

УДК 820(73).06

И.Л. Лапин, И.В. Бондарь

К сопоставительной типологии романа: "По ком звонит колокол" Э. Хемингуэя

Каждое серьезное художественное произведение настолько индивидуально, что одной из первых реакций при его появлении бывает возмущение непохожестью на утвердившееся и признанное. Требуется время, целый каскад самых контрастных суждений, чтобы наметились более-менее взвешенные подходы к творческим исканиям каждого писателя, их реализации в отдельных произведениях. С момента выхода в свет двух первых книг Эрнеста Хемингуэя ("Три рассказа и пять стихотворений" и "В наше время") вплоть до наших дней его творчество всегда оценивалось категорично и неоднозначно. В нем видели как писателя философского склада, так и автора произведений довольно ограниченных, даже примитивных, основная тематика которых – насилие, жестокость и смерть. Что любопытно, такое резкое расхождение во мнениях равно свойственно как зарубежной, так и нашей критике.

Большинство исследователей творчества Э. Хемингуэя (К. Бейкер, Ф. Янг, Л. Триллинг, Э. Хеллидей, Г. Левин, С. Сандерсон – на западе и у нас – И. Финкельштейн, Н. Анастасьев, А. Эльяшевич, В. Махлин, М. Мендельсон, И. Кашкин) в основном ограничивалось рассмотрением некоторых стилистических приёмов писателя, наблюдением над отдельными элементами его поэтики (например, система характеров, проблема "автор – герой", тематика, диалог). При этом произведения чаще всего берутся обособленно, вне серьёзных сопоставлений, и типологических обобщений.

В общем, такой же подход утвердился и по отношению к роману "По ком звонит колокол". Но вместе с тем, сразу же после его опубликования в 1940 г., в критике обозначились споры о месте произведения в творческой эволюции писателя, в литературе о войне в Испании, в типологии романских жанров. Д. Бич, например, утверждал, что этот роман "самый широкий по масштабам, самый совершенный в техническом отношении и самый сильный из всего, что

написано Хемингуэем" [1]. Как считал критик, именно здесь писатель с присущим ему мастерством сумел сказать своё особо веское слово о гражданской войне в Испании. К такой оценке присоединились Д. Грей, К. Бейкер, Ф. Янг, а позже и Э. Стентон, который также полагал, что "Колокол" – самый лучший, глубочайший и завершённый роман писателя. С другой стороны, раздавались голоса о том, что если в ранних произведениях Хемингуэя были свежесть и оригинальность мысли, то в "Колоколе" нет даже удачных, метких выражений, а само содержание может быть без ущерба для художественного целого отделено от формы, в которой оно реализуется (А. Бургесс).

Из советских критиков первым откликнулся на этот спор И. Кашкин, который считал, что "в целом это гуманистическая книга о людской солидарности, о больших этических проблемах, это книга антифашистская, книга, проникнутая горькой и терпкой любовью к Испании и её народу" [2]. И далее: "Приходится согласиться, что талантливый роман Хемингуэя, несмотря на исключительные художественные достоинства, – еще не настоящая книга о гражданской войне" [2].

С легкой руки И. Кашкина советская критика окрестила этот роман талантливым, удачным, а некоторые объявили его лучшим из всех довоенных произведений писателя (Б. Грибанов). Заговорили даже о новом взгляде художника на мир, поскольку "повествование выходит за пределы одной судьбы" и герой уже активно действует, а не "только чувствует и воспринимает жизнь" [3]. При этом как-то само собой оставался в стороне вопрос об авторской позиции в романе и о концепции героя, хотя не осталось не отмеченным что "герой "Колокола", как и сама книга, далеко не однолинейный" [2]. Позднее заговорили о том, что Эрнест Хемингуэй "не создаёт нового содержания, новых понятий, он чаще испытывает старые ценности, проверяя их на прочность, на "неизменность" [4].

Попробуем внимательнее взглянуть в специфику художественного мира данного романа по сравнению с предыдущими – "Фиеста" и "Прощай, оружие!" – и наметить его место в творческом наследии писателя.

Прежде всего хотелось бы обратиться к материалу, положенному в основу произведения. Различными исследователями творчества Хемингуэя этот материал трактовался по-разному: одни считали, что этот роман – сомнительная попытка интерпретации испанской войны (Э. Хеллидей), другие – что книга построена на любовной истории между американцем-добровольцем и испанской девушкой (Ф. Карпентер), третьи полагали, что это произведение – правдивая летопись героической борьбы целой нации за свободу, независимость и демократию (Р. Готхарде). При этом упускался из виду тот факт, что "Колокол" – продолжение реализации большой и сложной хемингуэевской темы человека на войне. Только на сей раз она заметно расширена, и книга благодаря этому приобретает не встречавшееся ранее звучание.

Писатель ставит одну проблему за другой: одиночество человека ("Никто не знает, каким одиноким чувствуешь себя, когда выходишь на такое дело") [5] и человеческое братство ("Ты ничего уже не можешь сделать для себя, но, может быть, ты сможешь что-нибудь сделать для других") [5]. Рядом встают осознанная тяжесть добровольного подвига (Эль Сордо: "Боишься ты смерти или нет, примириться с ней всегда трудно") [5] и безнадёжное выполнение долга ("Нечего тебе тревожиться. Ты знаешь, что тебе, быть может, придется сделать, и ты знаешь, что может случиться") [5]. Неоправданная, ненужная жестокость (рассказ Пилар о зверском убийстве фашистов в провинциальном городке: "Много чего там у нас было... Много. И всё страшное... Это всё очень жестоко") [5] и вызванное обстоятельствами необходимое и неизбежное применение силы против насилия ("Все-таки убивать – большой грех, думал он.

Потому что это есть то самое, чего мы не имеем права делать, хоть это и необходимо") [5].

Этот перечень можно было бы продолжить. Важно отметить, что главное здесь – не стремление поскорее решить какую-либо из проблем (Хемингуэй никогда не предлагает готовых рецептов), а то, как всё это взятое вместе складывается в сознании героя (идеальное начало) и отзывается в его конкретных поступках, в его поведении (реализация идеала). Неспроста в романе большой удельный вес имеют такие элементы поэтики, как внутренний монолог и несобственно-прямая речь, позволяющие автору так построить словесную ткань произведения, чтобы как можно четче, яснее представить позицию героя. "По ком звонит колокол" – первый роман Хемингуэя, где он затронул такое большое количество трагических и сложных вопросов, включил множество персонажей и заставил читателя посмотреть на все события их глазами. Да и сам главный герой здесь – это уже не Джекоб Барнс и не лейтенант Генри.

Как справедливо отметил Э. Стентон, писатель придал Роберту Джордану множество черт, которые не предполагались (или, во всяком случае, не заявлялись так открыто) в предыдущих героях: гордость, чувство чести, мужество перед лицом смерти и то, что позже стали обозначать термином "grace under pressure", то есть умение сохранять достоинство в экстремальных ситуациях. Этот новый тип героя ведёт к тому, что писатель местами отказывается от своих традиционных принципов повествования (беспристрастность, сдержанность, отсутствие авторских комментариев и поясняющих ремарок в диалогах и т.д.) и открыто становится на сторону главного героя. Это подтверждается высоким процентом несобственно-прямой речи в тексте, так как это средство выражения является "сплавом, речевой контаминацией автора и персонажа" [6].

Следует также учитывать и двойственную природу несобственно-прямой речи, которая является одновременно "эффективным средством выражения иронии и двусмысленности" [6]. Именно эту иронию и подметил Э. Хеллидей, а его поддержал Р. Уикс, полагавший, что ирония в романе заключается в том, что и Джордан, и его враг Берренко оказываются слишком хорошими, чтобы умереть. Более того, ирония присутствует не просто сама по себе, это попытка автора "вернуть" беспристрастность, изображая одно и то же явление с разных сторон, взглянуть на одно и то же событие глазами как Роберта Джордана, так и тех других, которые действуют рядом с ним в тылу противника. Доказательством этого служит и то, что очень часто Хемингуэй включает в текст произведения внутренние монологи и размышления второстепенных героев. Что касается двусмысленности, то в романе она не релятивизирует изображаемое, а подталкивает к более глубокому, незашоренному восприятию мира, свое суждение о котором писатель и не скрывает, и не догматизирует. Тем самым он уходит от еще одного своего правила.

В предыдущих романах писатель ничего не добавлял "от себя", ограничивался изображением поступков, действий и воспроизведением речи персонажей, отказывался от принципа "всеведения автора", стремясь увеличить расстояние между изображаемыми событиями и авторской позицией, что привело к появлению так называемой "подводной части айсберга". Здесь же Хемингуэй "заглядывает" и в отель Гэйлорда, и в лагерь фашистов, и в соседний партизанский отряд, как ни в чем не бывало излагает мысли второстепенных героев, комментирует их с помощью сложных синтаксических конструкций, включая даже периоды. Таким образом, "подводной части айсберга" в произведении не наблюдается: всё прозрачно, всё вызывающе открыто.

Ранее Хемингуэй делал главную установку на показ, проникновение в атмосферу застоя, удушья, потрясшую его в детстве и юности. "Подводная

часть айсберга" и нужна была, чтобы сделать эти явления видимыми, "надводными", переориентировать читателя, привлечь внимание к существованию невидимой для самих героев грязи; чтобы показать их неумение, нежелание или даже неведение необходимости оценить себя. Теперь же писатель хотел передать своё восхищение борьбой, преодолением себя, а значит, и обстоятельств, сколь бы трагическими ни были финалы судеб его персонажей. Поэтика мещанской драмы явно уступает место поэтике трагедии и её основе – героике.

К сожалению, этот важнейший поворот в творчестве писателя не всеми был понят как таковой. По словам американского критика А. Рубинштейн, "нам Хемингуэй-партизан рассказывает то, что должно было бы быть показано Хемингуэем-новеллистом" [7]. Поэтому она расценила книгу как неудавшуюся. На наш взгляд, здесь важнее не однозначно определить, что является достоинством или недостатком романа, а проследить элементы качественно иной поэтики.

Обращают на себя внимание новые композиционные, пространственно-временные решения. Например, И. Кашкин отмечает "уплотнение времени": основные события разворачиваются в течение всего лишь трёх дней. С другой стороны, Б. Гиленсон находит, что "иная композиция у "Колокола". В основе его – напряжённый увлекательный драматический сюжет, вокруг которого "наматываются" разнообразные побочные сцены, развёртывающиеся в разных временных и географических плоскостях" [8]. При этом он сравнивает архитектуру романа с тремя единствами античной трагедии: в горах Гвадаррамы происходят почти все действия (единство места), все усилия героев подчинены основной задаче – взрыву моста (единство действия), временная "спрессованность" (единство времени). Как и в древнегреческой трагедии, то и дело вклиниваются своего рода "внесценические действия": разговоры действующих лиц, рассказы, воспоминания, внутренние монологи.

Всё это даёт основание американскому критику Ф. Карпентеру высказать предположение, что мы имеем дело с новым явлением в литературе – "пятым измерением", которое находится вне границ обычных трёх пространственных и одного временного измерений и которое он определил как "вечное настоящее", или "вечное сейчас" [9]. Таким образом, Хемингуэй трансформирует жанр лирического романа, создавая новую жанровую разновидность, которую исследователи определяют каждый по-своему: Н.Д'Агостино – как облагороженную мелодраму, Б.Гиленсон – как лирический эпос, Р.Готхарде – как совершенный сплав эпического, драматического и лирического жанров, где драматический и эпический элементы помогают расширить возможности лирического. Эта последняя точка зрения наиболее убедительна, так как в данном романе трудно установить чёткие границы и определить соотношение элементов различных жанров. Да и дело не в жёсткой формализации: важнее проследить за реальной художественной жизнью тех новых приёмов и средств выражения, которые использовал писатель в "Колоколе".

В первую очередь, это внутренний монолог героев и несобственно-прямая речь, а также диалог нового типа, более распространённый и насыщенный авторскими комментариями. Практически нет недоговорённости, завуалированности, зато налицо настойчивое повторение отдельных деталей (сосновые иглы, снег, рюкзаки), достаточно полные портретные характеристики (как главного, так и второстепенных героев), большое количество пейзажных зарисовок, возросшая частота сравнений. И что прежде было принципиально невозможно, писатель употребляет огромное количество лексики с "высоким значением": "Я стою за Республику как форму правления, но Республика должна будет выгнать вон всю эту шайку конокрадов, которая завела её в

тупик перед началом мятежа. Можно ли найти ещё народ, вожди которого были бы такими истинными его врагами?.. Странная вещь фанатизм. Чтоб быть фанатиком, нужно быть абсолютно, непререкаемо уверенным, что ты прав... Он охотно отказался бы от геройской или мученической кончины" [5]. Хемингуэй не только перестал бояться "высоких" слов, но и высоких, героических характеристик личности, идеала героического.

Раздвоенность Джордана, его внутренняя борьба с самим собой, преодоление себя – вот что интересует автора больше всего, и он даже прибегает к диалогу героя со своим вторым "я":

"Ладно, сказал он себе. Я сожалею, если только от этого кому-нибудь легче.

Едва ли, сказал он себе.

Ладно, вот и прекрати это, сказал он себе.

Ладно, прекратил.

Но прекратить было не так-то легко. Скольких же ты всего убил за это время, спросил он себя" [5].

От ранней манеры письма Хемингуэя в этом романе сохранился такой приём, как усиление значимости отдельных слов путём их настойчивого повторения ("Только что ты целовал эту девушку, и голова у тебя теперь ясная, совершенно ясная, а ты уже начинаешь тревожиться. Одно дело думать о том, что нужно, а другое дело – тревожиться") [5]. В "Колоколе" мы встретим также и знакомые нам лейтмотивы (гадание по руке, выпавший предательский июньский снег, фашистские самолёты), и профессиональную лексику.

Данное произведение отличают ещё и эксперименты писателя с испанским языком. В текст включено большое количество как таких испанских слов, которые имеют английский эквивалент (например, "трус" – для усиления экспрессии, так как на испанском это слово звучит жёстче – "cobarde"), так и таких, которые точного эквивалента в английском не имеют ("pada", "guerrillero"). Местами автор использует буквальный, дословный перевод с испанского на английский (сохраняя при этом особенности синтаксиса испанского языка), что создаёт особый эффект "корявости" фраз ("Нам, понимаешь, никогда не приходилось обороняться, разве что когда наш город брали. В деле с эмелон там были солдаты с *máquina*) [5].

Таким образом можно сказать, что в рассматриваемом романе Э.Хемингуэй намеренно отказывается от прежних смысловых приоритетов, соответственно меняя повествовательные приёмы и средства выражения. Сохраняя динамику, обострённый драматизм конфликтов, он сознательно отходит от новаторского освоения ибсеновско-чеховской традиции создания двухпланового повествования, где на авансцене представлены весьма посредственные действующие лица, поглощённые собой и за будничностью, заведенностью существования не видящие собственного ничтожества. Вместе с тем, читателю постепенно открывается второй план ("подводная часть айсберга"), позволяющий почувствовать и осмыслить заключённую в ранних хемингуэевских произведениях иронию над "прозаическими трагедиями" мещан.

В "Колоколе" уже самим названием – эпиграфом из Джона Донна писатель не только ставит описываемые события в один трагедийно-героический ряд с социально-философскими исканиями ушедших веков, но и выделяет их гражданскую, общечеловеческую значимость. Поэтому основной пафос романа ориентирован на то, что и в XX столетии жизнь развивается не только по законам мещанской драмы, фарса или трагикомедии. Наступление фашизма, социальные кризисы, глобальные столкновения экономических и политических интересов поляризовали мир, потребовали от Хемингуэя жесткого, публицистически ясного ответа на их вызов. Как и в произведениях древности,

переломных эпох нового времени, персонажи его романа не пасуют перед необходимостью единственного, фатального для себя выбора. В духе героики античной трагедии безальтернативность решений героев "Колокола" становится констатацией не гнетущей безысходности, а неизбежности осознанных жертв на пути к становлению сложного, многонаправленного мира. Так Э.Хемингуэй, в годы испанских событий и второй мировой войны естественно сочетавший в себе и художника, и бойца-антифашиста, вовсе не случайно как раз в этом романе предельно сближает эстетическое видение и этический поступок.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Beach J.W.* American Fiction 1920 to 1940. N.Y., 1942. P. 69.
2. *Кашкин И.А.* Эрнест Хемингуэй: Критико-биографический очерк. М.: Художественная литература, 1966. С. 205, 201, 182.
3. *Эльшевич А.* Человека нельзя победить (Заметки о творчестве Эрнеста Хемингуэя) // Вопросы литературы, 1964, №1. С. 107-127.
4. *Махлин В.Л.* О культурно-историческом контексте творчества Хемингуэя // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология, 1987, №3. С. 33-40.
5. *Хемингуэй Э.* По ком звонит колокол: Роман; Испанская земля: Сценарий докум. фильма. – Мн.: Мастацкая літаратура, 1984. С. 328, 354, 238, 126, 77, 154, 128, 231, 126, 209.
6. *Бариленко Н.Н.* К вопросу о несобственно-прямой речи как показателе стиля художественной литературы // Вопросы теории романо-германских языков Днепропетровский ун-т, 1974. Вып. 5. С. 42-47, 46.
7. *Rubinstein A.* Brave and Baffled Hunter // "Mainstream", January, 1960, vol. 13, №1. P.17.
8. *Гиленсон Б.А.* Эрнест Хемингуэй. М.: Просвещение, 1991. С. 140
9. *Carpenter F.I.* Hemingway Achieves the Fifth Dimension // Hemingway and His Critics: An International Anthology. Ed. By Carlos Baker. Hill and Wang. N.Y., 1961. P. 191.

S U M M A R Y

The contrastive-typological study of E.Hemingway's novel "For Whom the Bell Tolls" serves the purposes of identifying its artistic peculiarities and orientation on the heroic pathos of the tragedy.