он нехорошо себя ведет».

У Хемингуэя прежде всего замечают стиль, необычную форму повествования. Лаконичность предложения, поддерживающую высокий темп повествования, точные слова, а главное, конечно, — приемы: повторы, лейтмотивные фразы, неожиданные сочетания — «вино не было скучным», «опрятно пахло смазкой», — наконец, внут-

ренные монологи. Что ж, молодой писатель действительно упорно вырабатывал мастерство, а потом, на основании собственного опыта, предложил формулу — ее называют «теорией айсберга»: «Можно опускать что угодно при условии, если ты знаешь, что опускаешь, тогда это лишь укрепляет сюжет, и читатель чувствует, что за написанным есть что-то, еще не раскрытое». Эти слова стали расхожими и приводили — да и продолжают приводить — в смущение многих людей, в том числе тех, кому никак не откажешь ни во вкусе, ни в пронизательности. Скажем, упоминавшийся уже здесь знаменитый колумбийский писатель Габриэль Гарсия Маркес в интервью корреспондентам «Комсомольской правды» следующим образом отозвался о Хемингуэе: «Он был и остался величайшим учителем профессиональных писателей. В его работе определенно видны все писательские приемы, и у него легко учиться» (5 мая 1977 г.). Неутешительный итог для художника, который всю жизнь стремился писать «простую честную прозу о человеке» и вовсе не хотел быть наставником по части профессионального мастерства.

Если уж судить о Хемингуэе на основании автохарактеристик, почему бы не вспомнить другие слова: «Писатель, который многое опускает по незнанию, просто оставляет пустые места». И еще — пусть не прямой авторский текст, но раздумья такого литературного персонажа, который исключительно близок писателю по судьбе и душевному складу — Томаса Хадсона, героя посмертно опубликованных «Островов в океане»: «Мастерство, оно в тебе. В твоём сердце, в твоей голове, в каждой частице тебя. И талант тоже в тебе... Это не набор инструментов, которыми наловчился орудовать».

Но, конечно, оцениваем мы художника не по тому, что он говорил о себе, и не по тому, что хотел написать, — по тому, как написалось. Случались у Хемингуэя и «пустые места», форма, незаполненная содержанием, — мы еще увидим эти провалы и попытаемся объяснить их происхождение. Сейчас важнее увидеть и понять другое — органичность хемингуэевского стиля. Прием для него — не самоцель, но средство выявить судьбу и характер единственно возможным для этой судьбы способом.

Есть, скажем, у Хемингуэя рассказ «Трехдневная не-

погода», где описывается охотничье-рыболовная вылазка двух приятелей. Снаружи льет дождь, приятели же, протопив как следует пустую избушку, болтают, как обычно. Разговор убаюкивает, но вдруг, в какой-то момент, становится мучительно ясно, что за частоколом слов и ненужных реплик («полено первый сорт», «выпьем еще» и т. д.) скрываются раненые души. Это — когда герои, отбросив на мгновение показной скепсис, заговаривают о бедах своих отцов. Подобная серьезность, неподдельное переживание столь резко контрастируют привычному безразличию, что понимаешь: молодые люди не столько об отцах, сколько о себе самих, о несчастно складывающейся жизни говорят. Но, конечно, тут же себя обрывают: такая степень искренности в их кругу считается недостойной. А знаменитые хемингуэевские нанизывания слов, сцепления при помощи одного лишь союза «и» самых разных предметов, важных и незначительных, в единое целое? «Стволы деревьев были покрыты пылью, и листья рано начали опадать в тот год, и мы смотрели, как идут по дороге войска, и клубится пыль, и падают листья, подхваченные ветром, и шагают солдаты, а потом только листья остаются лежать на дороге, пустой и белой... Осенью, когда начались дожди, с каштанов облетели все листья, и ветки оголились, и стволы почернели от дождя. Виноградники тоже поредели и оголились, и все кругом было мокрое, и бурое, и мертвое по-осеннему. Над рекой стояли туманы, и на горы напоззали облака, и грузовики разбрызгивали грязь на дороге, и солдаты шли грязные и мокрые в своих плащах» («Прощай, оружие!»).

Это ведь тоже только видимость чистой формы — на самом деле отчаянная попытка запрятать поглубже чувства и мысли, не дать им вырваться наружу.

Моряки знают, как успокоить на время разбушевавшийся океан — надо вылить на него бочку жира: поверхность сразу — хоть и очень ненадолго — становится гладкой. Роль этой бочки с жиром и играет у Хемингуэя поток слов — он сдерживает напор эмоций. Или же — роль плотно прилегающих друг к другу кирпичей, так плотно, чтобы не осталось ни малейшего зазора, щели, через которую может просочиться истинное переживание. А дальше уж начинается работа читательская. Ясно, что перед нами некоторая загадка, своего рода код

(мы уже знаем, что героям плохо, но этого ведь мало — надо понять, почему плохо), ясно и то, что, оставаясь в пределах литературы — рассказов, даже и романов Хемингуэя, — этот код не расшифровать: все время будем совершать круговое движение, возвращаясь к одним и тем же словам и фразам.

Надо, следовательно, выйти за рамки эстетики и обратиться к самой жизни. Здесь-то как раз мы и сталкиваемся с социально-психологическим феноменом «потерянного поколения». Определение принадлежит безымянному французу — владельцу гаража, который как-то бросил своему молодому помощнику: «ничего-то вы не умеете, вы — потерянное поколение». Слова эти услышала Гертруда Стайн, американская писательница, жившая в ту пору, в начале 20-х годов, в Париже, «мэтресса», законодательница литературных мод, — и обмолвилась ими как-то в разговоре с Хемингуэем, которого считала своим учеником. Тот взял их эпиграфом к «Фиеста», и формула пошла гулять по свету, постепенно отвердевая, утрачивая реальное свое содержание и становясь универсальным обозначением времени и людей этого времени. В реальности же, как то обычно и бывает, дело обстояло много сложнее, «потерянные» отнюдь не были все на одно лицо, да многие совсем и не были «потерянными».

Жизненный опыт был единым: участие в первой мировой войне, неважно на чьей стороне: обе руководствовались своекорыстными, империалистическими целями. Об этом со всей четкостью говорилось в написанной Лениным резолюции Седьмой (апрельской) Всероссийской конференции РСДРП(б) в 1917 году: «Современная война со стороны обеих групп воюющих держав есть война империалистическая, т. е. ведущаяся капиталистами из-за дележа выгод от господства над миром, из-за рынков финансового (банковского) капитала, из-за подчинения слабых народностей и т. д.»¹.

Разумеется, демократически настроенные интеллигенты Америки, Франции, Англии, Германии и других стран, втянутых в войну, редко мыслили столь отчетливыми категориями. У них это скорее было внутреннее убеждение: неправая, ненужная, не своя война. Ощу-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 31, с. 403.

шалось это многими, вот откуда эта душевная близость между людьми, стоявшими во время войны по разные стороны баррикад: между, допустим, героями романов Эриха Марии Ремарка («На Западном фронте без перемен», «Возвращение», «Три товарища») и персонажами Хемингуэя или английского писателя Ричарда Олдингтона (например, Тони Кларендон из романа «Все люди враги»).

Люди, прошедшие сквозь мясорубку войны, те, кому удалось пережить Верден и Марну, вернулись домой, оставив на полях сражений не только кто руку, кто ногу — физическое здоровье, — но и нечто большее. Утрачены были идеалы, вера в жизнь, в будущее. Нестерпимой фальшью стали звучать (как впоследствии напишет Хемингуэй в романе «Прощай, оружие!») слова «священный», «славный», «жертва», а также выражение «свершилось». «Мы слышали их иногда, стоя под дождем, на таком расстоянии, что только отдельные выкрики долетали до нас, и читали их на плакатах, которые расклеивали, бывало, нашлепывали поверх других плакатов; но ничего священного я не видел, и то, что казалось славным, не заслуживало славы, и жертвы очень напоминали чикагские боины, только мясо здесь просто зарывали в землю».

Еще более разительный контраст у другого американского писателя, Джона Дос Пассоса, в романе «1919», одной из частей трилогии «США», где развернута широкая эпическая картина послевоенного американского общества. В главе «Тело американца», этой высокой молитве по безымянному американскому солдату, убитому где-то в Европе, говорится о том, как на похороны его пришел президент Гардинг и произнес прочувствованную речь: «...Как истинный солдат нашей демократии, он сражался и пал, веруя в непреложность правого дела своей родины». И тут же дается намеренно натуралистическая зарисовка смерти солдата: «кровь сочилась в землю, мозги вытекли из раздробленного черепа, и окопные крысы вылизали их...» На таком фоне разговоры о демократии и правом деле звучат совершенно фальшиво и неприлично.

То, что казалось прочным и незыблемым — культура, гуманизм, разум, индивидуальная свобода личности, — развалилось, как картонный домик, обернулось пусто-

той. В Новом Свете, хоть пострадал он от войны всего меньше, утрата ощущалась, быть может, с особенной силой. Пожалуй, впервые за свою трехвековую историю (если считать с начала — с первых поселений) Америка так остро ощутила иллюзорность своего островного положения, защищенности от мировых бурь и бед. Обнаружилось, что болезни века — это и ее болезни.

Молодые американцы отправлялись в Европу спасти культуру и цивилизацию от нашествия варваров, а оказалось, что их втянули в жестокий и бессмысленный фарс. И сразу же померк свет мечты, согревавший многие поколения американцев, — мечты о моральной чистоте, свободе, независимости, мечты о Новом доме человечества, который в поте лица своего закладывали первые поселенцы, высадившиеся в начале XVII века на диком и неведомом материке.

Разумеется, сомнения возникали и раньше — уже XIX век показал американцам, что идеалы равенства и свободы, о которых так ярко говорилось в Декларации независимости, сплошь и рядом подменяются идеалами всемогущего доллара. Абстрактный образ мечты то и дело затмевался вполне конкретными проявлениями реальной жизни, и все-таки надежда на будущее всегда оставалась сильнее сегодняшних бед. Об этом хорошо написал в романе «Великий Гэтсби» (1925) Скотт Фицджеральд, человек одного с Хемингуэем поколения. В заключительных строках книги говорится о вере «в зеленый огонек, свет неимоверного будущего счастья, которое отодвигается с каждым годом. Пусть оно ускользнуло сегодня, не беда — завтра мы побежим еще быстрее, еще дальше станем протягивать руки... И в одно прекрасное утро...».

Вот этой-то вере война нанесла сокрушительный, прежде всего психологический удар. Редко у кого доставало тогда душевных сил и социальной зрелости, чтобы на пепелище Мечты сразу же начать поиски иных, более надежных, идеалов. Решимость деятельного участия в жизни пришла позднее, уже в следующем десятилетии, когда социальные бури, прокатившиеся над Америкой, встряхнули многих интеллигентов. Пока же — преобладали отчаяние, оторопь, «потерянность»: бесповоротный разрыв с прошлым и неумение увидеть не иллюзорный, как прежде, но истинный свет будущего.

Однако здесь-то между людьми, испытавшими один и тот же жизненный опыт, пролегла резкая межа. Внешне все выглядели одинаково: демонстративный цинизм, лица, искривленные в иронической усмешке, разочарованные, усталые интонации. Но то, что для одних было истинной трагедией, для других стало маской, игрой, распространенным стилем поведения.

Многие американские интеллигенты отправлялись в ту пору в Европу, но влекли их опять-таки различные побуждения. Одни следовали зову моды: жить в Париже или на курортах Средиземноморья считалось престижным и аристократичным. Другие — потому, что не хватало денег поддерживать соответствующий образ жизни на родине, а в охваченной инфляцией Европе доллар котировался очень высоко.

Такого типа люди особенно охотно надевали на себя маску разочарованности; не имея ничего за душой и не умея ничего делать, они с мнимо усталым видом усаживались за столиками кафе, чаще всего парижской «Ротонды», на левом берегу Сены, и начинали многозначительно толковать о литературе и живописи, об авангарде и консерватизме в искусстве, о ненаписанных, но непременно гениальных стихах и романах. Таких Хемингуэй в Париже навиделся немало. «Почти все они бездельники, — писал он в очерке «Американская богема в Париже», — и ту энергию, которую художники вкладывают в свой творческий труд, они тратят на разговоры о том, что собираются делать, и на обсуждение того, что создали художники, уже получившие какое-то признание. В разговорах об искусстве они находят такое же удовлетворение, какое подлинный художник получает от самого творчества».

Но были и третьи. Не приемлющие сугубо практический, материальный идеал, который культивировался в послевоенной Америке, не желавшие растрачивать жизнь в попойках, на призрачном балу потерянного поколения («веком джаза» назвал эти годы тот же Скотт Фицджеральд), они устремлялись за океан в поисках сохранившейся, возможно, культурной традиции, в поисках духовных ценностей.

Они были подлинно травмированы, по-настоящему переживали утрату идеалов, в которые прежде свято верили, как личную, неутраченную боль, испытывали не-

устроенность, разлад современного мира. Но бережно лелеять это свое душевное состояние не собирались: они хотели работать, а не праздно толковать об утратах и нереализованных замыслах.

К числу таких людей принадлежал и Эрнест Хемингуэй. Только он был наделен более крепким характером, большей душевной стойкостью, чем многие, чья жизнь сложилась так же, как у него. И, может быть, большей пронизательностью. В качестве корреспондента канадской газеты «Торонто дейли стар» он был свидетелем крупнейших событий европейской политической жизни 20-х годов — освещал ход работы Генуэзской конференции глав государств — участников недавно закончившейся войны, присутствовал при подписании мирного договора между Турцией и Грецией, интервьюировал тогдашнего премьер-министра Франции Клемансо. Именно в эти годы Хемингуэй впервые столкнулся с фашизмом, набравшим силу в Италии, и сохранил ненависть к нему на всю жизнь. Публиковавшиеся в газете очерки молодого журналиста свидетельствовали о здоровой и трезвой оценке происходящего. Так что приехал он в Париж — это было в 1922 году — хоть и молодым, двадцатичетырехлетним, но уже духовно сложившимся человеком.

Так, однородная, на поверхностный взгляд, жизненная среда — среда «потерянных» — распадалась, обнаруживая внутреннюю противоречивость. В литературе эта противоречивость видна достаточно ясно. Что же касается писателя Хемингуэя, то он ее ощущал с особенной остротой.

Попробуем — пока бегло — показать это; ведь выяснить отношения Хемингуэя с «потерянными» исключительно важно, это не теоретическая проблема — иначе невозможно будет понять смысл его творчества.

В иных случаях ответы очевидны. Скажем, чета американцев из рассказа «Кошка под дождем». Этим просто скучно, нечем заполнить жизнь, безделье, — европейские кризисы для них — просто модный стиль поведения. С такими людьми автору явно не по пути. Отношение к ним прямо не выражается, но глубоко запрятанный скепсис, даже насмешку, уловить можно.

Другой рассказ — «Белые слоны». Здесь изображены люди, лишь гигантским усилием воли заставляющие себя не совершить чего-нибудь непоправимого, не бро-

ситься под поезд, например. Тут уж переживание ненапускное — потому героям даруется (тоже, разумеется, не сказанное прямо — в слове) авторское сострадание. Не меньше, но и не больше: такая, крайняя степень «потерянности» не для Хемингуэя.

Пока все достаточно прозрачно. Но уже совсем просто определить взаимоотношения писателя с главными, любимыми своими героями. С Ником Адамсом, чей образ объединяет собою цикл рассказов, собранных в книге «В наше время», с Джейком Барнсом, героем-рассказчиком «Фиесты», с Фредериком Генри, играющим ту же роль в «Прощай, оружие!». Тут как будто налицо полное слияние автора и героя, тем более что духовный и даже биографический опыт того и другого совпадает едва ли не буквально: война, раны физические и душевные, надломленность.

Однако даже и в стихии лирического повествования — а почти все вещи Хемингуэя, в том числе и романы, густо насыщены лирическим переживанием художника — сохраняется некоторая дистанция между героем и автором. Зазоры очень узки, но они существуют. Чаще всего Хемингуэй, даже когда пишет в третьем лице, совмещает свой угол зрения с углом зрения персонажа, но порой бывает и иначе: «Самые крупные форели держались на дне. Сперва Ник их не заметил...» Кажется, речь идет о предметах пустяковых, но нам тут важна скорее не фактура, а структура высказывания: автор смотрит на героя со стороны, тем самым напоминая о своем присутствии, и читатель уже не забудет о нем, воздержится ставить знак равенства между писателем и героем. В книгах, написанных от первого лица, подобное расхождение уловить, естественно, труднее. Вроде бы высказывание героя — это и есть высказывание автора.

Эта не так.

Много говорят о хемингуэевском подтексте, и проще всего было бы, пожалуй, построить такую логическую схему: текст, произносимые слова принадлежат персонажу, а вот то, что за ними скрыто, — ведомо художнику. Но, конечно, дело обстоит много сложнее. Не только писатель знал, что опускает, знают, слишком хорошо это знают сами персонажи; потому никогда не напоминают они покорных чужой воле марионеток — живые, независимые характеры, со своими особенностями, со

своими интонациями, чаще всего мнимо равнодушными и мнимо ироническими. Но заметили ли вы, что в разрывах иронии вдруг возникает серьезное и не скрывающее своей серьезности слово? Вот как в «Фиесте», в тех ее главах, где описывается искусство молодого матадора Педро Ромеро. Он «не делал ни одного лишнего движения, он всегда работал точно, чисто и непринужденно. Другие матадоры поднимали локти, извивались штопором, прислоняясь к быку, после того как рога миновали их, чтобы вызвать ложное впечатление опасности. Но все показное портило работу. Ромеро заставлял по-настоящему волноваться, потому что в его движениях была абсолютная чистота линий и потому что, работая очень близко к быку, он ждал спокойно и невозмутимо, пока рога минуют его». Оценки принадлежат, естественно, повествователю Джейку Барнсу, и Хемингуэй сохраняет верность его стилю. «Невозмутимо», «чисто», «точно» — это слова героя. Есть все же и одно нарушение, потому и заметное, что оно — одно. «Заставлял по-настоящему волноваться» — так бы Джейк все же не сказал; как раз волнение он, если находится на людях (а тут фиеста, стадион — тысячные толпы), всегда скрывает. Тут слышится, хоть и приглушенно, голос автора, чуть корректирующего героя, сколь бы близок он ему ни был.

Только кажется, что, разбирая подобные примеры, мы остаемся в пределах чистой формы. Она заключает в себе **содержательный** смысл, минуя который, мы рискуем сильно обеднить Хемингуэя. Современники, слишком поглощенные злободневностью его прозы, смысла этого, как правило, не улавливали; на нашей стороне — преимущество прожитых лет, возможность увидеть перспективу, и надо эту возможность использовать. Теперь видно то, что прежде замечено не было: пребывая внутри «потерянного поколения», Хемингуэй в то же время оставался над ним. Ощущение общности придавало его книгам неотразимую достоверность, положение «над» обеспечивало возможность и право суда.

Этой своей духовной независимостью Хемингуэй ни за что не хотел поступиться, с каким бы пониманием и сочувствием ни относился он к своим героям. Вот почему с полным основанием уже в конце жизни писал он о себе и себе подобных: «Погибшее поколение!.. Нет... Мы

были очень выносливым поколением, многим из нас не хватало воспитания, но это со временем приходит».

Пожалуй, в наиболее завершенной форме сложные отношения Хемингуэя с «потерянным поколением» отразились в не раз уже упоминавшемся здесь романе «Фиеста».

Сложность эта скрывается за внешне незамысловатым сюжетом. Изображен мир американской богемы в Париже, затем ловля форелей на реке Ирати, в Испании, затем фиеста там же в Испании, в Памплоне. Под стать сюжету и стиль — бесхитростный, прозрачный, не отягченный тем, с чем мы уже сталкивались в ранних рассказах и с чем не раз еще столкнемся в новых книгах — повторами, внутренними монологами и т. д. Многие помнят, должно быть, самое начало другого романа — «Прощай, оружие!». Там говорится, что вода в реке была такая чистая, что четко виднелись на дне голыш и галька.

Поначалу возникает впечатление, что так написана вся «Фиеста» — словно бы постоянно видно дно, неглубокое дно. Наверное, поэтому многие читатели книги восприняли ее как апологию богемы, «потерянного поколения»: как же, ведь с таким тщанием, так любовно описаны ночные бары, кафе, марки вин и коньяков, так точно воспроизведен сам стиль жизни богатых бездельников-американцев в Европе. Книга сразу приобрела мировую известность, но автора это ничуть не обрадовало, вернее сказать, огорчил характер славы. «Написать такую трагическую книгу, как эта, — обращается он к своему редактору Максвеллу Перкинсу, — и чтобы они восприняли ее как поверхностную джазовую историю».

В «Фиесте» резко сказались черты романного стиля Хемингуэя, который провоцировал облегченные, поверхностные трактовки современников, а иных критиков позднейших лет приводил в смущение, заставляя, как уже говорилось, сомневаться в возможностях Хемингуэя как романиста, признавать его только в качестве автора коротких рассказов.

Что это за черты? Если говорить коротко, я назвал бы крупные вещи Хемингуэя скрытыми романами: значительные события, эпическая широта, иные признаки романа у него, как правило, находят частное, необязательное выражение, преломляясь в основном в психоло-

гических переживаниях персонажей. Скажем, в «Фиесте» вовсе не показана война, даже вспоминают о ней нечасто, между тем, весь социально-психологический склад героев неотделим от военного опыта, от того воздействия, что оказал этот опыт на их судьбы, а шире — на жизнь людей западного мира в 20-е годы.

В солнечную погоду близость речного или морского дна обманчива. Кажется — рядом, а нырнешь — и никак не можешь достать. Так и в романах Хемингуэя, в том числе в «Фиесте», — чтобы достать дно, распознать истинное содержание столь незначительного, на первый взгляд, сюжета, надо упорно, до боли в ушах, преодолевать возрастающее сопротивление среды.

Все только кажется легко различимым, простым и однозначным. То есть возникают персонажи — названные и безымянные, — которые, действительно, бесспорны и определены с первого взгляда. Те самые — модничающие своей «потерянностью», напоказ выставляющие «мужественную» безыдеальность, «солдатскую» прямоту, хоть о войне они знают только понаслышке. Джейк Барнс распознает их сразу — как распознал и сам Хемингуэй, впервые появившись в Париже: «Я очень злился. Почему-то они всегда злили меня. Я знал, что их считают забавными и что нужно быть снисходительным, но мне хотелось ударить кого-нибудь из них, все равно кого, лишь бы поколебать их жеманное нахальство». Вот они — подлинные герои джазового века, и судит их Хемингуэй беспощадно. Поразительно, что этого не заметили те, кто прочитал «Фиесту» как легкий рассказ о богеме.

Но не будем торопиться. Вспомним — ведь именно в этой компании возникает впервые на страницах романа главное его женское лицо — леди Брет Эшли, в которую безнадежно влюблен герой-повествователь. «И с ними была Брет» — эту фразу Джейк повторяет дважды, подряд, и почти физически ощутимо, как нарастает в нем боль при виде этого соседства.

Почему же в одном случае злость, в другом — боль? Ведь и Брет, эта неотразимая красавица, — «округлостью линий она напоминала корпус гоночной яхты» — ведь и она столь же беспутна и никчемна, сколь эти «гримасничающие, жестикулирующие, болтающие» молодые люди, обладатели «белых рук», «завитых волос»

и «белых лиц». Вся жизнь ее — сплошное удовольствие, череда курортов и легких, мгновенно рвущихся связей. Ничто не берется всерьез, ничто не задевает надолго.

И все же среда однородна только на вид, кажущееся простым тут же усложняется, четкая, цельная картина оборачивается мозаикой. Выглядит все одинаково, проносятся одни и те же слова, но на глубине происходит размежевание. Только однажды, да и то невзначай как будто, обронено: Брет была на войне сестрой милосердия. Но этого достаточно — за случайной фразой немедленно встает судьба, которой лишены нечаянные ее знакомые. Судьба насмерть раненного войной человека, человека растерявшегося, заметавшегося, не видящего выхода из тупика и потому решившего облечься в личину цинизма. В этом — трагедия, и прав художник, окружая Брет чем-то вроде трагического ореола.

Да, маску носят все, но у одних за ней пустота, у других — теплящаяся еще жизнь. Маска прилегает плотно, слишком плотно, грозит заменить лицо. Потому — «Брет была с ними», и это ей не прощается. Но пока способно еще порой открыться и лицо, пробиться неисчезнувшая индивидуальность. В дни фиесты героини оказываются в каком-то дешевом кабачке, где собрался простой люд Памплоны. Танцуют народные танцы, поют песни, пьют вино прямо из мехов. И под влиянием этой непосредственной, непридуманной жизни на глазах меняются люди, в их числе и Брет: условность отношений, которая царит в их замкнутом кругу, становится непосредственностью истинного человеческого общения. Изысканная Брет, сидящая на бочке с вином, «потерянная» Брет, танцующая и поющая, — представить себе невозможно. И хоть скоро — лишь только позади останется эта случайная встреча — героиня вернется к прежнему способу существования, — момент истины останется с ней. Недаром с откровенностью, какой раньше, наверное, себе бы не позволила, скажет она Джейку: «Мне очень скверно». Жизнь пробудила жизнь, то, что еще от нее сохранилось.

И насколько ближе автору такая вот, при всей ее несправедности и неправильности, Брет или Майкл Кемпбелл, жених ее — тоже опустившийся, спившийся бродяга — аристократ, сохранивший при этом глубокую внутреннюю порядочность, — насколько симпатичнее они

ему, нежели шеголи из парижских ресторанов. Не говоря уж о еще одном участнике действия (вскользь о нем мы уже упоминали), занимающем важное место в идейно-художественной структуре книги, — о Роберте Коне.

Легко сказать, что он плох, потому что — жалок. Оказавшись случайным партнером Брет, он затем, не отпуская, преследует и ее, и близких ей людей, всячески навязывает свое общество, донимая хныканьем, демонстрируя хандру. К тому же он может быть жесток — избивает, впрочем, опять едва ли не со слезами на глазах, Педро Ромеро за то лишь, что Брет влюбилась в этого юношу.

Но не только в этом дело. Не прощается Кону прежде всего другое — готовность приспособиться к правилам, по которым живет мир, чуждый и ненавистный Джейку, Брет и другим, того же круга, людям. Он толкует о творчестве, но ясно, что писательского дарования Кон лишен и литература для него — лишь способ завоевания репутации у женщин и друзей. Точно так же как поза романтического непонятого героя. Своим жизненным путеводителем он выбрал некую книгу, под названием «Пурпуровая страна», где, по словам Джейка, повествуется о «роскошных любовных приключениях безупречного английского джентльмена в сугубо романтической стране». Говорится это, как и положено, в тоне сдержанном, но не трудно уловить в подобной аттестации иронию, даже издевку.

Кон все делает, как все: пьет (неважно), играет в теннис и бридж (судя по всему, неплохо), боксирует, болтается по Европе. Но опять-таки это у него просто стиль, удобная ширма никчемности, что и отделяет его невидимой, но прочной стеной от тех, кому Хемингуэй готов подарить свое сочувствие. Для них-то безразличие, даже цинизм — не игра, а тяжелая необходимость.

Почему столь тщательно — зададимся этим вопросом еще раз — скрывают они свои чувства, почему, по признанию Брет, «не говорят, а только ходят вокруг да около»? Таков кодекс, принятое правило? Верно. Однако куда важнее то, что они просто не видят иного способа спастись, защититься от внешней среды, которая несет с собой невысказанную, но страшную — герои чувствуют это — угрозу.

Все же и это еще не окончательный итог; пусть уже не самая поверхность повествования, но еще и не глубокий слой. Кое-что здесь точно, как говорил Хемингуэй, «опущено», однако опущенное (душевная смятенность персонажей) восполняется слишком легко. Надо, следовательно, двигаться дальше, за пределы очевидности.

«Фиеста» написана настолько органично, что всякий раз, прилагая аналитическое усилие, испытываешь сомнения и досаду — ведь такое усилие неизбежно нарушает творческую гармонию, цельность художественного произведения. Это хорошо понимал И. Кашкин, самый проницательный, на мой взгляд, из критиков, когда-либо писавший о Хемингуэе.

«Никакой анализ,— писал он,— не передаст убедительность и силу боли и сострадания, которые делают книги Хемингуэя такими человечными, и не может заменить непосредственного воздействия его творчества»¹.

Но тот же Кашкин дал превосходные образцы такого анализа и признавал его необходимость — и потому, что критик, в силу самой своей профессии, не может ограничиваться импрессионистическими набросками, и, главным образом, потому, что «непосредственное воздействие» (мы уже говорили об этом) может и деформировать истинный облик художника. «Лицом к лицу лица не увидать»...

Вообразим себе «Фиесту» (заранее признав совершенную условность этой мыслительной операции) в виде пирамиды, поделенной — согласно качественному составу героев — на спирально возрастающие уровни. Тогда на самом нижнем этаже окажутся Роберт Кон и случайные знакомые Брет — завсегдатаи ночных клубов Парижа — те, для кого жизнь — пустой карнавал. Далее следует Брет, Майкл Кемпбелл — они тоже участвуют в маскараде, но по жестокой неволе — иного выхода не видно. Потом — Джейк Барнс, главный герой. Пора на него взглянуть попристальнее.

На вид он ничуть не отличается от остальных — тот же образ жизни, те же маршруты — типичный «потерянный» герой. К тому же он прочно прикован к общей

¹ К а ш к и н И. Эрнест Хемингуэй. М., 1966, с. 72.

среде своими отношениями к Брет — обреченная любовь, ибо рана, полученная на войне, лишила его возможности любить. Да, на первый взгляд, — один из них, один из многих. Но по существу — иной. Подобно своему создателю, Хемингуэю, он — и внутри, и над. Положим, тут сказывается преимущество героя-повествователя — положение его в композиционной структуре книги обеспечивает ему не только возможность, но некую подразумеваемую безусловность оценок и выводов. Это он «убивает» словом Кона, он, перешагивая через собственное чувство, говорит: «И Брет была с ними». И все же дело не только в романной условности. Постепенно Барнс начинает выделяться сущностью своего духовно-психологического облика.

Чтобы понять эту особенность, лучше отвлечься на время от текста романа, обратившись к рассказам, создававшимся в то же время. Дело не просто в том, что крупные повествовательные формы нередко прорастали у Хемингуэя из рассказов, порой совсем коротких зарисовок. Так, в «Очень коротком рассказе» и «В чужой стране» намечены сюжетные линии и даже конфликты, которые вскоре будут развернуты на широком полотне романа «Прощай, оружие!».

Точно так же сюжет, положенный в основу рассказа «Непобежденный», — история немолодого матадора, вынужденного бороться не только с быком, но и с алчностью импресарио, и с недоброжелательством публики, которая не прощает бывшему кумиру ни одного неточного движения, и с собственным возрастом, — эта история служит своеобразным прологом к повести, написанной почти сорок лет спустя. — «Старик и море».

Можно, по-видимому, найти в рассказах и неразработанные мотивы будущей «Фиесты», но речь, повторяю, идет не о сюжетных заготовках, не о близких либо отдаленных переключках. Важна существенная близость. Уже в рассказах Хемингуэя с их атмосферой трагизма, даже отчаяния, ощутимо человеческое, то есть животворное начало. Погружаясь в незамутненный мир природы, Ник Адамс словно бы обретает свое утраченное, поруганное войной истинное «я». В двух превосходных рассказах «На Биг-Ривер. I» и «На Биг-Ривер. II» всего-то повествуется о том, как герой приходит к лесному ручью, глядит в воду, где близко к поверхности проплы-

вают форели, забрасывает удочки, разводит костер, словом, располагается на пикник. Но дело не в сюжете — человек дышит здесь полной грудью, до конца сливается с живой и движущейся жизнью.

Что это — иллюзия, попытка бегства от действительности, начисто лишенной той гармонии, которая заключена в природе? Вряд ли — ведь каждой из новелл цикла «В наше время» предшествует курсивом набранная заставка, где мир, реальный мир напоминает о себе острыми уколами военной памяти, обнажается во всей жестокой неприглядности. Резкие, лаконичные штрихи: расстрел министров на рассвете, фигура немца с разинутым от удивления ртом — его убили, когда он полез за садовую ограду какого-то домика в Монсе, неестественно торчащие ноги раненого Ника. На таком фоне особенно резко проступает смысл обращения к природе. В пошатнувшемся, сошедшем с ума мире она видится хранилищем стабильных и непреходящих ценностей, приобщение к которым напоминает человеку о том, что он — человек.

Вот тот стержень, который связывает воедино не только хемингуэвские новеллы, но все его творчество, любые его формы — романы, очерки, драматургию.

Как и во многих рассказах сборника «В наше время», в «Фиесте» широко развернуты картины природы. Не стоит и пытаться их описывать — все равно, даже и отдаленно, не передашь то светлое лирическое чувство, которое пробуждают они. Главное же — природа, не противясь, как своего, принимает в себя человека, в котором не иссякла еще воля к жизни. Невозможно представить себе Роберта Кона, внимающего шорохам леса и плеску речной волны. А Джейку Барнсу, как прежде

Никю Адамсу, язык природы оказывается внятен. Ловля форелей в Бургете (описание ее растянулось на несколько глав) для него не просто приятное времяпровождение, это — внутренняя необходимость, возвращения к щедрому источнику творческой энергии. Вот откуда это неторопливое перечисление подробностей — накопал червей, насадил на крючок, забросил удочку и т. д. Простейшие действия утрачивают свой бытовой смысл и превращаются едва ли не в ритуал приобщения к жизни. Недаром — по меткому наблюдению И. Кашкина — композиция романа организована так, что после

сцен пустого запойного парижского существования следуют очищающие эпизоды общения с природой.

Тут уместно напомнить, что «Фиесте» предпослано два эпиграфа. Помимо — «Все вы — потерянное поколение», величавые слова из Экклезиаста: «Род проходит, и род приходит, а земля пребывает вовеки. Восходит солнце, и заходит солнце, и спешит к месту своему, где оно восходит. Идет ветер к югу, и переходит к северу, кружится, кружится на ходу своем, и возвращается ветер на круги своя. Все реки текут в море, но море не переполняется; к тому месту, откуда реки текут, они возвращаются, чтобы опять течь».

В тексте книги эта библейская мудрость воплощена не просто как идея вечного круговращения земли, не подвластного никакой мирской суете, равнодушной и покойной. Напротив, идея — очеловечивается. Земля безошибочно «выбирает» среди людского множества тех, в ком угадывает способность к возрождению. Мы знаем писателей, в чьем художественном мире природа наделена универсальным смыслом и является, по существу, тем оселком, на котором проверяются сущностные свойства личности. Таков Фолкнер. У автора «Фиесты» столь глобального значения природа не имеет. Однако же и герой Хемингуэя, особенно Хемингуэя раннего, обретает себя как личность именно в природной среде.

Так, в объеме условной нашей пирамиды Джейк Барнс занимает свое место — более высокое, нежели его славные, симпатичные, но все же безнадежно «потерянные» друзья. То, что у Брет было минутной вспышкой — искреннее чувство, пробужденное общением с простыми людьми, у героя может (я подчеркиваю — речь идет лишь о вероятности) стать решающей линией жизненного поведения.

Журналист, корреспондент заокеанских газет в Европе (тут опыт героя буквально совпадает с опытом автора), он стремится к писательству. Писательство же для Хемингуэя — это прежде всего упорный труд — в противовес душевной лени и эгоизму. И Барнс на такое, творческое по своему характеру, усилие — способен: в книге не раз говорится, что у него «много работы». В применении к другим персонажам (за исключением Билла Гортона, с которым Барнс ловит форелей в Бургете) ничего подобного даже и вообразить нельзя.

Речь в данном случае идет, по-видимому, о вполне конкретной работе—корреспондентской, писательской ли. А существует и иная, более трудная, может быть, работа — труд души и ума, обдумывание жизни, приятие одного, отказ от другого. Прямо об этом нигде не говорится, но именно эта работа и выделяет прежде всего Барнса в кругу подобных ему на первый взгляд людей.

Все читавшие «Фиесту» помнят, конечно, сколь предметен ее (как и других хемингуэевских романов и рассказов) художественный мир. Маршруты героев, названия городов и городков, рек и ручьев, улиц, ресторанов, отелей перечисляются здесь с величайшей дотошностью. Вот так, примерно: «Я вышел на улицу и зашагал в сторону бульвара Сен-Мишель, мимо столиков кафе «Ротонда», все еще переполненного, посмотрел на кафе «Купол» напротив, где столики занимали весь тротуар. Кто-то оттуда помахал мне рукой — я не разглядел кто и пошел дальше. Мне хотелось домой. На бульваре Монпарнас было пусто. Ресторан «Лавиния» уже закрылся, а перед «Клозери-де-Лила» убирали столики...»

В романе «Прощай, оружие!» смысл подобной дотошности будет объяснен прямым текстом: «Абстрактные слова, такие, как «слава», «подвиг», «доблесть» или «святыня», были непристойны рядом с конкретными названиями деревень, номерами дорог, названиями рек, номерами полков и датами».

Впрочем, даже и без этой позднейшей подсказки ясно, что, видя фальшь и мнимость окружающего, герой стремится противопоставить ей нечто реальное, не поддающееся извращению, прямое и ясное. Так, простая прогулка по ночному Парижу — подобно пикнику на берегу ручья — превращается в прикосновение к истине, трансформируется в невидимую работу души.

Все же и точка зрения героя, его духовный уровень — еще не высшие в романе. Над ним, хоть и небольшим интервалом отделенный (а иногда и это малое расстояние исчезает), возвышается сам автор. Действует и говорит в книге ее рассказчик — Джейк Барнс. Но структурно выстраивает книгу Эрнест Хемингуэй, и композиция становится как раз тем художественным средством, которое дает автору возможность выразить себя, свое отношение к событиям и их участникам.

Вспомним вышеприведенный диалог, когда Джейк Барнс и Билл Гортон упражняются в остроумии («будь ироничен», «скажи что-нибудь жалостливое» и т. д.). Вслед за тем герои отправляются в неблизкий путь, к месту рыбалки, минуют «волнистые, поросшие травой луга», пруды, где плавают черные головастики, «буковый лес с его высокими серыми деревьями, расставленными свободно, словно в парке». В таком соседстве особенно ясной становится никчемность их застольной болтовни, призванной укрыть подлинные мысли: вот лес, луг, пруд себя не скрывают и тем не менее прекрасны в своей естественной сути.

Так герои получают, хоть и не очевидный, глубоко спрятанный, моральный урок. Они нуждаются в нем. Ведь как бы близки Хемингуэю они ни были, — а может, именно поэтому — автор не хочет прощать им ни малейшего отступления от правды, игры в жизнь.

Взглянем теперь на композиционную структуру книги в более широком плане. Напомним, что завершается роман изображением народного праздника — фиесты — в Испании. И подобный финал далеко не случаен. Фиеста — торжество жизни, жизни подлинной, противостоящей выморочному существованию, ограниченному кругом парижских ресторанов. Недаром сам стиль повествования, в тех его местах, где описывается стихия праздника, претерпевает значительные изменения: лаконизм уступает место фразе, текущей вольно и широко. Проясняется и смысл двойного названия романа. Возвышенная библейская величавость — «И восходит солнце» — соотносится с жизнью народа, взятой в момент ее полноводья, в момент высшего проявления заложенных в ней сил, коротко говоря — в момент фиесты.

Впрочем, определенное композиционное строение — не единственный знак авторского присутствия. Мы видели уже, что в сценах корриды писатель, дабы заявить о себе, несколько отделяется от персонажа, идет на нарушение чистоты образа, выбирает свои слова, которые не вполне вяжутся с обликом и обычной манерой поведения героя. Это в романе не единственный случай, но тут подобное расхождение имеет особенный смысл.

Зачем вообще понадобилась коррида в «Фиесте», почему описанию ее уделено столько места? Позднее, вспоминая о годах своей писательской молодости, Хемингуэй

скажет: «Я тогда учился писать и начинал с самых простых вещей, а одно из самых простых и самых существенных явлений — насильственная смерть». Но ведь в «Фиесте» коррида это далеко не просто описание насильственной смерти, это — восторг при виде совершенного мастерства, которое демонстрирует на арене молодой матадор. Больше того, продельвая свои китэ, вероники, демонстрируя блестящую технику работы, Ромеро прежде всего выражает свою внутреннюю творческую суть. Он на арене — живет, и это жизнь, в которой нет места мелочному и наносному, которая вся — правда. «В Педро Ромеро было величие. Он любил бой, и я видел, что он любит быков, и видел, что любит Брет. Весь день, если только это зависело от него, он работал напротив нас. Ни разу он не взглянул на нее. Поэтому он работал лучше, и работал хорошо не только для нее, но и для себя. Оттого, что он не взглядывал на нее, ища одобрения, он внутренне делал все для себя...»

Заметим — даже в этом коротком отрывке матадор выпадает порою из поля зрения героя, обретает человеческую ~~независимость~~, существует словно бы поверх и вне видения повествователя. Но, конечно, в пределах видения и знания автора, который тут, опять-таки очень незаметно, подменяет Джейка Барнса. «В Ромеро было величие» — недаром фразе придана безличная форма. Хемингуэй это величие способен оценить — величие творчества. Для Барнса оно все-таки остается еще умозрительным идеалом, слишком много в нем внешнего, наносного, ритуального.

Да, автор — не герой. И все-таки не зря столь неохотно, всячески маскируя это, Хемингуэй отделяет себя от Джейка Барнса. Дело тут не только в условности формы романа, написанного от первого лица, но и в том, что, как бы ни разнились нравственные уровни этих двоих, существует точка, в которой позиции писателя и протагониста совмещаются. Точнее сказать, духовный облик Джейка Барнса начинает отчетливо, чуть ли ни зеркально отражать нравственно-этический кодекс самого автора.

Хемингуэй рано испытал жизнь — и чем! — кровью, смертью. Ему не было еще и двадцати, а позади уже осталась мировая война, на которой *tenente* Эрнесто (как называли его фронтовые товарищи, с которыми он

воевал в Италии) получил первую свою рану и первую медаль за доблесть. А потом, в 1922 году, он — уже в качестве газетного репортера — был свидетелем войны «малой» — греко-турецкой. «Малой», но и здесь были и стоны, и кровь, и гибель. Наделенный необычайной восприимчивостью, Хемингуэй глубоко пережил войну как личную трагедию. В «Прощай, оружие!» есть слова, которые замечательно передают этот высокий накал чувств: «Я попытался вздохнуть, но дыхания не было, и я почувствовал, что вырвался из самого себя и лечу, и лечу, и лечу, подхваченный вихрем. Я вылетел быстро, весь как есть, и я знал, что я мертв и что напрасно думают, будто умираешь и все».

Говорят, Хемингуэй пластически точен, тем, и силен. Верно, вот и здесь писатель с удивительной достоверностью раскрывает физическое ощущение раны, полученной главным героем романа Фредериком Генри. Но есть тут и нечто большее, нежели конкретное описание. Хемингуэй замечательно передает возникшее вдруг состояние **душевной** невесомости человека.

Однако личная боль не мешала Хемингуэю переживать чувство *мировой* катастрофы, распавшегося *общественного* порядка, который надо, необходимо как-то восстанавливать. Как? Пройдет много лет, и Хемингуэй напишет одному из своих корреспондентов: «Помню, как я вернулся с Ближнего Востока, совершенно подавленный всем, что увидел, и в Париже пытался чем-то помочь делу, то есть стать писателем».

Выходит, писательство с самого начала было для Хемингуэя не только единственным способом реализации себя как личности, но и средством борьбы против всего, что угрожает жизни человека на земле. Притом — борьбы одинокой. «Потерянным» можно было искренне сострадать, но надеяться как на союзников — нельзя. А тех, на кого действительно можно было опереться — людей труда, людей земли, людей истинного дела, — Хемингуэю еще долго предстояло искать.

В подобном одиночестве было высокое благородство, оно говорило о негибамости духа, ибо писатель заранее ставил себя в крайне тяжелые условия и сдаваться не желал. Но в такой позиции таилась и неискоренимая слабость, потому что в одиночку мир не переделаешь и не спасешь. Это была не просто личная ошибка челове-

ка по имени Эрнест Хемингуэй. Это была беда целого поколения западных интеллигентов-демократов, искренне взволнованных катастрофой, постигшей мир, и не видящих реальных путей выхода из тупика.

К этому поколению принадлежал и герой «Фиесты» Джейк Барнс. Так удивительно ли, что он в полной мере разделял и душевное состояние своего создателя, и его, скажем так, социальные заблуждения?

Он надеется только на самого себя, на свою способность выжить несмотря ни на что. Хватит ли у него на это внутренних сил? «Фиеста» обрывается на полуслове и ответа на этот капитальный вопрос не дает. Но творчество Хемингуэя продолжалось, появлялись другие вещи — романы и рассказы, в которых мужество героя подвергалось все новым испытаниям. И выдержать их удавалось далеко не всегда, была сопротивляемости оказалась небеспредельной.

II. Иллюзии «сепаратного мира»

Сколь облегчилась бы задача критика, появившись роман «Прощай, оружие!» раньше «Фиесты»! Какая четкая и логичная выстроилась бы конструкция — от отчаяния Фредерика Генри к стоическому мужеству Джейка Барнса, и дальше — к предсмертной мудрости Гарри Моргана (из романа «Иметь и не иметь»): «Человек один... не может ни черта», — к «горизонту всех», обретаемому Робертом Джорданом, героем романа «По ком звонит колокол», — к полному слиянию с жизнью старика Сантьяго («Старик и море»).

Но писатели пишут не для удобства критиков, и их творчество, если это писатели настоящие, не укладывается в логические схемы. Есть своя закономерность в том, что книга, где действие протекает в хронологически более ранний срок («Прощай, оружие!»), появилась позднее «Фиесты», герой которой стал чем-то вроде послевоенной «проекции» Фредерика Генри. Война осталась в подтексте «Фиесты». Она, конечно, живет в памяти, да и дает себя знать во всем укладе жизни персонажей, и все же — пережита, оставлена позади, что, как ни говори, ослабляет ее непосредственное эмоциональное воздействие на Джейка Барнса. А Хемингуэю нужно было

вплотную, в открытую столкнуть человека с враждебным миром, измерить его мужество в схватке, которая разворачивается сейчас, на наших глазах. Тяжелая эта схватка, и герой из нее вовсе не выходит гордым победителем на белоснежном коне. Забегая вперед, можно сказать, что при всей своей близости — а конечно, это братья по судьбе и духу — герои двух книг во многом существенно отличаются друг от друга. Равным образом и новый роман, хоть писан он той же рукой, что и «Фиеста», и отделен во времени от нее всего тремя годами, — обнаруживает серьезные сдвиги в мироощущении автора.

Сюжет романа «Прощай, оружие!», как и всегда у Хемингуэя, несложен, не отягчен интригами и побочными линиями. Фредерик Генри, молодой офицер итальянской армии, американец по происхождению, получает во время артиллерийского обстрела ранение, оказывается в одном из миланских госпиталей, где влюбляется в свою соотечественницу, медсестру по имени Кэтрин Баркли (первое знакомство произошло раньше, еще на фронте, но тогда — обещало лишь легкий флирт). Затем, по излечении, он возвращается в действующую армию — в момент для союзников весьма тяжелый: немцы прорвали фронт обороны у Капоретто, повсюду царит неразбериха и паника, герой вместе с двумя солдатами оказывается отрезанным от своей части и в поисках ее наталкивается на заградительный отряд полевой жандармерии. Ему чудом удается спастись от расстрела за мнимое дезертирство, и тогда он решает заключить «сепаратный мир». Выходит из войны, возвращается к Кэт, они переправляются на лодке — через озеро — в Швейцарию, где молодая женщина умирает родами. Вот и все. Но за внешней простотой сюжета скрыта подлинная трагедия, и пусть не смущает то, что прикрыта она, как и обычно, безразличием тона, иронией, словесной игрой.

Прозрачности, лиризма «Фиесты» (хоть и эту книгу не назовешь веселой) нет и в помине — напротив, в романе «Прощай, оружие!» постоянно (даже в светлые моменты любви) присутствует ощущение гибели, конца. Оно выражено в первых же строках книги: «Стволы деревьев были покрыты пылью, и листья рано начали опадать в тот год, и мы смотрели, как идут по дороге войска, и клубится пыль, и падают листья, подхваченные

ветром, и шагают солдаты, а потом только листья остаются лежать на дороге». Уже в самом повторении: и... и... и... — ошутимо нарастающее уныние, тоска: чувство выражено чисто ритмическими средствами. Ну и, конечно, сама картина упадка и умирания, которая не раз еще возникнет в книге. Эта пыль, эти опавшие листья, эта пустая дорога превратятся потом в топь, где застрянет санитарная машина *tenente* Генри, в кошмар отступления при Капоретто, в смерть простого итальянского парня, шофера Аймо.

Не случайно ключевым композиционным центром романа стали именно сцены отступления. Хемингуэя не интересуют военные действия сами по себе, ему не важно, кто побеждает, кто терпит поражение; важно показать бессмыслицу происходящего, а она всего нагляднее проявляется в беспорядочности и суете отхода. Люди, пользуясь названием известного рассказа американского писателя Шервуда Андерсона, бредут «из ниоткуда в ничто», и на каждом шагу их подстерегает ловушка — смерть. В гибели этой, действительно, нет ничего «славного» или «священного», есть непрекращающееся преступление против человечности. Отсюда эта подчеркнутая жестокость, даже натуралистичность в изображении смерти и мертвых. Убивают Аймо: «Он лежал в грязи на откосе, ногами вниз, и дыхание вырывалось у него вместе с кровью. Мы трое на корточках сидели вокруг него под дождем. Пуля попала ему в затылок, прошла кверху и вышла под правым глазом. Он умер, пока я пытался затампонировать оба отверстия».

В 1948 году Хемингуэй снабдил одно из переизданий «Прощай, оружие!» авторским Предисловием, где, в частности, говорилось: «Те, кто затевает, разжигает и ведет войну, — свиньи, думающие только об экономической конкуренции и о том, что на этом можно нажиться. Я считаю, что все, кто наживается на войне и кто способствует ее разжиганию, должны быть расстреляны в первый же день военных действий доверенными представителями честных граждан своей страны, которых они посылают сражаться».

Ко времени написания «Прощай, оружие!» у Хемингуэя еще не было за плечами опыта гражданской войны Испании, как и опыта второй мировой, научивших его яснее видеть реальные силы, управляющие государствен-

ной машиной. Тогда, в конце 20-х годов, война представлялась ему в слитном образе врага; ощущалась как предельное усилие чуждого и жестокого мира, убивающего и растаптывающего человека. «Когда люди столько мужества приносят в этот мир, — читаем в романе, — мир должен убить их, чтобы сломить, и поэтому он их и убивает. Мир ломает каждого, и многие становятся потом только крепче на изломе. Но тех, кто не хочет сломиться, он убивает. Он убивает самых добрых, и самых нежных, и самых храбрых без разбора. А если ты ни то, ни другое, ни третье, можешь быть уверен, что и тебя убьют, только без особой спешки».

Эта формула отчаяния довольно откровенно выражает и мироощущение героя, и даже моральную философию всей книги; хотя, разумеется, гибкая, многослойная проза Хемингуэя не поддается сокращениям и не укладывается в итоговые фразы, даже если произнести их доверено герою, которого слишком многое сближает с самим автором.

Поставив человека в условия жизни на краю гибели, Хемингуэй тут же начинает испытывать способы противостояния катастрофе.

Прежде всего надо очистить мир от шелухи и фальши выпренных слов, свести его к чистоте и ясности конкретных вещей и наименований, к бесспорности прямых наблюдений, когда все вокруг видно «четко и ясно». Важно, — не дать себя обмануть; а физическая реальность мира, названия деревень и номера частей не обманывают. Вот почему tenente Генри, подобно Джейку Барнсу, столь внимателен к конкретным деталям — к покрытию дорог и к цвету заката, к технике лечебных процедур и к форме холмов и гор. Все это непременно.

Есть и другой способ защиты собственного «я» — знакомый уже иронический стиль речи, попытки как можно гуще оплести подлинные чувства паутиной случайных слов. Герои говорят о чем угодно, только не о том, что их действительно волнует. Генри предстоит сложная операция, естественно, он, а, может быть, еще больше Кэт озабочены ее возможным исходом. Значит самое время поупражняться в остроумии:

« — ...У тебя температура чудесная. Я страшно горжусь твоей температурой.

— Наверное, у всех наших детей будет замечательная температура.

— Боюсь, что у наших детей будет отвратительная температура».

В другом месте, дабы заглушить тревогу, вызванную предстоящими родами Кэт, герои затевают интеллектуальную игру в ассоциации:

«— Ты что-нибудь понимаешь в искусстве?

— Рубенс, — сказала Кэтрин.

— Много мяса, — сказал я.

— Тициан, — сказала Кэтрин.

— Тициановские волосы, — сказал я».

Столь тонка, непрочна грань, на которой балансируют персонажи, стремящиеся не поддаться рвущимся наружу чувствам тревоги, растерянности, тоски, что даже и вполне заурядное, но неконкретное слово кажется им опасной фальшью, нарушением неписаного кодекса общения. Фредерик случайно обмолвился: «Физиология — всегда ловушка», и Кэтрин разом помрачнела, вся съежилась, как от удара, — слов типа «всегда» вслух говорить нельзя.

Иное дело — внутренний монолог. Тут человек остается наедине с самим собой, отгораживается от мира, от его фальши и бездушия, а значит, приобщается к истине. Здесь можно не притворяться. Мысли путаются, ассоциации возникают случайные, воображение прихотливо перемешивает черты реальности и небыли, но в этой путанице есть своя правда — правда смятенного сознания, загнанного в туник, но упорно ищущего — и не находящего — ясности.

Таким образом, как и обычно у Хемингуэя, стиль становится средством выражения души. Правда, по ходу чтения замечаешь, что стилия этого становится, как бы сказать, все больше, он слишком резко начинает бросаться в глаза. Все чаще ведется словесная игра, умножается количество внутренних монологов, а с другой стороны, все настойчивее становится автоматизм перечислений — увидел то, прошел мимо этого.

Отчасти тут ощутимы усилия экспериментального по своему существу характера. Писатель словно бы «очищает» слово от содержания и просто взвешивает, примеряет, пристально вглядывается в него сквозь призму микроскопа, медленно проворачивая пластинку, на ко-

торой нанесены литеры. Так, целая страница романа построена на повторении одного и того же слова — «выдохлись».

«Все выдохлись. Победа все время за немцами... Но и они выдохлись тоже. Вы все выдохлись. Я спросил про русских. Он сказал, что и они уже тоже выдохлись. Я скоро сам увижу, что они выдохлись...» и т. д. Чисто формальный характер этого пассажа очевиден — слово отрывается от своего носителя, уползает в скорлупу, в дистиллированную среду эксперимента.

Равным образом лишены художественной, содержательной обязательности и некоторые внутренние монологи героя романа, а также технические приемы «потока сознания», суть которых заключена в том, чтобы непосредственно, в слове, выразить неупорядоченный хаос впечатлений, мыслей, чувств человека, причудливую вязь мелькающих в его сознании ассоциаций. Эти приемы получили необыкновенную популярность в литературе после появления в 1921 году «Улисса» Джеймса Джойса, книги, которая произвела на Хемингуэя (не только на него одного, впрочем) неотразимое впечатление.

Сугубо негативную, пессимистическую концепцию жизни, которую отстаивал в своих произведениях этот признанный лидер мирового модернизма, Хемингуэй не принимал, но сама техника «потока сознания», столь виртуозно разработанная Джойсом, открывала, казалось, новые возможности в литературе.

В классическом романе XIX века (Бальзак, Диккенс, Толстой) всегда говорилось: «он подумал», «он сказал», «он решил». Таким образом читателю давали понять, что между ним и персонажем всегда существует всеведущий посредник — автор, и соответственно независимость героя (вспомним знаменитое пушкинское: «Какую штуку удрала со мной Татьяна — замуж вышла») имела свои пределы.

Джойс от этого посредничества, от этого всеведения отказывается: субъективное восприятие персонажа становится для него высшей объективностью. Поэтому он не пишет, например, так: «Блум (один из персонажей «Улисса») подумал: я мог бы написать исследование о пословицах и поставить на обложке: сочинение мистера и миссис Л. М. Блум», а просто — «Можно сочинить

очерк. За подписью мистера и миссис Блум. Написать историю какой-нибудь посылки, которая...».

Понятно, чем подобные «сокращения» могли привлечь именно Хемингуэя: в его книгах, как уже говорилось, господствует лирическая стихия, внешний, реально существующий мир преломляется в сознании героя, и «поток сознания» оказывается именно тем средством, которое наиболее выразительным образом подчеркивает суверенность личности, ее переживаний.

Порой эффект имеет чисто внешний характер. Особенно это ощутимо в начале «Прощай, оружие!», когда герой в глазах читателя не успел еще обрести духовной биографии, когда все вокруг происходящее еще не осознано как враждебная человеку ложь, когда война кажется «не более опасной, чем война в кино». В этих условиях «поток сознания» (например, воображаемое свидание с Кэтрин: «...и вот мы входим в кабину лифта, и он ползет вверх очень медленно, позвякивая на каждом этаже, а потом вот и наш этаж, и мальчик-лифтер открывает дверь, и она выходит, и я выхожу...») явно не оправдан душевным состоянием героя. Здесь скорее угадывается некая словесная игра, демонстрация возможностей, известная уступка собственному отточенному мастерству. Но вспомним: «Творчество — это не набор инструментов, которыми ты наловчился орудовать...»

В такой трагической и жизненно правдивой книге, как «Прощай, оружие!», чистая игра формой особенно резко бросается в глаза, будто совершенная гармония музыки нарушается вдруг грубым и ненужным диссонансом.

Все это не означает, разумеется, будто порочен сам прием.

Разве на литературной технике разошлись реализм и модернизм в своей непримиримой полемике за право и способность выразить правду XX века? Ничуть — прежде всего радикально разнятся концепции личности. В одном случае человек — лишь марионетка враждебных ему непознаваемых сил, неизбежно обрекающих его на гибель; в другом — личность, способная осознать смысл и значение истории, превратиться в ее активного деятеля. Соответственно речь идет не о приеме как таковом, а о целях и границах его использования. В модернистском романе «поток сознания» играет универсальную

роль как способ отторжения человека от реального, предметного мира: сознание человека провозглашается модернистами единственной реальностью, внешнего мира не существует вовсе. В реалистической эстетике тот же самый прием используется в качественно иных целях: исследование человеческого сознания как активного фактора творящейся и творимой истории. Недаром «поток сознания» опробовался еще Толстым, например в повести «Хаджи-Мурат». Герой томится добровольным пленом, собирается бежать, и в этот момент в его сознании — вполне закономерно и психологически оправданно — начинают мелькать образы детства: мать, отец, фонтан под горой, худая собака, лизавшая его лицо... А затем вспоминается собственный сын, ныне выросший в молодого красавца джигита. Передавая эту вереницу воспоминаний и ассоциаций, автор словно отходит в сторону, предоставляя сознанию героя право непосредственного «высказывания».

Впрочем, у классиков подобная техника встречается еще достаточно редко. А в XX веке прием «потока сознания» вошел в широкий обиход реалистической литературы, в частности охотно использовался Хемингуэем.

Важно только понять принципиальную разницу в использовании одной и той же художественной техники писателями, исповедующими разную творческую веру, — реалистами и модернистами. В случае с Хемингуэем важно втрое, потому что приемами он пользовался охотно и никогда этого не скрывал. Порой, как мы только что видели, прием так и оставался приемом, но куда чаще заключал в себе глубокое и важное жизненное содержание.

Постепенное нарастание сложности повествовательной речи в романе «Прощай, оружие!», отягощение ее повторами, внутренними монологами, лейтмотивными фразами (например: «шел дождь», «все выдохлись» и т. д.) — за всем этим скрывается неуклонно увеличивающийся в размерах призрак беды.

«Сложно» — вовсе не обязательно означает «пространно», синтаксически разветвленно. Такие описания у Хемингуэя действительно редки. «Сложно» — значит насыщено. «Сложно» — значит любой, самый удивительный оборот или хотя бы только слово опираются на невидимый, но прочный фундамент реального чувства.

Вот, скажем, *tenente* Генри, очутившись в военном эшелоне, находит запах смазки «опрятным». Словесный выверт? Конечно, нет. При всей неожиданности это определение отличается удивительной меткостью: герой бежит с фронта, чувства его обострены до предела, но сознание работает четко и ясно — в таком состоянии человеку вдруг открывается новый смысл привычных вещей, мысли его находят для своего выражения единственные слова. Действительно, орудия, еще не бывавшие в деле, покрытые толстым слоем смазки, — пахнут опрятно.

А финал книги? Тут все построено на повторе одного слова — «смерть». «А вдруг она умрет? Она не умрет. Теперь от родов не умирают. Все мужья так думают. Да, но вдруг она умрет? Она не умрет. Ей только трудно... А вдруг она умрет? Она не может умереть. Да, но вдруг она умрет?» Как будто буквальное — по форме — совпадение с периодами, где всячески варьировалось слово «выдохлись». Но это только видимость общности. В первом случае слово отделилось от субъекта высказывания (английского майора, случайного знакомого Генри) и зажило собственной жизнью, здесь же повторение слова «смерть» точно выражает душевное состояние героя книги, предчувствующего неизбежность и близость гибели любимой женщины. И действительно — Кэтрин умирает.

Словом, хоть и грешит порой Хемингуэй в этой книге чистым экспериментаторством, форма по-прежнему остается у него верным и надежным средством выражения духовной сути происходящего: герой постоянно колеблется между надеждой и безнадежностью, между призраками свободы, даже счастья, — и реальностью смерти.

В конце концов, смерть, физическая или духовная, настигает героев. Но только до этого будет предпринята еще не одна попытка сопротивления неизбежности. Легкая фронтовая интрижка с медицинской сестрой переросла неожиданно в искреннее сильное чувство. Любовь к Кэтрин показалась берегом надежды и избавления. И точно — герои наши не столько наслаждаются тихим счастьем вдвоем, сколько бегут от мира, бегут, ни на секунду не останавливаясь и боясь даже оглянуться. Вполне точно определяет это состояние Кэтрин: «Ведь

мы с тобой только вдвоем против всех остальных в мире. Если что-нибудь встанет между нами, мы пропали, они нас схватят».

Вообще-то, конечно, «бегство» — занятие недостойное, почти сдача на милость. Но в данном случае поведение героев воспринимается, напротив, как акт мужества, проявление воли к жизни, способность пойти наперекор обстоятельствам. Мужества одинокого, отчаянного — и все же мужества. Оно несравненно выше той бравады, того застольного остроумия, того цинизма, которые раньше, до встречи с Кэтрин, полностью скрывали внутренний облик героя и вовсе, как створки раковины улитку, поглотили, допустим, фронтowego товарища *tenente* Генри — хирурга Ринальди, хорошего, но смирившегося со злой судьбой человека.

И уж, конечно, даже и такое, обреченное, мужество выше так называемого патриотизма тех, кто приемлет войну, для кого эта война — своя, кто бесстыдно наживается на страданиях людей.

Пройдут годы, в мире произойдут события — наступление фашизма в Германии, авангардные бои с ним в Испании, — которые окажут решающее воздействие на гражданское и творческое сознание писателя. Он четко определит облик врага — врага жизни и человечности, герои выйдут на бой с реальными силами, направленными в этом мире против человека, самой жизни на земле. О них говорится в цитированном уже (к нему и еще придется вернуться) Предисловии к роману, написанном в 1948 году (помните: «свиньи, думающие только об экономической конкуренции и о том, что на этом можно нажиться»), о них говорится в речи «Писатель и война», которую Хемингуэй произнес в 1937 году на Втором конгрессе американских писателей, о них говорится в очерке «Кто убил ветеранов войны во Флориде?», в романе «По ком звонит колокол», в пьесе «Пятая колонна».

Но все это еще будет. Пока же враждебные силы мира сливаются для хемингуэевских героев в нерасчлененно-грозном облике — Они. Лишь однажды этот фатальный образ находит на страницах романа материальное воплощение: члены отряда полевой жандармерии с бесстрастием автоматов, не слушая никаких доводов, расстреливают своих же солдат и офицеров, которые яко-

бы пытались дезертировать, а на самом деле просто в хаосе отступления потеряли свои части. В этом эпизоде с наибольшей яркостью сказалась жестокая бессмысленность, ненужность войны, в которую оказался втянутым tenente Генри. Иллюзии, если и были (спасение цивилизации, священный поход против гуннов), исчезли окончательно. И не случайно исподволь набухавшее чувство протеста против «чужой» войны, против бессмысленной, кровавой бойни, в которую она вылилась, — не случайно это чувство разрешается именно сейчас: «Я решил забыть про войну. Я заключил сепаратный мир».

Это не страх за собственную жизнь, не трусость. Это опять-таки не бегство, хотя герой в буквальном смысле слова убегает — сначала от жандармов, а потом действительно от войны. Это попытка уберечь в себе человека, не превратиться в паяца, послушного «Их» воле.

Только — увы! — и эта попытка оканчивается крахом: слишком непрочным оказывается «сепаратный мир» — точно так же, как и тихая жизнь вдвоем с возлюбленной. Да, собственно, одно от другого и не отделишь: любовь — это тоже своего рода «сепаратный мир». И герои очень хорошо представляют себе зыбкость и недолговечность своей идиллии. Потому и избегают, за редчайшими исключениями, говорить о счастье и, главное, о будущем. Боятся спугнуть неверным движением или словом призрак «покоя и воли». Но ничего не помогает — внешний мир то и дело вторгается в их одиночество, не дает ни на минуту забыть о себе.

Рассказам из сборника «В наше время» Хемингуэй предпослал лаконично-жестокие зарисовки военного быта. Тем самым картины обретали стереоскопичность и одновременно разрушалась — сознательным авторским усилием — иллюзия безмятежности на лоне ли природы, рядом ли с возлюбленной. Скажем, новелле на «Биг-Ривер. II», одной из самых светлых во всей книге, предшествует текст, начинающийся словами: «Сэма Кардинелла повесили в шесть часов утра в коридоре окружной тюрьмы». И сколь бы потом ни была чиста вода в ручье, как бы ни бодрила свежесть утра, картина смерти уже не забудется.

В романе, хоть и не столь очевидно, без курсива, осуществлен тот же художественный принцип: пересечение, на вид случайное, а на самом деле глубоко продуманное.

манное и целесообразное, линий спектра — от мига забвения до жесткой реальности. Поправляющийся после ранения Фредерик и Кэтрин отправляются на скачки, проводят там прекрасный день. Все кажется ясным и безоблачным, ничто не предвещает беды, герои как будто освобождаются от постоянно сковывающего их ощущения, что рядом, незаметный, притаился враг. Но вот первые же строки следующей главы: «...Мы поняли, что лето прошло. На фронте дела шли очень плохо, и Сан-Габриеле все не удавалось взять. На плато Баинзицца боев уже не было, а к середине месяца бои прекратились и под Сан-Габриеле. Взять его так и не удалось». Кажется, простая сюжетная связка. На самом же деле — напоминание о том, что вокруг убивают, и не зря напоминание это приходит в тот момент, когда человек совсем ненадолго забылся, расслабился, утратил твердую собранность.

Широко цитируются слова Хемингуэя о том, что нужно настоящему писателю. «Во-первых, нужен талант, большой талант. Такой, как у Киплинга. Потом самодисциплина. Самодисциплина Флобера. Потом нужно... иметь совесть, такую же абсолютно неизменную, как метр-эталон в Париже. Потом от писателя требуется интеллект и бескорыстие, а самое главное — умение выжить».

Ясно, что это не теоретическое построение, не холодное умствование; автор говорит о собственном идеале и о своем времени. Потому мы имеем право примерить эту многочленную формулу к сочинениям самого Хемингуэя. Бесспорна честность писателя — неизменная, как метр-эталон. Именно верность правде — возвращаемся к роману «Прощай, оружие!» — и не позволила художнику найти для столь дорогих и близких ему героев некое герметическое пространство, где они были бы защищены от посягательств внешней среды. «Сепаратный мир» оказался чистойшей иллюзией, мрачные предчувствия не обманули *tenente* Генри: «Вот когда захлопывается ловушка. Вот что получают за то, что любят друг друга». Кэтрин умирает, и герой вновь остается один на один с пустой и холодной вселенной.

А «умение выжить»? Речь идет, конечно, не о физическом выживании — о духовной стойкости перед лицом многочисленных угроз и искушений, с которыми сталки-

вается художник в буржуазном обществе. В «Зеленых холмах Африки» (к этой книге — запискам о путешествии в африканские джунгли — мы еще вернемся), откуда взято определение настоящего писателя, мы находим и такие слова: «У нас (в Америке. — Н. А.) нет великих писателей... Когда наши хорошие писатели достигают определенного возраста, с ними что-то происходит... Мы губим их всеми способами. Во-первых, губим экономически. Они начинают сколачивать деньгу... Разбогатея, наши писатели начинают жить на широкую ногу — и тут-то они и попадаются. Теперь уж им приходится писать, чтобы поддерживать свой образ жизни, содержать своих жен, и прочая, и прочая, а в результате получается макулатура».

Теперь, когда путь Хемингуэя завершен, можно уверенно сказать: он не дал себя погубить. Не поддался на приманку популярности. Не изменил идеалам молодости. А главное — всегда оставался писателем-гуманистом, для которого такие слова, как человечность, счастье, жизнь, — не звук пустой. За эти реальные понятия он и сражался — и как художник, и как солдат: сначала в Испании, потом на полях второй мировой войны.

Но с дистанции времени видно и другое: сколь сложно давалось писателю обретение высоких жизненных и творческих позиций. На своем веку ему не раз приходилось испытывать и сомнения, и даже отступления, и провалы, кризисы.

Первые приметы душевной смятенности автора мы обнаруживаем в романе «Прощай, оружие!». Писатель не хочет облегчать своему герою путей спасения, защиты души, и в этом — правда жизни, реализм искусства. Однако еще сильнее, чем в «Фиесте», ощущается здесь недостаточность, даже бесперспективность, одинокого мужества, которое стало жизненным credo Фредерика Генри. Недаром же — «сепаратный мир».

Герой — не автор. Не будем поэтому безнадежность слов — «сиди и жди, пока тебя убьют» — приписывать Хемингуэю, они сказаны Фредериком Генри. Но вот композиция, сюжетные ходы, акценты — это уже автор. Вспомним, у героя возникла было возможность ощутить локоть товарища, найти единомышленников в лице итальянских солдат — шоферов санитарной роты. Они ведь

прямо говорят о том, о чем он только смутно догадывается:

«— Мы думаем. Мы читаем. Мы не крестьяне. Мы механики. Но даже крестьяне не такие дураки, чтобы верить в войну. Все ненавидят эту войну.

— Страной правит класс, который глуп и ничего не понимает и не поймет никогда. Вот почему мы воюем.

— Эти люди еще наживаются на войне».

Разговор, впрочем, тут же и обрывается. Вложив исключительно важные слова в уста персонажей явно второго плана, автор к тому же лишил героя возможности всерьез их осмыслить. Слова словно повисают в воздухе, не вызывая никакого отклика в душе *tenente* Генри. Он попросту встает и уходит.

В чем тут дело? По-видимому, в той нравственной позиции, которую занимал Хемингуэй в ранние годы писательства. Потом этой позиции придали универсальный характер, и сотворена была легенда, но выросла она, как видим, не на пустом месте. Смирение, капитуляция — о подобном Хемингуэй не помышлял и не мог помыслить никогда. Однако до времени не мог он помыслить и о другом: об общей борьбе. Таков был непреложный моральный кодекс автора, и этой заповеди в точности следует и герой.

Кодекс подвергается сильнейшему сопротивлению самой действительности — и не выдерживает, прогибается.

Вот последняя фраза романа «Прощай, оружие!»: «Немного погодя я вышел и спустился по лестнице и пошел к себе в отель под дождем». Нельзя сказать, будто она завершает повествование по существу, однозначно выражая его настроение. Подобно другим книгам, роман «Прощай, оружие!» эпизодичен, лишен жесткой конструктивной схемы, в которой легко выделить концы и начала. Потому, повторяю, не стоит искать в заключительной фразе некоего морального итога книги. И все же — какой неизбывной безнадежностью веет от этих слов! Герой выходит под дождь, а дождь в романе — неизменный знак смерти. Под дождем жандармы расстреливают отбившихся от своих частей солдат и офицеров, под дождем убивают Аймо, Кэтрин дождь кажется предвестием смерти, и действительно она умирает, когда на улице идет дождь. Да, формально роман не завершен, но нет в нем того ощущения возможной пол-

ноты жизни, что ощутима в «Фиесте». Когда все уже позади — и бесцельные шатания по ночным барам Парижа, и ловля форели в Бургете, — наступает миг фиесты, в свете которой действительность приобретает особые очертания. Мир перестает кружиться, в нем намечается некая стабильность. Или хотя бы ее обещание. Мир «был очень ясный и четкий, лишь слегка затуманенный по краям». Верно пишет И. Кашкин: «Края — это горизонт, и это — «горизонт всех»¹, который Хемингуэю еще предстоит обрести и вновь утрачивать. Но здесь хоть есть догадка, предчувствие того, что такой горизонт существует, что впереди еще непрожитые годы сомнений и борьбы. А в «Прощай, оружие!» жизнь съежилась, предельно сократилась, покрылась тьмой.

Образовался порочный круг. Жизнь, полагают хемингуэевские герои, можно спасти только в одиночку, однако одиночество, как выяснилось, влечет не к жизни, а к смерти. Началась полоса недолгого, но болезненного кризиса. Кризиса творческого и духовного — жизнь Хемингуэя невозможно отделить от его книг.

III. От горизонта одного — к горизонту всех

Тридцатые годы нынешнего столетия стали в некотором роде переломным моментом во всей истории Нового Света. Биржевой крах 1929 года потряс не только экономику страны, вызвал не только массовые банкротства, самоубийства, безработицу. Такое, в конце концов, случалось и прежде — правда, не в таких грандиозных масштабах; подобно раковой опухоли, кризис нарастал с губельной неуклонностью, от нью-йоркской Уолл-стрит метастазы протянулись по всей Америке и быстро перебросились за океан. Потрясение пережил весь капиталистический мир, ибо поражен был в самом сильном своем звене.

Но психологический удар оказался еще сильнее экономического, финансовый крах резко обострил неуклонно нараставшее чувство духовного поражения. То, что пятьдесят — семьдесят лет назад проницали лишь наиболее сильные умы (романтики, потом Марк Твен), ныне стало распространенным ощущением. Оно замеча-

¹ К а ш к и н И. Эрнест Хемингуэй, с. 259.

тельно выразилось в упоминавшемся уже романе Скотта Фицджеральда «Великий Гэтсби». Финал его звучит поэтически: «И по мере того, как луна поднималась все выше, стирая очертания ненужных построек, я прозревал древний остров, возникший некогда перед взором голландских моряков, — нетронутое зеленое лоно нового мира (речь идет о первых поселениях в Америке, о тех далеких временах, когда Нью-Йорк назывался еще Новым Амстердамом. — Н. А.). Шелест его деревьев, тех, что потом исчезли, уступив место дому Гэтсби, был некогда музыкой последней и величайшей человеческой мечты; должно быть, на один короткий, очарованный миг человек затаил дыхание перед новым континентом, невольно поддавшись красоте зрелища, которого он не понимал и не искал, — ведь история в последний раз поставила его лицом к лицу с чем-то, соизмеримым заложенной в нем способности к восхищению».

Яркость, и глубина, и человечность этой картины резким контрастом оттеняют утраты духа, о которых повествуется в этой небольшой, но такой емкой книге. «Дом Гэтсби» — это роскошное, но безвкусное сооружение на океанском берегу — становится символом нынешней Америки, давно забывшей, как звучит музыка «последней и величайшей мечты».

Однако наряду с чувством растерянности в течение некоторого времени победно нарастали и иные настроения. Обыденное сознание было пленено зрелищем того недолгого процветания, что переживала Америка в первые послевоенные годы. Мало сказать, «пленено». Американская мечта ведь с самого начала неотделима была от чисто практического идеала — мол, любой инициативный и сметливый человек может путем упорного труда — и при удачном стечении обстоятельств — достичь вершин богатства и почета. В памяти людей, постоянно оживляемой массовой пропагандой, стояли образы Эндрю Джексона и Карнеги, Гарфилда и Генри Форда: эти люди проложили себе дорогу — кто в Белый дом, кто к финансовому трону, — начав свой путь в лесных избушках или городских трущобах.

И действительность 20-х годов подтверждала как будто самые радостные ожидания — люди богатели, делали карьеру, умозрительный идеал (все та же Мечта) превращался едва ли не в норму жизни. «Бизнес амери-

канского народа — это бизнес», — афористически провозгласил президент Кулидж, и страна действительно откликнулась на слова своего лидера, делала бизнес.

1929 год резко оборвал казавшийся неуклонным подъем. Утратив душу, Американская мечта обнаружила несостоятельность и в своем сугубо материальном облике. На смену общественному самодовольству пришли растерянность и отчаяние в одних слоях общества, готовность к трезвому анализу и борьбе за истинную свободу и демократию — в других. При этом настроения протеста, накал классовых битв возрастали, что и принесло впоследствии американским тридцатым наименование «красной декады». Резко увеличился размах стачечного движения, высоким, как никогда прежде, стал авторитет Коммунистической партии США, заметно возрос интерес к тому грандиозному революционному эксперименту, который осуществлялся вдали от Америки — в Советской России. Возникали все новые «Клубы Джона Рида», названные по имени блестящего литератора-публициста, который первым из американцев в книге «Десять дней, которые потрясли мир» рассказал соотечественникам о русской революции, о Ленине. Жителей Нового Света будоражили слова, сказанные другим писателем, старейшиной американской публицистики, Линкольном Стеффенсом, который заявил, вернувшись из Москвы: «Я видел будущее, и оно действует».

В общем говоря, путь американского искусства в эти годы был сходен с путями общественной жизни — повышался гражданский пафос, художники обретали твердые общественные позиции, чувство сопричастности с народом. В конце десятилетия появились книги, ставшие классикой, — «Гроздь гнева» Джона Стейнбека, «Деревушка» Уильяма Фолкнера, «Домой возврата нет» Томаса Вулфа, «Сын Америки» Ричарда Райта, «По ком звонит колокол» Эрнеста Хемингуэя.

Известно, однако, что динамика развития творческого сознания может и не совпадать со стремительностью перемен социальных. В иных своих слоях американская литература реагировала на происходившие сдвиги резко и непосредственно. Возник так называемый «пролетарский роман» — за перо брались люди, что называется, от станка: литература заговорила языком фабричных рабочих, языком сезонников—сборщиков уро-

жая. Влево двинулись и многие писатели с громкими именами—Шервуд Андерсон, один из первых литературных наставников Хемингуэя, пишет роман «По ту сторону желаний», обращаясь к новым для себя проблемам классовой борьбы; группа писателей, среди которых были Драйзер, тот же Андерсон, Дос Пассос, издает сборник «Говорят горняки Гарлана» — потрясающее документальное свидетельство о жизни на шахтах в Пенсильвании; с первыми рассказами выступает молодой Эрскин Колдуэлл, и в них — полынная горечь реальной жизни.

Но были иные творческие судьбы, далеко не все деятели культуры оказались внутренне, психологически подготовлены к необыкновенным в истории Америки общественным катаклизмам. Им был глубоко чужд конформизм, ни за что не стали бы они на защиту неправого дела, но в то же время и не видели своего места в рядах борцов за общественный прогресс. Так возникало ощущение тупика. Оно заставило покончить с жизнью одареннейшего поэта Харта Крейна, оно побудило уйти в затворничество, оборвать связи с внешним миром другого поэта — Робинсона Джефферса, оно породило сборник очерков Скотта Фицджеральда под названием «Крах» — мучительную исповедь художника, оказавшегося на распутье.

Что же Хемингуэй — как он себя чувствовал в пережившихся условиях?

Европа утратила для него былую привлекательность. Еще не столь давно, в самом начале писательской жизни, Хемингуэй жадно прислушивался к советам своих первых литературных наставников — Гертруды Стайн, Эзры Паунда, этих признанных мэтров мирового модернизма: ему казалось, что они производят революцию в искусстве слова. Однако скоро за видимостью художественного протестанства «революционеров» обнаружились такие бездны отчаяния и нигилизма, куда Хемингуэй, человек по натуре стойкий и несгибаемый, ни за что за своими недавними учителями не последовал бы. Впрочем, и эстетическое ученичество было далеко не безусловным, и, между прочим, лучше других это почувствовала та же Г. Стайн. Хемингуэй выглядит новым, говорила она, но пахнет музеем, — имея в виду те бесспорные родственные связи, которые Хемингуэй никог-

да не порывал со своими подлинными учителями в литературе — с классиками.

Если писателя перестала устраивать духовная обстановка в Европе, то о ситуации политической и говорить не приходится.

Еще в юные журналистские годы он познал истинную цену таким деятелям, как Муссолини, Даладьё, Невилл Чемберлен. А теперь они заправляли Европой.

Пришла пора возвращаться домой, в Америку. Но что встретил писатель на родине? Нью-Йорк показался ему, говоря словами Роллана, «ярмаркой на площади», где на глазах гибли не стойкие к искусствам буржуазной жизни таланты. Несколько лет спустя он напишет в «Зеленых холмах Африки»: «В определенном возрасте писатели-мужчины превращаются в суетливых бабушек. Писательницы становятся Жаннами д'Арк, не отличаясь, однако, ее боевым духом». И тут же он, не стесняясь в выражениях, уподобляет литераторов-современников «червям для наживки, набитым в бутылку и старающимся урвать знания и корм от общения друг с другом и с бутылкой. Роль бутылки может играть либо изобразительное искусство, либо экономика, а то и экономика, возведенная в степень религии».

А подлинной, трудовой Америки, Америки с мускулистыми, натруженными руками, Хемингуэй, оставшийся слишком долго вдали от родных берегов, сначала не заметил. Вот и осталось ему выбрать испытанный уже путь одиночества — на сей раз в городке Ки-Уэст, на южной оконечности полуострова Флорида, куда Хемингуэй приехал в начале 1930 года. А когда летом Ки-Уэст превратился в модный курорт и сюда хлынули столь ненавидимые писателю богатые бездельники (он еще не раз их изобразит — и в «Снегах Килиманджаро», и в романе «Иметь и не иметь», и в «Празднике, который всегда с тобой»), он отправился в края своего детства, на Запад, в Вайоминг. Здесь он беззаботно ловит рыбу, охотится, потом возвращается к сезону ловли марлинов во Флориду, затем совершает морское путешествие на Кубу, потом прокладывает маршрут в Африку, на сафари.

Так Хемингуэй заслонялся от мира, и казалось, он действительно нашел некий способ жизни, некий строго

замкнутый ее участок, куда доносятся только морские ураганы, но не ветры времени.

И все же уйти — да и то ненадолго — можно лишь от внешних обстоятельств, от самого себя — не уйдешь. Снова приходится вспомнить И. Кашкина, он очень пронизательно написал об этом периоде жизни художника: «Внешне кризис даже как бы не затронул его жизни, но на самом деле отбросил свою густую тень на его творчество. Ведь кризис был повсюду — и в США, и в Европе, и в нем самом»¹.

Уже роман «Прощай, оружие!», а в известной степени и «Фиеста», убедил, что «честная игра с жизнью», кодекс спортсмена и матадора, охотника не годятся для действительного сопротивления лжи, которая пропитала мировую атмосферу. Горизонт одного оказался слишком узок. Но иллюзии, с которыми сжился, которые — более того — до известной степени стали и самой жизнью, так легко не рассеиваются. Увлечение сафари, морской охотой, рыбной ловлей было словно бы повторной попыткой того, что не удалось *tenente* Генри — попыткой «сепаратного мира».

Такой же попыткой может показаться и первая в ряду хемингуэевских книг 30-х годов — «Смерть после полудня» (1932).

Поразительное дело! Писатель, который всегда был в гуще событий, чьи книги выросли из самой действительности, вдруг отворачивается от нее, уходит в сферу сугубо частную, специальную: перед нами словно трактат о бое быков.

Сведущие люди говорят, что автор с полным знанием дела описал корриду, компетентно высказался о мастерстве матадора, об эволюции этого старого искусства — а бой быков Хемингуэй всегда считал равным искусству.

Действительно, автор с такой увлеченностью и с такими подробностями изображает корриду, что вполне может возникнуть впечатление, что он просто решил подвести итог своим многолетним наблюдениям и мыслям о ней. И все же сводить пафос и содержание «Смерти после полудня» к одной лишь корриде, видеть

¹ К а ш к и н И. Эрнест Хемингуэй, с. 106.

в ней только пышный антураж популярного в Испании зрелища было бы неправильно.

Рассуждая о бое быков, Хемингуэй в то же время постоянно размышляет о предметах куда более значительных — об искусстве, о самой жизни. Он пишет об упадке корриды, грустно говорит о том, как подлинное творчество и честная схватка на арене подменяются серией трюков, набором приемов, безотказно действующих на несведущую публику. И тут же в книге возникают художественные мысли о декадансе и духовном здоровье, о художнике и литературе, которая не сводима к жонглированию словами и сюжетами. Недаром именно в «Смерти после полудня» впервые была сформулирована не раз уже здесь упоминавшаяся «теория айсберга». И недаром именно здесь сказаны слова, в которых вполне выразились взгляды Хемингуэя на суть писательской работы — она неотрывна от жизни людей: «Когда писатель пишет роман, он должен создавать живых людей, а не литературные персонажи. Персонажи — это карикатура... Люди, действующие в романе (люди, а не вылепленные искусно персонажи), должны возникать из усвоенного писателем опыта, из его знания, из его ума, сердца, из всего, что в нем есть. Если он не пожалеет усилий и вдобавок ему посчастливится, он донесет их до бумаги в целостности, и тогда у них будет больше двух измерений и жить они будут долго».

Хорошие, верные слова, плодотворные мысли. И все же, вслушиваясь в их звучание, течение, начинаешь постепенно испытывать чувство какой-то смутной неудовлетворенности. Дело скорее всего в том, что в этой книге Хемингуэй рассуждает о литературе слишком профессионально; говорит о жизненном содержании, но словно бы издалека, слишком абстрактно, вне живого, сильного переживания, которое всегда было (и будет) свойственно его книгам.

Это, правда, дает себя знать не сразу, да и не всегда. Скажем, в определении противника писатель по-прежнему страстен и неуступчив. Хемингуэй не терпит в искусстве — и прямо говорит об этом — фальши, украшательства, игры. Ради этой страстности прощаешь ему даже явную несправедливость. Так, выбирая в качестве эталона истинного художника Гойю, с его обнаженно-четкими линиями, он не приемлет Веласкеса — у того,

мол, слишком много, условно говоря, костюмов и украшений.

Но, оставаясь самим собою в отрицании, Хемингуэй, повторяю, заметно утрачивает жизненный пафос, говоря о том, как возникают хорошие книги. Хоть и отзывается он о себе — и не раз — как о человеке, только учащемся писать, проскальзывают в его периодах интонации усталого и разочарованного мастера. Дело, конечно, не в желании поучать — тут ощутимы сомнения в действительности избранной профессии. Сомнения в силе писательского слова.

В конце книги, когда Хемингуэй касается старой и больной для себя темы — спасения мира, — это ощущение крепнет. Раньше он говорил: быть писателем — значит помочь. А теперь совсем иная формула: «Пусть те, кто захочет, спасают мир». Каким непривычным для Хемингуэя холодом равнодушия веет от этой фразы, и как тоскливо звучат заключительные слова: «Я знаю, что сейчас много перемен, и меня это не огорчает... Мы все уйдем из этого мира прежде, чем он изменится слишком сильно, и если не случится нового потопа, и после нас на севере все так же летом будет лить дождь, и соколы будут вить гнезда под куполом собора в Сантьяго де Кампостела и в Ла-Гранха, где мы учились действовать плащом на длинных тенистых дорожках, посыпанных гравием, и не все ли равно, бьют там еще фонтаны или нет».

В этом все и дело. Раз «все равно», то и писательство превращается в честное, неподкупное, но — бессильное спасти мир занятие. А потому остается спокойно рассуждать о мастерстве, объяснять его секреты специально придуманному персонажу — Старой Леди, которая воплощает в себе столь ненавистное Хемингуэю потребительское отношение к искусству и художнику.

Быть может, в безнадежности, которой веет от финальных строк «Смерти после полудня», с особенной силой сказалась иллюзорность «сепаратного мира» как средства обретения покоя, как способа жизни. Можно скрупулезно описывать бой быков, можно с увлечением повествовать об охоте на диких зверей в африканских джунглях, как это сделал автор в следующей своей книге «Зеленые холмы Африки» (1935), но в любом случае мир все равно настигает тебя, если не реальным

вторжением, то болезненным напоминанием о пережитом. В самом начале «Холмов» Хемингуэй пишет о том, как, попав в Африку, ощущая прохладу ночного ветерка, чудесный запах леса, он испытал на мгновение блаженное ощущение счастья. Чувство это не исчезает и потом, когда, пробираясь в глубь континента, охотничья экспедиция обнаруживает отпечатки носорожьих следов, слышит львиные рыки, видит пробегающее стадо антилоп. Но вот возникает ассоциация, другая, еще одна, и чувство легкости и отрешенности уходит, уступая место другим, тяжелым, переживаниям. Мошкара, прилепившаяся к крупу лошади, напоминает ужас «дней, проведенных в госпитале с переломом правой руки. Открытый перелом между плечом и локтем, кисть вывернута за спину, бицепсы пропороты насквозь, и обрывки мяса начали гнить, раздулись, лопнули, и из струев потек гной». А мысль о лосе, раненном в лопатку, заставляет увидеть жертвой и себя: «Меня подстрелили, меня искалечили, и я ушел подранком».

Да, себя не обманешь, душевную боль не изолишь в описаниях сафари и корриды. Ощущением тоски, неясной тревоги проникнуты все произведения Хемингуэя первой половины 30-х годов. В полную меру оно выразилось в некоторых рассказах сборника «Победитель не получает ничего» (1933). Многозначителен уже заголовок книги — особенно если сравнить его с «Непобежденным». И тональность рассказов вполне оправдывает название — в них царит атмосфера губительного Конца. Постоянно повторяется слово «смерть». «Возможно, я умру», — говорит мексиканец Каэтано, один из персонажей рассказа «Дайте рецепт, доктор»; в этом же рассказе музыканты играют «Кукарачу», «одну из тех зловеще легких и мажорных мелодий, под которые люди веселее идут на смерть». А весь финал новеллы «Отцы и дети» занят разговорами о том, где человеку лучше быть похороненным.

Все же смерть еще не самое страшное: к ней хемингуэевские герои привыкли, во всяком случае всегда к ней готовы. И даже на краю гибели предпринимают (даже если и видна их обреченность) попытки выжить, сохраниться. А теперь человек у Хемингуэя исчезает на глазах, распадается на клетки, которые не болят, а просто мертвоют. В рассказе «Какими вы не будете» на бое-

вые позиции после ранения возвращается наш давний знакомый Ник Адамс. Но сколь же сильно переменился он! Герой совершенно угнетен даже не физической, а прежде всего психической травмой, обрывки воспоминаний кружатся в его воспаленном сознании, создавая впечатление совершенного хаоса, отсутствия центра. И нешуточный страх охватывает читателя, когда человек — хемингуэевский человек! — утрачивает способность, хоть и сквозь зубы, но жить, глубоко внутрь загоняя переживание. Здесь он весь выплескивается наружу, и картина поражения нестерпима. Идет бой, а Ник лежит в блиндаже и рассказывает об американской саранче и о том, как отлично клюет на нее рыба. Глухое отчаяние звучит даже в рассказе о ребенке — девятилетний малыш («Ожидание»), слегка захворав, сразу же преисполняется предчувствием смерти. «Как по-твоему, — спрашивает малыш у отца, — через сколько часов я умру?»

И уж вовсе трагичен знаменитый, входящий во все антологии и хрестоматии, рассказ «Там, где чисто, светло». Двое официантов закрывают на ночь кабачок, обмениваясь, вполне в хемингуэевском стиле, разными незначительными репликами. Тот, что помоложе, торопится домой, старший — все медлит, ему явно не хочется уходить, хотя на дворе уже глубокая ночь. Он прожил долгую жизнь и знает: на свете ничего нет, кроме крохотного огонька, окруженного со всех сторон беспросветной тьмой. Вот почему все, что у него осталось в жизни, — это маленькое кафе, где «чисто, светло». Все тот же «сепаратный мир», если понимать эту формулу широко, но он по-прежнему ненадежен: все равно в какой-то момент приходится выходить на улицу — маленьким и не защищенным перед темной и зловещей громадой великого Ничто. Вот герой, закрывая кафе, и возносит этому Ничто отчаянную и богохульную молитву: «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-то знает, что все это *pada y pues pada y pada y pues nada*¹. Отче ничто, да святится ничто твое,

¹ Ничто и только ничто, ничто и только ничто (*исп.*).

да придет ничто твое, да будет ничто твое, яко в ничто и в ничто. Nada y pues nada».

Маленький — четыре-пять страничек — рассказ, но с какой силой и полнотой запечатлелась в нем душевная катастрофа личности, какие бездны тьмы возникают за ровным звучанием строк.

Разумеется, повторим это, нельзя отождествлять автора с героем. Бесспорно, однако, и то, что в мироощущении последнего сказалось и авторское чувство, авторская убежденность в исчерпанности тех моральных позиций, которые прежде казались бесспорными. При этом Хемингуэй оказался слишком крепок на изломе, чтобы самому погрузиться во мглу Ничто.

Внимательно читая те же «Зеленые холмы Африки», мы почувствуем в книге не только тщательно скрываемую горечь утрат и не только испытываемый автором непрочный покой перед лицом девственной, не тронутой цивилизацией природы. Порой звучат в книге торжественные библейские интонации, возвещающие бессмертие жизни. Перед мысленным взором автора встают воды Гольфстрима, которые сильнее и долговечнее всех тех, кто всячески оскверняет его, выбрасывая туда консервные банки, окурки сигарет и все в этом роде, те воды, которые будут течь «и после того, как все индейцы, все испанцы, англичане, американцы и все кубинцы, и все формы правления, богатство, нищета, муки, жертвы, продажность, жестокость — все уплывет, исчезнет, как груз баржи, на которой вывозят отбросы в море».

Неисчезнувшей верой в бесконечность бытия дышат эти строки. В то же время Хемингуэй — художнику, всегда изображавшему вот эту сегодняшнюю, конкретную жизнь, сегодняшних людей, художнику, который не мог, просто не умел надолго задерживаться в олимпийских высях, откуда открываются перспективы вечности, нужен был какой-то непосредственный импульс, который пробудил бы в нем прежнюю энергическую жизнь духа и вновь заставил бы обратиться к текущей жизни, к бедам и радостям людей.

...В первых числах сентября 1935 года на Флориду обрушился тропический ураган и смыл бараки рабочих лагерей, где ютились американцы, потерявшие работу во время Великой депрессии, последовавшей за крахом

фондовой биржи в 1929 году. Лагеря строили подальше от столиц, в провинции, где своим убогим видом они не оскорбляли бы глаз толстосумов и обывателей. Посылать же людей именно на побережье Мексиканского залива и именно в то время, когда здесь бушуют ураганы, для которых дощатые стенки домиков-вагончиков не прочнее скорлупы, было не только аморально, но и преступно.

Среди погибших во время стихийного бедствия оказалось немало ветеранов первой мировой войны. И вот Хемингуэй, потрясенный случившимся, откликается на это событие очерком «Кто убил ветеранов войны во Флориде?» и публикует его — многозначительный факт — в журнале американских коммунистов «Нью мэссиз».

В очерке звучат ноты яростные: «Кто послал их сюда, на смерть? Я хотел бы, чтобы пославший их вынес хоть одного из магнолиевой чащи, или перевернул лицом кверху одного из тех, что лежали на солнцепеке у канавы, или связал пятерых вместе, чтобы они не всплывали на поверхность, или вдохнул тот запах, который, думается, даст бог, не придется больше никогда вдыхать. Но теперь ясно, что счастья быть не может, когда богатые негодяи затевают войну».

И ноты высокой печали: «Ты мертв, брат мой! Но кто бросил тебя в ураганный период на островах, где тысяча людей до тебя погибли от урагана, строя дорогу, смытую теперь водой?»

Главное же — в очерке обнажено чувство личной причастности, которое, казалось, надолго было утрачено. Хемингуэй вновь вернулся к жизни, но вернулся не прежним, не просто в лике мужественного, стойкого, к которому привыкли читатели его ранних произведений. Кризисные годы даром не прошли: Хемингуэй обрел понимание того, что гордое одиночество — позиция не вечная, к тому же слишком тонка грань, отделяющая ее от равнодушия, когда общественное служение кажется чем-то второстепенным: «Пусть те, кто захочет, спасают мир».

Трагедия во Флориде словно бы распахнула невидимые створки душевных шлюзов, за которыми зрело, копилось чувство локтя с людьми, населяющими планету Земля. То самое чувство, которое, по известному выражению французского поэта Поля Элюара, позволяет

продельвать путь «от горизонта одного к горизонту всех».

В 1936 году Хемингуэй публикует два больших рассказа «Недолгое счастье Фрэнсиса Макомбера» и «Снега Килиманджаро». Эти вещи стали своего рода расчетом с недавним прошлым и одновременно предвестием мощного творческого взлета, пришедшегося на конец этого десятилетия.

В первом из рассказов в привычной для Хемингуэя сюжетной рамке — охотничья экспедиция — разыгрывается драма духовного возрождения личности, обретения мужества. Фрэнсис Макомбер, человек в общем-то ничемный, никакой, один из представителей племени богатых туристов (в чем-то он неуловимо схож с Робертом Коном из «Фиесты»), вдруг обнаруживает, что страх перед львом — страх, который только накануне заставлял его, бросив на землю ружье, стремглав мчаться в спасительное укрытие автомобиля, — этот страх ушел. И, пожалуй, герой теперь имеет право сказать такие слова: «Право же, что-то во мне изменилось... Я чувствую себя совершенно другим человеком». Имеет — потому что прежде он боялся, по правде говоря, не льва — боялся людей, боялся красивой и богатой жены, боялся, в конечном счете, самой жизни. А теперь пришло ощущение внутренней свободы и независимости, будто спали невидимые шоры, разрушились преграды, удерживавшие Макомбера в мире условностей, ничего не значащих поступков и слов.

Перемена, происшедшая в нем, оказалась столь разительна, что открылась не только ему — окружающим тоже, в первую очередь — холодной красавице Марго. Впрочем, она, может быть, еще раньше него самого почувствовала, что к прошлому возврата нет, что власть над этой некогда слабой душой утрачена. Тогда она, будто бы случайно, убивает мужа во время охоты.

Выходит — снова смерть. Смерть тем более нелепая, что настагает она человека в момент готовности начать новую жизнь. И все же рассказ лишен того чувства фатальной обреченности, каким были густо насыщены книги недавних лет. Здесь другое — мысль о трудности возрождения, о том, что впереди еще много преград на пути к истинному, неподложному бытию. Смерть Макомбера — не конец, скорее начало той работы души и

ума, которая в непродолжительном времени приведет к новым высотам и прозрениям.

Еще многозначительнее рассказ «Снега Килиманджаро» — история несостоявшегося писателя, растратившего свой талант по пустякам, пропившего его в модных ресторанах, промотавшего в светских развлечениях, в ненужных связях. А жизнь с ее настоящими людьми, интересами, событиями — жизнь прошла мимо. И не воплотился на бумаге тот «ясный рождественский день, когда горы четко виднелись по ту сторону долины, над которыми Баркер перелетал линию фронта, чтобы бомбить поезд с австрийскими офицерами, уезжающими с позиции домой»; и не описанным остался Париж, который был ему милее всего, — Париж рабочих людей, потомков коммунаров; и остались лишь в замысле главные строки, те, что непременно должны были лечь на бумагу, — о переменах, происходивших в мире, и о том, как разные люди вели себя в разное время и в разных обстоятельствах.

Герой взят на грани надвигающейся смерти — пустячная царапина, полученная во время охоты, привела к гангрене, а дело происходит в горах, и нет никакой надежды на самолет, который бы доставил больного в госпиталь. В такие моменты не лгут и себе, и вот Гарри (так зовут героя) сводит последние счета с совестью, устраивает беспощадный суд над зряшно прожитой жизнью.

Действие рассказа разворачивается в двух временных планах. Один — нынешний, бытовой: лежит на походной койке умирающий, вокруг снуют слуги-бои, то и дело подходит жена, утомляя ненужными разговорами, не имеющими никакого отношения к тому, что переживает в этот момент герой; и другой — проходящее перед глазами прошлое. Оба плана отделены один от другого чисто графически — воспоминания Гарри набраны курсивом. Но в этой наглядности в общем-то нет особой нужды: стиль воспоминаний, их мускулистую, насыщенную прозу и без того легко отличить от вялых и необязательных строк, в каких описываются последние часы жизни героя. Разумеется, эр не просчет автора. Напротив — превосходное, в самом звучании слова закрепленное выражение художественной идеи: вот как могло быть, но не стало, а вот как есть.

Гарри загубил священный дар, которым наградила его природа. Почему же дано герою право на предсмертную исповедь? Почему Хемингуэй только сожалеет о несостоявшемся таланте (об этом вполне надежно свидетельствует та лирическая интонация, в которой выдержаны воспоминания Гарри), но не развенчивает героя? Почему здесь не нашлось места презрению, с каким описаны, допустим, в очерке «Кто убил ветеранов войны во Флориде?» «дорогие коллеги по перу», находящиеся в трагедии лишь литературную сенсацию да персонажей для своих будущих сочинений? Дело, видимо, в том, что переживания героя отзывались каким-то образом и в душе самого автора. Для него, разумеется, не было опасности превратиться в популярного, ищущего легкого успеха писателя, но угроза не написать о главном, стать просто мастером, отлично владеющим своим ремеслом, и не больше Хемингуэем внутренне ощущалась. «Снега Килиманджаро» — это и признание такой угрозы, и ее преодоление. Ибо осознание опасности заключает в себе готовность к победному бою.

Ближайшие годы это доказали. С короткими интервалами, один за другим, появляются роман «Иметь и не иметь» (начат он был еще в 1933 году), пьеса «Пятая колонна», наконец, «По ком звонит колокол». Книги, в которых Хемингуэй вновь заявил о себе, как о писателе мирового масштаба, художнике, остро переживающем важнейшие проблемы жизни.

Что было в эти годы главным? Конечно начинающаяся борьба народов с фашизмом, борьба, взявшая миллионы человеческих жизней и завершившаяся победой разума, гуманизма, культуры.

Хемингуэй ненавидел войну — она калечила, убивала людей и, даже оставляя жизнь, лишала будущего, иссушала до дна. Об этом пронзительно написано в романе «Прощай, оружие!», во многих рассказах. Но оказалось, что «есть вещи хуже, чем война. Трусость хуже, предательство хуже, эгоизм хуже». Эти слова Хемингуэй произнес в июне 1937 года на Втором конгрессе американских писателей, где выступил с речью «Писатель и война». С предательством, трусостью, эгоизмом ассоциировался у него прежде всего фашизм — «ложь, изрекаемая бандитами».

С фашизмом у Хемингуэя были старые счеты — от-

вратительный лик его приоткрылся молодому художнику уже тогда, когда на улицах Рима 20-х годов он увидел марширующие отряды чернорубашечников. А десятилетием позже фашизм перешел в тотальное наступление на человечность, и первой ареной борьбы с ним оказалась земля, которую писатель давно и нежно любил, — Испания. Так чувство гражданина мира, ответственного за все, что вокруг происходит, слилось с очень интимным переживанием — уничтожают родное, близкое. Где быть, что делать — таких вопросов для Хемингуэя не было. В начале 1937 года он уезжает корреспондентом Ассоциации североамериканских газет в охваченную гражданской войной Испанию. Здесь он использует любую возможность, чтобы оказаться на передней линии фронта среди солдат и офицеров Интернациональных бригад, в рядах которых за свободу Испании сражались демократы из разных стран мира. Это была чисто человеческая потребность, к тому же только так можно было написать о войне правду. Ожило чувство воинского братства, впервые испытанное еще в 1919 году на австро-итальянском фронте. Только теперь борьба шла за правое дело.

И тогда «затуманенный по краям» горизонт «Фiesta» стал четким не только вблизи — развернулся в перспективу. Борьба с фашизмом начала определять меру ценности человека, меру ценности писателя. «Разумеется, много спокойнее, — скажет Хемингуэй через несколько месяцев, — проводить время в ученых диспутах на теоретические темы. И всегда найдутся новые ереси и новые секты, и восхитительные экзотические учения, и романтические непонятные метры, — найдутся для тех, кто не хочет работать на пользу дела, в которое якобы верит, а хочет только спорить и отстаивать свои позиции, умело выбранные позиции, которые можно занимать без риска. Позиции, которые удерживают пишущей машинкой и укрепляют вечным пером. Но всякому писателю, захотевшему изучить войну, есть и еще долго будет, куда поехать».

Речь, разумеется, идет не только о риске быть убитым (хотя и такой риск, конечно, существовал, и Хемингуэй знал это лучше многих своих коллег; по праву, завоеванному всей жизнью, он говорил в той же речи «Писатель и война»: «Когда человек едет на фронт

искать правду, он может вместо нее найти смерть»). Все же судьба писателя — не судьба солдата, и мера его риска иная. Его риск, его мужество — открывать человека на войне, утверждать мораль, достоинство, цивилизацию своим оружием — пером.

В эти годы появляются очерки, статьи, репортажи Хемингуэя из Испании; они писались под стук пулеметов и вой снарядов и бомб (Мадрид, где жил тогда писатель, был осажден франкистскими войсками) и целиком сохраняли атмосферу, запахи, голоса войны. Вот, например, начало очерка «Американский боец»: «Окно в номере отеля было открыто, и, лежа в постели, слышишь стрельбу на передовой линии, за семнадцать кварталов отсюда. Всю ночь не прекращается перестрелка. Винтовки потрескивают: «такронг, каронг, краонг, такронг», а потом вступает пулемет. Калибр его крупнее, и он трещит куда громче: «ронг, караронг, ронг, ронг». Потом слышен нарастающий гул летящей мины и дробь пулеметной очереди». Кажется, жизнь говорит здесь собственным языком — языком войны, — не нуждаясь ни в каких литературных фантазиях.

Но новая эта, удивительная, по слову самого Хемингуэя, война (а уж он-то на своем веку их навидался) требовала от него не только оперативного журналистского отклика. Писатель сам это чувствовал, чувствовали и другие: генерал Лукач, командир одной из Интербригад, он же знаменитый венгерский поэт Матэ Залка, говорил, что именно Хемингуэй напишет об этой войне такую книгу, что все ахнут.

Эта книга, как известно, было написана — «По ком звонит колокол». Правда, стала она итогом не одного лишь испанского опыта автора и составила далеко не из одних только корреспондентских заготовок. Эта книга — сплав пережитого, продуманного, выстраданного за долгие и такие разные годы. Сплав, то есть новое соединение, которое не появилось бы, не испытай писатель опыта гражданской войны в Испании. Подобно мощному катализатору, она обострила душевные реакции Хемингуэя, заставила на многое взглянуть свежим взглядом. В то же время внутри набухающей почки идет долгая и трудная работа, без которой лист тоже не родится, а, родившись, сохраняет в своей генетической памяти почку.

Точно так же и «Колокол». Эта книга «держит в памяти» и написанное в 20-е годы, и тяжелую полосу кризиса. А потом — завязи, предчувствие близкого рождения.

Это очерк «Кто убил ветеранов войны во Флориде?». Масштабы явления — трагедия сотен людей во Флориде и трагедия целого народа в Испании — несоизмеримы, но Хемингуэй видел, что источник преступления против человечности — один: Недаром описание гибели американцев перекликается с изображением испанских событий не только идейно, но и поэтически. Возвышенный лиризм первых фраз очерка откликается в интонации горечи, которой проникнута короткая зарисовка «Американцам, павшим за Испанию», этот подлинный реквием во славу соотечественников, оставшихся на полях сражений. «Этой ночью мертвые спят в холодной земле в Испании. Снег метет по оливковым рощам, забивается между корнями деревьев. Снег заносит холмики с дощечками вместо надгробья (там, где успели поставить дощечки). Оливковые деревья стоят оголенные на холодном ветру, потому что нижние ветви были обрублены для укрытия танков, и мертвые спят в холодной земле среди невысоких холмов над Харамой». Так протягивается и крепнет нить: «Кто убил ветеранов войны во Флориде?» — «Американцам, павшим за Испанию» — «По ком звонит колокол», где частные наблюдения, гневные и взволнованные, развернутся в широкое романное полотно.

Рассказы «Короткое счастье Фрэнсиса Макомбера» и «Снега Килиманджаро» — это тоже обещание прорыва к высоте, к «дали нового романа». Рассказы о мужестве, обретаемом на пороге смерти, и в то же время повествование о жизни, о том, что есть настоящая жизнь. А ведь опыт героя «По ком звонит колокол» — это и есть, прежде всего, трудный опыт постижения полноценного, истинного, достойного человека бытия.

Наконец, ближайшие подступы к «Колоколу» — роман «Иметь и не иметь», пьеса «Пятая колонна», произведения, в которых прямо выразились новые символы веры писателя. Гарри Морган (герой романа «Иметь и не иметь»), бродяга и контрабандист, привыкший, как и другие персонажи Хемингуэя, во всем полагаться только на самого себя, к концу жизни обретает высокую муд-

рость человеческого братства. «Человек... Человек один не может. Нельзя теперь, чтобы человек один... Все равно человек один не может ни черта».

А Филип Роллингс, центральная фигура пьесы, построенной на материале гражданской войны в Испании, словно в прямой полемике со своим предшественником из романа «Прощай, оружие!», заявляет: «Впереди пятьдесят лет необъявленных войн, и я подписал договор на весь срок».

Итак, новые идеи сформировались. Но полнокровная художественная жизнь их еще ждала.

И вот в 1940 году появляется роман «По ком звонит колокол». Эпиграфом к нему взяты слова английского поэта-метафизика XVII века Джона Донна: «Нет человека, который был бы как Остров, сам по себе: каждый человек есть часть Материка, часть Суши; и если Волной снесет в море береговой Утес, меньше станет Европа, и также, если смочет край Мыса или разрушит Замок твой или Друга твоего; смерть каждого Человека умаляет и меня, ибо я един со всем Человечеством, а потому не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол: он звонит по Тебе».

Эти слова метафорически и в то же время вполне прозрачно выражают идею произведения. Не менее выразительно говорится и о том, что в душе героя жило «чувство долга, принятого на себя перед всеми угнетенными мира, о котором так же неловко и трудно говорить, как о религиозном экстазе, и вместе с тем такое же подлинное, как то, которое испытываешь, когда слушаешь Баха, или когда стоишь посреди Шартрского или Дижонского собора и смотришь, как падает свет сквозь огромные витражи, или когда глядишь на полотна Мантеньи, и Греко, и Брейгеля в Прадо». Прекрасные это слова, но пока только слова. А слова мы уже читали, такие же прекрасные. Надо оправдать их — оправдать страданием сердца, изображением того крестного пути, который требовалось пройти герою, чтобы завоевать нравственное право произнести их.

Этому роман и посвящен. Сюжет его, пожалуй, еще проще, нежели истории, рассказанные в других крупных вещах. Роберт Джордан, американец-интербригадовец, должен по заданию командования взорвать мост в горах, дабы франкисты не сумели перебросить по нему

технику и людей и сорвать тем самым готовящееся наступление республиканских войск. Найдя помощников в лице испанских партизан, сражающихся за линией фронта, Джордан выполняет приказ, однако в завязавшейся перестрелке получает рану и остается в лесу один, чтобы перед неминуемой смертью уничтожить еще хоть несколько фашистов.

Все действие книги умещается в три дня, однако короткий этот срок и почти бессобытийная сюжетная канва вмещают в себя всю прожитую жизнь Роберта Джордана. Недаром, размышляя, он приходит к выводу, что «за семьдесят часов можно прожить такую же полную жизнь, как и за семьдесят лет».

Филолог-испанист по образованию и профессии, демократ по убеждениям, Джордан во многом сродни прежним героям Хемингуэя. Как и они, он привык прежде всего надеяться на самого себя, как они, не любит выставлять свои чувства напоказ, как они, тщательно оберегает свою внутреннюю независимость. Но многое и переменилось. Джордан — впервые у Хемингуэя — это человек реального дела, это, в отличие от того же *tenente* Генри, человек на своей войне, это человек, сражающийся за жизнь и свободу. Причем сражающийся не в одиночку и обретающий счастье в борьбе.

Вот почему перед смертью он думает не о смерти, но о жизни: «Мир очень хорошее место, и за него стоит драться, и мне очень не хочется его покидать. И тебе повезло, сказал он себе, у тебя была очень хорошая жизнь. У тебя была жизнь лучше, чем у всех, потому что в ней были вот эти последние дни».

Вот почему любовь Джордана к испанской девушке Марии — опять-таки любовь, уместившаяся в три дня и три ночи, — лишена того чувства обреченности, что омрачает отношения героев «Прощай, оружие!». И если эти последние, наделенные предчувствием неизбежного конца, тщательно укрывают от мира объединившее их чувство, то Мария и Джордан отдаются любви безоглядно и открыто. И то, что показалось бы безнадежной сентиментальностью в художественной и нравственной атмосфере раннего романа, в «Колоколе» звучит высокой правдой человеческого переживания. «Оттого, что ее ладонь лежала на его ладони, оттого, что их пальцы были сплетены, что ее запястья прижимались к его запястью,

от этой близости ее ладони, и пальцев, и запястья шло в его руку что-то свежее, как первый порыв ветра, который рябит гладь застывшего в штиле моря, что-то легкое, как прикосновение перышка к губам, как листок, в тихую погоду падающий на землю».

Вот почему, наконец, слова, которые с негодованием отбрасывает тепепте Генри, в устах Джордана звучат истиной. Он не просто говорит о Свободе, Равенстве, Братстве — он защищает реальность этих понятий от варваров XX века.

Разумеется, в романе «По ком звонит колокол» не одно лишь обретение новых высот — это сразу видно. «Хорошая жизнь» Роберта Джордана — жизнь вовсе не легкая. Вообще, «Колокол» — книга горькая, даже трагическая. Наверное, иначе и быть не могло — ведь писалась она уже после поражения Республики. Хемингуэй перенес этот удар, быть может, болезненнее многих других — не только как последовательный антифашист, но и как человек, пронесший любовь к Испании через всю жизнь. Пока шла борьба, оставалась вера в победу, и это, как потом не раз повторял писатель, было самое счастливое время в его биографии. Тем горше оказался крах надежд.

Наверное, этим, отчасти и даже во многом, объясняется та раздвоенность, что с самого начала присуща личности героя. Он знает и верит в то, что выполнит свой долг до конца, и в то же время его не покидает ощущение, что все это ни к чему, впереди — неизбежный провал. А к концу жизни предчувствие подтверждается: франкисты каким-то образом раскрыли замыслы наступления республиканских войск, готовы к нему, а это значит, что взрыв моста из подвига и необходимости превращается в ненужную жертвенность.

Но существует и еще одна сторона дела — привязанность писателя к определенному человеческому типу. Он нам уже хорошо знаком этот тип: личность стойкая, сражающаяся до конца, но верящая при этом лишь в собственные силы. Изображая таких людей, Хемингуэй, как мы видели, добился выдающихся художественных результатов. Но теперь перед ним другая фигура — человека, который обретает союзников в борьбе. При этом с каким же необыкновенным трудом Роберт Джордан отрывает от себя частицы собственного прошлого, отходит от своих

предшественников — Джейка Барнса и Фредерика Генри! И нельзя сказать, будто в окончательном итоге он вполне переродился, стал другим человеком — с другим складом души, с другим мироощущением. Да, он мужественно сражается, он твердо знает, кто в этой войне его союзник, а кто враг, и все же остается в его сознании какая-то заповедная зона, которую не затрагивает общее дело. Он принимал участие в войне, и куда она шла, отдавал ей все силы, храня непоколебимую верность долгу. «Но разума своего и своей способности видеть и слышать он не отдавал никому...» И Джордан вполне честен с собой. Он с высоким уважением относится к коммунистам, которые воюют в одном с ним лагере, ему нравится то, что они настаивают на железной дисциплине — в этой войне иначе нельзя; он дружит с русским журналистом Карковым (в его фигуре легко угадывается известный советский писатель, автор «Испанского дневника», Михаил Кольцов, с которым Хемингуэй познакомился в Испании). Но в то же время Джордан ясно отдает себе отчет в том, сколь многое отделяет его от коммунистов. «Ты не настоящий марксист, — размышляет Джордан, — и ты это знаешь... Ты просто веришь в Жизнь, Свободу и Право на Счастье. И не вдавайся в диалектику. Это для кого-нибудь, но не для тебя».

Мне кажется, эту вот сложность социально-психологического облика героя очень точно уловил Константин Симонов. «Роберт Джордан, — писал он, — беззаветно сражается за дело народа, и в то же время в своих мыслях, думая о народе, революции, коммунизме, часто и многое судит со своих, не разделяемых нами позиций. Нет нужды проследить за всеми ходами мыслей Джордана и анализировать их противоречивость. Ибо противоречивость — в самой сути его общественной личности и поэтому на всем протяжении романа не только психологически оправдана, но и логична»¹.

Тем больше уважения вызывают непрерывные попытки героя эту свою «законную» противоречивость преодолеть, укрепиться на новых нравственных рубежах. И недаром уже ввиду близкой смерти, зная, что с точки

¹ Симонов К. Испанская тема в творчестве Хемингуэя. — Хемингуэй Э. Собр. соч. в 4-х т. М., 1968, т. 3, с. 11.

зрения военной взрыв моста оказался делом ненужным, Джордан все-таки вопреки этому своему знанию думает о том, что нет, не напрасны были принесенные жертвы и умрет он тоже не зря. А «если мы победим здесь, то победим везде».

Эти слова вот еще почему важно не пропустить. По выходе в свет роман сразу завоевал широкую популярность. Успех этот, впрочем, не слишком польстил самолюбию писателя, точно так же как вполне спокойно отнесся он к хуле из стана реакционных критиков, обвинявших его в коммунистических симпатиях. Но что действительно задело его, так это отрицательные отзывы некоторых ветеранов гражданской войны, людей, которых он любил и мужеством которых восхищался. Говорили, будто в «Колоколе» нет правды войны, что масштабы ее сужены, даже искажены видением героя, который, похоже, не столько воюет, сколько мучается душевными рефлексиями. Что ж, в книге и на самом деле нет широкой панорамы военных событий, они и вправду сведены к одному частному эпизоду. Верно, разумеется, и то, что все события и люди романа «пропущены» через сознание главного героя. Однако ведь не о долге вообще, чести вообще размышляет он — его раздумья приобретают поразительную эмоциональную насыщенность именно потому, что они порождены войной, этой войной и его личным в ней участием. Он не со стороны судит — изнутри. И что с того, что война в романе спрессована до трех дней? Такая концентрация лишь повышает интенсивность душевных реакций персонажа, заставляет думать только о главном, отбрасывая случайное и наносное. И что с того, что описано событие, мало значащее в общей стратегии войны? Ведь (тут-то и вспоминаем мы слова самого героя) «если мы победим здесь, то победим везде».

Отвлечемся на минуту от Хемингуэя и от Испании и вспомним нашу, советскую военную прозу. Тот же К. Симонов в трилогии «Живые и мертвые» дает эпические картины подвига народа, а вот Василь Быков в повести «Дожить до рассвета» описывает лишь один эпизод: лейтенант Ивановский во главе небольшого отряда совершает диверсию в немецком тылу и доводит дело до конца, даже когда выясняется, что важный военный объект немцев, который предстояло уничтожить, перене-

сен в другое место и операция, жертвы, которых она потребовала, как будто лишились всякого смысла. Повесть кончается тем, что Ивановский, потерявший, переходя линию фронта, всех своих людей, сам истекающий кровью, стреляет в немца-возницу, случайно оказавшегося на дороге. Практический эффект затейной диверсии равен нулю, но о моральном величии подвига народа рассказанная история говорит ничуть не меньше, чем изображение военных действий стратегического значения.

Художественный объем литературного произведения не измеряется квадратными километрами изображаемого жизненного пространства или числом действующих лиц. Потому упрекать Хемингуэя в сужении масштабов и смысла войны в Испании на том лишь основании, что ограничен сюжет романа, — по меньшей мере странно. Иное дело, что неточная аргументация некоторых критиков еще не снимает проблемы как таковой. Вопрос все равно остается: заключена ли в правде повествования и чувств главного героя объективная правда о гражданской войне? История смятенной души стала ли повествованием о событиях мировой важности?

Применительно к хемингуэевским романам 20-х годов такая постановка вопроса была бы неуместной: их интерес был сугубо сосредоточен на внутренней жизни героев, окружающий же мир оставался лишь подразумеваемым — непременно враждебным — фоном. Иначе построен «Колокол». Ведь что дает Роберту Джордану силы вновь и вновь вступать в спор с самим собой, утверждаться в найденном, вновь подвергать его сомнению и начинать путь к истине с начала? Мужество, природная стойкость, какой были наделены и персонажи прежних книг? Да, и это тоже — слабые духом не способны ни на взрыв моста, ни, тем более, на постоянную активность духа.

Но важнее другое. Приобщаясь к борьбе с фашизмом — делу народному — хемингуэевский герой и сам перестает ощущать себя островком, затерянным в необъятном океане. Он теперь — с людьми, в одной колонне с теми, кто, подобно ему, не хочет мириться с насилием и смертью, для кого свобода — далеко не просто красивое слово. Испанские крестьяне, русские коммунисты — как далеки они от Джордана и по социальному опыту,

и по складу мышления, и по психологии! Но в момент общей опасности дистанция словно исчезает. «Презирать возможность плохого конца» (что оставалось для Джордана важным внутренним условием его военной работы) можно и в одиночку, но трудное повседневное дело борьбы осилишь только сообща. Это герой, при всей его раздвоенности, при всей так до конца и не преодоленной склонности к индивидуализму, тоже понимает. Недаром же он, когда руки заняты подготовкой взрывчатки, вычерчиванием мостовых креплений, мыслью все время возвращается в Мадрид, в отель Гэйлорда, где остановились русские военные советники. «Все, о чем он узнавал у Гэйлорда, только укрепляло его веру в правоту дела, которое он делал». Быть может, жизненные уроки Гэйлорда, которым душа сопротивлялась и на которые с меньшей готовностью откликалась, и побудили Джордана выбрать в качестве нравственного образца собственного деда — ветерана другой гражданской войны, в Америке XIX века, — и отвергнуть путь отца, который, не выдержав давления жизненных обстоятельств, покончил жизнь самоубийством. Теперь этот выход, который, должно быть, вовсе не показался бы невозможным ни Фредерику Генри, ни Нику Адамсу — герою рассказа «Какими вы не будете», — представляется трусостью, бегством от борьбы, которую человек обязан вести, несмотря ни на что.

И эти уроки заставляют Джордана шире взглянуть на мир, выйти за пределы личного опыта, увидеть и понять — или хотя бы попытаться понять — всеобщее значение того, что происходит ныне в Испании. Вот примечательный разговор с партизанами, в котором Джордан выступает в невиданной для хемингуэевских героев роли наставника.

«— Много в вашей стране (в Америке. — Н. А.) фашистов?

— Много таких, которые еще сами не знают, что они фашисты, но придет время, и им это станет ясно.

— А разве нельзя расправиться с ними, пока они еще не подняли мятеж?

— Нет, — сказал Роберт Джордан. — Расправиться с ними нельзя. Но можно воспитывать людей так, чтобы они боялись фашизма и сумели распознать его, когда он появится, и выступить на борьбу с ним».

Ясно видно, что фашизм в представлении Джордана — это не просто прямое насилие, но определенная идеология, умонастроение, которое пустило корни и в его родной стране.

Все же образы коммунистов в романе даны по преимуществу в плоскостном изображении: глубина представляемого ими мира ни Хемингуэю, ни его герою неведома. Иное дело те, с кем герою приходится делать вот эту реальную работу — взрыв моста. Партизаны, среди которых Джордан проходит главные свои жизненные университеты.

Разные тут собрались люди. Есть такие, как Пабло, начальник отряда, некогда храбрый, хотя и жестокий, подчас даже бессмысленно жестокий боец, а ныне — не то что бы трус, но человек выдохшийся, научившийся к тому же слишком много думать о собственном благополучии. Есть такие, как цыган Рафаэль, — отважный до отчаянности парень, видящий, однако, в войне скорее опасную и увлекательную игру, нежели тяжелое и необходимое дело, анархист по поведению и складу характера. Но больше все-таки других людей — темных, безграмотных, но наделенных глубоким внутренним благородством и готовых на самопожертвование, на подвиг во имя Республики.

Таких, как старик Ансельмо, надежных и верных, стойких и несдающихся. Ему, доброму католику, трудно даже помыслить о возможности убить человека, пусть это и враг; но когда надо, стреляет. А потом с достоинством, с каким всегда жил, и сам умирает от пули фашиста.

Таких, как Глухой — Эль Сордо, командир другого партизанского отряда, здесь же в горах. Это он вместе с горсткой своих сподвижников отстреливается до последнего, отвлекая внимание врага, давая возможность Джордану взорвать мост. Он знает, что гибель неизбежна, но отрешенности перед лицом смерти не испытывает. Напротив, с новой силой переживает чувство жизни. «Умереть — это слово не значило ничего, оно не вызывало никакой картины перед глазами и не внушало страха. Но жить — это значило нива, колеблющаяся под ветром на склоне холма. Жить — значило ястреб в небе. Жить — значило глиняный кувшин с водой после молотбы, когда на гумне стоит пыль и мякина разлетает-

ся во все стороны. Жить — значило крутые лошадиные бока, сжатые шенкелями, и карабин поперек седла... и дальний конец долины, и горы позади».

Мы видим — как и прежде, Хемингуэй предельно пластичен, чуток к конкретной детали. Однако изменилась художественно-этическая суть этой конкретности. Если раньше названия дорог, населенных пунктов, номера полков служили лишь полемическим целям — надо было противопоставить нечто реальное лжи высоких слов, то теперь перед нами разворачивается, дышит сама жизнь. И дыхание ее согревает даже скептическую и рефлектирующую душу — недаром, подобно Эль Сордо, Джордан перед смертью думает о том, как хорош этот мир и как жалко его покидать.

А Пилар — скиталица, ругательница, женщина далеко не самых высоких моральных правил? Ведь и она до краёв полна жизнью. Больше того, в глазах Хемингуэя эта героиня, должно быть, воплощала саму Испанскую землю — ее каменистую грубость и ее податливую мягкость. Ее неисчерпаемость. И подобно тому как земля служит людям домом, объединяет их в коммуну, Пилар наделена инстинктивным знанием того, что в одиночку людям не выстоять. «Зачем же мы живем на свете, — говорит она, — если не для того, чтобы помогать друг другу».

Без всех этих людей Джордану не выполнить бы задания: одни ведут разведку, другие прикрывают фланги, третьи помогают тянуть бикфордов шнур и подносят еду и боеприпасы. Однако не прагматической поддержкой определяется их роль в жизни героя. Они, повторяю, самим фактом своего существования, своей близостью, открывают ему смысл и ценность простых человеческих отношений, которыми держится жизнь; пробуждают чувство, заставляют кровь быстрее бежать по жилам, расширяют горизонты, которые Джейку Барнсу казались затуманенными по краям.

И не новым ли своим друзьям обязан герой тем, что перед гибелью ему довелось испытать всепоглощающее, радостное чувство любви? Хемингуэй упрекали в том, что отношения Джордана и Марии описаны с чрезмерным натурализмом. Но что это, во-первых, за аптекарские меры оценки художественного произведения — больше, меньше? А главное — изображение интимных

подробностей здесь направлено совсем не на то, чтобы пощекотать воображение не слишком разборчивых читателей: опять-таки перед нами разворачивается жизнь, и художник использует все средства, чтобы выразить ее полноту. И потом — как не ощутить того высокого, мощного лирического чувства, которое одухотворяет любовь героев? Перед нею отступает жестокое и страшное прошлое (над Марией в свое время надругались фашисты, захватившие ее родную деревню) и отодвигается неизбежное будущее.

Тут вспоминаются шолоховские Григорий Мелехов и Аксинья.

Что же, греховное торжество их молодой любви, потом жесточайшие испытания, которые выпали на долю этого чувства, — тоже натурализм?

Шолохов вспомнился не случайно, хотя как художественная индивидуальность Хемингуэй кажется бесконечно далеким от русского писателя. Но так кажется, если брать Хемингуэя в привычном и неизменном облике автора романов 20-х годов и не замечать движения его мирозерцания. А ведь в атмосфере истинного творчества идейные сдвиги непременно сказываются на художественном облике произведения.

Еще в «Смерти после полудня» Хемингуэй утверждал, что «все плохие писатели обожают эпос». Высказываясь подобным образом, он вряд ли покушался на этот жанр литературы (недаром тут же — памятуя, должно быть, о Толстом — оговорился: «это не значит, что не было великих эпических писателей»), скорее, имел в виду собственные эстетические пристрастия. Действительно, ко времени написания «Колокола» Хемингуэй сложился как писатель отчетливо лирического склада. Сравните «Фиесту», «Прощай, оружие!» с романистикой Роллана, дю Гара, Драйзера, Шолохова. У них — широкие картины мира, многогеройное повествование, крупные пласты времени. А у Хемингуэя вся бесконечность жизни пропущена через сознание одного героя, причем наделенного столь яркой индивидуальностью, что сколько-нибудь объективной оценки людей и событий от него и ждать не приходится. Персонажи ранних книг этого автора существуют лишь постольку, поскольку они попадают в поле зрения главного героя, рассматриваются им, им же и оцениваются.

Естественно, что и в романе «По ком звонит колокол» автор следует сложившейся в его творчестве манере. На это указывает даже ограниченность пространственно-временных рамок книги: на маленьком пятачке герою все видно, все слышно, а это — непереносимое условие его бытия.

Но заметны, как говорилось, и перемены. Оставаясь по преимуществу романом лирическим (мир преломляется в сознании Роберта Джордана), «Колокол» обнаруживает в то же время и некоторые особенности эпического повествования. Временами мир отделяется от героя (формально такая возможность оправдывается повествованием — тоже случай у Хемингуэя нечастый — от третьего лица) и начинает жить собственной, независимой жизнью.

Вспомним яркий и страшный рассказ Пилар — как бы самостоятельная новелла в романе — о жестокой расправе, учиненной Пабло над фашистами одного испанского селения. Вспомним описание последних часов существования отряда Эль Сордо: Джордан близко, он находится всего несколькими сотнями метров ниже в горах, но творящееся наверху (выстрелы, разговоры, военные уловки) происходит за пределами его сознания, объективно. Вспомним, наконец, злоключения одного из помощников Джордана, молодого партизана по имени Андрес, которого он послал в распоряжение штаба республиканской армии с важным донесением командованию. Они тоже отдалены от рассказчика, происходят вне зоны его видения.

Надо признать, подобные сдвиги романного мышления давались Хемингуэю нелегко. В тексте все время ощутимо сопротивление лирического принципа эпическому, исключительно развитое индивидуальное сознание героя постоянно напоминает о своих правах.

Пилар рассказывает свою историю, точно воспроизводит детали, называет имена: все это действительно было, все — невыдуманно, сама манера повествования, простая и безыскусная, предполагает совершенное доверие со стороны читателя. Но ведь рассказывает-то она — Джордану, и в присутствии слушателя — такого слушателя! — картины реальности обретают особенно мрачные, почти гротескные очертания. Не говоря ни слова и даже выпадая из рамок действия, герой словно бы вмешива-

ется в ход изложения, остро переживает услышанное. В какой-то момент переживание это прорывается и наружу: «Пилар своим рассказом заставила его увидеть. Если бы эта женщина умела писать!.. Ах, черт, какой она рассказчик! Посильнее Кеведо, подумал он. Кеведо не сумел бы так описать смерть какого-нибудь дона Фаустино, как это вышло у нее».

Эль Сордо принимает свой последний бой вдали от Джордана, но тот, подняв голову, слышит далекий, приглушенный гул самолетов, вызванных фашистами на подмогу, — предвестие близкого финала драмы. Он не видит, что происходит наверху, а в то же время и видит исключительно сильно развитым внутренним зрением.

Андрес с каждой минутой удаляется от лагеря партизан, от моста, и при этом словно бы постоянно остается в поле наблюдения главного героя. Хемингуэй может весьма подробно описывать передвижения и разговоры Андреса, но начнет непременно так: «Пока Роберт Джордан спал, пока он обдумывал, как взорвать мост, Андрес медленно продвигался вперед».

Мне кажется, дело тут не только в том, что испытанная годами и романами форма оказывается весьма живучей, сопротивляющейся любым покушениям на свою суверенность. По-видимому, противоречия, внутренний конфликт поэтической структуры книги отражают каким-то сложным образом ту непрестанную полемику, которую герой ведет сам с собою. Джордан стремится освободиться от цепкой силы традиционных представлений, и соответственно набухает противоречиями, обогащается новыми гранями романное слово, включая в себя все больше и больше от контекста всей жизни. Оно, даже если произносится главным героем, подспудно включает в себя знание и опыт других людей. Это особенно хорошо видно (точнее — слышно) во внутренних монологах героя. Сравним потоки мыслей Роберта Джордана и *tenente* Генри. Оба обдумывают свою жизнь. Но обдумывают по-разному. Для героя «Прощай, оружие!» внутренний монолог — отличное и незаменимое средство уйти от мира, противопоставить его неправде истину человеческого сердца. Случайная зацепка, ассоциация — и Генри охотно и легко отдается течению собственных переживаний, строит мозаику внутреннего мира, ничуть не связанного с тем, что происходит вокруг. Только что

лил, как обычно, дождь, а под дождем шли войска, у машин глухли моторы, и образовывались пробки, но вот черты реальности размываются, замещаясь картинami, возникающими в сознании героя. У них, естественно, иной ритм, стиль: «В постель свою ложусь опять. Кэтрин сейчас в постели, у нее две простыни, одна под ней, другая сверху...» И так далее, до тех пор, пока жизнь грубым напоминанием не возвратит к себе героя из его путешествия в мир грезы.

В «Колоколе» совершенно иначе — внутренние монологи служат способом приобщения к жизни, познания себя не отдельно от нее, но — в ней. Нам явлена далеко не просто четкая работа сознания: оно вбирает в себя, мучительно перерабатывает сложнейший жизненный опыт.

Все же и внутренний монолог, сколь бы гибко писатель им ни владел, имеет свои пределы содержательности. И тогда Хемингуэю приходится (как мы видели, не без сильнейшего внутреннего сопротивления) предоставлять слово самой действительности. Порой голос ее звучит в мельчайших клеточках романного текста. Вот едва ли не первые строки книги: «...В дальнем конце ущелья *виднелась* (выделено мной. — Н. А.) лесопилка и белеющий на солнце водоскат у плотины». Раньше Хемингуэй написал бы иначе: «Ник Адамс увидел лесопилку». Тут разница не просто в глагольной форме, а в типе художественного сознания. «Виднелась» — значит стоит, существует сама по себе, объективно, и останется, когда герой ее минует; «увидел» — следовательно, важна лишь потому, что попала в поле зрения и почему-то привлекла внимание персонажа.

В прежних романах, не говоря уж о новеллах, мы по существу не видели людей, не знали, как они выглядят, общались имена, профессии, изображались действия, но не было портретов. Об армейском хирурге Ринальди мы узнаем лишь, что он был красив, у Роберта Кона, напротив, сплюснутый нос, и даже у Кэтрин было только «чудесное лицо», «чудесная гладкая кожа» да «удивительно красивые волосы». И это писатель, обладавший столь острым глазом на конкретные приметы, на все вещное, материальное? Ясно, здесь не отсутствие мастерства, а результат определенным образом выбранной точки зрения: лишенные самостоятельной судьбы,

почти целиком зависящие от главного героя, персонажи, естественно, не обладают и сколько-нибудь четко выраженной внешностью.

В «Колоколе» же не одна — много личностей, много судеб, и потому много лиц. Индивидуальными чертами внешности обладают даже персонажи второго ряда, как, например, генерал Гольц, один из советских военных советников: «странное белое лицо, которое не брал загар, ястребиные глаза, большой нос, и тонкие губы, и бритая голова, изборожденная морщинами и шрамами».

Все это опять-таки приметы эпического повествования. Но тут же оно вновь возвращается в привычное лирическое русло. Тот же Гольц лишь на мгновение возникает крупным планом, оттесняя даже и главного героя, а затем свет рампы вновь падает на Роберта Джордана. Длинные вереницы грузовиков, бойцы в тяжелой амуниции, пехота и танки, трудные дороги войны — все то, о чем нельзя не думать в присутствии Гольца, постепенно тускнеет, размывается, переливается в поток личных переживаний героя: «Нечего ему думать об этом. Это не его дело. Это дело Гольца. У него есть своя задача, и о ней он должен думать, и должен продумать все до полной ясности, и быть готовым ко всему, и ни о чем не тревожиться. Тревога не лучше страха. От нее только труднее».

Это — первая глава романа, и дальше он будет развиваться таким же образом — на постоянном пересечении, условно говоря, «тревоги» (или радости, или тоски, или памяти — неважно, какого именно, но индивидуального переживания) и картин, где есть место и бойцам в тяжелой амуниции, и людям со шрамами на лице, и боевым схваткам, вроде той, что происходит в лагере Эль Сордо, — картин объективной действительности. Не на параллелях, а именно на пересечениях — это и придает книге объем, глубину, многозначность. Тревога, «помнящая» гул самолетов, — уже не просто абстрактное состояние души, она захватывает в себя все вокруг происходящее — войну, людей на войне, а движение танков и войсковых колонн, тронутых «тревогой», утрачивает, в свою очередь, сугубо механическое качество, объективность свершившегося действия и пробуждает эмоциональный человеческий отклик.

В очерке Хемингуэя «Все храбрые», написанном как предисловие к альбому рисунков испанского художника Луиса Кантанилья, говорится: «Война — ненавистное дело. Она оправдана только как самозащита. Описывая войну, писатель должен быть абсолютно правдив, потому что о ней писали больше, чем о чем бы то ни было...»

Эти слова — исповедание веры художника. И теперь, прочитав и перечитав роман, мы снова вправе задать вопрос: воплотился ли идеал в живую плоть литературы, написал ли, иными словами, Хемингуэй правду об испанской войне?

Всю правду — нет, не написал. И не только потому, что вся правда одному писателю и одному произведению недоступна. Даже Толстой не исчерпал в «Войне и мире» историю русского общества времен Отечественной войны. В «Колоколе», бесспорно, сказались заблуждения автора — честного западного интеллигента-демократа, ненавидящего насилие и фашизм как крайнюю, варварскую форму его проявления и в то же время испытывающего традиционное недоверие к идеологии, к любой идеологии, по-прежнему склонного придавать исключительное значение личному мужеству человека. Верно, душевная смятенность Роберта Джордана оправдана и логична, но выбор такого героя отчасти и стеснял возможности автора. Не в том, повторяю, суть, что ограничено время и пространство книги — ограничены возможности героя, ведущего и обдумывающего войну. А других людей, тех, кому правда войны открывается в более полном объеме, Хемингуэй только еще узнавал — не знал достаточно, чтобы поставить в центр изображения.

Литература, однако, важна не только результатами, но и попытками, самим процессом нравственных и художественных исканий. И если мы взглянем на «Колокол» под этим углом зрения, то должны будем признать: уроки испанской войны не прошли для писателя даром.

«Это — часть твоего образования. Это будет вполне приличное образование, когда оно завершится. Ты многому научишься в этой войне, если будешь слушать. Наверняка научишься». Таким образом размышляет наедине с собой Роберт Джордан, и слова героя вполне выражают характер мироощущения самого писателя. С мучительным трудом — в романе эти усилия души отразились вполне — пробивался он к осознанию необходимости

людского братства, к иным масштабам видения мира, в котором теперь удавалось разглядеть лица людей, дотеле неведомых, — людей трудовой жизни.

Ни один человек не остров...

IV. Торжество жизни

Роман «По ком звонит колокол» появился, когда авангардные бои с фашизмом уже переросли в глобальную схватку, вовлекшую в себя миллионы людей и десятки стран. Естественно, что такой человек, как Хемингуэй, не мог оставаться вдали от этой схватки — человеческое, гражданское чувство писателя вновь и вновь поднимало его с места, влекло туда, где решались судьбы гуманизма, культуры, будущего. Он мало писал в эти годы — много занимался практической работой. Его дом в Финха-Вихия, небольшом кубинском селении, превратился в штаб контрразведки, собиравшей сведения о нацистских агентах, засылавшихся на Кубу. В 1942 году Хемингуэй превращает свою прогулочную яхту «Пилар» в подобие военного судна и курсирует на ней в прибрежных водах Гаваны, готовый вступить в бой с немецкими субмаринами. Два года продолжалась эта одинокая война, но, сколь бы глубоко ни был поглощен ею писатель, ни на минуту не забывал он, что главные дела разворачиваются далеко от Кубы — в Советской России. Еще в 1941 году он послал телеграмму в Москву, где заявлял о своей солидарности с советским народом, ведущим священную войну с гитлеризмом, а уже после победы писал К. Симонову: «Всю эту войну я хотел побывать в войсках СССР и посмотреть, как они замечательно воюют, но не чувствовал себя вправе проситься к вам туда военным корреспондентом, поскольку **А** — не говорю по-русски... и **Б** — я думал, что от меня будет больше пользы, если я стану уничтожать кислокапустников (так мы называли немцев) другим способом. Два года я ходил в море, и это была тяжелая работа»¹.

А в 1944 году Хемингуэй отправился в Европу, где активно включился в сражения на территории Франции, после того как союзники форсировали Ла-Манш: участ-

¹ Симонов К. Сегодня и давно, с. 280.

новал в боевых вылетах, шел с передовыми отрядами дивизии, освободившей Париж, дрался — а ведь ему было тогда уже сорок пять лет и позади остались войны и раны — рядом с солдатами 22-го полка американской армии во время прорыва линии Зигфрида. За боевые заслуги Хемингуэй наградили бронзовой медалью.

Снова, как и в Испании, было чувство товарищества, была жизнь среди людей, которые всегда казались лучшими — люди на передовой, было сознание собственной необходимости, обостренное привычным для Хемингуэя ощущением постоянной опасности. И лишь одно неотступно тревожило — не писалось. Появлялись, правда, очерки в американском журнале «Кольерс», чьим корреспондентом Хемингуэй уехал на европейский театр войны, но журналистика давно уже перестала удовлетворять писателя. Он видел в ней — может быть, не вполне справедливо — скучную обязанность, и не случайно в очерк о высадке союзников в Нормандии не включил деталь, которая ему самому казалась наиболее точной и неожиданной: выражение лица человека, пытающегося выскочить из горящего танка¹. Такие детали были не для «Кольерса» — они приберегались для романа.

В цитированном только что письме К. Симонову еще говорится: «После первой моей войны я не мог писать о ней почти девять лет. После войны в Испании пришлось писать сразу, потому что я знал, что времени у меня в обрез. За эту последнюю войну у меня было три тяжелые травмы головы и жуткие головные боли. Но в конце концов я все-таки сел писать, однако в рукописи романа 800 страниц, а до войны еще далеко. Но ничего, буду жив, доберемся и до войны. Надеюсь, выйдет хорошая книга».

Вероятно, речь тут идет о романе, который Хемингуэй писал до самой своей гибели в 1962 году, — романе, предварительно озаглавленном «Война на воде, на суше и в воздухе», но так и не завершеном. Сравнительно недавно мы прочитали «морскую» часть этой трилогии — «Острова в океане», где повествуется о «личной войне художника Томаса Хадсона против фашистских подлодок в Карибском море» (автобиографическая основа книги вполне прозрачна). Но недаром, по-видимому,

¹ См.: Грибанов Б. Хемингуэй. М., 1970, с. 356.

Хемингуэй при жизни не опубликовал этой вещи — слишком видна ее незаконченность, слишком отчетливы следы борьбы крупного художника с инерцией собственного стиля, с «хемингуэевщиной», можно сказать. Это особенно ощутимо при сравнении посмертно опубликованного романа с «Колоколом». А такое сравнение вполне правомерно. Ведь подобно тому как Роберт Джордан, до конца исполняя свой долг, мучается в то же время тяжелейшими психологическими переживаниями человека, воспитанного на ненависти к убийству и насилию, Томас Хадсон тоже испытывает раскол сознания и чувства. Привычные представления о гуманизме учат тому, что убивать нельзя, пусть речь идет об уничтожении врага. И в то же время — убивать необходимо: Томас Хадсон вполне осознает это. Вот он и мечется постоянно между суровой военной необходимостью и нормами традиционного либерального воспитания. «Все, что ты делаешь сейчас, тоже полезно. Не сомневайся. То, что ты делаешь, помогает положить конец всему этому». И тут же: «Это мой долг, и я хочу их (фашистов. — Н. А.) поймать и поймаю. Но не могу отделаться от чувства какой-то общности с ними». И еще: «Я никогда не любил убивать, ни при каких обстоятельствах». Эта раздвоенность персонажа, эта дробность — как и у Джордана — его ощущений и должны поддерживать постоянное напряжение прозы.

И все-таки сходство с испанским романом тут носит более внешний характер; то, что в «Колоколе» было истинным переживанием, здесь кажется только схемой чувства, повествовательной необходимостью. Вот почему, на мой взгляд, это происходит. Роберт Джордан сражается в кругу реальных, живых людей, это и лишает, как мы видели, происходящую в нем душевную борьбу оттенка вневременной абстрактности. Этические проблемы, перед ним возникающие, облекаются в плоть психологической и социальной достоверности, которая становится основой достоверности художественной.

А Томас Хадсон ощущения реального противника и реального союзника лишен. Его окружают товарищи, они названы по именам и даже наделены особенностями характера. Только вот судьбы у них нет, той судьбы, которая была и у Ансельмо, и у Пилар, и у Эль Сордо. Эти люди только кажутся натуральными, потому что фор-

мальное мастерство писателя, как и обычно, очень высоко, но на самом деле люди «словесные», лишённые внутренней индивидуальности. Потому и война становится для героя не реальным, необходимым делом, но скорее испытательным полигоном собственного духовно-психологического склада.

Когда-то Фолкнер сказал о Хемингуэе: «...Он рано понял свои возможности и оставался в этих границах. Никогда он не пытался выйти за пределы того, что действительно мог, рискуя потерпеть поражение». Эти слова несправедливы — мы ещё убедимся в этом, читая, допустим, «Старика и море», — да и трудно ожидать точности оценки от художника, чья эстетическая концепция мира и личности была бесконечно далека от хемингуэевской. И все-таки реальную опасность, которая всегда грозила Хемингуэю, Фолкнер уловил довольно точно. Лишь только содержательное начало его книг ослабевало, как тут же появлялось искушение заполнить пустоты чистой формой.

В «Островах» подобному искушению автор, по серьезному счету, так и не смог противостоять. Это тем более огорчительно, что перед нами ведь часть произведения, которое было задумано как своего рода *итог* жизненной и творческой судьбы писателя. Потому, кстати, столь нередко возвращается он здесь к прежним сюжетам, темам, коллизиям. Так, рассказывая историю Роджера, друга Томаса Хадсона, писателя, погубившего, растратившего свой писательский талант, Хемингуэй явно держит в памяти писателя Гарри из «Снегов Килиманджаро». Но опять-таки, в отличие от героя рассказа, романный персонаж лишен реальной жизненной судьбы, обрисован только внешне, потому и переживания его оборачиваются лишь словом. «Неужели он думает, что, впустую тратя свой талант и работая на заказ, по готовой формуле добывания верных денег, можно научиться хорошо и правдиво писать? Все, что ни создает художник или писатель, — часть его ученичества и подготовки к главному, что еще предстоит сделать». То, что некогда было трагедией, ныне уместилось в одну фразу, звучащую к тому же — случай у этого автора редчайший — дидактическим наставлением.

А более всего, конечно, «Острова в океане» — роман одного героя — выдают свой внешний, литературный ха-

ракти в обрисовке фигуры Томаса Хадсона. Ничего как будто не изменилось: как прежде, Хемингуэй пишет о душевном неустройстве человека определенного склада, определенного воспитания и образа мыслей, и приемы создания характера тоже, конечно, знакомы: здесь и внутренний монолог, и лаконизм слова, и недоговоренность, и подтекст. Да, главным образом, подтекст.

«— Отношения с богом без существенных перемен,— сказал Томас Хадсон.

— Теплые?

— Мы народ терпимый,— сказал Томас Хадсон.— Пожалуйста, упражняйтесь в любой вере. На острове есть бейсбольная площадка, можете там поупражняться.

— Я этому боженке пошлю мяч повыше, в самый пуп, если он попробует выйти к столбу,— сказал Роджер.

— Роджер,— укоризненно сказал Джони.— Уже темнеет. Вы разве не видите, как наступают сумерки, сгущается тьма и мрак окутывает землю? А ведь вы писатель. В темноте нельзя неуважительно отзываться о боге. А вдруг он стоит у вас за плечами с занесенной битой».

К подобного рода упражнениям в остроумии мы давно уже привыкли и научились не принимать их за чистую монету. Однако в данном случае, пробиваясь в поисках истинного, столь тщательно укрываемого чувства сквозь оболочку слов, обнаруживаешь только вакуум. Одиночество героя возникает не как порождение индивидуальной жизни, определенных отношений с миром (так это было в случае с Джейком Барнсом, с tenente Генри), но просто задается Хадсону в качестве некоего имманентного состояния души, непреодолимой обязательности природы. В результате и дело, которое он делает,— великое дело: война с фашистами— уходит в рассеянный свет второго плана, и человеческие переживания исчезают, подменяясь испытанными образцами литературных форм.

Не состоялась, думается, и другая вещь— первое крупное сочинение Хемингуэя, опубликованное после войны,— роман «За рекой в тени деревьев» (1950).

Хемингуэй много— можно сказать, всю жизнь— думал о войне, о людях на войне. Взгляды его менялись, он учился видеть в войне не только безумие и зло, но и суровую необходимость. Новые мысли выразились в

книгах, в очерках, в переписке — наиболее четко они сформулированы в Предисловии 1948 года к роману «Прощай, оружие!». В эту же пору писались и первые страницы «За рекой...», так что не удивительно, что полковник Ричард Кантуэлл, герой романа, человек, прошедший через обе мировые войны, выражает примерно тот же комплекс взглядов на нее, что выработал к тому времени сам автор.

«В память о войне, а также из настоящей, хорошей ненависти ко всем, кто на ней наживается» Кантуэлл основал в Венеции Орден Брусаделли — братство людей, прошедших сквозь войну. Конечно, это игра, но игра предельно серьезная для тех, кто в нее втянут, пусть по привычке они и носят маску безразличия и цинизма.

Эта же память не позволяет герою спокойно смотреть на то, что творится дома, в Америке, где, будто ничего и не произошло, будто не отданы миллионы жизней за то, чтобы жизнь сохранилась, развязывается новая война — «холодная», возрождается средневековая «охота за ведьмами», связанная с именем сенатора Джо Маккарти. Эти явления не названы в книге по имени, но заключенный в них социально-исторический смысл легко просвечивает сквозь презрительные аттестации, которые Кантуэлл дает правителям своей страны, — «прогробовый галантерейщик» (надо полагать, имеется в виду президент США 1945—1952 гг. Трумэн).

Эта память, наконец, заставляет отделять бездарных генералов, продажных политиканов, развязных журналистов от подлинных тружеников войны — солдат передовых линий, которые без высоких слов шли в атаку и умирали под бомбами, огнем артиллерии и пулеметов. Рассказано об этом в книге так, как может быть рассказано только человеком, видевшим и пережившим все это. И верно, в книге упоминаются сражения в Хертгенском лесу, те самые, в которых Хемингуэй недавно принимал участие.

Но отдельные фразы, сколь бы резко они ни звучали, и отдельные описания — это еще не книга о войне. Скорее, заготовки к такой книге, материал, который еще нуждается в художественном осмыслении.

Автор же романа «За рекой в тени деревьев», кажется, так и не превысил уровень наблюдений и выводов.

Здесь удивительным образом оказались разделены духовный склад героя и война; объединяет их только романная условность — рассказывает о войне Кантуэлл. Рассказывает с предельной достоверностью и конкретностью, чем всегда так дорожил Хемингуэй, однако явственно не хватает в его повествовании — нет, даже не масштаба событий, но ощущения того, что война открыла герою и как перевернула его представления о мире. Он со щемящей нежностью вспоминает о «хороших ребятах из Сопротивления», живых и погибших, но — только вспоминает; люди не обретают лиц и биографии. Он с презрением говорит о бездарных военачальниках, однако и они остаются чисто словесными фигурами.

Подобная отрывочность, фрагментарность оказала разрушительное влияние на характер главного героя. Ему выпало на долю испытание, глобальной сутью своей превосходящее все то, что раньше испытывали хемингуэевские люди: ведь вторая мировая война — это даже не гражданская война в Испании, которая столь резко переломила ход жизни и моральные принципы Роберта Джордана. И действительно, в книге смутно угадываются контуры нового человеческого типа, оценки и выводы Кантуэлла (с некоторыми из них мы уже познакомились) выдают такую степень гражданской зрелости, которая, пожалуй, недоступна была ни одному из прежних хемингуэевских героев. Но — только силуэт, конструктивная схема, словесная заготовка. О настоящей хорошей ненависти к тем, кто наживается на войне только сказано — в судьбу это чувство не развернуто. Неудивительно поэтому, что контурные черты нового незаметно стираются, стремительно уступая место многократно испытанному и изображенному: перед нами встает вполне знакомый образ смятого, разбитого, искалеченного войнами человека. Человека, который — ситуация, для Хемингуэя весьма характерная, — на краю близкой смерти (о приближении ее полковник хорошо знает) решает забыть, заключить недолгий «сепаратный мир». Два отпускных дня в Венеции в обществе юной итальянской красавицы графини Ренаты, разговоры о прожитом и настоящем в отеле «Гритти» и за столиками бара «Гарри», охота на уток — вот и весь сюжет книги. Но то, что в романе «Прощай, оружие!» было открытием, здесь выглядит инерцией стиля, художественным

дубляжом. Перед нами на четверть века постаревший *tenente* Генри. Он много нового увидел за минувшие годы, но так, кажется, и не сумел переплавить увиденное в душевный опыт. Выражает свои чувства Кантуэлл, правда, иначе, на таком языке, которого герой раннего романа всячески избегал. Не сдерживая себя, говорит о любви в глаза, а заглазно обращается к Ренате: «чудо мое», вспоминает, проезжая через знакомые места, «поразительные пальцы и волшебно преображающееся лицо» жены знаменитого итальянского писателя Габриэля д'Аннунцио, признается в том, что у него «сжимается сердце» при виде паруса, скользящего вдоль берега, и в том, что Венеция кажется ему такой же прекрасной и волнует ничуть не меньше, чем когда он впервые увидел ее восемнадцатилетним юношей.

Дело, разумеется, не в словах. Уже ко времени написания «Колокола» Хемингуэй понял, что одними простыми словами всего не выразишь и, когда надо было, без боязни говорил с высоким пафосом: «чувство долга, принятое на себя перед всеми угнетенными мира, чувство, подобное религиозному экстазу...» Но если характер вторичен и условен, то и слова теряют упругость, размягчаются, и начинают звучать фальшиво и сентиментально. Вот так, как повторяющееся обращение к Ренате — «дочка». Неправда всегда режет слух, у Хемингуэя — особенно, потому что слишком редко случалось ему брать неверные ноты.

Не получился роман о войне — не вышел и роман о любви. На фоне прежних женских персонажей — Брэт, Кэтрин, особенно Марии — девятнадцатилетняя Рената кажется фигурой предельно условной — как венецианский фон, на котором разворачивается действие. Ее роль — не выше роли статиста, подающего необходимые реплики главному герою, прокручивающему — не для нее, для себя — киноленту прожитой жизни. Незначительность роли героини с неожиданной откровенностью обнаруживается в одном из эпизодов романа. Полковник рассказывает своей возлюбленной о войне, а когда девушка засыпает, рассказ не обрывается — просто Кантуэлл теперь начинает обращаться то к спящей, то к ее портрету, висящему на стене гостиничного номера. Диалог становится внутренним монологом, однако ничего не меняется — ни чувство говорящего, ни ритм речи, ни стиль

ее. Это не удивительно — ведь и раньше была только видимость диалога: слишком неравноправны его участники.

Литература отражает состояние мира, трактует о проблемах своего времени — это азбука. Хрестоматийно, однако, и другое: между литературой и жизнью стоит не просто посредник, механически превращающий жизненные реалии в литеры книжного текста, — стоит художник, в творческом сознании которого картины действительности трансформируются сложным, иногда вовсе неожиданным образом. Многие, далеко еще не познанные нами законы и факторы управляют этим сознанием, нередко заставляя художника идти наперекор тому, что кажется очевидным и несомненным.

Завершилась борьба народов с фашизмом — та борьба, которая в течение почти десяти лет составляла главное содержание жизни писателя. Исполнение чаяний человечества совпало с исполнением личных стремлений Хемингуэя. Горечь от поражения в Испании сменилась счастьем победы во второй мировой войне. Можно ли вообразить себе более мощный катализатор созидательных творческих усилий?

И вот, вопреки всем ожиданиям, — печаль и тоска романа «За рекой в тени деревьев», мрачные фаталистические ноты, внятно слышные со страниц «Островов в океане», книги, писавшейся в это же время, сразу после войны. И — вторичность обоих произведений, ставящая их на грань самоподражательности. Не только выходов на новые рубежи не видно было, утрачивалось и завоеванное прежде.

Почему так произошло, почему столь богатый личный опыт участия во второй мировой войне так и не пророс достойным хемингуэевского таланта произведением, можно, конечно, только гадать. Наверное, тут не одно обстоятельство сыграло роль. Прежде всего, грандиозный масштаб событий требовал особенной насыщенности личного взгляда, частной биографии, конкретного эпизода, которые всегда составляли основу хемингуэевских романов. Соппротивление материала оказалось слишком велико, и преодолеть его, по-видимому, не удалось («по-видимому» — потому что в сейфе умершего мастера лежат, как известно, «пятьдесят фунтов неопубликованных рукописей», и кто знает, какие встре-

чи, какие неожиданности нас еще ожидают; впрочем, тот факт, что сам автор воздерживался отдавать их в печать, говорит о многом). То, что в жизни было простым и ясным — винтовку в руки и в бой, — в искусстве обернулось мучительными трудностями.

Далее возникли причины чисто личного порядка — тяжелые головные боли, вызванные военными травмами, смерти близких людей, по несчастному стечению обстоятельств последовавшие в первые послевоенные годы одна за другой.

Наконец, еще одно обстоятельство, тоже весьма существенное. В конце 1945 года Хемингуэй написал предисловие к антологии лучших произведений американской литературы, в котором, в частности, говорится: «Теперь, когда война окончилась и мертвые мертвы, для нас настало более трудное время, когда долг человека понять мир. В мирное время обязанность человечества заключается в том, чтобы найти возможность для всех людей жить на земле вместе».

К этому более трудному времени, когда враг не столь очевиден, когда он прячется за высокими словами о свободе и демократии, которые столь охотно употребляли разного рода радители американского образа жизни, Хемингуэй оказался психологически неготовым. На смену уверенности военных лет пришли — усугубленные личными бедами — растерянность и разочарования мирной поры. Снова, как и в 30-е годы, возникла необходимость искать новые пути, преодолевать кризисное состояние души. А готовых ответов не было, хоть за спиной осталось немало прожитых лет и немало написанных книг. Творчество, как и сама жизнь, не механическое сложение величин прежнего опыта, оно — синтез, который предполагает и отказ, и возвращение к былому, но только на ином уровне. Как бы высоки ни были взятые вершины, за ними всегда вырастают новые. Писатель идет к ним не налегке, он нагружен знанием прежних высот, обременен памятью о них, и все-таки высоты новые всякий раз неожиданны и для покорения своего требуют и мудрости, и мужества.

В 1952 году Хемингуэй опубликовал повесть «Старик и море», наиболее значительную из своих послевоенных вещей. Она стала итогом написанного в 30-х годах, и развитием его, и во многом прорывом к иным, прежде

неведомым, далям. Вот когда выяснилось, что Фолкнер был несправедлив, говоря, будто Хемингуэй боится рисковать, не хочет выходить за пределы того, что действительно может. Здесь он вышел, и получилась книга неожиданная и замечательная.

Еще в 1936 году был напечатан очерк Хемингуэя «На голубой воде». Описывая в нем ловлю марлинов, Хемингуэй с большой силой и достоверностью передает то чувство, которое охватывает человека, оказавшегося один на один с морской стихией и большой рыбой. В этом же очерке говорится о горечи и отчаянии старого рыбака, который, поймав меч-рыбу, не довез ее до берега — по пути ее до скелета обглодали акулы.

Это — сюжетное зерно повести «Старик и море». Но, конечно, проросло оно не только более развернутыми описаниями антуража рыбной ловли, хотя здесь весьма подробно, с профессиональной точностью, воспроизведены детали лова — подготовка снасти, способы забрасывания лесы, техника вытаскивания рыбы из воды и т. д.

Тут вспоминается «Моби Дик» Германа Мелвилла, одно из крупнейших произведений американской литературы XIX века. В этой книге тоже много морского быта — например, целая глава посвящена описанию методов обработки китового жира, а рассуждения о китобойном промысле пронизывают весь текст романа. И на этом вот сугубо прозаическом фоне разыгрывается драма поистине космического, шекспировского масштаба: человек вступает в схватку со всем злом вселенной, символизированным в образе фантастического белого кита по имени Моби Дик. Так же и у Хемингуэя — подробности рыболовного дела органично вплетаются в философскую притчу о силе человека и его слабости, об одиночестве и способности ощущать себя неотделимой частью бытия, о жизни и смерти.

Подчеркиваю — органично, то есть книгу невозможно разделить на два разных пласта: вот чистая идея, а вот повествовательный фон. Разумеется, притча по самой своей эстетической природе стремится к некоторой абстракции, условности, преодолевает географически-временные границы «здесь и сейчас», несет в себе ядро всеобщего морального назидания, до некоторой степени независимого от оболочки: характеров и обстоятельств. «Притча интеллектуалистична и экспрессивна: ее худо-

жественные возможности лежат не в полноте изображения, а в непосредственности выражения, не в стройности форм, а в проникновенности интонации», — пишет в статье о притче С. Аверинцев (см.: Краткая литературная энциклопедия, 1971, т. 6, с. 22).

В то же время в различных поэтических системах притча наполняется неоднородным этическим содержанием. Франц Кафка, признанный мастер этой формы в литературе XX столетия, лишал своих персонажей не только выражения лиц, особых примет, но даже и имени (оставляя лишь инициалы), сознательно и безусловно изымая персонажей из конкретной исторической обстановки, превращая их в проекции всемирных идей, чаще всего идей зла и насилия. В этом случае его творчество, в котором отразились некоторые реальные кризисные черты мелкобуржуазного сознания в годы, последовавшие за первой мировой войной, переходит черту модернизма с его нарочитым презрением к действительному миру, стремлением придать частному и случайному значение глобальной всеобщности.

Иное дело, допустим, интеллектуальные драмы Брехта или Фриша. Персонажи их тоже отмечены некоторой бестелесностью, индивидуальный характер вытесняется концепцией, однако концепцией, имеющей кровное, близкое отношение к переживаемому моменту (взять хотя бы брехтовскую «Карьеру Артуро Уи», где звучит откровенная переключка с событиями и персонажами фашистского переворота в Германии).

Хемингуэй делает еще один шаг в сторону реальности — его притча, повторяю, вообще неотделима от действительной жизни. Герой повести, старый рыбак Сантьяго, всю жизнь добывавший себе хлеб рыболовным промыслом, — это прежде всего живое лицо, наделенное своими, резко выраженными чертами. «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». Хемингуэй тут не живописец, скорее график, стремящийся к жесткому, точному рисунку, такому, как на гравюрах Гойи или в портретной живописи Сезанна — оба были любимейшими его художниками.

Столь же зрима, реальна хижина Сантьяго: «кровать,

стол и стул и в глинобитном полу — выемка, чтобы стряпать пищу на древесном угле», — жилые бедняка. И запахи — моря и акульей фабрики, где разделяют туши хищников, и свет заходящего солнца, и говор рыбаков на Террасе, где можно выпить после трудного дня чашечку кофе, — все это тоже земное, здешнее, то, что можно увидеть, обонять, потрогать.

А главное, конечно, — работа. Не просто следуя инерции выработанной манеры, столь подробно описывает Хемингуэй и выдавшую виды лодку старика, и гарпун, и багор, и лесу, и тот решающий драматический момент, когда после многочасовой схватки с марлином герой все-таки вытаскивает его на поверхность. Предметы и действия обретают в художественной структуре повести глубокий содержательный смысл, становятся знаками принадлежности Сантьяго к племени людей-тружеников.

Уже в романе «Иметь и не иметь» сказалось уважение писателя к трудовой морали, противопоставленной суетной и никчемной жизни богачей. Гарри Морган, впрочем, пребывал еще в атмосфере некоторой романтической условности, которая всегда окружает пиратскую жизнь. Но уже в «Колоколе» эта атмосфера совершенно рассеялась, Ансельмо и Эль Сордо — подлинные, беспримесные сыны земли, хорошо знающие, что такое работа, что такое жизнь. И не случайно, конечно, наделены они столь высокими нравственными качествами.

Сантьяго — прямой духовный сородич испанских партизан. Такой же твердый, как они. Такой же негибачей. Столь же привычный к труду и к борьбе. И столь же полно выражающий в них свою глубинную, подлинную творческую сущность. Подобно тому как Ансельмо, не жалуясь на усталость, упорно тащит тяжеленные рюкзаки с динамитом высоко в горы, Сантьяго, не кляня судьбу, изо дня в день выходит в море и, зацепив наконец-то — на восемьдесят пять суток лова! — громадную рыбину, вступает с нею в нешуточную схватку.

Но здесь же, в рамках близости, проходит и разграничительная черта. Герой «Старика и море» — как и вся повесть — располагается в ином жизненном измерении по сравнению с «Колоколом» и его персонажами. Ни на момент не утрачивая своего, земного облика, Сантьяго в то же время являет собою образ аллегорический. А бытовой сюжет перерастает в притчу. Это превращение, а

вернее сказать, углубление объема происходит буквально в первых же строках книги. Руки старика покрыты шрамами — следами многолетнего рыбацкого труда. Но шрамы эти «были стары, как трещины в давно уже безводной пустыне». Масштабы времени неуловимо сдвигаются, захватывая в себе сотни и тысячи лет: «давно уже безводная пустыня» — образ отчетливо библейского звучания.

Так дальше разворачивается все повествование: в двух временных планах — сегодня и в то же время всегда.

Правда, сам Хемингуэй упорно отказывался признать за событиями, рассказанными в книге, какое-либо символическое значение. «В «Старике и море», — писал он, — я старался создать реального старика, реального мальчика, реальное море, реальную рыбу и реальных акул». Но в этих словах звучит, пожалуй, то же несколько кокетливое лукавство художника, каким в качестве защиты от слишком докучливых репортеров укрывался и Фолкнер, когда говорил, что в книгах его нет идей и вообще он не писатель, а обыкновенный фермер.

Право, разве реальны (на чем так настаивает автор) разговоры старика с рыбой, разве вообразимо такое в бытописательной прозе? «Рыба, я с тобой не расстанусь, пока не умру», «Рыба, я тебя люблю и уважаю. Но я убью тебя прежде, чем наступит вечер». Конечно же, это чистейшая условность.

Старик тут уже не просто старик, но воплощение неизбывной природной сущности. Хрупкая, побитая временем человеческая оболочка словно бы размыкается, и герой общается высоким и вечным силам природы. Ему звезды — сестры, для него море — родное, он думает о нем, «как о женщине, которая дарит великие милости или отказывает в них», свои — и летучие рыбы, и птицы, с которыми он ведет задушевный разговор и которые вызывают у него «нежную привязанность», близки — золотистые берега и белые отмели Африки: в юности он бывал там, а теперь прошлое приходит к нему во сне.

Да и рыба — не просто «реальная» рыба, во всяком случае Сантьяго за долгие годы, проведенные на море, таких огромных рыб не видел и даже не слышал, что они бывают. Тут тоже за зримой материальностью облика — туловище, опоясанное фиолетовыми полосами,

гигантские плавники, длинный меч — скрывается нечто всеобщее, какая-то сила, разлитая во всем мире.

Снова как будто напрашивается параллель с романом Мелвилла. Хемингуэвский Старик в течение нескольких дней ведет сражение с рыбой, все больше удаляясь от берегов, все глубже уходя в море. А команда китобойного траулера «Пекод», возглавляемая капитаном Ахавом, человеком, фанатически одержимым идеей убить Белого кита, — тоже месяцами бороздит океан в поисках Моби Дика. Равно драматичны и моменты решающих схваток. На поединок с рыбой Сантьяго бросает весь остаток физических и душевных сил, у него кружится голова, темнеет в глазах, руки в кровь рассечены бечевой, но он тянет и тянет лесу, чтобы вывести рыбу на поверхность и нанести ей последний удар гарпуном. И той же страсти, только удвоившейся, удесятёрившейся в силе своей, исполнен поединок мелвилловских моряков с Белым китом. Раз прочитав этот эпизод, уже не забудешь безумно горящие глаза Ахава, его развещающуюся на ветру бороду, фигуру, словно вытянутую в полете в сторону противника.

И все-таки, сколь бы соблазнительно близко аналогия ни лежала, она затрагивает по преимуществу внешний слой событий. Моби Дик — воплощение сил ада, вселенского Зла, хемингуэвская же Рыба органически принадлежит той же жизненной стихии, что и убивающий ее человек. Недаром «Рыба, я люблю тебя и уважаю», недаром старику она «дороже брата». В этической системе Хемингуэя эта близость, эта неразрывность всего живого значение имеет чрезвычайное.

Создаваемая им художественная вселенная всегда — а в ранних вещах особенно — была словно бы расколота на две неравные половины: человек — и окружающий мир, несущий ему неизбежную гибель.

Позднее, в 30-е годы, враждебность этого мира приобрела вполне конкретное воплощение — фашизм, богачи, которые, преследуя свои корыстные интересы, ввергают людей в мясорубку войны. И герой защищает уже не только себя, но — жизнь на земле. Однако противостояние мир — человек сохранялось и тут. Ведь даже Роберт Джордан, человек, ощущающий мир «прекрасным местом», находится от него на некотором расстоянии. Он твердо знает, что Пилар, Ансельмо, Эль Сордо,

другие партизаны — верные его союзники, и все же не способен сделать решающего духовного усилия, которое бы окончательно сблизило его с этими людьми земли, людьми, заряженными неиссякающей жизненной энергией.

В «Старике и море» эта давняя антиномия исчезает, тем и определяется значение повести в творческой эволюции писателя. Сместившиеся предметные измерения порождают и новый художественный климат. В романе «По ком звонит колокол» черты эпоха с трудом пробивали плотную атмосферу лирического повествования, а здесь поражает свободное, торжественное, эпически замедленное течение повествовательной речи. Величаво разворачивается перед нами морская стихия, принимающая в себя все и вся — и старика, и рыбу, и акул, — дышащая глубоко и ровно. Точечный, дробный стиль, к которому давно уже успели привыкнуть хемингуэевские читатели, сменяется неспешными, развернутыми периодами. «Облака над землей возвышались теперь, как горная гряда, а берег казался длинной зеленой полоской, позади которой вырисовывались серо-голубые холмы. Вода стала темно-синей, почти фиолетовой. Когда старик глядел в воду, он видел красноватые переливы планктона в темной глубине и причудливый отсвет темных лучей... Причудливое отражение лучей в воде теперь, когда солнце поднялось выше, означало хорошую погоду, так же, как и форма облаков, висевших над землей. Однако птица была уже далеко, а на поверхности воды не виделось ничего, кроме пучков желтых, выгоревших на солнце саргассовых водорослей».

Предельная конкретность, пластическая выразительность деталей легко и свободно перерастают в образ несколько таинственной, вселенской тишины, которая каждую минуту готова оборваться, заговорить голосом птиц, парящих над морем, и тут же снова погрузиться в ночь, освещаемую лишь мерцанием луны.

А внутренние монологи Старика, — как резко отличны они от нервической сумятицы переживаний *tenente* Генри, да даже и от более ровных размышлений Роберта Джордана. При всей внутренней напряженности они выдают душу цельного человека, они пронизаны той же мудростью, что и жизненная стихия, в которую без остатка погружен Сантьяго.

Тут думаешь о Толстом.

В «Празднике, который всегда с тобой» Хемингуэй пишет о своей первой, как читателя, встрече с русскими классиками — она произошла в Париже, в книжной лавке Сильвии Бич, где в 20-е годы появлялись все литературные знаменитости. Тут он обнаружил переводы произведений Толстого, Тургенева, Чехова, Достоевского. И сразу же почувствовал мощь истинного искусства. «По сравнению с Толстым, — пишет он, — описание нашей Гражданской войны у Стивена Крейна казалось блестящей выдумкой большого мальчика, который никогда не видел войны, а лишь читал рассказы о битвах и подвигах». Конечно, в оценке своего соотечественника Хемингуэй чрезмерно суров: роман Крейна «Алый знак доблести» — крупное произведение, сыгравшее немалую роль в становлении литературного реализма на американской почве (хотя в нем, действительно, имеются элементы импрессионистской эстетики, что, видимо, и побудило Хемингуэя произнести эти обидные слова — «больной мальчик»). Более того, именно Крейн был прямым предшественником Хемингуэя в том отношении, что сумел показать войну не просто в ореоле романтического подвига, но во всей ее грубой реальности. Нравственное возмужание молодого солдата Генри Флеминга, центрального персонажа «Алого знака доблести», в том и состоит, что он постепенно, как сказал бы Хемингуэй, начинает ощущать фальшь таких слов, как «слава», «священный», «жертва», видя их кричащее несоответствие тому, что происходит на поле боя¹.

Но оставим сравнения — гораздо важнее мысль Хемингуэя об абсолютной, эталонной правдивости автора «Войны и мира». Несколькими строками ниже он отзывается о нем как о писателе, «который почти никогда не находил *mot juste*² и все же порой умел делать своих персонажей такими живыми, какими они не были ни у

¹ Между прочим, в другом случае — притом опять на фоне высокого образца — Хемингуэй вернее оценил значение творческих открытий Крейна. В предисловии к антологии «Люди на войне» он писал, что в «Войне и мире» было все счастье, свежесть и благородство первого знакомства юноши с военным делом (речь, понятно, идет о Пете Ростове. — Н. А.), и это так же правдиво, как и в «Алом знаке доблести»...

² Верное слово (фр.).

кого». Очень важное признание! Тем более что речь идет о времени, когда Хемингуэй много думал о технике письма и нередко мучился в поисках «mot juste».

И вот оказывается, «верное слово» — еще далеко не все. Надо полагать, Хемингуэй с его огромным литературным талантом и безошибочным чутьем на правду и сам бы преодолел влияние эстетской моды, отделил бы то небольшое ценное, что было в теориях и советах его первых литературных наставников, от густого слоя шелухи, выдававшей себя за ядро ореха. Но нет сомнений, что школа русских классиков помогла ему избавиться от многих заблуждений, сократила путь к пониманию истины в искусстве. Об этом Хемингуэй не раз говорил и сам.

Однако же в художественных сочинениях, в беллетристике Хемингуэя художественное «присутствие» русских, особенно Толстого, ощущалось весьма слабо. Хемингуэй мог восхищаться «Севастопольскими рассказами» или тем, как описаны ощущения юноши, впервые оказавшегося на войне, но сам изображал войну и человека на войне совершенно иначе. Прежде всего — много сдержаннее. Немыслимо представить себе, чтобы тепе-те Генри раскрывал душу с наивной непосредственностью Пети Ростова, да даже и Николая Ростова, который, конечно, много ближе ему по опыту и знанию войны. Николай Ростов со слезами на глазах, волнуясь, торопясь и проглатывая слова, будет говорить о чести полка: «Нет, господа, нет... вы не думайте... Я очень понимаю, вы напрасно обо мне думаете так... я... для меня... я за честь полка... да что? это я на деле покажу, и для меня честь знамени... ну, все равно, правда, я виноват!..» А герой романа «Прощай, оружие!» в любой ситуации скажет просто, тщательно скрывая развороченный мир чувств: «священник был скучный, вино было скучное».

Главное же — у Хемингуэя не видно того мощного эпического размаха, который отличает художественный мир Толстого.

Почему же русский классик остался лишь умозрительным образцом (речь, понятно, идет не о подражании, но об истинно творческом воздействии)? Разумеется, в первую очередь надо говорить о писательской индивидуальности Хемингуэя, сопротивлявшейся эпосу, застав-

лявшей «опускать, что угодно, при условии, если ты знаешь, что опускаешь». Важны и общие сдвиги литературных форм, характерные для XX века: все чаще писатели стремятся сосредоточить мир в единой человеческой душе, обнаружить в мыслях и переживаниях личности общезначимый смысл.

Все же есть и еще одно обстоятельство, выходящее и за пределы индивидуального стиля, и за рамки общих закономерностей движения словесного искусства в нашем столетии.

Эпические формы, на мой взгляд, именно потому до времени казались Хемингуэю неприемлемыми да просто не нужны ему были, что неизменно сохранялась дистанция враждебности между человеком и миром, стремившимся его погубить. Чтобы выжить, герою надо было обособиться, убежать от мира. Когда же личность — тут мы и возвращаемся к «Старику и море» — осознала себя частицей органического бытия, тогда возникла потребность в эпическом стиле, понадобился художественный опыт Толстого.

Вспомним сцену охоты из «Казачков», одной из любимых книг Хемингуэя, — когда Олень оказывается один в лесу. «Ему вдруг с особенною ясностью пришло в голову, что вот я, Дмитрий Оленьин, такое особенное от всех существо, лежу теперь один, бог знает где, в том месте, где жил олень, старый, красивый, никогда, быть может, не видевший человека, и в таком месте, в котором никогда никто из людей не сидел и того не думал. Сажу, а вокруг меня стоят молодые и старые деревья, и одно из них обвито плетями дикого винограда, около меня копошатся фазаны, выгоняя друг друга, и чувю, может быть, убитых братьев».

Такое же чувство, случается, испытывает и хемингуэевский Старик — чувство бескрайней полноты жизни, к которой и он причастен. И тогда, подобно юному Оленьину, Сантьяго в мыслях своих прямо объединяет себя с окружающей вселенной: «Мне надо поспать. И звезды спят, и луна спит, и солнце спит, и даже океан спит в те дни, когда нет течения и стоит полная тишь».

В «Старике и море» нет той катастрофической эмоциональной напряженности, что свойственна почти всем предшествующим книгам Хемингуэя, человек здесь —

впервые у этого автора — испытывает счастье совершенного примирения с жизнью.

Да не смутит никого слово «примирение». Речь идет не о капитуляции, а о том высоком осознании себя частицей бытия, которое укрепляет человека в его мужестве, в решимости стоять до конца. Ведь и сама жизнь не кончается. Эта мысль помещена не только в подтекст повести, она находит подтверждение и в сюжетном развороте книги. Рядом со стариком все время находится (не физически — так в воображении) мальчик по имени Манолин, которого Сантьяго сызмальства приобщил к рыбацкому делу. Это тоже, как говорил сам автор, вполне реальный мальчик, но в то же время — и олицетворение неумирающей энергии жизни.

Все это не означает, понятно, будто теперь мир представляется писателю совершенной идиллией. Какая уж там идиллия, когда герою на пределе сил приходится бороться сначала с рыбой, а потом с приплывшими на запах крови акулами, до скелета обглодавшими с таким трудом побежденную рыбу. А до того, преследуя ее, герой не раз оказывается на грани отчаяния, силы готовы оставить его. «Ну что ж, убей меня, — обращается Сантьяго к марлину. — Мне уже все равно, кто кого убьет». Да и открывается повесть символом краха — старый, залатанный парус стариковой лодки «напоминал знамя наголову разбитого полка».

Да, жизнь тяжела, даже жестока, и постоянно напоминает об этом. И все-таки, сгибаясь под ее тяжестью, даже и падая порой, человек вновь и вновь встает, призывая на помощь неведомые резервы стойкости и силы. По сути дела Сантьяго ведет спор не с рыбой и не с акулами, а с собственной слабостью, и не покориться ему помогает постоянная память о том, что он — человек. В какой-то момент этот спор, составляющий идейно-эмоциональный стержень всей повести, находит непосредственное выражение. «Я ведь говорил мальчику, что я необыкновенный старик, — сказал он. — Теперь пришла пора это доказать».

Он доказывал это уже тысячу раз. Ну так что ж? Теперь приходится доказывать это снова. Каждый раз счет начинается сызнова...»

Это главное. Выдержать испытание однажды — мало. Испытание — вся жизнь, и человеку, дабы сохранить до-

стоинство, надо постоянно его выдерживать, то есть жить.

Это хорошо понимал Фолкнер, который с жестоким постоянством сталкивал своих героев с самыми невообразимыми преградами.

Это хорошо понимал Достоевский, другой великий русский писатель, читая которого, по словам Хемингуэя, «чувствуешь, как меняешься сам, — слабость и безумие, порок и святость, одержимость азарта становились реальностью, как становились реальностью пейзажи и дороги Тургенева и передвижения войск, военные действия, офицеры, солдаты и сражения у Толстого».

Автор «Преступления и наказания», «Братьев Карамазовых», «Бесов» затем и ставит человека в предельно сложные условия, чтобы он, как говорит в «Записках из подполья» Парадоксалист, «постоянно доказывал самому себе, что он человек, а не штифтик! хоть своими боками, да доказывал, хоть троглодитством, да доказывал».

Поэтика Достоевского с его «подпольными» людьми, постоянными ситуациями выбора, перед которым стоят Раскольников, Дмитрий и Иван Карамазовы, Аркадий Долгорукий, с его полифонией, когда равное право слова и волеизъявления предоставляется различным человеческим сознаниям, — эта поэтика осталась, в общем, чуждой американскому писателю. Но когда хемингуэвский человек оставил позицию стоической безнадежности, когда осознал в себе Человека, готового поспорить с любыми силами, противостоящими ему в этом мире (а именно так обстоит старик Сантьяго), тогда, может и неосознанно, обратился он к художественно-этическому опыту и этого русского классика. Он не просто дарует герою человечность, он заставляет постоянно доказывать ее, приводить новые аргументы стойкости и мужества.

Читая «Старика и море», мы не ожидаем, разумеется, показа грозного и тяжкого пути самопознания, каким движутся люди Достоевского и Фолкнера. Перед нами, не забудем, притча, в которой резко сокращен объем изображения душевных мук, способов обретения правды — тех мук, какие, к примеру, испытывает Квентин Компсон, герой фолкнеровских романов «Шум и ярость» и «Авессалом, Авессалом!». Но это ничуть не снижает ценности той истины, которую формулирует Сантьяго и

которая стала, в известном смысле, итогом долголетних нравственных исканий Хемингуэя: «Человек не для того создан, чтобы терпеть поражения... Человека можно уничтожить, но его нельзя победить».

Это не просто слова. Сантьяго, по-видимому, единственный из хемингуэевских героев, кто приходит на страницы произведения без предчувствия поражения. По существу, он его и не терпит, хоть прагматическая, так сказать, цель морской охоты осталась недостигнутой — рыбы нет. Не терпит, потому что в нем ошутима неисчерпанная готовность продолжать жизнь. И не напрасно старику в финале повести снова снятся львы, которых он когда-то видел в Африке, и не напрасно трудовой заслуженный сон его охраняет мальчик-Манолин. В подобном финале видна, конечно, жесткая прямолинейность морального назидания, но притче она пристала.

Жанровыми особенностями повести определяются и непростые ее отношения со временем, в которое она была написана. В Хемингуэе привыкли видеть писателя, по преимуществу, актуального, живо и непосредственно откликающегося на события текущего времени. А тут вдруг — раздумья на вечные темы, даже несколько вызывающая оторванность от злобы дня.

Это смущало многих критиков. Даже И. Кашкин, при всей его тонкости и проницательности, писал, что разговор в повести ведется «вполголоса» и что «на большие вопросы, поставленные послевоенной жизнью, Хемингуэй пока (имеются в виду «За рекой в тени деревьев» и «Старик и море». — Н. А.) не отвечает»¹. Думаю, что тут сказывается инерция прочтения книги в привычных терминах хемингуэевской прозы — аллегории И. Кашкину как будто несколько мешают, даже раздражают его. «Реализм ее (повести. — Н. А.), — пишет он, — в значительной степени ослаблен туманной многозначительностью»².

Почему же, если многозначительность, то непременно туманная? Комичны, разумеется, попытки некоторых американских комментаторов повести расшифровать символику «Старика и море» таким, примерно, образом:

¹ К а ш к и н И. Для читателя-современника. М., 1968, с. 37.

² Там же, с. 37.

раз в книге акулы, то это акулы капитализма, раз прилипали, присосавшиеся к марлину, то это давние недруги Хемингуэя: прилипали-критики (над подобными толкованиями в свое время посмеялся сам Хемингуэй, отвергает их по справедливости и И. Кашкин). Однако плоские суждения, на мой взгляд, только лишней раз убеждают в том, что категориями быта, мелко понятой правды жизни «Старика и море» не объяснишь. Повесть погружена в атмосферу универсальных истин. Универсальные — не значит абстрактные, умозрительные. Универсальные потому, что всякий раз отзываются живой болью современников.

Карамзин говорил, что художник обращается к вечности, отдавая при этом дань своему времени. Соображение это вполне применимо к повести «Старик и море».

Не надо «вычитывать» из нее критику милитаризма, «холодной войны», которая в те годы уже превратилась в официальную государственную политику США, маккартизма, искать иные приметы времени. Всего этого в книге действительно нет. Но это еще не значит, будто она оторвана от живого человеческого опыта и конкретного исторического времени.

Американцы любят броские определения — «век джаза», «гремящие тридцатые»... К пятидесятым годам XX столетия прочно прилепился эпитет «испуганные». И верно, антикоммунистическая истерия, развязанная реакционными кругами США, жупел мифической военной угрозы со стороны Советского Союза, «охота за ведьмами» — все это породило у американцев чувство неуверенности, страха, даже отчаяния. Иные не выдерживали тяжелых эмоциональных нагрузок — так, в 1950 году покончил жизнь самоубийством один из самых блестящих американских литературных критиков Фрэнсис Отто Маттисен. Другие, случилось, шли на недостойный компромисс — соглашались сотрудничать с комиссией по расследованию антиамериканской деятельности, мрачным учреждением, где даже рубашка или галстук розового цвета могли показаться признаком нелояльности. А большинство уходило в скорлупу частного быта, надеясь просто пересидеть враждебные ветры времени.

Суждения о социальной пассивности, чтобы не сказать — покорности, американского общества 50-х годов стали, пожалуй, общим местом социологических и кри-

тических сочинений, посвященных этому периоду американской истории. «Кризис американского духа» — так выразительно озаглавил свое исследование социолог Лео Гурко. Не менее откровенно звучит название книги критика Максвелла Гайсмара — «Американские современники. От бунта к конформизму», где собраны статьи, написанные, в основном, в 50-е годы. Там говорится: «И вот теперь... мы движемся к состоянию социальной покорности, трусости, страха и подозрительности. Наше время — это время колеблющихся социальных основ, когда свобода служит не только предметом политических и социальных разногласий, но даже подвергается критическим нападкам... Это новый и серьезный способ духовного угнетения... Это является угрозой для жизненной атмосферы американской мысли и американского искусства»¹.

Можно сказать, что краски здесь излишне сгущены, что автору не хватает социальной зоркости, чтобы увидеть проявления исчезнувшей традиции социального протеста, те силы, которые и в самые тяжкие времена не только сохраняли верность принципам демократии и гуманизма, но и продолжали их отстаивать.

И все же господствующую атмосферу времени критик уловил верно. Прав он также, утверждая, что эта атмосфера оказала тягостное духовное воздействие на художественное сознание нации. Действительно, 50-е годы были прежде всего отмечены небывалой активностью массовой беллетристики, где царил дух конформизма, беззастенчиво прославлялись ценности американского образа жизни, восхвалялись бизнесмены и «рыцари» антикоммунизма. Серьезная же литература обнаруживала признаки известного упадка.

И вот в подобном социальном, нравственном, эстетическом климате появляется повесть Хемингуэя «Старик и море». Разве не была она подобна дуновению свежего ветра? Разве не заключен в ней протест против мелкого и трусливого существования, которое многие соотечественники писателя избрали моделью жизненного поведения? Разве утверждение бесконечности жизни и челове-

¹ Geismar, Maxwell. American moderns: from rebellion to conformity, N. Y., 1958, p. 12.

ка, которое столь уверенно звучит в повести, не воспринималось теми, кто не утратил мужества, как нечто глубоко личное, необходимое сейчас, вот в эту минуту?

Литература исходит из жизни и в жизнь же возвращается. Но возвращается разными дорогами.

Во второй половине 50-х годов в США появилось несколько книг, в которых открыто разоблачались антидемократические тенденции американской жизни. Назову, например, роман Ф. Джексона (в свое время он был довольно популярен среди нашей читающей публики) «...Да поможет мне бог», где был дан открытый бой практике преследований человека за политические убеждения в годы маккартизма. Нужны, конечно, и такие романы-памфлеты, в которых расстояние между искусством и действительностью предельно сокращается, которые прямо, не скрывая того, откликаются на злобу дня.

И все же, риску сказать, в памяти потомков остаются другие книги — те, что, сохраняя связь с делами и заботами текущего времени, выходят за их пределы, исследуют крупные проблемы, имеющие универсальное значение.

В свое время роман американского прозаика Синклера Льюиса «У нас это невозможно» (1935), в котором в гротескных формах изображается отталкивающий лик фашизма, сыграл немалую роль как книга-предупреждение, книга-протест против идеологии и практики фашизма. Но сейчас, по прошествии долгих лет, мы все-таки вспоминаем чаще не это, совсем неплохое произведение, весьма актуальное в свои годы, а тетралогия Томаса Манна «Иосиф и его братья», хотя связь ее со своим временем — те же 30-е годы — выражена была далеко не столь отчетливо. Положив в основу произведения библейскую легенду об Иосифе Прекрасном, автор уже одним выбором сюжета задал повествованию и его конфликтам всемирную глубину. Значит ли, что он забыл о том, что творится в мире сегодня? Ничуть. Гуманистический пафос произведения с особенной силой прозвучал в пору массированного наступления на саму идею и принципы гуманизма. Миф, по словам известного советского критика, давнего исследователя творчества Манна, Т. Мотылевой, стал особой формой борьбы против идеологии гитлеризма.

Вот так же и повесть-притча Хемингуэя «Старик и море». Автор ее вовсе не изменяет своей гражданской личности, — какой она сложилась в годы вооруженной борьбы с фашизмом, когда Хемингуэй был на передовой линии. Он по-прежнему чуток к болям и тревогам времени, но выражает их теперь в более сложной художественной системе, вбирая в свое сознание глубинные пласты всеобщего человеческого опыта. Быть может, тогда, в 50-е годы, ощутить это было не так просто (точно так же, как не вполне ощущалась в 30-е годы актуальность «Иосифа»). Но по прошествии почти четверти века видно лучше: к какому бы жизненному материалу писатель ни обращался, какие бы литературные формы ему ни придавал, он — если это писатель настоящий — остается сыном своего времени, отвечает на задаваемые им вопросы. Иное дело — и это опять-таки черта подлинного художника, — что в ответах своих он выходит за границы близлежащего и очевидного.

У. Наш современник — Эрнест Хемингуэй

Каким бы пересмотром ни подвергалась после смерти Хемингуэя его репутация, как бы несправедливы порой ни были по отношению к нему потомки, ясно главное: книги его стали классикой мировой литературы. Сохраняя значение документа своего времени, они постепенно выявляют свой исторический смысл, отрываются от событий, их породивших, и становятся достоянием поколений.

Что же кажется наиболее существенным в художественном наследии Хемингуэя, что завещано им потомкам?

Прямыми последователями американского писателя в литературе сейчас не видно, если, разумеется, не брать в расчет эпигонов, которые способны только скомпрометировать открытия мастера (эта оговорка в данном случае уместна, ибо у Хемингуэя было эпигонов больше, чем, наверное, у любого другого крупного писателя XX века). Но в «памяти» словесного искусства обнаруженное и достигнутое им осталось, пусть и в самом общем, нерасчлененном виде.

Оценивая существенные изменения, происходящие в прозе XX века сравнительно с классическим реализмом

предыдущего столетия, Томас Манн писал: «Принципом, в соответствии с которым роман стал развиваться... явился принцип углубления во внутреннюю жизнь»¹. Осуществлялся этот принцип, конечно, по-разному. В одном случае — анализ борьбы идей, конфликта индивидуальных сознаний, в котором отражались существенные стороны социальной, духовной, интеллектуальной жизни времени, как у самого же Манна в «Волшебной горе». В другом — показ крупных событий (войны, например), где чистота эпического изображения нарушалась исследованием внутреннего мира личности, допустим, «Семья Тибо» дю Гара. В третьем — мир давался в его сугубо личностном преломлении. Именно эта структура постепенно начала завоевывать все большую популярность, а к нашему времени обрела едва ли не безусловный художественный авторитет. Примеров тому можно привести множество — едва ли не из каждой развитой литературы мира. Скажем наугад: «Ирреволюция» Паскаля Лэне (Франция), «Если бы Бийл-стрит могла говорить» Джеймса Болдуина (США), «Дело д'Артеза» Ганса Эриха Носсака (ФРГ), рассказы Альберто Моравиа (Италия) и так далее, и так далее. Даже латиноамериканский роман с его склонностью к эпической замедленности и широте обнаруживает зависимость от распространенного типа повествования. Например, роман К. Фуэнтеса «Смерть Артемио Круса» весь построен как воспоминание умирающего героя-миллионера, перед заходящим взором которого проходит вся его жизнь, связанная со многими крупными событиями социальной истории Мексики.

Нетрудно заметить, сколь резко отличны перечисленные авторы от Хемингуэя — им ничуть не присущ тот лаконизм, что принципиально отличал автора «Фиесты» и «Прощай, оружие!». Напротив, для многих из них характерна неторопливая описательность, которой Хемингуэй, как мы помним, всячески избегал.

За этими и иными отличиями легко упустить из виду то, о чем следовало бы помнить: именно в книгах Хемингуэя с наибольшей полнотой воплощены стилевые черты, которые, хоть порой и в неузнаваемо измененном виде, встречаем мы в нынешней реалистической литера-

¹ Манн Томас. Собр. соч. в 10-ти т. М., 1961, т. 10, с. 280.

туре; именно он безусловно и окончательно глянул на мир с точки зрения героя, попытался сосредоточить действительность в индивидуальной судьбе. В таком взгляде была своя ограниченность, но бесспорна и его перспективность, что дальнейшее развитие литературы XX века и доказало.

Все же трудно, говоря об «уроках Хемингуэя», ограничиться чисто эстетической стороной дела, настолько тесно слиты были в его судьбе жизнь творца и просто человека. И вот, рассматривая облик Хемингуэя в нерасторжимом его единстве, думаешь, что прежде всего он завещал потомкам предельно серьезное, до истовости, отношение к творчеству. Не только к творчеству художественному — к творчеству, как единственно достойному способу жизни. На этом Хемингуэй стоял всегда, на этом разошелся с «потерянным поколением», на этом, можно сказать, и закончил свой писательский путь. Последняя его книга, увидевшая свет уже после гибели автора, — «Праздник, который всегда с тобой» — впечатляюще подтверждает это.

«Праздник, который всегда с тобой» интересен многими своими особенностями. На первый взгляд, перед нами — мемуары, воспоминания писателя о годах своей юности в Париже. Действуют здесь не вымышленные — реальные фигуры: Гертруда Стайн, Скотт Фицджеральд, Форд Мэдокс Форд, Эзра Паунд, другие заметные личности тех времен. Однако же черты их лиц искажены очень субъективным авторским восприятием; при этом Хемингуэй, что случалось с ним нередко, бывает излишне категоричен.

«Рядом со мной сидел Форд (второстепенный беллетрист, но отличный, обладающий редкостным чутьем на литературный талант, редактор. — Н. А.) — грузный, сопящий, неприятный человек», — пишет автор, вовсе забывая при этом, что этот самый человек был одним из первых, кто поддержал устремления молодого писателя. Потом еще возникает метафора: агент богачей, соблазняющий художника разными искусствами «красивой» жизни, уподобляется рыбе-лоцману. «Он обладает незаменимой закалкой сукина сына и томится любовью к деньгам, которая долго остается безответной. Затем он сам становится богачом и передвигается вправо на ширину доллара с каждым добытым долларом». В книге имя

этого человека не названо, но в нем нетрудно угадать Дос Пассоса. Между тем разошелся с ним Хемингуэй много позднее, в годы войны в Испании, когда тот «вел себя плохо», то есть попросту струсил; в парижские же времена они были дружны, и Хемингуэй высоко ценил «Трех солдат».

Сталкиваясь с подобными несоответствиями, сдвигами во времени, обнаруживаешь, что в «Празднике» документален лишь общий контур сюжета, сами же эпизоды, беседы, диалоги, зарисовки (кафе «Клозери-де-Лила», где Хемингуэй любил работать, квартира мисс Стайн, книжная лавка Сильвии Бич «Шекспир и компания», велодром и т. д.) кажутся придуманными, даже если на самом деле они не придуманы. За чистую правду мешает их принять та лирическая дымка, сознательная нечеткость изображения, которая вовсе не пріличествует дневнику, мемуарам.

Словом, уже с жанровой стороны «Праздник, который всегда с тобой» весьма доучителен, особенно в свете того подъема документальных типов повествования, которому все мы сейчас являемся свидетелями.

Но дело, конечно, не только в жанровых особенностях книги. Большая ее часть отведена рассуждениям о становлении стиля самого автора, о том, как он учился писать. И вот тут-то мы обнаруживаем с совершенной ясностью, что, думая и говоря о мастерстве, Хемингуэй в то же время постоянно помнит о главном — о сокровенной сути и о природе писательского труда.

Обозначается четкая линия противостояния: творчество — и духовный эгоизм, болтовня об искусстве. И здесь Хемингуэй тверд до жестокости. Не только литературных снобов — завсегдатаев кафе «Ротонда» — отвергает он, не прощает и малейшего отступления, компромиссов даже людям, чьим талантом восхищался. Он упрекает Фицджеральда в том, что тот, подгоняя рассказы под мерку «Сатердей ивнинг пост» — журнала, рассчитанного на самые низкопробные вкусы, «протурирует» свое замечательное дарование; говорит, что «рассказы Андерсона слишком хороши, чтобы служить темой для приятной беседы». Можно привести и иные примеры в подобном роде — и все же это будут еще внешние, слишком откровенные проявления глубинной сути книги, ее основного содержания.

Главное в книге — это рассказ о работе, упорном творческом труде. Хемингуэй работает в своей комнатке на улице кардинала Лемуана, работает за столиком в кафе, а когда не пишет, а идет, например, на велогонки или отправляется в путешествие по Франции, — тоже работает. Нет, не мечется в поисках сюжетов или любопытных жизненных типов (такой способ «творчества» он не раз высмеивал, особенно убийственно в романе «Иметь и не иметь»), но впитывает в себя жизнь, которая когда-нибудь воплотится в иной, новый — художественный — мир. Так он и думает об этом: «Я все-таки покажу Зимний велодром в дымке уходящего дня и крутой деревянный трек, и шуршание шин по дереву, и напряжение гонщиков, и их приемы, когда они взлетают вверх и устремляются вниз, сливаясь со своими машинами».

В «Празднике, который всегда с тобой» речь идет о художниках и об искусстве. Но, как сказано было, понятие творчества имело для Хемингуэя всеобъемлющий смысл.

В другой его книге, «Последнее лето» (1960), подробнейшим образом описана работа матадора, но за деталями никогда не пропадает главное: человек творящий. На страницах книги продолжается, разворачивается конфликт, всегда имевший решающее значение для писателя: спор нравственного здоровья с духовным декадансом, спор дела истинного и дела мнимого.

Поединок двух знаменитых тореро — молодого Антонио Ордоньеса и стареющего Луиса Мигеля Домингина, составляющий сюжетный костяк произведения, — это не просто соревнование двух школ, это несовместимость двух взглядов на творчество, это, следовательно, размышление о человеческой личности.

Не раз и не два Ордоньес называется в книге художником, но отличает его вовсе не профессиональная умелость. Напротив, искусство, по мысли Хемингуэя, рождается на превышении мастерства. Почему писатель отдает предпочтение этому человеку перед Домингином, тоже «великим матадором наивысшего класса»? Да потому именно, что последний опускается до приема, до трюка, в то время как Антонио работает «честно, без фальши», Творец, таким образом, противопоставляется ремесленнику, пусть и блестящему.

Над двумя этими книгами — «Праздник, который всегда с тобой» и «Последнее лето» — Хемингуэй работал в конце жизни, и вышло так, что они стали в некотором роде итогом его творческого пути, даже чем-то вроде завещания. И хоть всего идейного объема хемингуэевских книг они, естественно, не исчерпывают, нечто действительно важное, даже центральное, повторяю, для его жизни в искусстве в них выражено: творчество как стержень, как высший смысл человеческой жизни.

Идея эта имеет универсальный характер. Хемингуэй никогда не мыслил четкими социально-политическими категориями. Но если вдуматься, его соображения о творчестве как о единственно достойном человека способе существования тесно связаны с общественными реалиями современной действительности. Хемингуэй выступил как непримиримый противник той общественной системы, которая лишает человека права на самовыражение, подменяет истинные идеалы суррогатами: материальное процветание, душевная сытость.

А если принять во внимание социально-психологическую, культурную ситуацию на Западе, в частности на родине писателя сегодня, то мысли его прозвучат особенно актуально. Сейчас много говорят о «массовой культуре». Явление это достаточно сложное и разветвленное, чтобы рассматривать его тут подробно. Потому ограничимся основным: «массовая культура» — это определенная система отношений и связей в позднекапиталистическом обществе, которая направлена на лишение человека его неповторимой индивидуальности, на приспособление вкусов, привычек, мыслей, даже чувств, к потребностям правящей элиты. «Массовая культура» воспитывает недумующую, самодовольную аудиторню, «молчаливое большинство», чьим именем могут твориться самые страшные дела — например, истребление целых деревень во Вьетнаме. На формирование такой аудитории брошены реклама, фильмы-боевики, низкого разбора беллетристика (так называемый «китч») и, конечно, средства массовой коммуникации. Мир превращается, по выражению канадского социолога Маршалла Маклюэна, которого недаром называют «пророком поп-культуры», в «глобальную деревню». А в недавнем интервью одному мексиканскому журналу Маклюэн употребил другое сравнение. «Личность, — говорил он, — частное

в мире исчезают... у человека массы его нет. Человек массы находится в огромном всемирном театре, словно на международной встрече по бейсболу. А когда вы смотрите партию по бейсболу, вы никто... Человек массы находится одновременно повсюду, но он — человекообразное никто...»

Устрашающая картина, но, к сожалению, далеко не лишенная реальности. В этом убеждаешься, и наблюдая жизнь на Западе с близкого расстояния, и читая о ней в книгах популярных сегодня писателей — Бёлля, Моравиа, Апдайка, Мюриэл Спарк и многих других.

В подобных условиях безнадежно искажается, конечно, и суть творческого усилия — оно уподобляется механически повторяющимся действиям, производство культурных ценностей ставится на конвейер.

В этих условиях особую значимость приобретают опыт и заветы художников, которые никогда не мирились с суррогатами, не уступали давлению буржуазной морали, противопоставляя ей негибкую твердость подлинных гуманистов. В частности, опыт и заветы Эрнеста Хемингуэя как своего рода символ честного отношения к творчеству.

Тут мы подошли к еще одному главному уроку хемингуэевской жизни в искусстве. Писательство было для него, конечно, наиболее адекватной формой самовыражения. А в то же время — способом спасти мир, помочь людям. На этом основана та концепция личности, которая при всех колебаниях, переменах, происходивших в сознании художника, оставалась на редкость стабильной: в любых обстоятельствах человек должен оставаться твердым, не уступать нажиму извне, сохранять достоинство. Хемингуэй писал о простых и кажущихся самоочевидными вещах — о чести, о храбрости, о душевной щедрости, о необходимости хорошо и до конца делать свое дело. И не раз говорил, что эти вещи просты и самоочевидны. Но он же отлично знал, и на опыте своего поколения, и на собственном опыте, как мучительно тяжело порой дается верность простым истинам. Тем выше жизненный и творческий подвиг писателя, сумевшего с достоинством пройти свой путь, не поддаться соблазнам легкого успеха, которому подчас уступали люди, его окружавшие. Ему приходилось переживать кризисы, но всегда он, в конце концов, возвращался к реальной

жизни, не давая себе надолго увлечься миражами призрачной свободы, обретаемой на морских просторах или в джунглях Африки. И очень точно звучит то место из книги «Праздник, который всегда с тобой», где Хемингуэй вспоминает о том, как впервые услышал от Гертруды Стайн формулу «потерянное поколение»: «В тот вечер, возвращаясь домой, я думал о... юноше из гаража и о том, что, возможно, его везли в таком же вот «форде», переоборудованном в санитарную машину. Я помню, как у них горели тормоза, когда они, набитые ранеными, спускались по горным дорогам на первой скорости, а иногда приходилось включать и заднюю передачу, и как последние машины порожняком пускали под откос, поскольку их заменили огромными «фиатами» с надежной коробкой передач и тормозами». Сколь резкий контраст: подлинная трудная жизнь — и жизнь придуманная, закованная в мертвые клише. С ней Хемингуэй не желал иметь ничего общего. Он жил в реальном мире.

Быть может, именно это чувство реальности и заставило его подвергнуть существенной ревизии моральные нормы, выработанные им в 20-е годы после первой мировой войны. «Подвергнуть ревизии» — не значит отказаться, ибо нормы эти сохранили для него свою привлекательность до самого конца жизни. Когда в 1954 году Хемингуэю была присуждена Нобелевская премия, он откликнулся на это заявлением, где, в частности, говорилось: «Жизнь писателя — всегда одинокая жизнь... Расставаясь со своим одиночеством, он вырастает как общественная фигура, но работа его при этом страдает».

Дело тут не просто в писательстве как профессии. Одиночество было в глазах Хемингуэя надежным способом противостояния враждебному миру, моральный стоицизм представлялся ему той позицией, которая позволяет человеку избежать недостойных компромиссов со всем низким и мелким. Вот почему и герои Хемингуэя всегда столь одиноки, вот почему в первую очередь рассчитывают они на самих себя. Можно говорить о зыбкости, общественной невесомости такой позиции, но нельзя думать, что в ней был хоть гран кокетства, игры. Одиночество казалось единственной возможностью, но возможностью мучительной, ибо, лучше чем кто-либо другой, Хемингуэй понимал, сколь оно опасно для человека, к каким тупикам отчаяния способно привести.

И когда сама жизнь в период всемирной борьбы с фашизмом убедительно доказала недостаточность кодекса «одиноким чести», Хемингуэй нашел в себе мужество по-новому взглянуть на то, что ему лично прежде казалось несомненным. С трудом, переступая через дорогие, близкое, с чем кровно сжился, прорывается-таки Роберт Джордан, повторяя во многом путь своего создателя, к идее человеческого братства в час опасности. Будут еще и иные испытания, новые сомнения, даже провалы, но этот опыт — не забудется.

И разве это только личный опыт, разве нет и в нем общезначимого смысла, близкого нынешнему поколению людей? Мы живем далеко не в тихое время. Силам мира и разума противостоят мрачные силы реакции и разрушения. В этих условиях настоятельной необходимостью является единение всех честных людей земного шара, какими бы высокими барьерами — политическими, социальными, психологическими — ни были они разделены. Об этом прямо говорится в программных документах КПСС, партии, которая дело мира поставила во главу угла своей внешней политики, партии, которая выработала и последовательно осуществляет Программу мира. Об этом думают все трезво мыслящие государственные деятели планеты, ученые, да, наконец, просто люди, хорошо понимающие, что мир — это жизнь. Об этом же думают и работники культуры. Международная конференция писателей в Софии (июнь 1977 года), проходившая под девизом «Дух Хельсинки и долг мастеров культуры» и собравшая людей самых разных взглядов, единодушно приняла резолюцию, где говорится о том, что и литература несёт свою высокую меру ответственности за мир и счастье людей на земле.

Хемингуэй не раз подчеркивал, что политика лежит вне интересов писательства. В письме к К. Симонову, говоря о том, что происходит в мире, автор тут же словно бы спохватывается: «Простите, что я заговорил о политике». А в письме к другому советскому корреспонденту — И. Кашкину говорит и вовсе прямо: «Писатель смотрит со стороны, как цыган. Сознать свою классовую принадлежность он может только при ограниченном таланте»¹.

¹ К а ш к и н И. Эрнест Хемингуэй, с. 280.

Все же мы судим художника не по декларациям, но по тому, как он жил, прежде всего по книгам, им написанным. Борьба за Республику в Испании, участие во второй мировой войне — это внутренняя потребность Хемингуэя; в то же время это и политическое действие. «По ком звонит колокол» — это творческая исповедь художника; в то же время это и акт общественного сопротивления фашизму. Прорыв от горизонта одного к горизонту всех людей — это личный путь писателя; в то же время это и обретение новых высот гражданственности.

Наивно было бы полагать, разумеется, что обретение социальной зрелости автоматически и непосредственно отзывается в творческой работе художника. Бесспорно, опыт второй мировой войны обогатил Хемингуэя новыми и важными жизненными наблюдениями, немало способствовал более глубокому и верному пониманию социальных закономерностей жизни. Но ведь видели мы, что этот опыт далеко не сразу и далеко не прямо пророс подлинно значительными произведениями, наподобие «Старика и моря». Напротив, сразу после войны была написана книга вполне заурядная — «За рекой в тени деревьев».

Но столь же наивно было бы думать, что политика (в самом широком смысле понятия) и эстетика разделяются в сознании художника на взаимонепроницаемые отсеки. Творческий путь «аполитичного» писателя Эрнеста Хемингуэя легко опровергает подобное нелепое предположение и служит выразительным примером того, как обращение к общезначимой социальной проблематике позволяет художнику полностью осуществить себя как творческую личность.

Писательские судьбы складываются по-разному. Вспоминая У. Фолкнера, можно сказать, что создатель «йокнопатофского» цикла романов и новелл видел текущий день через призму истории. Вновь и вновь он обращался к хроникам и легендам американского Юга, чтобы, пересказывая их, обнаружить и закрепить в слове константы человеческого бытия — бессмертие индивидуальной личности, обретаемое в страдании и борьбе. Вот почему трудно, да и не нужно, искать в его книгах прямой отклик на события современности: мировые войны, экономические кризисы и т. д. Житейское, по его собственным словам, он переплавлял в апокрифическое.

Еще одно имя (тоже из разряда классических в литературе XX века) — Томас Манн. Конечно, он разительно отличается от Фолкнера. Там, где у последнего сильнейший напор чувства, — у автора «Волшебной горы» и «Доктора Фаустуса» — не менее могучий напор мысли; если Фолкнер описывает — зримо, подробно, пластически, то Манн философствует, создавая уникальный в новейшем романе художественный образ — образ идеи; наконец, в одном случае перед нами тяжеловесная, кажется мало заботящаяся о собственной соразмерности фраза, в другом — строго рационалистический, логически выверенный стиль. И все же, учитывая эти и иные различия, надо признать, что и Томас Манн видел современность в свете вечности, искал универсальные формулы бытия. Он настаивал на том, что «Волшебная гора» — произведение актуальное, вбирающее в себя социально-нравственный опыт Европы, которая только что (роман был написан в 1924 году) прошла через самую разрушительную из пережитых ею войн. И это действительно так. Но не только так. Потому что актуальность ничуть не мешает автору погружаться на всю глубину истории, более того, последняя служит формой существования подобной актуальности. Недаром Манн (как и Фолкнер) столь охотно обращается к поэтике мифа как хранителя вечных ценностей и идей.

На подобном литературном фоне особенно отчетливо видно, что Хемингуэй представляет совершенно иной тип творческого сознания. Его книги как раз непосредственно вырастают из текущей действительности, были кровно и прямо связаны с проблемами, волнующими человечество сейчас, в этот момент. Это совершенно не значит, разумеется, что автор был озабочен лишь поспешным откликом на злобу дня. Просто у него «ситуация Манна» оказалась перевернутой: тот шел от «всегда» к «здесь и сейчас», а у Хемингуэя, напротив, всеобщие идеи вырастали из неизменно конкретных положений. Вот почему он столь дорожил контактом с аудиторией. Если Фолкнер в ответ на жалобы, что роман «Шум и ярость» остался непонятым после трехкратного прочтения, советовал перечитать его в четвертый раз, то Хемингуэй не мог позволить себе ничего подобного: живое читательское доверие было непременным условием его творчества. Вполне понятно, что у писателя такого склада художественная убе-

дительность произведений особенно тесно связана с тем, насколько верно в них отражена современность, ее главные конфликты, ее человеческие типы. Мы видели, что путь Хемингуэя в литературе невозможно уподобить неуклонно восходящей линии: случались и отступления, и даже провалы. Однако же, взятый в целом, в крупном масштабе, этот путь подтверждает, что, чем глубже и точнее постигал он действительность, чем дальше отходил (если воспользоваться его же определением) от позиции «цыгана, глядящего со стороны», тем крупнее он вырастал как художник.

...Приведя в своей книге «Сегодня и давно» письма, полученные от Хемингуэя, Константин Симонов сопроводил их развернутыми раздумьями — комментариями к книгам американского писателя. Три раза в этих комментариях повторяется вопрос: «Чем нам близок Хемингуэй?» И трижды звучит ответ: «А вот этим и близок!.. высокими нравственными принципами, которыми без высоких слов живут и дышат его герои... Своими бесстрашными поисками правды среди самых жестоких и страшных обстоятельств века... Постоянным вызовом индивидуализму — мнимой красоте и мнимой гордости человеческого одиночества»¹.

Это не единственные, но — главные уроки Мастера.

¹ Симонов К. Сегодня и давно, с. 285, 287.

Содержание

I. «Погибшее поколение! — нет...»	3
II. Иллюзии «сепаратного мира»	28
III. От горизонта одного—к горизонту всех	42
IV. Торжество жизни	75
V. Наш современник — Эрнест Хемингуэй	100

Николай Аркадьевич Анастасьев

ТВОРЧЕСТВО ЭРНЕСТА ХЕМИНГУЭЯ

Редактор *А. В. Ведрашко*
Обложка художника *Л. М. Чернышева*
Художественный редактор *Н. М. Ременникова*
Технический редактор *Н. Н. Бажанова*
Корректор *Р. С. Збарская*

ИБ № 5364

Сдано в набор 09.09.80. Подписано к печати 28.05.81. А08384. 84×108¹/₃₂. Бум. типограф. № 3. Гарнит. литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 5,88. Усл. кр. отт. 6,2. Уч.-изд. л. 6,02. Тираж 200 000 экз. Заказ № 5834. Цена 20 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Областная типография управления издательств, полиграфии и книжной торговли Ивановского облисполкома, г. Иваново-8, ул. Типографская, 6.

20 К.

