

Эрнест Хэмингуэй

Может быть, рано еще давать развернутый анализ творчества Хэмингуэя. Он заслуженно пользуется мировой славой, но не случайно на Западе о нем нет, насколько мне известно, ни одной исследовательской статьи. Это, может быть, объясняется тем, что Хэмингуэй в своем росте обгоняет всех своих критиков. Привелось и мне писать о нем в 1934, в 1935, в 1936, то-есть как раз в годы намечавшегося у него перелома. И каждый раз в статьях мне приходилось отмечать очень существенные изменения его творческого облика. Летом 1937 года, прочитав мою статью 1936 г., Хэмингуэй пишет в редакцию журнала «Интернациональная литература»: «Скажите Кашкину, что я еще не раз заставлю его пересмотреть окончательную редакцию моей биографии». Как это ни хлопотливо было мне как критику, но как человек я с радостью признавал: да, он заставил меня пересмотреть не точку зрения (я его всегда высоко ценил как писателя), но многие оценки и при том пересмотреть в хорошую сторону. И мне сейчас вовсе не стыдно, а радостно в этом признаться, так сложен в своей простоте и противоречив в своей цельности Эрнест Хэмингуэй.

Отложив развернутый анализ на будущее, я просто попытаюсь рассказать о некоторых сторонах его творчества и о некоторых этапах его писательской судьбы.

★

Чтобы понять возможность появления такого писателя, как Хэмингуэй, надо хотя бы в самых общих чертах вспомнить положение в послевоенной американской литературе.

Речь идет о начале 20-х годов. К этому времени американского читателя снабжала своей продукцией огромная, хорошо налаженная фабрика популярной литературы, мощное трестированное производство «чтива». В нем объединялись и редакционные мясорубки популярных журналов, и краткосрочные курсы по подготовке авторов коротких рассказов, и литературные бюро по поставке «длинных» коротких рассказов (long short stories). Девизом этого торго-



промышленного предприятия было: «Литература не нуждается в качестве», а обязательным требованием к материалу — благонамеренные герои, наказанный мерзавец, счастливый конец и канонизированный Голливудом поцелуй в диафрагму. Обязателен был и стандартный размер во столько-то тысяч слов для рассказа и во столько-то для романа, а отсюда обязательное многословие и заполнение пустот цветистой красотью или чувствительными излияниями. Во всем полная благопристойность, даже чопорность. К этому времени умерли Джек Лондон и О. Генри, а Драйзер и Эптон Синклер были популярнее за пределами Америки, чем у себя на родине. Не они были примером для американской писательской молодежи, постепенно возвращавшейся из Европы, с фронта. Отчасти эта молодежь прислушивалась к американским сатирикам, издававшимся над убожеством мещанского быта (Менкен и др.), к психоаналитикам и интуитивистам, но в основном она ориентировалась на Европу и, вернувшись, не могла укорениться в Америке.

Это поколение американских литераторов принято называть «потерянным» или «по-

гибшим» поколением. О нем мне уже приходилось писать¹. Здесь я лишь белло напомню, кого называли «погибшим поколением». Это были люди, родившиеся в конце прошлого века. Им в последние годы войны было около 20 лет, а сейчас было бы за 40. В большинстве своем интеллигенты из мелкобуржуазных семей, они прямо с университетской скамьи попали в окопы, а позднее — в кабаčky Монмартра, в литературные салоны Парижа. Они очень рано узнали смерть, увидели изнанку войны, при том в чужой стране, в чужой армии. У них рано развился пессимизм, поверхностный бунтарский скепсис, огульное отрицание всех социальных, моральных и эстетических ценностей. Они бравировали опустошенностью, флиртовали со смертью. Если что и связывало людей этого поколения, так это боевое содружество, фронтовые воспоминания. Вот как пишет об этом А. Мак Линн:

Французский кларет и подкрашенные
ресницы
Возвращают одиноким сорокалетним
мужчинам
Их двадцатое лето и стальной запах смерти...
Вот что дороже всего в нашей жизни —
Вспоминать с неизвестным тебе человеком
Пережитые годы опасностей и невзгод...
И возникает из множества — поколение —
Людская волна однокашников, однолеток...
(«Слово к тем, кто говорит: «Товарищ».)

Позднейшее расслоение показало, что этикетка «поколения» недостаточна и несостоятельна. Часть из них действительно была вышиблена из седла, оказалась потерянной, погибшей для жизни. Многие сбились с круга, в годы кризиса покончили с собой или продались денежному мешку. Но другая часть оказалась потерянной лишь для капитализма, а Мак Линн, Каули и многие другие, пройдя длинный и трудный путь, встали в ряды антифашистских бойцов.

А в те годы, вернувшись с фронта домой, они не ужились там и спешили вернуться в Европу. Лучшие из них не переставали любить «свою Америку», но не могли примириться с тем, во что превращала ее жажда наживы. Они и уходя сознавали, как Малколм Каули, что «детство мое — это Биг Ривер в Северном Мичигане или ферма в Висконсине, или голубая река Джунниата». Уходя они уносили с собой, по образному вы-

ражению М. Каули, «горсть родной земли». (См. стихотворение М. Каули «Горсть земли» на стр. 149).

И все-таки они уезжали, и для них литературной Меккой был Париж, резиденция Джойса, Гертруды Стайн, дадаистов. Париж был главной литературной поварней. И вот война, а потом инфляция привлекли туда тысячи молодых американских поварят¹. Что же они делали в Париже в перерывы между попойками и дебошами? Они учились писать, подражая Джойсу и французским модернистам, стремясь быть «plus Joyciste que Joyce lui même». Модной была изысканная непонятность, утонченный примитив, психоанализ и сексуальные темы, упадочные нигилистические настроения. Наскоро обучившись всему этому и порядком подержавшись в парижских кабаках, люди погибшего поколения рассеялись по всей Европе применять полученные рецепты там, где доллар был подороже.

Это было время недолгого послевоенного процветания в Америке и всякого рода кризисов в Европе. Это был период полноценного доллара и обесцененных франка и марки. Время массового паломничества американцев в Европу. А вот какой была в эти годы Европа в представлении американского писателя М. Каули: ему казалось, что в Европе не оставалось больше ценностей, были только цены, бешено скачущие цены. «Цены в Европе менялись с каждым шагом и, казалось, с часу на час. Во вторник в Гамбурге на 8 центов можно было устроить целый банкет; в четверг в Париже вы покупали десяток папирос за стоимость недельного пансиона в Вене. Играя в Мюнхене, вы своим выигрышем наполовину разоряли чехо-словацкого миллионера, и если во-время не успевали потратить выигрыш на шампанское и картины Пикассо, то через день можно было подать весь выигрыш нищему и не удостоиться даже слова благодарности. Некто в Берлине, собираясь заплатить за коробку спичек бумажкой в десять марок, взглянул на билет, на нем было написано: «За эти десять марок я продала свою добродетель». Человек написал об этом длинную добродетельную повесть, получил за нее десять миллионов марок и купил на них своей любовнице шелковые чулки».

Среди блуждающих по Европе американцев были неприкаянные наблюдатели, но

¹ О них и о рождении молодой американской литературы см. «Литкритик» № 9, 1934, стр. 125—126.

¹ «Литкритик» № 9, 1934.

были и спекулянты на чужой ницете — Walutaschweine. Вот что пишет о последних Каули:

«Следуя за долларом, да, следуя за долларом, я научился трем способам есть при помощи ножа и заказывал пиво на четырех языках официанту-венгерцу; следуя за долларом на восток по 48-й параллели северной широты, — где курс доллара выше, там и родина».

★

В эти годы, вместе с людьми погибшего поколения скитался по Европе и Хэмингуэй. У него было мало долларов, много забот и большая внутренняя тревога.

Отцу Хэмингуэя, провинциальному доктору, его практика среди обнищавших фермеров и разоренных индейцев Северного Мичигана едва ли могла обеспечить высокие гонорары, а самому Хэмингуэю — щедрые переводы из дому. Еще до войны Хэмингуэй, кончив школу, где он прославился главным образом как спортсмен, зарабатывал себе на хлеб репортерствуя в Канзас-сити. Потом в 1917 г. Хэмингуэй ушел добровольцем на итало-австрийский фронт, где служил в итальянской армии сначала в санитарном отряде, потом в строю. После демобилизации и недолгой побывки дома, он в 1921 г. едет репортером на греко-турецкий фронт, потом становится парижским репортером, наезжает по делам и на отдых в Испанию, Швейцарию, Италию. Много пишет и мало печатает.

Уже в это время возникает у Хэмингуэя тема дневного и ночного человека, в широком понимании этого образа. «Все они (окружающие) — писал позднее Хэмингуэй — стремились к тому, к чему ты не стремился, и что у тебя получалось само собой, если ты работал. Работа — одна работа — вот после чего ты почувствовал себя хорошо, а в промежутках была твоя собственная треклятая жизнь, которую ты вел где и как вздумается». Смысл жизни — the day's work — «дневной» труд, — искусство, творчество, а вокруг ночь, с ее кошмарами и снами, ночь среди бела дня, с вином, «прекрасными блондинками» и спортом, чтобы притупить боль. Вся эта треклятая жизнь, как непритворная разрядка, или надрыв. Настоящая жизнь в творчестве. В этом смысле еще ничего не напечатанный репортер Хэмингуэй уже тогда был одержим искусством, был «легендарным Хэмом», любимым учеником Э. Паунда и

Гертруды Стайн, надеждой таких людей, как Линкольн Стеффенс.

В 1935 г. в книге «Зеленые Холмы Африки» Хэмингуэй вспоминает о том, как он жил и работал в 20-е годы: «...Мы чуть было не поселились тогда на Boulevard du Temple, и я вспомнил ту квартиру — обстановку и обои, — но вместо нее мы сняли верх павильона на лесопильном дворе в Notre Dame du Champs (внезапные визги пилы, запах опилок, каштан, поднимавшийся над крышей, и сумасшедшая в нижнем этаже) и безденежье, угнетавшее нас весь тот год (рассказы один за другим возвращались обратно с почтой, которую опускали в отверстие, прорезанное на двери лесопильни, и в сопроводительных записках редакции называли их не рассказами, а набросками, анекдотами, contes и т. д.; рассказы не шли, и мы питались луком и пили кагор с водой), и о том, какие красивые фонтаны на Place d'Observatoire (блеск водяных брызг, струившихся по бронзовым конским гривам, бронзовым торсам и плечам, зеленым под сбегающей с них водой) и о том, как в Люксембургском саду, в той части, через которую проходил кратчайший путь на улицу Суффло, поставили бюст Флобера (того, в кого мы верили, кого любили, не помышляя о критике, — Флобера, высеченного теперь из тяжелого камня, как и подобает идолу)».

И рассказы очевидцев подтверждают эти воспоминания Хэмингуэя: «Крошечная пустая комната, — вспоминает Д. П. Бишоп, — близ кладбища Монпарнас, в ней стол, стул, кровать. Обед за пять су от уличного продавца жареной картошки». И в то же время Хэмингуэй упорно отказывался от попыток агентов Херста купить его на корню и связать контрактом, который мог обеспечить безбедное существование на много лет. «Ему была свойственна, — говорит Бишоп, — врожденная, естественная честность, и он знал, что сохранить ее можно, лишь активно оберегая, и купить его было нельзя».

Наконец, в 1923 г. ему удается выпустить маленькую книжку «Три рассказа и десять стихотворений».

К этому времени люди погибшего поколения, наскучив прелестями валютной цивилизации, в поисках простоты и свободы забирались подальше в глушь — в Триполи, в Алжир. И, обеспечив все условия для свободного творчества, сажались за письменный стол.

Ничего хорошего выйти из этого не могло¹. Погибшее поколение оказалось к тому же и «больным, бесплодным поколением», и лекарства оно себе не находило. Поэтесса Тэггард советует этому большому поколению:

Испытайте трюники,
Испытайте шторм,
А после шторма покой...
Ничто не поможет вам,
Ничто не повредит...
Ничто не вылечит,
Ничто не убьет.

И как раз в это время пресыщения, скуки и безнадежности к Хэмингуэю пришла слава, при чем личное его обаяние было так велико, что молва о человеке опередила известность писателя. Личный облик Хэмингуэя стал не только фактом его биографии, но и фактором литературным, а поэтому — общественным. Росла и передавалась из уст в уста легенда о «Большом Хэме», росла и обростала всякой шелухой. Отголоски этих праздных и безответственных пересудов перекинулись из западной критики и к нам. В частности, возник миф о Хэмингуэе-миротворце и историке культуры, возникла трудноразрешимая дилемма о сереброколенном или сереброключичном Хэмингуэе. Одно критическое исследование на русском языке утверждало, что у Хэмингуэя после ранения — серебряная ключица, другое критическое исследование (перевод с английского) устанавливало, что у него серебряная коленная чашечка. Расчет был прост: Хэмингуэй не услышит, а если и услышит, то, не отрицая ни того, ни другого, разве что посмеется и над тем и над другим.

Читая эти и еще более сенсационные пересуды, вспоминаешь стихи Маяковского:

Слушайте, читатели,
когда прочтете,
что с Черчиллем
Маяковский
дружбу вертит,
или
что женился я
на Кулиджевской тете,
то, покорнейше прошу,
не верьте!

Но наряду с этим есть и такие свидетельства, которым хочется верить и которые

многое уясняют в самом творчестве Хэмингуэя, особенно для нас, так как мы не имели возможности о многом расспросить его, во многом убедиться лично.

Для уяснения органичности постоянной у Хэмингуэя теории «честной игры» (fair play) вовсе не безразличен анекдот о том, как он зашел в парижский спортивный зал Ваграм посмотреть на матч бокса. Знаменитый чемпион на его глазах будто бы нанес неправильный удар противнику, и вот возмущенный Хэмингуэй тут же скидывает пиджак, прыгает через веревку и ко всеобщему восторгу публики нокаутирует бесчестного чемпиона. В этом анекдоте Хэмингуэй расправляется с нарушителем fair play кулаком точно так же, как он это делает пером в рассказах «Пятьдесят тысяч», «Мой старик». Воссе не безразлично и то, что по свидетельству Л. Стеффенса, он в те парижские годы «был всегда веселый, всегда приподнятый, но всегда за работой».

Читаешь и слушаешь эти и многие другие показания незнакомых нам очевидцев и начинаешь понимать, как создавался легендарный облик этого любимца писательской молодежи Парижа и Нью-Йорка. Образ жизнерадостного, сильного, немного неуклюжего атлета, превосходного теннисиста, первоклассного боксера, завязатого лыжника, рыболова и охотника, бесстрашного матadora-любителя, отмеченного в приказах фронтовика и ко всему этому, как бы между прочим, всемирно-известного писателя.

Мы не парижане, которые в эти годы видели Хэмингуэя воочию, и когда хочешь представить себе, какой он, жалеешь, что не присутствовал при той первой встрече с ним, о которой вспоминает английский писатель Форд Медокс Форд. Было это в 1923 г. в маленьком парижском кабачке, куда в самый разгар каких-то литературных споров угнетой, балансирующей походкой вошел мужчина с выправкой студента-оксфордца, рано получившего нашивку капитана какого-нибудь из провинциальных гарнизонов Его Британского Величества. Эзра Паунд представил его, и вскоре, размахивая огромными, словно окорока, ручищами, он уже что-то выкрикивал в самое ухо оглушенного Форда. «В общем шуме и гаме, — вспоминает Форд, — я не разбирал, что он кричит, но отлично видел у себя перед носом его кулачища».

«Все мы знаем этих больших, плечистых, угловатых ребят, которые поднимают неистовый шум, как только очутятся под чужой крышей» — эти и следующие строки Дэви-

¹ См. «Литкритик» № 9, 1934, стр. 127.

да Гарнета¹ прекрасно передают первое впечатление, которое, повидимому, оставалось у многих от первой встречи с Хэмингуэем.

Но когда, вдоволь пошумев, гость расположится в кресле и охотно согласится с вами выпить, он чаще всего оказывается очень милым, интересным и чутким собеседником.

И на самом деле Хэмингуэй был именно таким собеседником. «Когда,— вспоминает о нем Форд Медокс Форд,— он медлительно рассказывал нам о своих парижских домохозяйствах, он обычно приостанавливался между словами и потом произносил их мягко, но решительно. Темперамент подсказывал ему, какие случаи рассказать, разум,— какие слова выбрать. Он производил впечатление человека самодисциплинирующегося, и это первое впечатление не обманывало».

А рассказывал он, должно быть, о тех самых соседях с улицы Муфтар, о которых не написал еще ни сам он, ни его герой, писатель Гарри, или о той консервированной попечении которой оставался его сын Бумби-Хэм на время лязжных вылазок родителей.

И оказывалось на поверку, что кумир эстетов и снобов отличается от обыкновенных хороших американцев лишь тем, что он зорче их и к тому же умеет писать.

От Ника Адамса в первом сборнике рассказов до Филипа в «Пятой Колонне», почти в каждой книге Хэмингуэя мы встречаем излюбленный образ большого, сильного, смелого мужчины, способного на грубость и жестокость, но способного и на большое чувство и большую нежность без сантиментов. «Внешне крутого, но мягкосердечного». Внешне беззаботного, но вдумчивого. Этот основной герой Хэмингуэя разделяет с автором те симпатии, которые вызывает он в самых разнородных читательских кругах, и эти симпатии способствовали литературной славе Хэмингуэя едва ли меньше, чем исключительные художественные качества первой же его книги. А такой первой (на самом деле второй) книгой можно считать сборник рассказов «В наше время».

★

В 1924 г. сборник этот вышел в Париже тиражом в 170 экземпляров, а в 1925 г.— обычным изданием в Нью-Йорке. «В наше время» — это рассказы о детстве и юности американца Ника Адамса, который вырос

¹ См. сборник рассказов «Смерть после полудня», стр. 14.

среди фермеров и индейцев штата Мичиган, побывал добровольцем на итало-австрийском фронте, был репортером в Греции и Турции, посещал фиесты в Испании, жил в Париже, охотился и ловил рыбу в Америке, стал писателем, растил детей. Основные темы книги — это дружба, действительное общение с природой, спорт и война как виды борьбы, законы которой всегда занимали Хэмингуэя. Линию этой книги продолжают многие рассказы позднейших книг, повествующих о Нике дома и на войне («Убийцы», «Свет мира», «Десять индейцев», «На сон грядущий», «Какими вы не будете», «Вино Вайоминга»). При этом Хэмингуэй пишет о трех поколениях его семьи — о деде, отце (сам Ник) и сыновьях («Доктор и его жена», «Индийский поселок», «На сон грядущий», «Отцы и сыновья», «Ожидание»).

Впечатление от книги было ошеломляющее. У читателей зубы заломило, как от холодной ключевой воды. В те годы, после только что вышедшего «Улисса» никого уже не могла удивить сложность. Сборник Хэмингуэя носил следы увлечения модернизмом, но он был многогранен и как новое все восприняли в нем Ника на «Биг Ривер», а не явно чужеродных Хэмингуэю и всем уже опостылевших снобов из погибшего поколения. Нарочитая простота Хэмингуэя пришлась ко времени в послевоенные годы, когда, пресытившись иллюзиями и обманом, штуркарством и красотой, изголовавшись по правде и простоте, американский читатель с восторгом встретил его прозрачные и освежающие страницы, его внешне простую тематику, таившую на самом деле труднодоступный лирический подтекст. Хэмингуэй стал мэтром целой школы «неопримитивистов», ему подражали, у него учились, но ни один из подражателей и до сих пор не сравнялся со своим мэтром. А для почитателей он был скорей кумиром, чем объектом изучения. Сразу родились хэмингуэевщина и хэмингуэевцы, которые не понимали, что Хэмингуэй тем и силен, что он одновременно и в погибшем поколении и над ним, что он не мог бы так показать этой среды, если бы не был ей внутренне враждебен. По своему основному устремлению писатель-реалист, он очень скоро был окутан романтической дымкой, и эта дымовая завеса долгое время сбивала с толку многих западных критиков. Говоря не о творчестве, а о роли Хэмингуэя, они то и дело некстати вспоминали о роли Байрона. Дело в том, что если было в писателе-реалисте Хэмингуэе что-либо от романти-

ки, так это некоторая романтизация анархической охотничьей жизни, романтизация бравады и fair play, романтизация опустошенности в «Фиесте», красиво обставленная ничтожность, красиво обставленная смерть. Но пишет он обо всем этом как реалист и как трезвый мастер.

За легендой о кумире «погибшего поколения» было добытое упорным трудом мастерство, и первый период его творчества — это период становления и утверждения своего мастерства.

Вообще говоря, Хэмингуэй пишет почти исключительно о пережитом и лично виденном, но, творчески преломленное, оно у Хэмингуэя становится не автобиографией, а мастерским произведением искусства. Очень легко у него проследить превращение спутника, только что описанного в дневниковых записях, в героя фиктивного рассказа. В самом конце книги путевых очерков 1935 г. «Зеленые холмы Африки» участница охоты сожалеет, что она больше не может зрительно представить себе одного из спутников. Хэмингуэй тут же заявляет: «Я помню его. Вот погодите, я напишу что-нибудь и выведу его». И действительно, через год охотник-профессионал мистер Джексон Филиппс с измененной фамилией становится профессиональным охотником Уилсоном в рассказе «Недолгое счастье Фрэнсиса Макombera». И таких случаев у Хэмингуэя немало.

★

Хэмингуэй всегда неустанно учился... «Передать подлинное явление, последовательность фактов и действий, вызывающих эмоцию, и добиться, чтобы впечатление оставалось попрежнему сильным через год или через десять лет, а при удаче и закреплении достаточно четком — даже навсегда, — мне никак не удавалось, и я прилагал все усилия, чтобы добиться этого» («Смерть после полудня»). Он учился, преодолевал трудности и шел дальше, продвигаясь напролом, как танк по бездорожью. Хэмингуэй с боем добивался мастерства. Он никогда не успокаивался на достигнутом. Он перепробовал все жанры: 1. Репортаж; 2. Творческий репортаж. Фрагменты сугубо объективные и фрагменты лирические; 3. Новелла с ее циклизацией, из которой вырастает роман; 4. Роман; 5. Специфически английский жанр — «болтовня» (talks) — юмористические интерлюдии, размышления об искусстве. Разговоры с читателями, со старой леди, с еще не очень старым и не очень культурным джентльменом, с вполне культурным

австрийцем Кандисским. Словом, то, для чего еще Пушкин затруднялся подобрать русское обозначение, ставя заглавие «Table talk»; 6. Художественный очерк. 7. Публицистика; 8. Лирика — от страшноватых или непристойных стихов начала 20-х годов и до пафосной лирики «Посвящения». 9. Драма.

★

Уже на школьной скамье прискучило Хэмингуэю традиционное многословие, и он идет переучиваться. Учится он одновременно у «каменного идола» Флобера и у самой жизни. «Стендаль видел войну, и Наполеон научил его писать. Он учил тогда всех, но больше никто не научился», — позднее заявлял Хэмингуэй. Для него самого подготовительной школой литературной техники была арена боя быков и ученичество у Флобера; жизненной школой — война и ремесло репортера; университетом — сопоставление двух войн, сделанное уже в те годы, когда Хэмингуэй находился среди бойцов за свободу испанского народа.

«Хэмингуэй был самым многообещающим человеком в Европе, — говорит в своих воспоминаниях Линкольн Стеффенс. — Впервые я это понял как-то вечером, во время Лованнской мирной конференции, когда он показал свои депеши с греко-турецкого фронта. Он только что перед тем вернулся с театра войны, где наблюдал исход греческих беженцев из Турции, и его депеша сжато и ярко передавала все детали этого трагического потока голодных, перепуганных, отныне бездомных людей. Я словно сам их видел, читая строки Хэмингуэя, и сказал ему это. «Нет, — возразил он, — вы читайте код. Только код. Ну, разве это не замечательный язык?» Он не хвастал, это была правда, и я помню, как позже, много позже, он говорил: «Пришлось отказаться от репортажа. Очень уж меня затыкивал язык телеграфа».

Неизвестно, что читал Хэмингуэй Стеффенсу, но вот что он писал в то время на ту же тему: «За тонкими низинами виднелись сквозь дождь минареты, торчавшие над Адрианополем» и т. д.¹ Автор ни одним словом не обнаруживает своего отношения к происходящему, но картина от этого ничего не теряет. Самый выбор элементов описания, включение в рамку такой значительной для поэтики Хэмингуэя детали, как дождь, — все это дает эмоциональный подтекст, словами не выраженный. Но внеш-

¹ См. сборник «Пятая колонна и 38 рассказов», стр. 261.

не этот фрагмент, как и следующий, о подстреленных немецких солдатах в Монсе, нарочито бесстрастен. Это писал ученик Флобера, изучивший условный телеграфный код. Люди для него — просто подопытный материал, автор с ними экспериментирует. Позднее, когда он, не потеряв пиетета к Флоберу, стал критически учиться у него и у других великих реалистов, в его творчестве появились люди — товарищи, враги.

Но все же вплоть до 1937 г. оставался в его книгах налет некоторого бесстрастного холодка или артистизма, с точки зрения которого одинаково важно безукоризненно описать сцену убийства Морганом китайцев или убийства Моргана кубинцами, хотя бы по-человечески и волновала его судьба Гарри Моргана, что видно из следующей сцены смерти Гарри.

Когда «старый газетчик Хэм» рассказывает, что во время войны его телеграммы типа: «Кемаль утверждает не жег Смирны виноваты греки», появлялись в печати под маркой телеграфного агентства «Монумен-таль» примерно в таком виде: «В сегодняшнем конфиденциальном интервью с корреспондентом Monumental News Service Мустафа Кемаль паша категорически отрицал причастность турецких войск к сожжению Смирны. По словам Кемалья, город подожгли части греческого арьергарда еще до того, как в него вступили первые турецкие отряды», — так и кажется, что Хэмингуэй бессознательно противопоставляет крутое, сжатое, намеренное косноязычие и лаконизм многих своих вещей пресному многословию многих и многих современных ему писателей, «прежних фаворитов», как он их насмешливо называет.

«Старый газетчик» Хэмингуэй, не в пример развязным всезнайкам редакционных кабинетов, которые, как резинку, растягивали его каблограммы, очень требователен к себе: «Все горе наших прежних фаворитов в том, что они слишком поздно занялись своим образованием. Теперь они уже не успеют научиться тому, что человек должен узнать прежде чем он умрет... Сначала надо изучить то, о чем пишешь, потом надо научиться писать. На то и другое уходит вся жизнь».

Хэмингуэй взял все, что можно было, от языка телеграмм, но уберег себя от газетного штампа. Так он преодолел газетных своих учителей.

Были у него учителя и среди современных писателей. Он начал работу под покровительством Шервуда Андерсона, но на-



На лыжах с сыном. 1924 г.

рочитая инфантильность, беспомощность и хаотичность Андерсона, его постоянные многозначительные намеки на содержание выеденного яйца скоро прискучили Хэмингуэю, и он жестоко высмеял Андерсона в своем романе-пародии «Вешние воды». Так же успешно борется Хэмингуэй и с психоаналитической манерой шервуд-андерсоновщины. Нельзя сказать, что Хэмингуэй совсем вытравил психологизм, но у него нет того, что Томас Мани называет «непристойным психологизированием». Хэмингуэй загоняет психологический анализ во внешнюю деталь. Тоска, оцепенелость и скука мертвого мира словами никак не выражены, но чисто стилистически показаны, например, через назойливое повторение реплик, через подтекст, через стилистическую паузу или синкопу. Без всяких анализов и разглагольствований, одним лишь импрессионистическим скоплением деталей, он передает атмосферу напряженности, натянутости, ожидания краха. А позднее он находит сначала косноязычные, но потрясающие слова Моргана, а потом и негодующие и четкие реплики Филипа. Так Хэмингуэй преодолевает влияние Шервуда Андерсона и чрезмерное детализирование, идущее от Флобера, найдя

простой, но художественно убедительный язык, пригодный для выражения сложных и неуловимых психологических состояний.

В Париже Хэмингуэй учился у Джойса, Гертруды Стайн, Эзры Паунда. Он прошел через общий для всего «погибшего поколения» этап разорванности сознания, фрагментарности и осколочности творчества. Весь мир представляется и ему не в единстве, а в почти неуловимой раздробленности, из которой можно ухватить лишь беглые впечатления. Отсюда отказ от передачи сущности явления, накапливание чисто внешних деталей, через которые должно обнаруживать себя самое главное. И наряду с этим тщетные попытки закрепить поток сознания, сфотографировать течение мысли.

Мировоззрение сказывалось и в литературном стиле. Вместо широкого полотна — куски жизни, выхваченные здесь и там, часто без начала и без конца, без видимой связи и выводов, без морали, без жалости. Все на простом последовательном описании событий, так, как они происходят. Словом, знакомые приемы кино в таких, скажем, фильмах, как «Под крышами Парижа».

Фрагментарны и самые романы Хэмингуэя. Не говоря уже об «Иметь и не иметь», явно слеппенном из трех новелл с позднее дописанным концом, даже «Фиеста» складывается из пересечения двух циклов новелл: 1) о погибшем поколении и 2) о бое быков. На наших глазах в полутора десятках рассказов уже почти сложился обещанный Хэмингуэем роман о трех поколениях семьи Ника Адамса.

Фрагментарно построение книги «В наше время». Между рассказами помещены фрагменты, осколки, заготовки для будущих книг (итальянский фронт — «Прощай, оружие», бой быков — «Фиеста»). Фрагменты книги «В наше время» иногда трудно воспринимаемы, но они кажутся абсолютно прозрачными при сравнении их с тем, как писали в то же время бывшие соратники Хэмингуэя, писатели-модернисты. И недаром их отношение к Хэмингуэю недоверчивое и настороженное. Во-первых, он им всем наступал на мозоли, но особенно не правилась им в этом строптивом ученике его тяга к простоте и понятности. В самом деле, четким расположением материала, контрастным сопоставлением фрагментов Хэмингуэй достигает того, что в свете целого они становятся вторым дополнительным и вполне объяснимым и оправданным планом. Они своей неприкрытой правдой о жестокой жизни как бы вносят поправку к идиллическим охотничьим и спортивным воспомина-

ниям Ника Адамса. Куски текучих воспоминаний мы находим и в более поздних рассказах — «Какими вы не будете», «Снега Килиманджаро», но тут мы видим победу Хэмингуэя над механическим приемом. Куски эти настолько убедительно мотивированы и так тесно вплетены в ткань рассказа, что уж от него неотделимы.

★

Фрагментарность, импрессионизм, непонятность в значительной степени преодолены Хэмингуэем. Из высказываний 1935 г. видно было, что он не потерял былого пиетета к Джойсу, но его эпитетов он жестоко пародирует в гл. 24-й романа «Иметь и не иметь». А все декадентское искусство он сравнивает с вырождающимся в наши дни искусством боя быков. Ник Адамс в Хэмингуэе — неисправимый реалист, и если у него слышны порою подчеркнуто безыскусственные интонации Шервуда Андерсона и усложненный примитив Гертруды Стайн, то это лишь сознательно и блестяще усвоенная техника, которой он чаще всего пользуется в целях пародии. Вспомнив его трактовку яхтовладельцев, соглашаешься, что такой поток сознания действительно удобнее всего для пародирования такого сознания. Неизжитой в Хэмингуэе Ник Адамс владеет этой техникой легко и естественно, и когда это ему надо, делает достойным настоящего искусства экспериментальные опыты Стайн и застойные психоаналитические этюды Шервуда Андерсона.

Хэмингуэй трудно добивался мастерства, и сам по себе он писатель нелегкий. Легко воспринять его в основных чертах, легко полюбить его, но разобраться в его творчестве трудно, несмотря на кажущуюся простоту. Хэмингуэй вовсе не «первобытное животное», каким он представляется при первой встрече, скажем, немецкому писателю Канторовичу. За его спиной — давняя традиция техники недосказанного, техники, разработанной Генри Джеймсом и Робертом Браунингом, примененной Робинсоном и «поэтами-имажистами». Хэмингуэй берет свое, где только его находит, оставаясь всегда самим собой. Он готов и выпить за своих учителей и поколотить их в случае надобности. Ранний Хэмингуэй, в частности, в рассказах, где он особенно охотно производит эксперименты, требует от читателя особо активного восприятия. Надо как бы принять из его рук эстафету и пронести ее до финиша, которого в самом произведении

нет. Читая Хэмингуэя, приходится без автора почувствовать подтекст и продумать все выводы из его намеков. Воспринять весь лиризм и глубину его суховатого и деловитого изложения. В кадр попадают только узловые моменты, а выводы — все за рамкой, но ясно ощутимы. В «Убийцах», чтобы ни случилось, наступит ли Оле Андерсона или нет, он человек конченный, он уже убит пассивным ожиданием смерти.

Целый ряд рассказов Хэмингуэя построен именно на намеке. Кроме «Убийц» напомним «Белые слоны», «Дрозда в подарок», «Вино Вайоминга» и др. Сразу в таких рассказах не разберешься. Возникает вопрос: в чем тут дело, о чем тут, собственно, идет речь? Нередко этому способствуют несколько сбивающие с толку заглавия, которые часто включаются как условный сигнал, как боковой ход. Вспомним такие заглавия, как «Белые слоны», «Пятая колонна», «Свет мира», «Юшка под дождем», «Какими вы не будете», «Снега Киллиманджаро» и т. п. или на первый взгляд загадочный эпитафия к сборнику «В наше время».

Обычно читатель ждет от автора помощи, хочет, чтобы автор провел его под руку, а Хэмингуэй дает ему, скажем, закрепленные разговоры, как он есть, во всей его внешней алогичности, а дальше предоставляет читателю себе. Но при всей затрудненности и недосказанности многих своих вещей Хэмингуэй всегда приходит на помощь творческому восприятию, дает ключ к разгадке. «Проза — это архитектура, а не искусство декоратора». Отказавшись от всяких прикрас, он большое внимание уделяет четкой композиции произведения, которое самой структурой своей должно говорить за себя¹. Хэмингуэй умело ведет рассказ-загадку к какой-нибудь минималю случайной реплике, которая становится центральной ключевой фразой.

Раньше, когда Хэмингуэй как бы не верил в возможность словом передать то, что в него вкладываешь, это была чаще всего фраза-намек, подсказывающая решение ребуса. Таковы наводящие фразы: «Все это не наше», «Теперь уж ничего нельзя сделать», «Мы только и делаем, что ездим по новым местам и пробуем новые вина», или даже несказанное слово, как, например, слово «аборт» в «Белых слонах».

Теперь — это вывод с полной смысловой нагрузкой, это фраза-формула, внутренний приказ: «Впереди 50 лет необъявлен-

ных войн, и я подписал договор на весь срок» или «Ни один народ не удержит в рабстве».

Из сопоставления таких ключевых фраз виден рост Хэмингуэя и то, как он еще раз бьет своих учителей, преодолевая их традицию многозначительной недосказанности ради простого четкого утверждения. К концу 20-х годов Хэмингуэй не только освобождается от скептической опустошенности и поверхностной иронии людей погибшего поколения, от их пресловутой «irony and pity», но с подчеркнутой резкостью определяет свое место среди писателей Америки. Сам человек простой, но вдумчивый, он начинает борьбу с самодовольной узостью всяких «сумников» и обскурантов. В начале 30-х годов Хэмингуэй делает ряд выпадов против реакционной литературной школы «гуманистов», учеников Ирвинга и Бэбита. В своем «Трактате о мертвых» он высмеивает их консерватизм, их ложную значительность, их консервативное бесплодие. Наменяя на их чопорность, он издевательски величает их «плодом благопристойного сожительства» и применяет к ним стихи Марвелла:

«Творенья их — лишь тлен и прах,

Их страсть — вся в сносках, не в стихах».

Он ополчается также на грязь, цинизм, как модный конек «школы ужасов», на «инженеров смерти» Фолкнера, Селина, одновременно высмеивая и бездарных дельцов от литературы, вроде писателя Ричарда Гордона.

Рост таланта Хэмингуэя был всесторонним: ростом. Хэмингуэй мужал и накапливал опыт жизни, он закалялся в борьбе с литературными фаворитами и литературными модами современности, он обогащался изучением литературы прошлого. В книгах «Смерть после полудня» и «Зеленые холмы Африки» об искусстве сказано не меньше, чем о бое быков и об охоте. Хэмингуэй очень пристально читает и любит из американцев Марка Твена (особенно «Гек Финн»); из европейских писателей — Стендаля, Тургенева («Записки охотника», «Вешние воды»), но прежде всего — Флобера и Толстого. Книги последнего он берет с собой даже на охоту в Африку и неоднократно ставит Толстого в пример другим. А вместе с тем он любит «Королеву Марго» Дюма и из новых книг — «Будденброков» Томаса Манна, книги Мальро. Он любит многих старых авторов. Охотно цитирует поэта XVII в. Марвелла. Вот один любопытный пример реминисценции из Мальро. Возьмем 2 реплики из «Jew of Malta»: «Ты совершил... — Прелюбодеяние? Но это было в чужой стране и к

¹ См. сборник «Смерть после полудня», стр. 20—24.

тому же девка умерла». Фраза эта тесно переплелась с одной из тем романа «Прощай, оружие», для которого она первоначально служила эпиграфом, позднее опущенным, подсказала заглавие для немецкого перевода этого романа — «Im fremden Land», а самому Хэмингуэю — заглавие самостоятельного рассказа «В чужой стране».

В «Зеленых холмах Африки» Хэмингуэй так определяет условия, необходимые, по его мнению, для того, чтобы хорошо писать: «Нужен талант. Большой талант, такой, как у Кишлинга, нужна дисциплина Флобера, затем совесть абсолютно неизменная, как метр-эталон в Париже, потом отсутствие личной заинтересованности — бескорыстие, и самое главное... долготеление, которое поможет преодолеть все посторонние влияния. Только из такого взаимодействия искусства и жизни может вырасти писатель, книги которого захотелось бы прочесть».

★ Хэмингуэй очень сложен: многое в нем на первый взгляд противоречиво, но, по существу, внутренне оправдано. Для среднего, «пессимистического» периода творчества Хэмингуэя (1926—1933) характерны были, скажем: столбняк перед призраком смерти и одновременно утверждение жизни, стоический пессимизм и сдержанное отчаяние, подавляемая мягкость и нарочитая, грубая бравада, деланное равнодушие и лирическая взволнованность, мастерски выдержанная косолапость и сложная простота, тавтологическая сжатость диалога и точность намека, наконец, судорожная, невеселая улыбка и грубоватый задиристый юмор. Этот клубок трудно совместимых противоречий и определял в эти годы стиль его книг. В последние годы большинство этих противоречий прорвалось, но и сейчас многие из них еще не сняты.

Однако, мы видим, как мало-помалу в творчестве Хэмингуэя, вместо всегда значительного, но не всегда внятного намека, появляется прямое утверждение и более простая, но не менее убедительная речь; вместо композиции фрагментарной — крепче спаянные вещи; вместо ранних психологических этюдов, как бы ни о чем, — все более занимательное фабульное повествование о значительных событиях; вместо людей подопытных — товарищи или враги; вместо щемящей жалости или презрения, а чаще подчеркнутого бесстрастия — уважение и сочувствие к другу или ненависть к врагу.

«Наш Хэмингуэй», — говорят о нем амери-

канцы, как говорят они: «Наш Мак Лиш», «Наш Каули», «Наш Сэндберг». Место Хэмингуэя где-то на пересечении традиции великих американских демократических писателей — Торо, Уитмена, Марка Твена, с традицией литературного мастерства Флобера и Толстого, обостренного у Хэмингуэя достижениями лучших новаторов современности. От Америки в Хэмингуэе то, что он берет темы из жизни, без нужды не осложняет их и ни в чем не путает, но от Америки же в нем нелюбовь к теории, характерная для американского интеллигента тяга к опрощению и намеренная грубоватость. От Европы — большое, проверенное мастерство, но и надрыв и чрезмерная утонченность.

Так шел Хэмингуэй, впитывая все лучшее от мастеров прошлого, четко размежевываясь с современниками, борясь с чужими влияниями, шел к теперешней своей борьбе с фашистским мракобесием, которую он ведет оружием реалистического искусства. Пускай это реализм еще затрудненный обстановкой капиталистического Запада, судорожный и осложненный посторонними влияниями. Но разве Чехов периода «Чайки» и много позже не делал достоянием реалистического искусства достижения импрессионистической драмы? Разве просто было «простое, как мычание», начало творчества Маяковского? Важно основное устремление, а оно ведет Хэмингуэя к реальному, к жизни.

★ Стилистические возможности Хэмингуэя очень широки: он силен и в диалоге, и в повествовании, и в описаниях, где все у него «весомо, грубо, зримо». Заставляет улыбаться его грубоватый юмор, трогает лиризм, потрясает трагическая сдержанность. Он добивается впечатления непринужденности и безыскусственности точно рассчитанным сочетанием четкости описаний и лаконизма, стремительного или тягучего диалога с хорошо сбалансированной системой периодов.

Когда думаешь с Хэмингуэе-мастере, не знаешь, какие стороны выделить для разбора, так много у него этих сильных сторон. Вот некоторые из них: сдержанность и скупость Хэмингуэя — это строгая самодисциплина взыскательного художника, сознательная эстетика сдержанности. Он без устали выпаривает все лишнее — условности, красоты, риторику, оставляя лишь «абсолютно необходимое и неустрашимое». В его мужской прозе спортсмена нет ни одного грамма метафорического жира. Прозрачность и чистоту лучших страниц Хэмингуэя не

опишешь. Вот открываешь книгу Хэмингуэя и читаешь: «В тот год, поздним летом, мы стояли в деревне, в домике, откуда видны были река и равнина, а за ними горы. Русло реки устилало гальку и галька, сухие и белые на солнце, а вода была прозрачная и быстрая и совсем синяя в протоках» и т. д.¹ Форд Медокс Форд пробует передать свое впечатление от прозы Хэмингуэя и сбивается на слова самого Хэмингуэя: «Каждое слово, что промывает крупинка только что зачерпнутой из воды гальки... Некоторые его страницы производят такое впечатление, словно смотришь сквозь струю воды на открытое камешками дно». Другие формулируют это впечатление иначе: «абсолютная чистота тона», никакой красоты, «все необходимое, и ничего лишнего». Но едва ли нужно растолковывать такие страницы — их надо читать, а прочитав такие сцены, как ловля меч-рыбы в «Иметь и не иметь», Бельмонте на арене, охота в «Макомбере», отступление в «Прощай, оружие», — их уже не забудешь. Свежесть и непосредственность, грубоватый, непринужденный юмор. Хэмингуэй хорошо себя чувствует среди ребят, смешных пьянчужек, среди солдат, среди африканских охотников. Он хорошо, заразительно смеется вместе с ними и добродушно подсмеивается над собой и над своими собеседниками. Сила и острота восприятия осязаемого и зримого мира, тяжесть которого он ощущает, как тяжесть рыбы на конце лесы. Читая, как Ник на Биг Ривер весь день ходит по бочагам и излучинам, мы хорошо устаем его усталостью, мы вместе с ним разбиваем палатку, разводим костер и потрошим рыбу. Читая, как лейтенант Генри, укрывшись под брезент платформы с орудиями, слышит чистый запах смазки и масла, сразу определяешь по этому необычному для смазки эпитету, что говорит военный. Основное назначение вонючей, грязной для штатского смазки — держать оружие в чистоте. Для военного запах металла и смазки — это чистый, беспримесный запах. Но мало того. По одному этому слову, по тому, что нет посторонних запахов копоти, порохового нагара, мы можем заключить, что орудия пустить в дело не успели, что артиллерию спасали без выстрела. По одному этому слову мы могли бы судить о характере отступления, вернее, бегства итальянцев, если бы об этом только что потрясающе не рассказал сам Хэмингуэй.

¹ «Прощай, оружие». Журнал, 1937, стр. 3.

И также осязательно, внешней деталью, он пишет о простых человеческих страстях, о чувстве опустошенности, о тоске по недоступной цельности мира. О живых мертвецах погибшего поколения он говорит подчеркнуто безжизненно и деревянно («Посвящается Швейцарии»), о дружбе, любви, героике — с большой, но сдержанной теплотой. Правдивость и смелость прямого показа. Самые рискованные темы он берет прямо в лоб (любовные сцены в «Прощай, оружие», разговор подростков в «Отцах и сыновьях» написаны с такой смелостью и прозрачностью, что просто диву даешься). Он не смущаясь, с грубоватой нескромностью называет вещи своими именами и художественно оправдывает это. Он показывает куски жизни во всей ее жестокости и уродстве. Он несколько не идеализирует своих сверстников из «погибшего поколения», несколько не прикрашивает своих спутников по кругам кабацкого ада, всех этих боксеров, убийц, проституток, пройдох, богатую супругу, опекающую писателя Гарри, несчастную Брэтт, глухую умницу Дороти. Он не жалеет и своего излюбленного героя, который при всем его обаянии бывает непригляден, неустойчив, подчас груб до жестокости, отдает день всеспасительной бутылке, цепляется за привычное. И обо всех Хэмингуэй пишет так, что видишь этих людей, сочувствуешь им, жалеешь их или восхищаешься ими.

★

Давно, когда он был еще очень далек от нас своим «пессимизмом» и анархо-индивидуалистическими крайностями, он все же как художник вызывал у нас симпатию и сочувствие тем, как смело и успешно разрешал он самую трудную, по его собственным словам, задачу: «Нет труднее на свете занятия, чем писать простую, честную прозу про человека».

Уже тогда нам близок был его врожденный демократизм, его умение просто и весело подойти к человеку, к славному американскому юноше Нику, и к негру, и к индейцу, и к вестовому, а позднее — к шоферу Иполито. Близок его смелый и честный реализм, не лакирующий людей, но устремленный к хорошему в них. Понятна его привязанность к жизни, к земле и природе. Близко его ясное, уверенное мастерство. Как говорит Форд М. Форд, он действительно «автор», в первоначальном, коренном значении этого слова, то есть человек, что-то прибавляющий к нашему восприятию мира. Он умеет назвать вещи и явления, дает их по-

чувствовать, показывает их новые свойства. По его книгам можно учиться технике рыбной ловли, бегу на лыжах, боксу, ремеслу тореро и, прежде всего, мастерству писателя, а сейчас — и долгу писателя.

Самые различные люди сходятся в своих оценках Хэмингуэя. Пишут о нем провинциальные и столичные читатели: капитан артиллерии Ковбаско, ученица 9-го класса Прозорова, провинциальный читатель, который пишет мне от имени односельчан — «комбайнеров, колхозных счетоводов», а сам, может быть, избач-беседчик, может быть, учитель. Он мечтает о времени, «когда книги можно будет покупать, как хлеб», а о Хэмингуэе пишет вот как: «В творчестве Хэмингуэя большая любовь к жизни. Пусть у него герои надломленные, — это от условий существования, от среды, в которой они живут. Но все они в потенции здоровыки... Все его герои — со стремлениями. Они непоседливы, они едят, ищут, они едят и пьют вина, но пьяницы и тупицы не станут утруждать себя, они пьют на одном месте. Оставляешь героев Хэмингуэя и имеешь надежды: они еще таковы, что могут попасть в иную среду и жизнь их изменится... Его книги — без сильного желания этого, без натянутости — служат контрастом: жизнь в буржуазном обществе, и жизнь в нашей стране... Поражает он литературной слаженностью, простотой беседы с читателем... Мы читаем, конечно, не только западных писателей. Читаем своих, стараемся не увлекаться одним или двумя авторами. Но предпочтение отдаем тем, кого легко полюбить: за правду, занимательность, мастерство. А Хэмингуэй один из таких». О том же говорят читатели московских библиотек. Говорят писатели: из полутора десятков писателей, ответивших на анкету журнала «Интернациональная литература» в конце 1937 г. на вопрос о любимом западном авторе, девять — Вирга, Валентин Катаев, Кирсанов, Лавренев, Маршак, Олеша, Ставский, Тынянов — назвали Хэмингуэя. «Прощай, оружие», — пишет Каверин, — это потрясающей силы приговор, произнесенный спокойным голосом человека, доведенного до отчаяния». И когда тот же Каверин говорит о предстоящем появлении у нас книг, написанных ясным, точным языком, без стилевых пустот и без стилевых украшений, кажется, что этими словами он характеризует стиль Хэмингуэя. Очень разные люди восхищаются Хэмингуэем и любят его.

★

Все или почти все из того, что я до сих пор сказал про Хэмингуэя, можно было ска-

зать уже на основе внимательного чтения первого сборника Хэмингуэя «В наше время» (1924—1925). Подчеркну внимательного чтения, потому что в рассказах Хэмингуэя очень резко, по иногда не очень внятно, ставит вопросы, подлежащие разрешению как ребусы. После цикла таких рассказов-ребусов Хэмингуэя обычно развертывает ту же проблему во всю ее ширину в романе. Рассказы у него почти всегда подчеркнута сухи, экспериментальны. Романы почти всегда более традиционны по форме, более эмоциональны.

Все намеченные нами стилистические особенности имеются и в книгах второго периода — 1926—1933 гг., в романах «Фиеста» (1926), «Прощай, оружие» (1929), в сборнике «Мужчины без женщин» (1927), «Победитель не получает ничего» (1933). Но и романы и наиболее характерные рассказы этого периода («Непобедимый», «Убийцы», «В чужой стране», «Белые слоны», «Кошка под дождем», «Элиоты», «Дрозд в подарок», «Альпийская идиллия», «На сон грядущий», «Посвящается Швейцарии») одинаково проникнуты сознанием неблагополучия, гнетущим пессимизмом. В них во весь голос звучит тема «погибшего поколения». Хэмингуэй в этот период «стоического пессимизма» преодолевает в себе, через искусство и действительную жизнь, влияние страшного, мертвенного мира современной буржуазной цивилизации. Современник ее вырождения и упадка, «он поздно встал и на дороге застигнут ночью Рима был» (Тютчев). Он остро ощущает ее обреченность и как настоящий художник передает это в художественных образах. «Фиеста» и «Прощай, оружие» — одни из самых горестных, за душу хватающих книг в мировой литературе. Пронзительная нота то и дело прорывается в них сквозь подчеркнутую сдержанность. Это была, по существу, защитная маска легко уязвимо, контуженого жизнью и беззащитного перед ее сложностью «стойка». Он готов ночью разрыдаться от всякой малости. Но днем ему дает силу вера в работу писателя, вера в то, что он выполняет свой долг, а держаться в форме ему помогает та выдержка спортсмена, которую внедрила в него англо-саксонская система воспитания, основанная на внушении: «будь мужчиной, не смей плакать как бы ни было больно», на теории закусенной губы, на требовании «сумри, но сделай». Укрепляла эту выдержку, быть может, и греческая традиция, которую Хэмингуэй, конечно, изучал

в колледже, и, конечно, стоицизм индейцев, среди которых прошло все его детство. Вы, держа индейца, который скорее перережет себе глотку, чем выдаст свои чувства.

★

Не надо думать, что путь Хэмингуэя как писателя — легкий и прямой путь, что это был путь сплошных успехов. Он упорно боролся и с литературными противниками и диктаторами литературных вкусов, которые пробовали его приручить, испытывал к себе длительное охлаждение критики. Он ясно видел тот страшный мир, в котором жил и обреченность которого люди «погибшего поколения» охотно распространяли на все человечество.

Мещанский быт американского захолустья и буржуазная ботема одинаково ненавистны Хэмингуэю. Он деревенский мальчик, охотник, испытатель смерти (см. его маленький «Трактат о мертвых» в большом трактате «о бое быков») — лишен всякой брезгливости, всякой жалости, когда дело идет о необходимом очищении себя от мерзости этого мира. Он обращает арену боя быков, яхты богачей, поле битвы, трупы городов и деревни — словом, всю доступную ему сферу наблюдения — в огромную клинику, в лабораторию. Но нельзя безнаказанно вдыхать зараженный воздух. И он оставил болезненные следы даже в здоровом организме Хэмингуэя, он заставил его долго отсиживаться, пока не выяснилось, что он невосприимчив к заразе, пока знойное солнце и жгучий ветер Испании не стерли зловещих пятен. Хэмингуэй нашел действительно лекарство — творчество. «От многого я уже освободился тем, что написал об этом», — говорит он, но освобождался он долго, наблюдая то, как ломает жизнь самых добрых и самых нежных и самых смелых. Поэтому и основные темы этого периода — трагически трактованная любовь, смерть и тема конца.

В этот период он как естествоиспытатель исследует случаи внезапной насильственной смерти, перед лицом которой, по его мнению, до конца обнаруживает себя человек. Его долго и неотвязно интересует, как убивают и как умирают, как смерть уносит все самое дорогое и самое ценное (Ринальди, Кэтрин в «Прощай, оружие», жена майора «В чужой стране», Гарри Морган), как люди сами коверкают себе жизнь (патология большого чувства в «Фиесте», патология мелкого расчета в «Белых словах»), как прожита жизнь по кабачкам и



Фото 1932 г.

отелям послевоенной Европы, как задыхаются в затхлом мещанском мирке («Доктор и его жена»), или в хижине швейцарского крестьянина («Альпийская идиллия»), как истязают себя всевозможными кошмарами, страхами, скрытыми пороками, сожалениями (писатель Гарри, как становятся ходячими мертвецами («Чисто, светло»).

Хэмингуэй для своего читателя становится очень неприятным. Он в доме повесившегося говорит о веревке. В умирающем буржуазном мире он твердит о смерти. Вчерашний кумир снобов, он теперь кажется им кумиром на глиняных ногах, но человек-то за ним, на своих ногах, стоит крепко. От него отшатываются. Для большинства критиков, писавших о нем в 1933—1936 гг., он конченный человек и конченный писатель, а он все растет, накаливая тот заряд презрения и ненависти, который, как в ракетном двигателе, скоро даст ему новый толчок для движения вперед. «Жизнь ломает каждого, но многие потом только крепче на изломе». И сам Хэмингуэй из таких.

На него ополчаются всякие «пресные Престоны», и «брюзги Бриджес», коллеги Филиппа по газетной работе в Мадриде, которых он раздражает тем, что он человек без метафизики и тем, что он хвастает, и тем, что он пьет, и тем, что он поехал в

Испанию и не только поехал — там и они зашибали бешеные деньги на репортаже, — но и тем, что он вышел из сегмента, добровольно отказался от экстерриториальности и включился в борьбу испанского народа как равноправный участник его борьбы. Но до этого Хэмингуэй сжимается, временно ограничивает свои цели накоплением опыта и мастерства. 19 августа 1935 г. он пишет, возражая мне на мою статью: «Я верю только в одно — в свободу. Прежде всего я подумаю о себе и о своей работе. Потом я позабочусь о своей семье, потом помогу соседу. Но какое мне дело до государства? Все его заботы обо мне ограничиваются несправедливым обложением. Я никогда от него ничего не ждал и не требовал». Немного раньше он декларативно заявил об этом же в «Смерти после полудня»: «Пусть те, которые хотят спасти мир, спасают его... Главное — работать и научиться этому». А еще раньше он художественно воплотил это в целом ряде вещей о всякого рода дезертирстве, в том числе и в романе «Прощай, оружие».

До самого 1936 года он «держится в стороне», живет и ловит рыбу во Флориде, охотится в Африке. Ежемесячно, заработка ради, он отправляет фельетоны (Esquite talks) в журнал для мужчин «Эсквайр». Так проходит несколько лет.

Это были годы кризиса, который застиг и сломил многих американских писателей, сверстников Хэмингуэя; по США прокатилась волна самоубийств. А для Хэмингуэя это было лишь время очередного замедления.

Путь его затруднен и скачкообразен. С периодами социального застоя или хотя бы кажущегося равновесия совпадало замедление темпа его идейного роста, отход от больших задач, аналитические и описательные произведения и нарастающее и не находящее выхода раздражение. Моменты больших социальных потрясений или хотя бы всплеск пробуждали в Хэмингуэе все его данные писателя-бойца, возвращали ясность и уверенность и порождали вещи большого накала. Замедленным было движение в начале пути в провинциальной Америке, в суете послевоенной Европы, в уединении Флориды и Африки. Это период усиленного внимания к явлениям застоя и гниения, временами скатывание назад. Ускорялось движение в годы империалистической войны, в момент гибели ветеранов во Флориде, перед лицом войны в

Испании. Хэмингуэй отлично знает себе цену. Без лишней скромности, он напрямик заявляет в «Зеленых холмах Африки»: «Я знаю, что я за сукин сын, и я знаю, что я способен делать хорошо». Пока долг не требует этого, он вызывающе заявляет, что думает больше о бутылке и охоте, чем о спасении мира.

В письме 1935 г., споря со мной, он защищает спасительную бутылку. Апологетически перечислив ряд случаев, когда в бутылке человек находит поддержку или прибежище: «Когда целый день напряженно работала голова и знаешь, что на завтра предстоит такая же напряженная работа, — что лучше виски может отвлечь вас и перевести вашу мысль в другую плоскость? Когда вы промокли, когда вам холодно, что лучше согреет вас? Кто назовет средство, которое лучше рома дало бы перед атакой мгновение хорошего самочувствия? Вечером я лучше не поем, чем откажусь от стакана красного вина с водой», — он заканчивает тираду неожиданным выводом: «Но в двух случаях бутылка нехороша, это когда пишешь и когда дерешься. Эти вещи надо делать трезвым».

Но и это только бравада, а основное жизнеощущение Хэмингуэя-писателя так сформулировано им в том же письме: «Если веришь во что-нибудь и непрестанно работаешь над этим, как я верю в важность писательского дела, не может быть разочарования в этом, если только ты не слишком падаешь до славы. Только не можешь примириться с тем, какой короткий срок отпущен нам на жизнь и на то, чтобы сделать свое дело».

Жить в действительности для меня много легче, чем писать. У меня для этого больше данных, чем для того, чтобы писать. Действуя, я не задумываюсь. Как бы трудно ни приходилось, тебя поддерживает сознание, что иначе ты поступить не можешь и что ответственность с тебя снята. Но когда пишешь, редко удается сделать это так хорошо, как ты мог и хотел бы. Это постоянный вызов, и это самое трудное дело из всех, какие мне приходилось делать, — поэтому я и пишу. И я счастлив, когда это у меня выходит».

И читая все это, вновь убеждаешься, что весь пессимизм, которого так много в произведениях среднего периода, в значительной мере условен и относится главным образом к изображаемым героям, а не к самому автору. Как бы ни угнетало его сознание обреченности людей, с которыми он так долго жил, это не ведет Хэмингуэя

к пассивности и примирению с действительностью.

В самом деле, каждый раз, как возникает непосредственная угроза, он раньше многих, одним из первых в строю.

Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые,—

этими словами Тютчев характеризовал поэта-гражданина Цицерона. Их мог бы повторить Хэмингуэй. Ему свойственно именно такое отношение к происходящему, а признак большого человека, большого писателя в том, что он не теряется в эти роковые моменты, что он именно тогда встает во весь рост.

Многие трудности и противоречия его пути снимаются теперь в свете основного: за ним большой нерастроченный запас сил и бодрости, смелое, большое сердце и бесшумное чутье социальной справедливости. Это помогает ему собраться с силами и перешагнуть через многие преграды, вставшие на пути «погибшего поколения». Он не знает сентиментальности и размагничивающей жалости ко всяким неудачникам только потому, что они неудачники, он за тех, «у кого получается», у кого самая неудача — путь к победе или хотя бы утверждение человеческого достоинства. Это помогает ему собрать мир из осколков прежнего мировосприятия. Он пересматривает свое отношение ко многому. Раньше его интересовали моменты рождения в человеке мужчины — через пробуждение ли нового мужества или через новое миропонимание. Теперь и для него самого «приходит время зрелости суровой».

Годы 1933—1937 — для Хэмингуэя годы кризиса и перелома и замедление в творческой деятельности. Предыдущий роман «Прощай, оружие», вышел в 1929 г., с начала 30-х годов он долго и трудно пишет новый роман «Иметь и не иметь», выпущенный с совершенно неожиданной концовкой только в 1937 г. Идет нащупывание основного звена. Хэмингуэй не успел лично увидеть революцию 1931 г. и восстание 1934 г. в Испании. Он в это время наблюдает «пронунциаменто» на Кубе. Как бы то ни было, перед ним встает проблема уже не «внезапной насильственной смерти индивидуума, а закономерно назревшая насильственная смерть старого порядка, новыми словами,— революция»¹. Долго Хэмин-

гуэй держался в стороне от всяких коллективных писательских выступлений. Нам неизвестно ни одного высказывания Хэмингуэя по делу Сакко и Ванцетти или горняков Гарланда. Первый раз тема социальных противоречий возникла у Хэмингуэя в репортаже «Кто убил ветеранов войны во Флориде?» и Хэмингуэй нашел верный адрес, направив этот репортаж осенью 1935 г. в орган компартии «Дейли уоркер». Хэмингуэй настойчиво и негодуя спрашивает: «Кто послал их на Флоридские рифы и бросил там в период ураганов? Кто виновен в их гибели?.. Богатые люди, яхтовладельцы, как, например, президент Гувер, не ездят на Флоридские рифы в период ураганов... Кто послал их сюда? Надеюсь, он прочел это,— как он себя чувствует?.. Ты мертв, брат мой. Но кто бросил тебя в ураганный период на рифах? Кто бросил тебя туда? И как теперь карается человекоубийство?».

И на вопрос о виновнике, он отвечает: «богатые». Это было смелое выступление и высокая традиция. «Не могу молчать! Обвиняю!».

В это же время он пишет роман «Иметь и не иметь». Уже в самом заглавии, где он сталкивает мир имущих и неимущих, звучит тема социального неравенства и социальных противоречий, которая, появившись у Хэмингуэя, осталась в его творчестве.

Вся книга проникнута сознанием тупика. Даже убийственная 24-я глава об имущих паразитах, даже злая пародия на стиль модернистов и на творческий метод «писателя» Гордона — все это, дорастая до уровня настоящей социальной сатиры, все же не открывало еще Хэмингуэю никаких перспектив или возможностей борьбы. Это пессимистический тупик, правда, в данном случае скорее во взглядах самого Хэмингуэя, чем в сознании его негнущегося героя. Нет тупика в человеческих отношениях Моргана и жены его Марри, но есть он в представлении Хэмингуэя об осуществимости социальной правды. Нет еще перспектив борьбы за право жить по-человечески. Этот пессимистический тупик выражен в словах бредящего Гарри Моргана: «Человек не имеет не может никак нельзя никуда». Слова эти вполне вытекают из всего романа, они его художественный итог. Но это не последние слова Гарри. Перед самой смертью он силится выговорить то, что внешне возникло в его сознании. «Потребо-

¹ См. сборник «Смерть после полудня», стр. 29.

ваилось немало времени, чтобы он выговорил это, и потребовалась вся его жизнь, чтобы он понял это». Правильней было бы сказать, что немало времени понадобилось самому автору, чтобы вложить эти слова в уста Гарри Моргана. Вот эти предсмертные слова: «Человек один не может. Нельзя теперь, чтобы человек один. Что бы ни было, человек один не может ни черта». Это не только итог романа, это добавочный вывод из впечатлений Хэмингуэя об испанской войне. Он написал эту неожиданную для него концовку после первой поездки в республиканскую Испанию.

23 марта 1939 г. он пишет мне: «Товарищ — это слово, о котором теперь я знаю много больше, чем тогда, когда писал вам в первый раз (в 1935 г.)». Но к формуле «человек не может» уже в 1937 г. было добавлено им то слово, которое звучало как бы вопросом, — а что, если не один? И это слово становится первым звеном в цепи последующих выводов.

Уже в рассказе середины 1936 г. «Снега Килиманджаро» назревал тот перелом, который произошел в 1937 г. С одной стороны, этот рассказ — итог художественных достижений Хэмингуэя, с другой — это переоценка своих взглядов, оглядка на жизнь имущих глазами «соглядатая во вражьем стане». «Каждый день, полный праздности, комфорта, презрения к тому, во что он превратился, притуплял его способности и ослаблял его тягу к работе, так что, в конце концов, он совсем бросил работать. Людям, с которыми он знает теперь, удобнее, что он не работает... «Богатые — скучный народ...», «Самому себе ты говорил, что когда-нибудь напишешь про этих людей; про самых богатых; что ты не их племени — ты соглядатай в их стане; что ты покинешь его и напишешь о нем». В эти годы отношение критики показывало, что действительно им было удобнее, когда Хэмингуэй не писал так, как он стал писать для «Дэйли уоркер». А у самого Хэмингуэя про- скальзывают нотки сожаления о неделанном. Оно уже возникало раньше в мелком бытовом плане, тревожило, как невыполненное обещание милым старикам Фонтэнам притти с ними проститься («Вино Вайоминга»), но теперь это сожаление о невыполненном долге писателя, который не сказал о самом близком, о самом нужном. Как будто прорвался давно назревавший нарыв, и писать стало легче о том, над чем вчера он еще не задумывался.

Хэмингуэй давно уже твердил, что нужно найти новые ценности, такие ценности, которых ничто у вас не отнимет. Уже давно решающим стержнем его творчества была этическая основа. Давно уже идут поиски упора. В «Снегах Килиманджаро» Хэмингуэй ставит вопрос не только о работе мастера, но и о долге писателя, пока еще не своем долге, а писателя Гарри. Но ясно, что Хэмингуэй против писателей-циников, он за жизнь, за хорошее в человеке. Что же хорошо? Тут намечается эволюция взглядов — от симпатии к вообще хорошим людям до уважения к людям хорошим в каком-то решающем смысле. Раньше это была тяга разорванного сознания к экзотическому примитиву, к духовно ограниченным, но цельным людям (матадорам, охотникам), позднее, в республиканской Испании, это, прежде всего, тяга духовно выросшего человека к товарищам, особенно к тем интеллигентам, которые сумели сохранить простоту и цельность, свободны от дряблости, путаницы, умничанья; тяга к интеллигентам, не продавшимся капитализму, а борющимся с ним. Он уважает Реглера, Ренна, Лукача, Хейльбруна, Мальро. Он пытается, правда, еще недостаточно убедительно, показать свое уважение к человеку ясной мысли и правильно устремленной воли в образе Макса. Но питающая среда, которая ему, интеллигенту, дает силу, — это жизнь, а не схема, и носитель этой жизни — народ.

Не закрывая глаза на жестокое и страшное в человеке, Хэмингуэй упорно ищет в нем положительные черты. В этом ему помогает его демократическая закваска, его умение непринужденно и весело подойти к человеку. Он свой среди простых, честных, смелых людей, увлеченных работой, природой, увлеченных самой жизнью. На стороне таких людей все симпатии Хэмингуэя, он «их племени». Ему хорошо с Ником Адамсом на Биг Ривер, он переживает ужасы урагана заодно с ветеранами. Он вспоминает вместе с писателем Гарри о парижской бедноте, о потомках коммунаров, о простом рабочем луде того милого его сердцу трудового Парижа, где он писал свои первые строки. Ему легко с охотниками-масаи, о которых он с грубоватым юмором рассказывает в «Зеленых холмах Африки».

Похвала, которая для него имеет цену, это похвала Джона Стэба, старого охотника с Тимбер Крик в Вайоминге: «By Godd, Urnust, dot's smardt» (Вот это здорово, Эр-

нест!). А сам он вот за что хвалит книжку рассказов молодого американского писателя Джерома Бара «Хорошие американцы»: «Я считаю, что Бар славный, честный писатель, обладающий несомненным талантом».

Работа привлекает его как разновидность борьбы. Работа, даже самая тяжелая,— это для него непрестанный вызов, радость преодоления, приятное мускульное чувство. «По всей улице люди шли на работу. Приятно было идти на работу», «Самое главное — жить, работать...».

Давно уже нехрабрый человек — для Хэмингуэя вообще не человек (Макомбер). Но раньше его привлекало мужество ради мужества, слепая, бесцельная и, в сущности, бесполезная выдержка профессионала, вывешенного к игре, где он рискует ради риска, где в единоборстве с быком у обеих сторон равные ставки — жизнь, где все зависит от искусства или силы, и только бы все было по правилам, а кто победит — это, в общем, неважно. Это красиво обставленная бесцельная смерть, а Вельмонте, при всем восхищении к нему Хэмингуэя, — наемный статист, который за успех может заплатить жизнью.

Так же бесцельна отвага Моргана и романтически обставлена с фабульной стороны его смерть, хотя тут на преступление и смерть гонит человека необходимость — голод. Немногим лучше и дерзость отчаяния лейтенанта Генри, человека, спасающего свою жизнь от расстрела.

★

В письме от 24 июля 1937 г. в журнал «Интернациональная литература» Хэмингуэй пишет: «Скажите Кашкину, что война, когда вам 40 лет, совсем непохожа на ту войну, когда вам было 20. Совсем другая война. Когда-нибудь я напишу ему о ней, если вообще когда-нибудь еще будет время писать письма». Времени на личные письма в период его пребывания в республиканской Испании, действительно, у него не осталось, но разве то, что он написал об этой войне в очерке «Американский боец», не письмо всем нам, читателям, о новой справедливой войне? А сейчас, вернувшись в Америку, он выполняет обещание и 23 марта 1939 г. пишет: «Мы знаем, война есть зло, но иногда бывает необходимо драться. Очень трудно и сложно писать о войне правдиво. Одно ясно, если уж война начата, надо ее выиграть, — а вот это нам и не удалось. Ну, на этот раз хватит о войне».

Вспоминая рассказ Филлипа о том, как он втянулся в свою работу, можно себе представить, как втянулся Хэмингуэй в борьбу испанского народа: в Испании нарушали правила честной игры, уничтожали безоружных, а безоружные, не падая духом, дрались. Хэмингуэй стал помогать тем, кто был достоин помощи. И скоро убедился, что это действительно «простые, честные, хорошие люди, которые борются за право жить по-человечески».

В то же время он увидел на другой стороне, на стороне фашизма, трусливую жестокость устрашения, жестокость от невозможности поставить на колени, жестокость подлого удара в живот. Он увидел, что фашистским бандитам надо «дать встрепку», какая выпала когда-то на долю нечестного чемпиона. Он понял, наконец, важность организованности. В мартовском письме 1939 г. он клеймит анархическую самовлюбленность тех, кто теперь говорит: «Не надо было браться за оружие». «Пресловутая анархическая теория единственного, себя, привела их на их теперешний путь, и теперь тех, кто старался сделать, что мог, они пытаются представить дураками и этим оправдать свою собственную трусость и себялюбие». И одновременно Хэмингуэй тепло пишет о людях, которые органически «не способны быть предателями». И это не только слова: Хэмингуэй защищает изгоняемых из Америки ветеранов батальона Линкольна и собирает деньги для испанских беженцев.

Попав в 1937 г. в Испанию, Хэмингуэй видит «новую удивительную войну» и новое, целеустремленное мужество. Это мужественная жизнь, это героизм простых обывателей — питсбургского клерка, мадридского шофера, берлинского врача, голландского кинооператора, немецких и венгерских писателей. Все это веселье, спокойные, смелые люди (Иполито, Лукач, Реглер, Хейльбрун, Ивенс), и они вовсе не хотят рисковать ради риска, они хотят добиться своего.

«Густав Реглер появляется в картине. Видишь его, слышишь его речь и потом еще раз видишь его, но уже не выступающим на митинге, а на позициях под огнем — очень спокойным, очень веселым: отличный командир, указывающий бойцам ближайшую цель перед самой контратакой. Лукач появляется на экране только на минуту, во главе XII бригады, проходящей по Арагонской дороге. Не видно, как поздно ночью

на большом первомайском вечере в Моралеге он наигрывает песенку, которую он играл только поздней ночью, на карандаше, приставленном к губам: звук ясный и нежный, как звук флейты. Видишь Лукача только мельком, в работе».

Многие из них умирают, и нет уже для Хэмингуэя прежнего ореола красивой смерти. Есть ненависть к ней: «В молодости смерти придавалось огромное значение. Теперь не придаешь ей никакого значения. Только ненавидишь ее за людей, которых она уносит. И думается: плохо организована смерть на войне,— вот и все. Но хотелось бы поделиться этой мыслью с Хейльбруном, он, наверно, посмеялся бы, или с Лукачем,— он-то понял бы отлично».

Разоблачена и пресловутая *fair play*. Ивэнс рискует не меньше, чем Бельмонте, но только не с мулетой и шпагой и не перед быком, а продвигаясь с киноаппаратом за атакующей цепью. Он идет на риск вполне осмысленно. Он боец специального рода оружия, а не актер. И это не игра со смертью, а осмысленное, нужное дело.

Так Хэмингуэй противопоставляет смерти спокойную, мужественную жизнь или то бессмертие, которое уже обрели многие бойцы, павшие за Испанию.

В эту войну Хэмингуэй впервые остро ощутил себя американским гражданином; он гордится батальоном Линкольна и с гордостью вспоминает о тех, кто бился когда-то при Геттисбурге. Во вторую годовщину того дня, когда батальон Линкольна впервые занял на Хараме свой участок фронта, он пишет посвящение «Американцам, павшим за Испанию». Он очень серьезно, с профессиональным уважением и сознанием гражданской ответственности, подходит к этому делу. В письме в «Новые массы», для которых он писал посвящение, он говорит, что пять дней работал над этой вещью и оставил из 3 000 слов около 300. То, что получилось,— достойный знак горестного, но горделивого уважения и надежды.

«Посвящение» — пока что последнее звено в цепи публицистических выступлений Хэмингуэя, его попыток по-новому осмыслить происходящее. Первым звеном цепи была корреспонденция «Кто убил ветеранов во Флориде» осенью 1935 г. (ср. главу о ветеранах в «Иметь и не иметь») и выступление в защиту испанского художника Кинтанильи (февраль, 1935, «Эскуайр»). Затем в феврале 1936 г. — в «Эскуайр» — статья «Крылья над Африкой», которую он

заканчивает так: «Сынки Муссолини летают в воздухе, где нет неприятельских самолетов, которые могли бы их подстрелить. Но сыновья бедняков всей Италии служат в пехоте, как и все сыновья бедняков во всем мире. И вот я желаю пехотинцам удачи: желаю, чтобы они поняли, кто их враг и почему». Затем — статья в журнале «Кеп» (август, 1938) с требованием чистки Государственного департамента от реакционных бюрократов, скрывших от Рузвельта доклады американского посла в Испании о действительном положении дел (ср. главу о бюрократах в «Иметь и не иметь»). Затем — выступления о немцах в Испании: а) обращение по радио к немецкому народу, б) разговоры с Канторовичем о том, как хорошо для Германии, что на стороне Республики сражаются не только немецкие рабочие, но и немецкие писатели: «Иногда бывало очень трудно доказать, что наци — не немецкий народ. Теперь это легче. С тех пор, как вы сражаетесь здесь в Испании». И, наконец, речь на II Конгрессе американских писателей в июне 1937 г.: «Похоже, что перед нами много лет необъявленных войн», — сказал в этой речи Хэмингуэй, предвосхищая мысли своего героя Филипа. «К войне привыкаешь...» Война остается войной, но «когда люди борются за освобождение своей страны от иностранной интервенции, когда эти люди являются нашими друзьями, одни — давнишними, другие — новыми, и вы знаете, как на них напали и как они боролись, сперва почти без оружия, — вы узнаете, следя за их жизнью, борьбу и смертью, что на свете есть худшие вещи, чем война. Трусость — хуже, предательство — хуже, и эгоизм — хуже». Итак, к войне привыкаешь. «Но нельзя привыкнуть к систематическому убийству. А ведь всякий раз, как фашистов бьют вооруженные силы, они вымещают свою злобу на безоружном гражданском населении».

«Фашизм, — сказал Хэмингуэй, — это ложь, изрекаемая бандитами, и писатель, примирившийся с фашизмом, обречен на бесплодие... Есть только один способ обезвредить бандита — это расправиться с ним». И Хэмингуэй, засучив рукава, принимается за дело. Он не только подписал договор, но и осуществляет его. «Мы гордимся, — писал из Испании Джордж Сельдес II Конгрессу американских писателей, — мы гордимся Людвигом Ренном и Андрэ Мальро, Густавом Реглером и Кинтанильей, и санитарями, и врачами, и нашим Эрнестом Хэмингуэем

за те не афишируемые дела, которые он делал в Мадриде».

Хэмингуэй не только говорит речи, не только таскает за Ивенсом по окопам тяжелый киноаппарат и как человек очень сильный оказывается при этом полезным. Он сражается пером, он, еще недавно писатель для немногих, теперь выбирает самые впечатляющие, самые доходчивые жанры. Он не только пером, но любимым инструментом готов агитировать за помощь Испании. Начиная с 1937 г. он пишет только об Испании: пьеса «Пятая колонна», очерки «Испанская война», сценарий «Испанская земля», посвящение «Американцам, павшим за Испанию». И в каждой из этих вещей есть новый, оптимистический трагизм, черты складывающегося эпоса и новая для Хэмингуэя теплота и лиризм. Все эти вещи писал тоже очень веселый, очень спокойный и очень мужественный человек.

★

В 1937 г. на вопрос, что слышно о Хэмингуэе, отвечали: «Сидит в мадридском отеле «Флорида» и пишет веселую комедию». Комната Хэмингуэя была излюбленным привалом интербригадцев, приезжавших с фронта. Нередко и сам Хэмингуэй выезжал туда же, благо фронт был близко. В предисловии к пьесе Хэмингуэй рассказывает, как она возникла: «Каждый день нас обстреливали орудия, установленные за Леханес и за холмом Гарабитас, и пока я писал свою пьесу, в отель Флорида, где мы жили и работали, попало больше тридцати снарядов. Так что, если пьеса плохая, то, может быть, именно поэтому. А если пьеса хорошая, то, может быть, эти тридцать снарядов помогли мне написать ее. Каждый раз, выезжая на фронт, — ближайший пункт фронта находился на расстоянии полутора тысяч ярдов от отеля, — я прятал пьесу в скатанный матрац. Каждый раз, вернувшись и найдя комнату и пьесу в сохранности, я радовался».

О чем эта пьеса? Послушаем, что пишет об этом Хэмингуэй: «...будут говорить, и уже говорят, что в пьесе не показано благородство и величие того дела, которое защищает испанский народ. Она и не претендует на это. Для этого понадобится много пьес и рассказов, и лучшие из них будут написаны после того, как война кончится. Это всего только пьеса о работе контрразведки в Мадриде». Позволим себе не совсем согласиться с мнением автора. Это, конеч-

но, пьеса не столько о войне, о Пятой колонне, о героической работе контрразведки — хотя и об этом сказано в пьесе немало, — сколько пьеса о том, как люди ведут себя в таких условиях. Писатель Гарри в рассказе «Снега Килиманджаро» так определяет свою задачу: «Он видел, как меняется мир, — не события, хотя он перевидел их достаточно и приглядывался к людям; нет, он замечал более тонкие перемены и помнил, как люди по-разному вели себя в разное время. Все это он сам пережил и приглядывался к этому, и он обязан написать об этом».

Хэмингуэй сузил свою задачу, он написал о том, как ведет себя в такое время «хороший американец» Филип, о том, как он сблизился с новыми людьми, как втянулся в трудную работу контрразведчика, как ему стали доверять, как в какой-то момент, — когда именно, он и сам не помнит, — он заключил неписанный договор на весь срок грядущих необъявленных войн и как он его выполняет, — когда и с натугой, когда и со скрипом, а то и с излишней жестокостью по отношению к своим вчерашним спутникам.

Заглавие «Пятая колонна», конечно, обманчиво. Но следовало ли надеяться, что она оправдает ожидание, скажем, Аниты, которая разочарованно говорит Филипу: «Только это? Я думал, ты будешь говорить, как ты ловил все люди из Пятой колонны». Но, конечно, с другой стороны, и определенное «веселая комедия» было таким же условным обозначением, для «a work in progress» (неоконченной работы), каким было обозначение «танк» для боевых сюрпризов 1916 г. Веселая комедия, если она и была, впитала в себя в процессе работы психологическую тему, естественно переросла свои рамки и из веселой комедии стала напряженной драмой на одну из самых актуальных для западного интеллигента проблем. Проблема личного и общественного, анархо-индивидуалистически и пацифистски трактованная десять лет назад в романе «Прощай, оружие», в соответствии с изменившимися взглядами Хэмингуэя на новую, справедливую войну, повернута им на 180°. В «Прощай, оружие» — уход от общественного в личное, тут — от личного к общественному долгу.

Нет дыма без огня. Фарсово-комедийное верно пьесы очевидно. Хэмингуэй, взявшись за драматургический жанр, постарался овладеть законами веселой комедии, и следы

этого изучения сказываются в том, что многие персонажи еще носят отпечаток определенного амплуа. Расправа Филипа с Престоном — это типичная грубоватая буффонада, характерная для американского театра бурлеск. Требования проблемной комедии сказываются в типичном треугольнике: Анита — Филип — Дороти, обольстительная блондинка из общества, которую Филип покидает ради девушки легкого поведения, но честной души. Все это такая же дань условностям драматургии, как и требованиям бродвеевской публики, до которой, кстати сказать, пьеса так и не дошла, не найдя постановщика и театра. А последняя сцена, которая после разрыва Филипа с Дороти возвращает Филипа в исходное положение (только со снятой маской), доказывает, что Хэмингуэй еще не научился развязывать как драматургические, так и социально-психологические узлы. Достойного разрешения личного конфликта Филип — Дороти Хэмингуэй пока еще не находит, и, разрубая узел, он как бы откладывает это разрешение на завтра.

Но не надо преувеличивать однозности концовки. Анита, о которой буржуазные критики пренебрежительно говорят: «Эта девушка — пламенная республиканка, но в прочих отношениях не лучше, чем ей положено быть», — Анита шаг вперед против рыхлых Алис из рассказа «Свет мира». Анита — это человек, который и в пороке сохраняет достоинство и понимает, кто ей друг, а кто лишь покупатель ее благосклонности. Анита не заслуживает подобного чопорного пренебрежения.

Чисто комедийная условная фигура управляющего. Он делает серьезное дело, он знает много больше Дороти, он помогает Филипу и оберегает его, но теща есть теща, и кормить ее надо, и он клянчит у американца Престопа его консервы. Филип накануне выкинул Престопа из его номера в пылу пьяной ссоры, но с обдуманном намерением переменить комнату, потому что его собственный номер уже выследили убийцы. Следует фарсовое трио — Филип, Престон, управляющий, но в него врывается трагический эпизод убийства Уилкинсона и напряженная концовка 1-го акта. Мы убеждаемся, наконец, что шалопайство для Филипа — это защитная маска в его трудной работе и что работа действительно очень трудна. Филип крепкий человек, он весь в деле, но тут воплывает острая хэмингуэева тема: «Ужасно легко быть бесчувственным днем,

а вот ночью — совсем другое дело». Филип все так же «внешне крут, но мягкосердечен». Он человек крепкий, смелый, полнокровный, но с трещинкой, которая нет-нет да и задрезжит. Досадно, чорт возьми, без халата, который есть ведь у Престопа, неприятно без горячей воды в ванне, трудно без американской девушки, без всего привычного, что окружало его у себя, в Америке. Оба они — и Дороти и Филип — тянутся к привычному, но нужны им разные вещи. Филипу трудно без насущного, без привычного, достигнутого уровня жизни — без определенного *standard of life* и *service'a*: без горячей воды, без американской девушки, без товарища-американца, с которым можно по душам поболтать, и как водится, выжить. А Дороти нельзя без сладенького, без бриошей с клубникой, без лисич, без своего салона, без будущих поклонников. Она практична и умеет применить пьесы, она храбро выколачивает статьи и деловито делает карьеру, она даже умна по своей мерке, но мерка-то узенькая, пошловатая, как и самая ее среда. У Хэмингуэя старые счеты с женщинами. Правда, нередок у него тип женщины — подруги, товарища, близкого человека. Это Катрин, М-ше Фонтэн, Мария Морган. Во всех этих случаях возраст и красота не играют решающей роли, а решают любовь к женщине и уважение к человеку. Но чаще любовь у Хэмингуэя — это борьба, при чем одна из сторон — это женщина-хищница: жена-меценат, жена-опекушка писателя Гарри, которая с бессознательной жестокостью губит его своей любовью и заботой. Жена-убийца, Марго Макomber, которая не бросает мужа, пока он «муж-мальчик, муж-слуга из женинных пажей», и убивает его, когда он становится человеком. Одновременно и убийца и жертва — несчастная, сломленная жизнью Брэтт. Притаившаяся в логове хищница — Эллен Бредли и, наконец, еще не вылупившийся хищник — Дороти, «глухая умница» Дороти. Все это — женщины разного возраста, но тут длинные ноги и прочие стати «прекрасной блондинки» часто решают дело; тут становится понятным вопрос, который стоит эпитафией к книге «В наше время»: «Девушка из Чикаго: Расскажите нам о французенках, Хэнк. Какие они, французенки? Билл Смит: А сколько лет французенкам, Хэнк?» В представлении этих людей все французенки — лоретки, и возраст их тоже один — возраст лоретки.



С трофеями африканской охоты. 1935 г.

Дороти понимают по-разному. Послушаем автора: «В пьесе есть девушка, зовут ее Дороти, но ее можно было бы назвать и Ностальгией». Слово, которое следовало бы перевести: тоска по привычному. Дороти, эта не самая плохая из самых обыкновенных американок, красивая, нежная, храбрая, может быть и для самого Хемингуэя — еще не очень давно пройденный этап, «а писать об этом надо не слишком рано, но, черт возьми, и не слишком поздно», а тогда, когда человек еще не сломлен этой тоской, но сам усилием воли и сознания может преодолеть в себе тягу к привычному, к легкому пути, победив свою хаотичность, свое шалопайство. И это самая боевая тема пьесы. Многие американские изоляционисты, сторонники теории американской исключительности, даже признавая ужас происходящего, с облегчением говорят: «К счастью, нас отделяет от всего этого океан, а наш экономический уровень обеспечивает некоторому количеству из нас бездумное существование, а то и новое процветание». Хемингуэй в своей пьесе дает бой этому заблуждению. Это и наше дело, говорит он.

Лишь тот достоин жизни и свободы,
Кто каждый день за них вступает в бой.

★

В образе Филипа показан знакомый и обычный у Хемингуэя тип человека. В лице Макса Хемингуэй с уважением и даже любовью приглядывается к совсем еще понятному для него новому типу человека, уже перешагнувшего через те трудности, которые мучают Филипа. А Филипу еще очень трудно, прошлое цепляется за него, и многое ему приходится отдиравать с мясом. Он делает себе больно и делает больно другим. Эта анархическая, распущенная жестокость задевает Макса, который не хочет излишней жестокости, но не допустит и ненужной жалости. Филип живет по такому моральному закону: «О морали я пока знаю одно: морально то, после чего чувствуешь себя хорошо, и аморально то, после чего чувствуешь себя плохо». Филип днем весь в работе. «Работай, душа, работай злей». Но когда делаешь то, что должен делать, случается, что делаешь и то, после чего чувствуешь себя плохо. Это мучает Филипа. Это делает судорожными и непереносимыми его по-

пытки быть добрым. Он и для Дороти страшной всего, когда он добр. «Только добрые люди смеют быть добрыми» и Макс именно из таких людей. Он весь внутренне собран, спокоен, он уже стал добрым. Так, если и не разрешается, то хотя бы ставится Хэмингуэем сложная проблема человечности.

Поставлена в пьесе и еще одна проблема. Макс естественно и просто идет на опасное дело. Иначе он не может. Это стало его жизнью. Филип еще заставляет себя итти. Его связывают еще объективистские законы fair play, но мы видим, что, несмотря на все осложнения, каждый, даже такой невыдержанный человек, как Филип, даже такой заурядный человек, как «американский боец» Рэвен, может стать героем. Хэмингуэй приходит к выводу, что человек хорош, когда он делает то, что должен делать по своему внутреннему убеждению, и что в наше время, каждый честный человек должен отказаться от позиций стороннего наблюдателя, даже «соглядатая во вражьем стане», он должен спасать мир от фашистского варварства, он должен быть бойцом за освобождение человечества. В этом — требование эпохи, и пьеса показывает, что Хэмингуэй от этого требования не уклоняется, как он делал это еще в 1935—1936 гг.

★

В последние годы все творчество Хэмингуэя проникнуто ясно выраженными боевыми устремлениями и в хорошем смысле публицистично. При ясной целеустремленности оно не теряет высокого уровня мастерства, и новая тема находит у него новое по напряжению, лиризму и силе художественное воплощение. Он знает все тонкости своего писательского дела. Но, когда надо, он умеет, ничего не теряя из своего мастерства, перешагнуть через все достигнутое, он умеет искать новые средства выражения. А в наши дни такие новые средства подсказаны ему новым пониманием событий.

Путь Хэмингуэя органичен. Каждый его шаг подготовлен многими предыдущими этапами. Многие его темы 1937—1938 гг. намечались давно, но полное и часто неожиданное для читателя разрешение они получили только сейчас.

— Ореол красивой смерти был развенчан уже в рассказе 1936 г. «Рог быка». Теперь он окончательно развеян в послесловии к фильму «Испанская Земля».

— Тема дневного и ночного человека идет еще от «Фиесты».

— Формулировка некоторых пунктов договора Филипа намечалась еще в «Снегах Килиманджаро».

— «Человек не может» — предельно безнадежная формула 1933—1936 гг. существенно исправлена в 1937 г. введением одного слова: «Человек один не может ни черта».

— Наконец, тема «земли, которая пребудет во веки», проходит у Хэмингуэя дважды. Первый раз в безнадежно скептическом, даже нигилистическом эпитафее из Экклезиаста: «Суета сует и всяческая суета... Род проходит, и род приходит, а земля пребывает во веки... Восходит солнце и заходит солнце, и спешит к месту своему». «И встает солнце» 1926 (по-русски «Фиеста»). И та же фраза, коренным образом переосмысленная, наполненная реальным, боевым содержанием, в 1939 г. обращается в свою противоположность, из безнадежности в надежду: «Землю (в смысле: народ) нельзя покорить. Ибо земля пребудет во веки. Она переживет всех тиранов» («Американцам, павшим за Испанию», февраль 1939 г.).

Новое понимание или хотя бы новое ощущение событий раскрыли в Хэмингуэе новые художественные возможности. Кажется, что сейчас он начинает дышать полной грудью, вторым дыханием, которого мастеру-спортмену обычно хватает уже до самого финиша. Хэмингуэй долгое время был намеренно, подчеркнуто сдержан как художник. Теперь его подхватила новая, нахлынувшая волна лиризма и пафоса боевого содружества. «Посвящение» полно именно таким лиризмом и теплотой, но это отнюдь не сентиментальная интимная лирика. Это лирика боевая, насыщенная мыслью, обращенная ко многим, и рядом с ее пафосом и трагической приподнятостью крепнут в книгах Хэмингуэя оптимистические ноты. Трагизм многих сцен пьесы обрамлен живой и яркой речью комедийных эпизодов. В сценарии «Испанская земля», тема которого: мирный труд, обеспечивающий оборону, и защита этого труда от порабощения и разрушения, которые несет фашизм, — в этом сценарии лиризм естественно вытекает из обыденного, а обыденное вырастает в героическое.

В «Смерти после полудня» мы читаем: «Цель боя — это последний, заключительный удар, смертельная схватка человека с быком, «момент истины», как его называют испанцы, и каждое движение лишь подготовляет этот удар». Надо думать, что Хэмингуэй тогда (1932) очень радовался, услышав такое красивое определение для красивой бессмысленной смерти. А вот что теперь Хэмингуэй

пишет о другом «моменте истины», далеко не безразличном для него уже хотя бы потому, что за цепью, может быть, следят с биноклем в руках Лукач или Реглер; за цепью, может быть, идет Рени с записной книжкой, Ральф Фокс с гранатой, Корнфорд с винтовкой, Ивенс с коробками пленки, сам Хэмингуэй с кинотреногой, а Мальро, быть может, ограждает их с воздуха.

«Пехота атакует.— пишет Хэмингуэй в сценарии «Испанская земля», — тут с аппаратом работать очень трудно. Медленное, тягучее, невыразительное движение вперед... Люди идут звеньями по шесть человек... Вот момент, к которому готовятся все остальные время на войне. Момент, когда шесть человек идут вперед, навстречу смерти, идут по земле, и каждым своим шагом утверждают: эта земля — наша. Из шести человек осталось пять. Потом из четырех — трое, но эти трое остались, они окопались и удержали позиции. И с ними остались другие четверки, тройки, пары, — которые были шестерками. Мост в наших руках. Дорога спасена».

И сила этих скупых слов такова, что когда смотришь фильм, снятый по этому сценарию, убеждаешься, что великое искусство кино почти ничего не могло прибавить к полуфабрикату, к сценарию. Правда, большего в этой части фильма Ивенс, при всей своей храбрости, снять бы уже не смог.

Непосредственно за картиной атака идет послесловие: «Жара и холод». Оно написано на материале обыденном, это воспоминание о рабочих моментах съемки, о том, как снимали в мороз и пекло, в пыли и в снегу. Но оно все согрето дружелюбным юмором и тоже полно волнующего лиризма: «Отчетливее всего я помню, как я всегда таскал сырые луковички в карманах моей куртки и, к великому отвращению Иориса Ивенса и Джона Ферно, ел их, когда становилось по настоящему голодно. Как бы им ни хотелось есть, они ни за что не взяли бы в рот сырого испанского лука. Очевидно, потому, что они оба — голландцы. Но зато они всегда пили виски из большой плоской серебряной фляжки, неизменно пустевшей к четырем часам дня. Величайшим техническим открытием, сделанным нами в то время, была бутылка, которую мы стали возить с собой, чтобы подливать из нее в нашу флягу, а величайшим не техническим нашим открытием был Вальтер Хейльбрун».

Наконец, Хэмингуэй открывает человека не только в спутнике боксера, не только в невольном, но все же преступнике Гарри Моргане, а в товарище. И открытие это, сде-

ланное сердцем человека-романтика в лучшем понимании этого слова, закреплено на бумаге уверенной рукой мастера-реалиста.

И опять человек в Хэмингуэе опережает писателя. По нему равняются не только как по мастеру, но и как по писателю-бойцу. Растет новая легенда о «Большом Хэме» (Hem the Great again), и это уже не легенда, а быль. Вот пишет о нем немецкий писатель-антифашист Канторович: «После долгих поисков Хейльбрун нашел его крепко спящим на операционном столе. Мы с трудом разбудили его, и он ворчливо потребовал виски. Виски у нас не было. Он лукаво подмигнул нам, пошел к своему автомобилю и вернулся с припасами из своего железного фонда... Он мне очень понравился. Первое впечатление: первобытное животное, надежное восприимчивостью. В течение ночи я понял, что, несмотря на его геркулесово телосложение, в нем гораздо больше восприимчивости, чем первобытности... В самые трудные часы боя он всегда впереди, среди своих соотечественников, американцев, и его веселая беспечность и уверенность оказывают не только на американцев, но на всех интербригадцев то моральное воздействие, которое исходит от хорошего политкомиссара. Он служит примером для всех, — большой писатель с мировой славой, прямодушный, прекрасный товарищ, скромный, ни намека на фальшивый тон, на фальшивую позу в его неутомимой готовности помочь».

А вот вспоминает соратник Лукача. Изпод Гвадалахары во время боев Хэмингуэй уезжал в Мадрид только ночевать. «Целыми днями он рыскал по фронту. Из одного кармана торчала толстая тетрадь, из другого — бутылка виски». Лукач очень любил и книги Хэмингуэя и его самого. «Подумайте, — такой большой писатель гуляет под пулями, попадая под обстрел авиации. Вот что значит настоящий передовой писатель, писатель-антифашист, — работает, рискуя жизнью».

Канторович, Сельдес, Ивенс, Лукач говорят о том, о чем сам Хэмингуэй умалчивает, зато заботливо вырезает из фильма все кадры, где он сам появляется хотя бы мельком. В этом — житейское проявление его эстетики и этики сдержанности. А то, что он сам говорит о себе, — это слова о человеке со всеми слабостями и недостатками, которых он не скрывает и от которых, к сожалению, даже не всегда хочет избавиться. Но такой, какой он есть, он растет и сам по себе, и приближаясь к нам. Он, как на последнем снимке Ивенса, большой и грузный, со све-

сившимися очками и лейкой в руках, заполняет собою весь кадр.

★

Хэмингуэй обычно давал в художественной практике больше, чем обещал в декларациях. Устраняясь долгое время самым своим молчанием от актуальных вопросов современности, декларативно отказываясь от задачи спасения мира, он в то же время писал так, что его личная тема оказалась одной из узловых тем современного западного интеллигента. Рост человека, разрыв его со старым миром и переход его в ряды бойцов за новый мир. Раньше его интересовали по преимуществу самые правила борьбы, будь то охота, спорт, любовь, война, революция. Но теперь его все больше интересует человек, эти правила, выполняющий и сам их создающий. Его основной персонаж — Ник Адамс — это своего рода «герой нашего времени», обыкновенный американский юноша, который очень растет и очень мужает: дома и на войне; в смотровой камере лепрозория, в опасном соседстве с прокаженными из «больного», «погибшего поколения»; с удочкой и ружьем, в лесах и на воде, подальше от городской буржуазной цивилизации, и, наконец, — в открывшей ему глаза борьбе против фашизма.

Хэмингуэй по складу своему не идеолог и не теоретик, но большое сердце, незамутненная голова и безошибочное чутье художника и человека вели его по верному пути. И сейчас, в рядах писателей-антифашистов он занимает свое видное и нужное место. С каждым годом в творчестве Хэмингуэя все яснее складываются сознательные и все более четкие выводы из накопленного опыта чувств и впечатлений.

Сейчас Хэмингуэй нашел в себе то основное звено, ухватившись за которое, каждый честный человек может неузнаваемо вырасти. И до сих пор герои Хэмингуэя руководствуются больше внутренним чутьем; но Филип уже и сам думает, а в других он особенно уважает ясную мысль и Дороти для него несомненно между прочим и тем, что она ровно ничего не понимает в происходящем. «Пятая колонна» — проблемная пьеса. В самом деле, сколько в ней поставлено тем: тема выбора пути, тема дневного и ночного человека, тема искушения привычным, тема человека, ставшего по-настоящему человеческим, тема боевого содружества, тема героики обиденного — все эти вопросы так или иначе поставлены, другое дело, как с

ними справился Хэмингуэй, но об этом можно говорить особо.

★

До сих пор для самого Хэмингуэя еще равно необходимы, скажем, «охота и картины Прадо». Это для него удовлетворение разных, но равно законных запросов полнокровного, органически функционирующего сознания. Он готов отдать жизнь, спасая товарища по охоте или в бою и спасая картины Прадо от фашистских бомб. Путешественник, солдат и охотник, Хэмингуэй движется налегке, но зато ум его не засорен ложными бреднями или предрассудками и открыт для всего хорошего. Он органически не способен умничать и путать. Важные проблемы у него возникают не из отвлеченных умозрений, как у некоторых немецких писателей, даже не из отвлеченных понятий, скажем, о «человеческом достоинстве и приличной смерти», как у некоторых французских писателей, но из воли к «приличной», а попросту говоря, к достойной жизни, которая непосильна, скажем, для Дороти. Они возникают из убеждения, что каждый «имеет право жить по-человечески».

Хэмингуэй не задумываясь рисковал своей жизнью на охоте и на войне, но он очень хочет жить и работать, и он ненавидит смерть главным образом за то, что она может раньше времени прервать неконченную работу. В «Индийском поселке» маленькому Нику кажется, что он никогда не умрет. И сорокалетний писатель Хэмингуэй уберет в себе это чувство. В письме от 23 марта 1939 г. он пишет: «Пока идет война, всегда думаешь, а вдруг тебя убьют, и ни о чем не заботишься. Но вот меня не убили, значит, надо работать. И как вы сами, должно быть, понимаете, жить гораздо труднее и сложнее, чем умереть, а писать так же трудно, как и всегда. И теперь мне надо снова писать, и я постараюсь писать как можно лучше и правдивее, пока не умру. А у меня такое чувство, как будто я никогда не умру».

Это значит — не умру, пока не сделаю. Это не ранее приведенная нами старая английская формула «do or die» — «умри, но сделай», а своя, хэмингуэева интерпретация ее: «Сделай. Все сделай, что только в твоих силах, и тогда, пожалуй, позволительно умереть».

Основное в Хэмингуэе, конечно, не отвлеченное ratio. Основное в Хэмингуэе — это соединение разумного мастерства, чувства социальной справедливости и стихийного во-

левого напора (как созидющего, так и разрушительного). Это очень характерное для современного американского писателя сочетание дает неплохие результаты. Это как бы трио, в котором в разные моменты ведущую тему берут на себя разные инструменты: то доминирует флюидное бесстрастное мастерство, то стихийный напор, то организующее чувство общности со всеми борющимися за «право жить по-человечески». Но ни в один из этих этапов другие два инструмента не замолкают — трио органично. Оно исполняется мастерски, ведь Хэмингуэй, как он сказал об одном охотнике-массан, сам «большой стилист во всем, что он делает».

Первыми двумя элементами определяется качество и направленность, третьим — количество, сила. В шахматных состязаниях случается, что партию намеренно играют на красоту. Партию ради партии, даже с риском проигрыша. Другие играют непременно на выигрыш. Волевой напор в обоих случаях решает победу. И вот Хэмингуэй, чаще всего, когда он хочет, чтобы партия была красиво выиграна и чтобы выигрыш пошел на хорошее дело (скажем, санитарные автомобили или помощь испанским беженцам), он

достигает и того и другого, он, как говорят шахматисты, выигрывает в «безупречном стиле».

Во всяком случае, последние вещи Хэмингуэя свидетельствуют о том, что теперь он не упрощает своих задач, не отмахивается от сложности, но прямо утверждает: «Эта земля наша», и сознательно берет на свои плечи свою часть бремени «спасения мира». В нем пробуждается та «Воля к бременю», которая ведет людей на большие дела.

В этом он находит внутреннюю ясность и спокойствие. В противовес прежнему утверждению: «Самое главное — жить и делать свое дело, и смотреть, и слушать, и учиться, и понимать... Пусть те, которые хотят спасти мир, спасают его... Главное — работать и научиться этому», он как бы говорит теперь: самое главное, «когда идешь туда, куда должен идти, и делаешь то, что должен делать, и видишь то, что должен видеть». Тогда и на трудной работе не затупится и не заржавеет перо или клинок, тогда особенно значительными и нужными могут стать те три романа и двадцать пять рассказов, которые он собирается написать. И можно верить Хэмингуэю, что у него есть «несколько неплохих на примете».