

КОНЦЕПЦИЯ МИРА И ЧЕЛОВЕКА
В РОМАНАХ О. ХАКСЛИ «ШУТОВСКОЙ ХОРОВОД» И Э. ХЕМИНГУЭЯ
«И ВОСХОДИТ СОЛНЦЕ»

Удивительно причудливо складываются в XX веке писательские судьбы, но не менее удивительна и оценка творчества значительных художников, которым вчера еще были посвящены блестящие критические статьи, но сегодня... В чем же тут дело? Может быть наш активный и бурный век, когда читательское восприятие меняется день ото дня, слишком быстро обнаруживает скрытое, невыявленное временем, содержание? А может быть, литературоведы и критики слишком доверчиво относятся к тем штампам, расхожим клише, которые приобретают популярность, и, не думая их проверять, начинают заталкивать творческое наследие того или иного художника в их жесткое прокрустово ложе?

Склоняешься именно ко второму выводу, когда читаешь довольно редкие в 70-е годы статьи или, несколько чаще, небольшие обзорные главы из исследований, где разбирается творчество американского писателя Эрнеста Хемингуэя, книгам которого совсем недавно посвящались десятки монографий в год. Но важен здесь не количественный даже, а качественный уровень исследований: сейчас уже трудно сказать, с чьей «легкой» руки повелось утверждать, что и писатель-то он мелкотемный¹, и что его художественная техника уже не заслуживает никакого внимания².

Можно, конечно, утешать себя, говоря, что все это — удел американской критики, которая, по словам М. Гейсмара «знает лишь текущую беллетристику... и поэтому неспособна сопоставлять»³. Но в том-то и дело, что советский литературовед Д. Урнов, книга которого «Литература и движение времени» вышла несколько лет назад, давая обширную цитату из Б. Вебера, часть из которой уже была приведена, и не думает оспаривать мнение «критика с большой буквы». Он не только согласен с тем, «что с хемингуэевским текстом, с «этой горечью и точностью», произошло превращение, и там, где видели скрытую

¹ «Начинаешь сомневаться, были ли они (книги Э. Хемингуэя—А. П.) на самом деле существенными для своего времени» — утверждает Б. Вебер, критик, по мнению Д. Урнова, «с большой буквы».

² «Хемингуэевский айсберг вытасен на сушу и обследован со всех сторон» — несколько иронически бросает Р. Эстро в предисловии к сборнику статей «Hemingway in our time», который появился в США в 1974 году.

³ Гейсмар, М. Размышления о современной американской прозе. — Иностран. лит., 1967, № 12, с. 203.

глубину, — ее не оказалось — это выявлено временем до самоочевидности»⁴, критик еще и добавляет:

«Подобно «усталости» Джойса или «утомленности» Вирджинии Вулф истинная проблема Хемингуэя — непричастность — сигналист о себе и — прячется, подменяется»⁵.

Здесь связываются, прежде всего, имена несоотносимые, писатели, придерживающиеся различных творческих методов, и это отчетливо обнаруживается в причинах причастности и непричастности, которые исследователь находит и иллюстрирует в книге:

«Не замечает он, что моменты «причастности» (даже в любви) у него часто искусственны... Вот его истинная трагедия, которую, однако, он, как герой «Фиесты» свою импотенцию, относит за счет войны, мировой катастрофы»⁶.

Но в том-то и дело, что утверждать «непричастность» Э. Хемингуэя, которую в последнее время обнаруживают критики, могут лишь те, кто принципиально не принимает и не понимает устремлений Э. Хемингуэя, ибо стремление к общечеловеческим идеалам (причастность) или, другими словами, стремление вырваться из состояния «потерянности» характерно уже для первых произведений Э. Хемингуэя, а тем более для его романа «И восходит солнце» (*The sun also rises*, 1926). Стоит еще раз обратиться к этому произведению американского художника и вновь попытаться решить некоторые проблемы, связанные с «Фиестой» (второе заглавие романа) на несколько ином, так сказать, сопоставительном уровне, ибо «Фиеста» уже не только художественная история 20-х годов нашего века, но и, этот факт, правда, становится очевидным по прошествии многих лет, несет в себе скрытую полемику о судьбах «потерянного поколения», что ни в коем случае не дает возможности говорить о непричастности художника.

* *
* *

Трудно найти в литературе XX века произведение, которое вызвало бы такую бурную полемику, о котором высказано было бы (и высказывается) столько противоречивых мнений, как роман Э. Хемингуэя «И восходит солнце».

Много споров велось, прежде всего, вокруг проблемы: кто же является основным героем романа. Л. Гурко, не без влияния Ф. Янга, утверждал, что Джейкоб Барнс — «герой, дейст-

⁴ Урнов Д., Урнов М. Литература и движение времени. М., Худ. лит., 1978, с. 242.

⁵ Там же, с. 243.

⁶ Там же, с. 244.

вующий под маской антигероя», но «матадор — универсальный герой, которого узнаешь в любое время и в любом месте»⁷.

Интересна, но, несмотря на это, представляется весьма сомнительной, попытка Д. Уилдера сравнить Джейкоба Барнса с мелвилловским Ахавом, и вообще представить персонажей почти всех произведений Э. Хемингуэя как пародийных, сделал исключение лишь для Роберта Джордана⁸.

И, конечно же, вызывает серьезное возражение попытка А. Скотта считать Роберта Кона едва ли не основным героем романа. «Он наиболее нормальный характер в этой книге», — утверждает в статье «В защиту Роберта Кона» американский критик⁹.

Было бы просто успокоиться, отнеся данную статью к области литературоведческих парадоксов, но ведь непосредственно под ее влиянием появилась концепция Е. Роувита, сближающего Роберта Кона и Джейка Барнса, называющего их двойниками, и Р. Столлмана, считающего Кона героем произведения.

Поскольку не решены многие частные проблемы, связанные с романом «И восходит солнце», то невозможно говорить и о том, что вполне определена и сама его суть. Вот почему до сих пор бытует мнение, что произведение это — «манифест» «потерянного поколения», вот почему была возможна та оценка романа, которая прозвучала во многих критических статьях и исследованиях.

«Непримиримость нравственного страдания, неутомимость тревоги показывают, что дело идет о серьезном идейном кризисе, затронувшем массу обыкновенных людей и потому имеющем важное значение. Даже отчаяние героя «Фиесты» — самой печальной книги XX века — лишено внутренней уверенности... — писал В. Днепров в книге «Проблемы реализма». — Лейтмотивное слово таких людей: **не знаю**» (Выделено мною — А. П.)¹⁰.

Но очень трудно принять и так сказать «модернистскую» позицию Карлоса Бейкера, который утверждал: «Моральная норма книги очень здорова, как здоровы и носители почти мальчишеской независимости духа Джейк Барнс, Билл Гортон, Педро Ромеро». Отсюда К. Бейкер определяет и сам конфликт произведения: столкновение носителей моральной нормы и «болезненно ненормального тщеславия триады Эшли — Кембелл — Кон»¹¹.

⁷ Gurko L. Ernest Hemingway and pursuit of heroism. N. Y. 1968, p. 95.

⁸ Wilder D. Hemingway's heroes. Univ. of New Mexico Press, 1969.

⁹ Scott A. In defence of Robert Cohn. — «College English», 1957, No 6, p. 314.

¹⁰ Днепров В. Проблемы реализма. — Л., Сов. пис., 1960, с. 191.

¹¹ Baker C. Ernest Hemingway: the writer as artist. Prins. Univ. press, 1963, p. 83.

Пожалуй, лучше всех исследователей судит о «Фиесте» И. Финкельштейн, который в монографии «Хемингуэй — романист» с полным основанием утверждает: «Естественно, что перед Хемингуэем, глубоко пережившим кризис ценностей, не мог не возникнуть вопрос о том, каким путем ему идти как художнику слова. Но в сознании автора «Фиесты» мир не сводился к одному лишь «ничто» и не был воплощением только «безнадежности и анархии». Поэтому, глубоко уважая Джойса, Хемингуэй не последовал за автором «Улисса»¹².

Отсюда вполне понятен и вывод: «Безысходность изображенной Хемингуэем трагедии с огромной художественной силой воплощена в трех кругах романа, оставляющего впечатление, что все герои его двигались по порочному кругу и никуда не пришли. Но мы знаем, что в романе есть не только мука Джейка, но и его борьба со своим отчаянием (также отразившаяся в строе «Фиесты») и его поиски жизненного идеала» (Выделено мною — А. П.)¹³.

Можно думать, что противоречивые, зачастую — полярно противоположные — выводы литературоведов являются прямым следствием того, что все они основывали критические построения на том, что Джейкоб Барнс просто модифицированный герой¹⁴ Э. Хемингуэя, который после первой мировой войны чувствует и внутри и вокруг себя пустоту.

Но ведь при тщательном прочтении романа можно видеть, что Джейк Барнс не просто модифицированный (измененный лишь внешне) герой американского писателя, как это пытались утверждать многие исследователи: он уже значительно вырос и не ищет одиночества. Если Ник Адамс и Гарольд Кресс, основные персонажи сборника рассказов «В наше время», (In our time, 1925) уходили, прятались от людей на лоне природы или в художественном творчестве, пытаясь при этом обрести какие-то новые идеалы, связывающие их с жизнью, обществом, то в «Фиесте» Джейк прямо говорит, что именно люди помогают ему перенести его ущербность (здесь обнаруживается одна из сторон своеобразной этической программы произведения: нужно понять причины боли, ущербности самому, самому исжить их, охраняя людей от чужих страданий).

Замечено уже, и не без основания, что роман Э. Хемингуэя соприкасается со многими произведениями, в которых болезнь

¹² Финкельштейн И. Хемингуэй-романист. Горький, 1974, с. 43. (Можно думать, что если бы автор этого серьезного исследования не разделял безусловно концепцию Ф. Янга, его выводы о творчестве Э. Хемингуэя и самом романе были бы более глубокими и оригинальными).

¹³ Там же, с. 46.

¹⁴ Подробнее о модифицированном герое см.: А. И. Петрушкин. «Потерянность» и ее преодоление. (Творчество Э. Хемингуэя, Р. Олдингтона, Э. М. Ремарка). — В кн.: Проблемы метода, жанра, стиля в прогрессивной литературе Запада XIX—XX веков. Пермь, 1975.

так или иначе отображала состояние мира, «и при этом примечательно, что и в поэме Элиота, и в написанных позже романах Фолкнера и Гамсуна тема поворачивалась в определенном аспекте, подчеркивающим смерть самого жизненного начала, истоков жизни, утрату способности воспроизводить самое себя, то есть взята именно в том плане, в каком она предстает в «Фиесте»¹⁵.

Здесь важна не только констатация факта, гораздо значительнее то, что советский исследователь ощущает разницу в трактовке болезни у разных художников, замечая, «что болезнь не влечет к себе ни автора, ни его героя и что здоровье их в том и заключается, что они, совсем не по своей воле узнав смерть и болезнь, стремятся уйти от них и преодолеть их в себе»¹⁶.

В свое время роман Э. Хемингуэя был назван советскими критиками «манифестом потерянного поколения», но, вероятно, будет точнее назвать произведение «ответом» тем многочисленным манифестам поколения, которые появились между 1922 годом (время опубликования поэмы Т. С. Элиота «Бесплодная земля» («The waste land») и 1925 — годом выхода в свет небольшого произведения того же самого поэта «Полые люди» («Hollow men»):

Мы — полые люди
Трухой набитые люди
И жмемся друг к другу
Наш череп соломой хрустит
И полою грудью
Мы шепчем друг другу
И шопот без мысли шуршит
Как ветра шелест в траве
Как шорох в разбитом стекле
Как возят в погребке крысы
Образ без формы, призрак без краски
Сила в оковах, порыв без движенья;
Вы не моргнув перешедшие
В царство смерти вспомните нас
Не как души гибель обретшие
Своей волей, а просто
Как полых людей
Трухой набитых людей

И, наконец, финал. Не трагический даже — высокий трагизм мог бы в какой-то степени примирить с тусклым существованием, — а...

Вот так кончается свет
Вот так кончается свет
Вот так кончается свет
Только не взрывом а взвизгом

(Перевод И. Кашкина)

¹⁵ Финкельштейн И. Цит. изд., с. 36.

¹⁶ Там же, с. 37.

Конечно, и американский писатель воспринимал историю своего, «потерянного поколения», трагически (да это и не могло быть иначе); именно поэтому, когда Э. Бойд написал в «Индепендент», что Э. Хемингуэй «триумфально добавил новую главу к истории Фитцджералда, начатой в «По эту сторону рая», писатель возмутился.

«Это смешно, — сетовал он Максвеллу Перкинсу 11.12.26, — написать трагическую книгу и получить оценку как неглубокой джазовой истории».

То, что американский писатель по-иному воспринимал трагическую историю своего поколения, чем многие его современники — писатели, особенно заметно при сопоставлении романа Э. Хемингуэя «И восходит солнце» с романом английского писателя О. Хаксли «Шутовской хоровод» («Antis hay», 1923).

Автобиографические и биографические источники, повествующие о жизни американского художника, не дают возможности утверждать, что Хемингуэй был знаком именно с этим романом О. Хаксли, но творчество английского писателя Хемингуэй знал очень хорошо. В повести, рассказывающей о годах жизни в Париже, годах ученичества, Хемингуэй вспоминал: «Иногда, чтобы после работы не думать, о чем я пишу, я читал книги писателей, известных в те годы, например Олдоса Хаксли», — и дальше Хемингуэй дает английскому романисту устами Гертруды Стайн далеко не лестную характеристику.

«—Хаксли — покойник, — сказала мисс Стайн. — Зачем вам читать книги покойника? Неужели вы не видите, что он покойник?».

И писатель объясняет мисс Стайн: «Я хочу знать, о чем пишут люди, — сказал я. — Это помогает мне не писать то же самое»¹⁷.

Нужно отметить, что именно в это время Э. Хемингуэй работал над своеобразной историей «потерянного поколения» в рассказах, собранных позднее в книге «В наше время». Вместе с изображением отчужденности от общества представителей «потерянного поколения», с показом его внутреннего, опустошенного войной мира, Э. Хемингуэй (как, впрочем, и Р. Олдингтон, и Э. Ремарк) уже здесь в сборнике, вырабатывает вполне определенную этическую и эстетическую программу, которая основывалась на мировоззрении, определившемся в окопах первой мировой войны. (Позднее писатель не раз будет упоминать об этой программе в экспериментальном произведении «Смерть после полудня», в фельетонах (например, в «Старом газетчике»).

Первое, что привлекает внимание при сопоставлении романов — их эпиграфы. Олдос Хаксли предпосылает своему рома-

¹⁷ Хемингуэй Э. Собр. соч. в 4-х томах, т. 4, с. 411; М., Худ. лит., 1968. (В дальнейшем указываю том и страницу в тексте).

ну строки Кристофера Марло из «Эдуарда II»: «Мои герои, как сатиры козлоногие, пройдут пред вами в хороводе шутовском».

Роман Эрнеста Хемингуэя открывается всем известными эпитафиями: «Все вы — потерянное поколение» и строками из Екклесиаста. «Род проходит и род приходит, а земля пребывает вовеки. Восходит солнце и заходит солнце, и спешит к месту своему, где оно восходит...».

Общеизвестно, что «род» и «поколение» могут быть обозначены у англичан одним словом «generation». Этим-то словом Э. Хемингуэй связывает между собой оба эпитафия и заглавие романа.

Знаменательно здесь и то, что сами названия произведений взяты непосредственно из эпитафий, но не только и не столько заглавия и эпитафии дают нам право на сопоставление этих романов: О. Хаксли в «Шутовском хороводе» пишет о том же поколении, о котором несколько лет спустя будет писать Э. Хемингуэй.

Теодор Гамбрил Младший, бакалавр искусств Оксфорда, бросает работу преподавателя колледжа. — «Труд, — думал Гамбрил, — труд. Боже, как страстно он ненавидел труд! Пусть Остин трудится, сколько ему положено... Аминь»¹⁸.

Гамбрил возвращается в Лондон, к желательному безделью. «Из мира портных Гамбрил перешел в мир торговцев искусственным жемчугом; он не торопясь брел по тротуару благоухающей Бонд-стрит, еще острее ощущая влюбленность, разлитую в воздухе в этот ясный весенний день. С чувством глубокого удовлетворения он вспомнил шестьдесят три письменных работы о Рисорджименто (работы учащихся колледжа, которые он оставил не проверенными — А. П.). Как приятно болтаться без дела! Особенно на Бонд-стрит, где из этого занятия можно извлечь массу удовольствия...» (47)

Страстная и, пожалуй, единственная мечта Гамбрила — разбогатеть. У героя Хаксли есть и способ добыть деньги — реализация идеи надувных «Патентованных штанов Гамбрила».

По прибытии в Лондон вчерашний преподаватель с явным удовольствием погружается в ту жизнь, которую ведут его друзья: художники, обозреватели и просто молодые прожигатели жизни. Здесь же Теодор снова встречается с женщиной, которой был когда-то страстно увлечен. Впрочем, и в колледже Теодор вспоминал о Майре и строил планы возвращения ее благосклонности. Но в Лондоне Майра продолжает относиться к Гамбрилу довольно прохладно.

С помощью бороды Теодор меняет внешность и покоряет одну женщину за другой — именно здесь и чувствуется шутовская сущность хоровода. Но вот, наскучив самому себе, герой

¹⁸ Хаксли О. Шутовской хоровод. М., Худ. лит., 1936, с. 14. В дальнейшем указываю страницу этого издания в тексте.

решает уехать из Лондона подальше, по всей вероятности, в Африку или Южную Америку. (Здесь небезынтересно заметить, что ведь и Роберт Кон, познав некоторый успех у женщин, издателей, а еще раньше в кругу игроков в бридж начинает собираться в Южную Америку, которая предстанет перед ним в романтической дымке со страниц «Пурпуровой страны» У. У. Хадсона). С миссис Вивиш Теодор совершает в такси прощальное турне по Лондону.

Такова коротко фабула романа Олдоса Хаксли. Если пристальнее взглянуть в художественную ткань произведения английского романиста и американского писателя, то можно прежде всего отметить, что О. Хаксли рассказывает об интеллигентах нового, послевоенного поколения. По сути дела, Хаксли пишет о «потерянном поколении» в английском обществе, поколении, рожденном войной, угадывает он и отчуждение личности от общества, которое подспудно вызревало в капиталистическом обществе, но в результате первой мировой войны уже вышло на обозреваемую поверхность жизни.

О былых годах войны английский романист нигде не пишет прямо: лишь иногда мелькнет полузабытый, почти стершийся эпизод страшных лет, лишь иногда кто-нибудь из персонажей вспомнит о войне, повлиявшей на формирование этого поколения. Иногда пройдет по лондонской улице увечный солдат, проклянет былую войну и все человечество в целом отец героя романа.

Но поведение, сумбурный образ жизни персонажей и прежде всего героини, Майры Вивиш (как и леди Бретт Эшли у Хемингуэя), полностью обусловлены переживаниями былых, военных лет.

«Медленно, шагая как всегда, по лезвию ножа между двух пропастей, она пошла налево. Она вдруг вспомнила такой же сияющий летний день в 1917 году, когда она шла по этой же улице, медленно, так же, как сейчас, по солнечной стороне, с Тони Лембом. Весь тот день, вся та ночь были сплошным долгим прощанием. На следующее утро он уезжал на фронт. Меньше чем через неделю он был убит. «Никогда больше, никогда больше»: было время, когда ей достаточно было один или два раза произнести эти слова, чтобы разрыдаться...» (203)

Вся послевоенная жизнь Майры — это желание вернуть былое: былые годы, «прежнюю остроту ощущений» (212).

Вернуть былое Вивиш пыталась и в любви с другими мужчинами, восстановить былую остроту ощущений она пыталась и эксцентрическими поступками... Но все было тщетно. «Она пробовала; теперь ей противно было подумать, как часто она пробовала; она пробована полюбить кого-нибудь так же сильно, как Тони. Она пробовала восстановить, возродить. А на деле ничего не получалось, кроме отвращения. — Мне это не удавалось, — сказала она после паузы». (214)

Интересно отметить, что и у американского писателя о войне ничего не говорится в романе, действующие лица почти не вспоминают о ней, и, тем не менее, былые годы незримо присутствуют на страницах произведения, во многом (и гораздо убедительнее, чем у Хаксли) обуславливают поступки персонажей.

В «Фиесте» центральной фигурой романа является Джейкоб Барнс. И хотя он очень близок писателю, хотя здесь еще можно видеть былые мотивы самовыражения, этот характер — новая ступень в творчестве Э. Хемингуэя¹⁹.

Об этом свидетельствуют следующие факты: «потерянность» личности, ее отчужденность от общества были вполне осознаны и отражены писателем в сборнике рассказов «В наше время». Более того, он прекрасно понимает, что «потерянность» (отчуждение личности от общества) необходимо преодолеть. И уже в «Фиесте» писатель пытается указать на решение проблемы «потерянности».

Джейк Барнс, ветеран первой мировой войны, живет с той же травмой, которой были поражены все герои американского писателя, которой был поражен и не мог еще окрепнуть и сам Э. Хемингуэй в 20-е годы. Об этом говорили почти все исследователи творчества художника. Но здесь гораздо интереснее будет отметить иное: и сам писатель, и Джейк Барнс подвергнуты американским обществом, а точнее обществом **буржуазным** одной и той же травме (хирургическое обозначение звучит, несомненно, жестоко, но здесь необходимо прибегнуть именно к нему, ибо термин этот отражает истинную суть вещей). Но как Барнс живет с этой травмой, отразилась ли и как на его поведении первая мировая война, «потерялся» ли он — все эти вопросы Э. Хемингуэй решает на сопоставлении двух персонажей — Джейкоба и Барнса и Роберта Кона. Именно сравнение и сопоставление этих двух героев, их конфликт и является основным смысловым узлом произведения.

В упоминавшемся уже исследовании И. Финкельштейна «Хемингуэй — романист» достаточно отчетливо говорится об основном конфликте произведения, но, думается, не все грани его до конца рассмотрены. Для исследователя Кон — только лишь «жертва обстоятельств, а не... человек, сам в какой-то мере определяющий свою линию поведения...»²⁰.

В какой-то степени это верно, и даже подтверждается словами рассказчика, Джейка Барнса, от лица которого ведется повествование. Кон — еврей. Когда он учился в Принстоне,

¹⁹ Вот почему неправ был К. Бейкер, когда писал, сближая романы Э. Хемингуэя и модернистов: «Люди знали материал, легший в основу дугласовского «Южного ветра», «Шутовского хора» Хаксли, джойсовского «Портрета художника в юности». Это был, фактически, век прямой или не прямой «транскрипции», когда превосходные звуки эстетической теории требовали от писателя подачи его собственного опыта».

²⁰ Финкельштейн И. Хемингуэй-романист. Цит. изд., с. 21.

к нему начали относиться свысока. Роберт стал чувствовать себя увереннее, когда выучился боксу. Э. Хемингуэй в одном абзаце дает меткую и точную характеристику своему персонажу, и в иронии Барнса ощущается, что бокс не вылечил Кона от комплекса неполноценности, как не вылечивает его сама жизнь. Впрочем, это пока лишь догадка, посылка к развиту характера, и только тогда, когда Хемингуэй говорит о восприятии Робертом жизни, читатель уже видит, что именно книжно-романтическое, его можно назвать даже «бовариевским» (от «Мадам Бовари» Г. Флобера) восприятие жизни не дает ему возможности до конца, полностью осознать действительность. «Он начитался У. Хадсона, — продолжает рассказ Джейк, хотя точнее будет сказать, что в данном случае говорит сам писатель. — «В тридцать четыре года пользоваться этой книгой как путеводителем по жизни так же небезопасно, как в том же возрасте явиться на Уолл-Стрит прямо из французского монастыря (заметим, что Эмма Бовари получила свое псевдоромантическое восприятие жизни именно в монастыре!), вооруженным серией брошюр «От чистильщика сапог до миллионера»... Понятно, он допускал оговорки, но в общем принял книгу всерьез» (т. 1, 52).

Совершенно иное мы видим в характере Джейка Барнса. Основной его поведения является осознание того, что он может дать людям своей писательской работой, своей жизнью и своим поведением вообще. (Заметим, что в романе о писательской работе прямо не говорится, Хемингуэй опускает это в подтекст). Но поскольку мы встречаемся с Джейком тогда, когда он не занят, то отсюда и возникает, при невнимательном прочтении, впечатление, что он проводит время впустую и, добавим, такое прочтение дает основание многим и многим критикам отнести Барнса к прожигателям жизни. Но, вместе с этим, очень важно отметить и другую чрезвычайно существенную черту характера Джейка, которая заключается в следующем: основной доминантой поведения героя «Фиесты» является осознание **необходимости** своих поступков. Вспомним хотя бы его отношение к своему увечью, ранению, которое сделало его неполноценным мужчиной. «Я, в сущности, раньше никогда не задумывался над этим. И теперь старался относиться к этому легко и не причинять беспокойства окружающим...» (т. I, 521).

Уже стало традицией, которую и нарушать-то боязно, доказывать, что в романе Э. Хемингуэя «И восходит солнце» любви нет и не может быть. Это утверждал американский литературовед М. Спилка самым названием статьи «Смерть любви в «И восходит солнце», об этом говорил и В. Днепров в книге «Проблемы реализма»: «В «Фиесте» любви уже не может быть, и это, разумеется, не случайно»²¹.

²¹ Днепров В. Проблемы реализма. Л., 1960, с. 200.

Очень интересная трактовка любви и оскотпления обнаруживается в статье Э. Соловьева «Цвет трагедии (О творчестве Э. Хемингуэя)», где, отталкиваясь от рассуждения мистера Фрезера из рассказа «Дайте рецепт, доктор» о любви, сексе, как опиуме, автор приходит к интересному, но весьма спорному заключению: «Если бы Хемингуэй сделал любовь целиком доступной для героя «Фиесты», он, вероятно, потерял бы его в этом омуте... Война сделала Барнса самым неуязвимым для иллюзий: она оскотпила его. Печать этого оскотпления лежит на всем романе: на его сюжете, на переданном в нем ощущении времени и вещей». (?)²²

Но ведь в том-то и дело, что именно любовь Джейка Барнса и псевдоромантическое увлечение Роберта Кона особенно отчетливо раскрывают нам внутреннее содержание этих двух персонажей, именно эти чувства помогают читателю понять суть конфликта.

Любовь Барнса и Бретт Эшли чувство особое — трагическое. Влюбленные, по известным причинам (Джейк после ранения становится импотентом), не могут быть полностью вместе. Но это — чувство особого, высшего порядка: кажется, человек должен забыть, перебороть, отринуть любовь, если ее нельзя удовлетворить. Но в том-то и заключается высший, гуманистический подвиг Джейка, что он всегда, особенно в тяжелые минуты, рядом с Эшли: он помогает ей, понимая, как круто, жестоко и бессмысленно обошлась с ними жизнь. И это особенно хорошо видно в финале романа, когда Бретт объясняет Джейку причину разрыва с Педро Ромеро: «...Есть вещи, **которых нельзя делать**», — объясняет свое поведение Эшли. — «Хотя, думаю, я ему не принесла вреда...» И дальше: «Мне, знаешь, тридцать четыре года. Не хочу я быть такой дрянью, которая занимается тем, что губит мальчишек» (т. I, 699, 700. Выделено мною. — А. П.).

Что-то очень знакомое звучит в словах женщины, но только после вторичного прочтения замечаешь, что ведь она повторяет формулу Барнса: «Это и есть нравственность, если после противно...» (И здесь, кстати, можно выявить еще один аспект литературной полемики с Т. С. Элиотом, утверждавшем опустошенность современного человека в «Полых людях»: конечно же, импотенция Барнса символ физической «полости», выхолощенности, но ни в коем случае не бездуховности, не бесчеловечности).

Ничего, что происходит с Джейком и Эшли, с их друзьями, не понимает и не может понять Роберт Кон. Где уж было ему, мыслящему типично мещанскими шаблонами в романтической

²² Соловьев Э. Цвет трагедии. В кн.: Зарубежные литературы и современность. М., 1970, с. 299.

окраске У. Хадсона, понять истинные размеры катастрофы, уразуметь ее последствия, жертвами и носителями которых являются «потерянные» герои романа, выломившиеся из своей социальной среды и не принимающие тех ограничений, тех штампов поведения, чьим детищем был он сам: Эшли, Майкл, Билл, в какой-то степени и Джейк Барнс (правда, он более сознателен, нежели остальные персонажи), пытаются сломать условности этических рамок поведения, пытаются найти для руководства иные идеалы.

Таким образом, можно видеть, что американский писатель, как и О. Хаксли, пишет о представителях богемы, а точнее о «потерянном поколении». Можно говорить и о сходстве тем — любовь людей, переживших первую мировую войну, крах былых идеалов и представлений. И на самом деле, Джейк Барнс не менее сильно, чем Теодор Гамбрил, любит женщину, искалеченную войной.

И биография, и поведение леди Эшли во многом сходны с жизнью и поступками Майры Вивиш. Обе англичанки потеряли на войне женихов, обе выбиты жизнью из привычной колеи; и та, и другая пытаются возродить сейчас былое восприятие жизни. Но, пожалуй, действительность обошлась с Брет Эшли более сурово, нежели с героиней О. Хаксли: потеряв на войне любимого человека, Брет вышла замуж за аристократа, издевавшегося над ней. В годы войны в госпитале Эшли встречает человека, которого полюбила сильно и искренне. Но Джейк, искалеченный войной, не мог быть мужем Брет. И все же героиня Э. Хемингуэя находит в себе силы противостоять (надолго ли — это другой вопрос) судьбе, не быть дрянью.

Привлекает внимание и архитектура романов, сближающая, на первый взгляд, эти произведения. И в романе О. Хаксли, и в романе американского писателя мы видим несколько кругов, которые, в определенной степени, напоминают круги поисков Фауста у Гете: и в «Шутовском хороводе» и в «Фиесте» действующие лица совершают два круга поисков — работа Теодора в колледже, которую он ненавидит, и писательская деятельность Джейка в Париже, подчиняющая себе всю его жизнь; праздная, бессмысленная жизнь Гамбрила в Лондоне — шутовской хоровод — и испанский народный праздник, фиеста — карнавал.

Но, конечно же, поиск персонажей в романах заканчивается по-разному. И на решение художественных ситуаций большое влияние оказывает мировоззрение писателей.

Уже в ранних своих произведениях Олдос Хаксли прямо заявляет о своей приверженности модернизму. Мрачно смотрит писатель на человека и его место в мире: в одном из ранних поэтических произведений в прозе «Карусель» он утверждает, что мир — огромная, нелепая, бегающая по кругу карусель, приво-

димая в движение рукой кретина. Но ведь и в дальнейшем взгляды его не изменились: говоря о современной ему жизни, Хаксли характеризует ее как «буффонаду огромных размеров». Отсюда вполне понятно, что для английского писателя жизнь его героев лишь такты шутовского хора, который водят козлоногие сатиры. И, совершив круг, хоровод возвращается на прежнее место, к той же исходной точке, откуда начался первый такт (в романе чувствуется, что Теодор никуда не поедет, но будет продолжать бессмысленное существование в Лондоне).

Все это вполне понятно и объяснимо: у Теодора, как, впрочем, у всех персонажей этого романа, нет той жизненной цели, того идеала, которые оправдывали бы их существование. Единственный более или менее живой образ в произведении — отец героя, Теодор Гамбрил-старший, архитектор, человек с тонким вкусом. Но и он оказывается не удовлетворен жизнью: ведь ему приходится проектировать дома для трудящихся. А это занятие ему явно не по вкусу. Единственная реальная ценность для Хаксли, и Теодор Гамбрил-старший — выразитель этой идеи, — былые времена, когда существовали аристократы, элита. И если бы все представители этой элиты были «хайброу» — «высоколобыми», интеллектуалами, тогда возможен был бы золотой век. (Здесь прямо напрашивается интересный вывод: уже сам эпиграф должен был подсказать писателю возможную связь, хотя бы перекличку с дионисиевскими действиями: козлоногие сатиры — спутники Диониса — участники народных культовых празднеств древних греков в честь смерти и рождения жизни, умирания и обновления природы. Именно отсюда берут свое начало древнегреческие трагедия и комедия, утверждающие высокую гражданственность, полноту бытия как смысл человеческого существования. Но в «Шутовском хороводе» ничего этого не случилось, ибо Хаксли никогда не был демократом).

Совершенно иная концепция жизни и человека у американского писателя. Демократ по своим взглядам, убеждениям, Хемингуэй не только не принимал буржуазное общество и его образ жизни — с войнами, постепенным отчуждением человека от общества и, в конечном итоге, от самого себя; он, и в этом его несомненное отличие от О. Хаксли, хотел бороться с ним²³.

Несомненно, жизнь для американского писателя с его деятельной натурой никогда не была замкнутым шутовским хороводом. Правда, он воспринимал жизнь трагически, но желание бороться привело писателя к пониманию жизни как диалектического круговорота, восхождение по спирали. Вероятно, именно это он и хотел подчеркнуть, вводя наивный диалектический сим-

²³ Подробнее о мировоззрении, становлении взглядов и художественных принципов американского писателя см.: Петрушкин А. И. К вопросу об эстетико-художественных принципах Э. Хемингуэя в начале 20-х годов. В кн.: Проблемы истории критики и поэтики реализма», Куйбышев, 1980.

вол из Экклезиаста. И, кроме всего, это отразилось на художественной структуре произведения.

Пристально вглядываясь в персонажей своего романа, Э. Хемингуэй видит их неоднородность, понимая, что в среде его поколения есть не только Кон, Майкл, Брет: лучшая часть этого поколения — Джейкоб Барнс и Билл Гортон.

Вот здесь-то и следует отметить родство и в плане идеалов, и поступков Роберта Кона и Теодора Гамбрила, которые любят женщин, в принципе, похожих одна на другую, но не могут добиться ответного чувства: эгоистическое отношение к жизни не позволяет им видеть, ощущать, осознавать трагедию Эшли и Вивиш. И Кон и Гамбрил стремятся бежать, спрятаться от реального мира в мир выдуманный, созданный ложноромантическими представлениями.

Эрнест Хемингуэй в «Фиесте» постепенно подводит своего героя к мысли о необходимости гуманизации человеческих отношений. И здесь просто необходимо обратить внимание на тот факт, что писатель снова и снова обращается к природе. Но в единении с природой герои Хемингуэя ищут уже нечто новое.

То, что американский писатель включает в роман сцену рыбной ловли, уже встречавшуюся в рассказах «В наше время», не ускользнуло от внимания исследователей, но разбирали они эту сцену по-разному, вкладывая в нее совершенно разный, порой противоположный, смысл.

М. Спилка в упоминавшейся статье «Смерть любви в «И восходит солнце» утверждал, что рыбак несет в себе трагический смысл «ибо она предвещает риск смерти»²⁴, в то время как Г. Кэри в учебном пособии «И восходит солнце» склонен видеть в этой сцене чисто психологическую нагрузку, ибо «никто не ловил рыбу с берега. Вероятно здесь не символический план. Этим проверяется страсть к приключениям в их характерах. Вот Кон, вероятно, ловил бы рыбу с берега»²⁵.

Думается, что и догадка М. Спилки и психологический экзерсис Г. Кэри в данном случае являются большими натяжками. Гораздо точнее улавливал суть этой сцены И. Кашкин, когда писал: «В самой композиции книги подчеркнута очистительная функция природы и общения с народом: после ресторанный чада в Париже — поездка в Бургете на ловлю форели; после появления в Памполоне спившейся свиты Брет — картина фиесты, этого самозабвенного народного празднества, и освежающая встреча с Ромеро...»²⁶. Правда, нужно сказать, что не все здесь расставлено по своим местам, не все додумано до конца,

²⁴ Spilka M. The death of love in «The sun also rises» — «Ernest Hemingway: critiques of four major novel» N. Y., 1962, p. 81.

²⁵ Carey G. The sun also rises. Notes. Nebr., 1968, p. 47.

²⁶ Кашкин И. Эрнест Хемингуэй. «Худ. лит.», М., 1966, с. 60.

но исследователь, к сожалению, не смог уже вернуться к рукописи книги.

Для того, чтобы лучше разобраться в том, почему Э. Хемингуэй снова обращается к природе, рисует эту сцену непосредственно перед началом фиесты, словно соединяя ею два круга романа, вспомним формулу К. Маркса: «Человеческая сущность природы существует только для общественного человека; ибо только в обществе природа является для человека звеном, связывающим человека с человеком, бытием его для другого и бытием другого для него, жизненным элементом человеческой деятельности; ибо только в обществе природа выступает как основа его человеческого бытия»²⁷.

Действительно, если внимательно взглянуть на сцену рыбной ловли в Бургете, то можно отметить, что Джейк и Билл уже не ищут забвения, а затем первооснов бытия, которые были потеряны ими в бешеном урагане мировой войны (как это было уже с Ником Адамсом в рассказах «На Биг-Ривер»), но словно возрождаются друг для друга. За напускным безразличием и подшучиванием сейчас скрывается настоящая человеческая теплота. И можно отметить, что в этой сцене постепенно, хотя и не надолго, вместо «я» появляется «мы». Но здесь нужно отметить и еще один очень важный момент: рыбная ловля в Бургете сближает окончательно не только Джейка и Билла, но и англичанина Харриса. В сцене отъезда американцев из Бургете, прощания с Харрисом столько человеческой теплоты (особенно интересен момент, когда Харрис дарит искусственных мух, сделанных им самим), столько художественной значимости, что ее нельзя оставить без внимания. И действительно, через изображение аналогичной ситуации американский писатель намечает тенденцию роста связей своего героя с людьми. От новых знакомств с простым семейством англичан по дороге в Байону, с Харрисом во время семейбалки, Джейк пытается найти путь к общению с народом Испании. На самом деле, если поначалу общение с простыми испанцами ограничивается обменом выпивкой в автобусе, означающей, что крестьянам нравятся иностранцы; дружелюбным, но сдержанным разговором со стариком баском, который угощал иностранцев вином из меха — все это пока жесты, означающие определенное сближение американцев с крестьянами. Но необходим был «взрыв» фиесты, этого подлинно народного карнавала, в стихии которого герой Э. Хемингуэя смог бы ощутить себя частью целого, раствориться в единении с народом, стать его частью: «Жужжание нарастало, оно захватило и нас, и мы уже **были частью его**» (т. I, 629; Выделено мною. — А. П.;).

Как это ни парадоксально звучит, но **карнавальная** суть народного празднества в «Фиесте» до сих пор остается вне поля

²⁷ Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений, с. 580—590.

зрения многочисленных исследователей творчества Э. Хемингуэя: они, как правило, ограничиваются разбором корриды, сопоставлением Джейкоба Барнса и Педро Ромеро, создавая на этой основе стройные, но, увы, не выдерживающие тщательной проверки построения. К числу таких построений относится и концепция Ф. Янга, который обнаружил у Э. Хемингуэя «героя кодекса», к которому он относит Педро Ромеро. Кодекс этот «состоит из принципов чести и мужества, которые в жизни, исполненной напряжения и мук, делают человека человеком и выделяют его среди людей, следующих минутным порывам»²⁸.

Лирический герой («раненый герой», по терминологии Ф. Янга) подражает в своем поведении герою кодекса, ибо здесь не только героический, но и этический идеал. Впрочем, Ф. Янг правильно понимал кодекс как сумму «солдатских добродетелей», «проверенных действием перед лицом смерти; это этика военного времени»²⁹.

Следует отметить, что сам писатель очень настороженно отнесся к концепции Ф. Янга, назвав ее «травматической теорией», где литературовед уделяет слишком много внимания самому ранению, а мир героя представляет как «полный насилия... и граничащий с психозом»³⁰. Но, несмотря на это, «травматическая теория» получила очень широкое распространение, нашла довольно много сторонников и среди советских исследователей, внося много путаницы в их построения. Влияние этой теории обнаруживается даже у тех исследователей, которые очень близко подошли к пониманию карнавальной сути фиесты (Соловьев, Финкельштейн).

Думается, что ошибка Ф. Янга и его последователей прежде всего в том, что они «отрывают» корриду, составную часть фиесты от народного карнавального праздника, и рассматривают ее изолированно, что мешает им понять значение этого праздника в развивающемся сознании Джейка, понять, почему после фиесты оно не возвращается «на круги своя», а находится уже в качественно новом состоянии. Ответ же заключен в самой сущности фиесты, принадлежащей к редким, сохранившимся с дохристианских, по словам Э. Соловьева, времен, явлениям подлинно народной культуры, о которой писали В. Пропп, Е. Мелетинский, М. Бахтин. Праздники эти, наполненные карнавальным мировоззрением, составляют как бы вторую, неофициальную жизнь народа. «Карнавал не созерцают, — писал Бахтин. — В нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден...» «Во время карнавала можно жить только по его законам, то есть по законам карнавальной свободы. Карнавал но-

²⁸ Young Ph. Ernest Hemingway. A reconsideration. Pennsylvania State Univ. Press. 1966, p. 63.

²⁹ Ibid., p. 243.

³⁰ Plimpton, An interview with E. Hemingway. — «Hemingway and his critics.» N. Y., 1961, p. 201.

сит вселенский характер...» Основой же праздничного мироощущения является особое состояние возрождения и обновления, столкновения жизни и смерти. Сама же карнавальная стихия — «утопическое царство всеобщности, свободы, равенства»³¹, где отменяются иерархические отношения, где люди вступают в свободный фамиллярный контакт друг с другом. И ведь именно этим и привлекает Джейка и его друзей фиеста: тем, что здесь возникает немыслимая для обычного или, иначе, «официального» существования возможность подлинных, человеческих взаимоотношений, выявление истинных ценностей человеческого бытия, возможность ощутить полноту жизни. Возможность потому, что карнавал санкционирован «миром высших целей человеческого существования».

«Фиеста началась по-настоящему. Она продолжалась день и ночь в течение семи суток. Пляска продолжалась, пьянство продолжалось, шум не прекращался. Все, что случилось, могло случиться только во время фиесты. Под конец все стало переломным, и казалось, что ничто не может иметь последствий. Казалось неуместным думать о последствиях во время фиесты. Все время, даже когда кругом не шумели, было такое чувство, что нужно кричать во весь голос, если хочешь, чтобы тебя слышали. И такое же чувство было при каждом поступке. Шла фиеста, и она продолжалась семь дней». (т. I, 623)

Именно сейчас, в фиесте, Джейку видится выход из «лже-карнавала» парижского существования, который уже в определенной мере ощущался в интерлюдии с рыбой ловлей в Бургете, выход из мира ложных идеалов Роберта Кона и ниже с ним в мир, где настоящие человеческие ценности осветились блеском фиесты. Теперь становится ясным, почему именно бой быков занимает центральное место в романе, сообщая всему произведению ощущение кризиса в целом, но и очищения. По справедливому замечанию Э. Соловьева коррида в своеобразной форме имитирует время исторического перелома, дает выход скрытой, но постоянно накапливаемой энергии народных масс, показывая ощущение мнимой стабильности и неизбежности существующего строя. «С помощью мистерий народ напоминает себе о существовавшей беспощадной реальности, «первой природы», которая может неожиданно вторгнуться в упорядоченный мир и потребовать от человека решимости, экстатического одушевления, умения доверять самым древним (в строгом смысле слова «досоциальным нормам») человеческого общежития», — говорит автор, сравнивая мистику с близким родственником — фиестой, испанским народным праздником. — «Фиеста — одна из немногих сохранившихся (в прошлом весьма многочислен-

³¹ Бахтин М. Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1963, с. 10, 12.

ных) массовых имитаций крушения, кризиса, обесценивания морали, переживания «конца времен»³². И вот — коррида, высшая точка кризиса, когда человек в смертельном поединке «демонстрирует полноту власти над жизнью, над страхом, над телом»³³. Коррида, выражаясь фигурально, катарсис фиесты.

Во время фиесты, во время имитации исторического перелома, взрыва, смещения ценностей и поиска новых, даже бережливые обычно крестьяне, хорошо знающие цену деньгам, теряют представление об их назначении и ценности. «Крестьяне собирались в винных лавках подальше от центра. Там они пили, готовясь к фиесте. Они столь недавно покинули свои равнины и горы, что им требовалось время для **переоценки ценностей**. Они не могли сразу решиться на цены в дорогих кафе. В винных лавках они получали полной мерой за свои деньги. Деньги еще представляли определенную ценность, измеряемую рабочими часами и бушелями проданного хлеба. В разгар фиесты им уже **будет все равно, сколько платить** и где покупать. Но в первый день праздника святого Фермина они с раннего утра засели в винных лавках на узких улочках города». (т. I, 621.; Выделено мною — А. П.;).

И, конечно же, сейчас, во время фиесты писателя интересует не только и не столько поведение матадоров, сколько поведение Джейка, Майкла, то есть всех тех, кто составляет «парижский кружок». (И вот здесь-то, вероятно, многие исследователи допускали серьезную ошибку, совершенно сблизжая «точки зрения» писателя, Э. Хемингуэя, и повествователя, Джейкоба Барнса. Конечно же, Барнса не может не интересоваться корридой и поведение матадора, который «вступает в смертельную схватку, чтобы удовлетворить одну из серьезнейших потребностей — потребность в ощущении, адекватном той реальной исторической ситуации, которая скрыта будничной суетой и простое размышление о которой вызывает чувство растерянности и страха»³⁴. Кроме всего, отношение к корриде дает возможность писателю еще раз подчеркнуть разницу в мировосприятии Роберта Кона и Джейка Барнса и его друзей). Для писателя высшим идеалом здесь является человек, оставшийся верным своему человеческому качеству. То есть, через кризисное ощущение героя во время карнавала, через его преодоление Э. Хемингуэй в художественной форме передает объективно существующие внутри кажущихся стабильности и незыблемости существующего порядка вещей возможности коренных перемен, крушения и обновления, но на основе сохранения человечности. (В исследовании Е. Мелетинского «Поэтика мифа» подчеркивается

³² Соловьев Э. Цвет трагедии. Цит. изд., с. 305—306.

³³ Там же, с. 309.

³⁴ Соловьев Э. Цвет трагедии. Цит. изд., с. 306.

еще одно важное качество карнаваловых празднеств: «пафос превращения хаоса в космос»³⁵). Вот сейчас-то можно смело утверждать, что в двадцатые годы, во время создания «Фиесты», писатель уже нашел художественные возможности воплощения этого видения еще не в исторических формах, а в формах, имитирующих подлинно жизненный процесс. Именно этот этап в творческой эволюции художника помог ему в конце «красных тридцатых» перейти к изображению подлинно революционного исторического действия («По ком звонит колокол»).

Есть в романе и еще один важный момент для размышлений: чьи ценности, чей жизненный принцип и видение мира объективно ценны или, другими словами, **человечны**: Джейкоба Барнса или Роберта Кона. Далеко не случаен здесь тот факт, что равнодушие, даже неприятие Робертом Коном фиесты и корриды в том, что в самый разгар праздника он «раскисает» и сходит со сцены. Брет замечает: «Он раскис! Его куда-то убрали». А Билл добавляет: «По-моему, он умер». Действительно, тот ложноромантический принцип, те «бовариевские» ценности, которыми руководствуется Кон, не выдерживают проверки, «умирают» во время радостного народного карнавала, в котором растворяется Джейк и остальная часть парижской компании. Вот здесь-то и хотелось бы возразить И. Финкельштейну, который в книге «Хемингуэй-романист» в общем-то правильно замечает, что Кон — «жертва обстоятельств». Но ведь не это здесь главное: заметим, что все персонажи романа — жертвы обстоятельств (можно даже сказать конкретнее — буржуазного мира и морали), и все они, не в пример Кону, пытаются противостоять им, а если это не удастся, то «стараяются относиться к этому легко и не причинять беспокойства окружающим» (точка отправления Джейка Барнса в романном развитии). Для героя романа, для Джейка, фиеста не только возможность раствориться в народе, но еще и возможность проверить в кризисной ситуации те ценности, те идеалы, которыми он руководствуется. Не случайно именно после Фиесты Э. Хемингуэй и рисует сцену разговора Брет Эшли с Джейком, в котором женщина заявляет, что «не хочет быть дрянью». Именно фиеста, ее карнавальная суть, понимание внутреннего содержания праздника писагелем и героем, дают возможность разорвать замкнутый круг для того, чтобы Джейк начал восхождение по спирали.

Понимание (и приятие) этого факта дает нам возможность по-новому рассмотреть композиционное построение романа. Уже сложилась прочная традиция утверждать, так сказать, «круговую» композицию произведения. «Здесь нет безнадежной дантовской надписи, — замечает И. Финкельштейн в уже не раз цитируемой работе. — Но из этого ада, похоже, вырваться так-

³⁵ Мелетинский Е. Поэтика мифа. М., «Наука», 1976, с. 149.

же нельзя уже хотя бы потому, что круги его сочленены друг с другом. Такая композиция выражает если не самую сущность, то по крайней мере очень глубокую тенденцию романа: у читателя создается впечатление, даже уверенность, что движение по трем книгам романа не может вывести за их пределы, ибо они образуют порочный круг, и герои «Фиесты», как ветер, упоминаемый Екклезиастом, возвращаются «на круги своя»³⁶.

Такой взгляд на композицию «Фиесты» не совсем верен потому, что не учитывает стремления героя Э. Хемингуэя в его общей внутренней эволюции от Ника Адамса к Роберту Джордану (а это прямо связано с приятием концепции Ф. Янга), а главное с тем, что исследователи не в достаточно полной степени обращали внимание на карнавальную суть праздника, который составляет сердцевину романа. Думается, что композиция «Фиесты» не в «возвращении на круги своя», но в восхождении героя по спирали. И в этом еще раз убеждает сопоставление романов «Фиеста» и «Шутовской хоровод».

Уже отмечалось, что «круговая» композиция на первый взгляд сближает произведения О. Хаксли и Э. Хемингуэя. Но это — взгляд поверхностный: если у американского писателя каждый круг — это обретение каких-либо внутренних ценностей и, наконец, прорыв к общечеловеческим идеалам, пусть даже в пределах формы, имитирующей подлинно исторический процесс (во время народного праздника, фиесты), то у английского художника мы видим замкнутые круги. Работа в колледже ничего не дает герою О. Хаксли и он отбрасывает ее с ненавистью. Но ведь и в Лондоне Гамбрил ничего не приобретает; английский писатель Ивлин Во в статье с ироническим названием «Юность у руля и развлечение на корабле» дает рассматриваемому персонажу злую, но в достаточной степени верную характеристику: «Он (Гамбрил — А. П.) искусный, с этакой пикантностью, фат. Но он может ужасно надоест уже через неделю. Он отправляется за границу, на большой смеющийся континент, полный вина, пикантных картинок, распутных девиц. С ним все будет преотлично»³⁷. Но дело даже не в том, поедет куда-либо Гамбрил или нет: герои О. Хаксли, совершив определенный круг жизненных поисков, возвращаются к той же самой исходной точке, откуда поиск начинается. Герои Хаксли ничего не приобретают, жизнь ничему не научила их, не привела к переоценке ценностей: этот показанный в романе временной кусок — лишь

³⁶ Финкельштейн И. «Хемингуэй-романист. Цит. изд., с. 18. Справедливости ради нужно сказать, что исследователь видит некоторый просвет, который, по его мнению, создается в романе за счет того, что «Джек не разделяет более веры Брет, что им было бы хорошо, если бы не его ранение, что он не питает более иллюзий о возможности совместного счастья, сумел преодолеть ее». Там же, с. 19.

³⁷ Waugh E. Prose, memoirs, essays. Moscow Progress Publishers, 1980, p. 391.

такт шутовского хоровода, который водят персонажи, водят без цели, без определенного смысла, потому что стремления к гуманизации человеческих отношений нет и не может быть в романе Хаксли, что вполне объясняется его концепцией мира и человека.

Сопоставление романов «Шутовской хоровод» и «Фиеста» несомненно помогает нам выяснить отношение Э. Хемингуэя к своему «потерянному поколению», увидеть, что американский писатель уже в первом своем романе пытался наметить пути к оздоровлению героя, и отношение к этому же поколению представителей модернизма, утверждавших безысходность любых попыток борьбы с «потерянностью».

Можно и нужно утверждать и тот факт, что придя к реалистической концепции жизни и человека, к реалистическому методу уже в начале 20-х годов, Э. Хемингуэй отстаивает их в своих художественных произведениях, полемизируя с модернистами.

Э. Л. Финк

ЭВОЛЮЦИЯ СМЫСЛА ГОГОЛЕВСКОЙ КОМЕДИИ «РЕВИЗОР» И ДВИЖЕНИЕ ВРЕМЕНИ

В последнее время растет интерес к проблемам функционирования литературного произведения в большом историческом времени. Одно из естественных проявлений этого интереса — активное исследование связей литературы с театром и кино, оживленные споры о проблемах интерпретации литературного образа, о режиссерском творчестве и режиссерском своеволии.

Функционирование художественного образа, восприятие конфликтов и героев писателя людьми иной исторической эпохи в огромной степени определяется строением художественного образа.

Научная интерпретация драматургического произведения сегодня все активнее опирается на опыт театра и кино, которые воплощают в прямом смысле слова, переводят в плоть читательские «образы» произведения и автора. Театр, коллективный художник, ведет своеобразный диалог одновременно с двумя партнерами — и с автором, и со зрительным залом. Театральный образ, в этом диалоге рождающийся и для его продолжения предназначенный, — одна из живых, активных, действенных форм жизни литературного образа, и в то же время он обладает самостоятельной эстетической ценностью, живет собственной жизнью. Новое рождение классической пьесы, как следует из