

Диана ДАВТЯН

Российско-армянский (Славянский) университет

О НЕКОТОРЫХ ЧЕРТАХ ПОЭТИКИ Э. ХЕМИНГУЭЯ НА ОБРАЗЦАХ ЕГО ВОЕННОЙ ПРОЗЫ

Творческое наследие признанного классика американской литературы первой половины XX века Эрнеста Хемингуэя, его личный опыт, непосредственно связанный с двумя мировыми войнами и в дальнейшем сублимированный в его художественно-автобиографических текстах, сохраняет актуальность и в наши дни как своей тематикой, так и методами литературного воплощения. В центре внимания настоящей статьи находятся отдельные положения и наблюдения относительно художественной формы, стиля и навыков писательского мастерства Хемингуэя, отраженных в его военной прозе.

Ключевые слова: *Хемингуэй, архитектура прозы, нарративные модели и метанарратив травматической памяти, «алгебра» повествовательной структуры*

Каким бы простым ни казался писательский стиль Хемингуэя на первый взгляд, эта кажущаяся простота на различных этапах характеризуется удивительной сложностью. Когда Хемингуэй говорит, что «проза — это архитектура, а не устройство декоративных интерьеров», что «эпоха барокко позади» и что «труднее всего создать архитектуру» (Хемингуэй, 2020: 96), он подразумевает в том числе и очень тщательный процесс подбора лексических единиц и их строгого синтаксического расположения в тексте. Эрнест Хемингуэй известен своей точностью: его цель – выстроить четко выверенный и компактный текст. Одна из самых известных формул Хемингуэя «писать то, что ты знаешь» – призыв к точности повествования. Исследователь творчества Хемингуэя Карлос Бейкер объясняет значение подбора точных лексических единиц следующим образом: «Хемингуэй всегда писал медленно, тщательно

редактировал текст, <...> опуская, переставляя слова, экспериментируя с синтаксисом, чтобы понять, можно ли предложение сделать короче, а под конец выбрасывал все слова, которые считал лишними» /Baker, 1959: 71-72; пер. наш – Д.Д./.

В известном интервью Джорджу Плимptonу Хемингуэй поведал о своем писательском распорядке дня: «утро начинается с редактуры всего того, что уже написано, в течение дня писал до того момента, когда уже знал, что будет дальше, т.е. с чего начинать на следующий день» /Plimpton, 1963: 122–124; пер. наш – Д.Д./.

Экономия слов, рубленные фразы, достижение максимальной простоты стиля – вот на что направлены творческие усилия писателя и чем обусловлена необходимость, по его же замечанию, «правильно подобрать слова». Писатель всегда старается избегать расцвечивающих и, в то же время, отяжеляющих текст слов и, при альтернативной возможности, выбирает то слово, которое используется чаще и которое понятнее – это и есть архитектура, а не декорация. По замечанию критика Терренса Дуди, прославленная простота стиля Хемингуэя преследует две цели, а именно, быть максимально понятным разноуровневому читателю и «наивным способом поддержать контакт с миром» /Doody, 1998: 105; пер. наш – Д.Д./, а также воздействовать на читателя, манипулируя его сознанием. Однако намеренное избегание избыточности текста, словесных гирлянд и сложных речевых поворотов, то есть тех особенностей уникального авторского почерка Хемингуэя, которые стали его «визитной карточкой» в широком литературном поле первой половины XX века, воспринимались порой как выхолащивание эмоций, переживаний, чувств, без обращения к которым художественный текст трансформируется в сухую и пресную документалистику. Отдавая предпочтение точности, «телеграфичности» письма, Хемингуэй, в свою очередь, высоко ставит вариативные возможности художественной прозы воссоздавать чувства и переживания, использует ее суггестивные методы воздействия на читателя, «пытается передать ощущение реальной жизни» /Doody, 1998: 106; пер. наш – Д.Д./ во всем ее, в том числе, чувственном, многообразии, и делает он это на пределе максимальной концентрации смысла при минимальном количестве слов.

Опасение Хемингуэя, что даже незначительное изменение может поставить под угрозу все то, к чему он стремился, отражено в письме, адресованном Горацию Ливерайту, издателю его сборника рассказов «В наше время»: «Рассказы написаны так точно и четко, что одно неуместное слово может вывести из строя всю схему повествования» (Baker, 1959: 154; пер. наш – Д.Д.). Многообразная литература о творчестве Хемингуэя богата, в частности, наблюдениями по «архитектуре» его текстов, принципам и элементам его поэтики, особенностям его индивидуального писательского

стиля, почерка. К ряду таких наблюдений и особенностей привлекается внимание настоящей статьей.

Социальные и политические потрясения первой половины двадцатого века, следующие друг за другом травматические события Первой, а далее - Второй мировой войны, определяют этот период. Как реакция на крушение в результате мировых войн действующего жизненного порядка некоторые устойчивые представления о субъективной и объективной идентичности (пол, класс и т. д.) теряют прежнюю стабильность в реальной жизни, а, следовательно, и в культуре, и в художественной литературе. Данный период в жизни писателя представляет собой неустанные поиски путей и возможностей сделать жизнь сносной перед лицом невыносимых, а зачастую и немислимых событий времени, а именно – травм войны. Хемингуэвский нарратив вбирает в себя культурную память, становится своего рода метанарративом травматической памяти двух пережитых и прочувствованных писателем мировых войн. Так, в романе «Прощай, оружие!» затрагивается состояние современной жизни, в которое вовлечен главный герой, пытающийся разобраться в последствиях военной травмы. Герой романа Фредерик Генри – противник попыток выдавать те или иные «действия» на полях войны за некие славные, священные символы патриотизма. Вот как Генри думает о том, что он сам видел и пережил во время войны: «ничего священного я не видел, и то, что считалось славным, не заслуживало славы, и жертвы очень напоминали чикагские боины, только мясо здесь просто закапывали в землю» (Хемингуэй, 2020: 178). Экстремальность военной травмы и последующая попытка нормализовать это невыносимое состояние, запечатленные в нарративе романа «Прощай, оружие!», иллюстрируют реакцию на предшествующие нарративные конструкции травматических событий современности.

Через повествовательную структуру Хемингуэй дает нам ощутить роль травмы в формировании сознания отдельно взятой личности, персонажа в дискурсе переживаемого им исторического отрезка времени. В его произведениях сама история как бы переживает травму и пытается интегрировать травматический опыт войны перед лицом конечной угрозы исчезновения. Пол Фассел в книге «Великая война и современная память» утверждает, что Первая мировая война «отделяется от своего привычного места в историческом дискурсе и установленной причинно-следственной связи, чтобы стать Великой в ином смысле, а именно, всеохватывающей, всепроникающей, становясь определяющим условием в формировании сознания человека XX столетия» /Fussel, 1977: 321; пер. наш – Д.Д/. Точно так же наблюдение Фредерика Генри в романе «Прощай, оружие!» отражает этот разрыв в логике причинно-следственной связи. Более того, последовательность Хемингуэя, включающая травму, отраженную в романе «Прощай,

оружие!», отсылает к восприятию современного посттравматического сознания.

Приобретенный биографический опыт, травматические переживания, с которыми Хемингуэй сталкивается во время Первой и Второй мировых войн, складываются, сублимируются и способствуют формированию его эстетического, художественного видения, характера и принципов его поэтики. Однако этот биографический опыт представляет собой не уравнение, а исчисление опыта, на основе которого он создает нарративы, связанные с травмой.

Переживание травмы, как и чтение художественной литературы, ставит человека на грань между известным и неизвестным. В «Зеленых холмах Африки» Хемингуэй ссылается на «Севастопольские рассказы» Толстого: «Книга эта очень молодая, в ней есть прекрасное описание боя, когда французы идут на штурм бастионов, и я задумался о Толстом и о том огромном преимуществе, которое дает писателю военный опыт. Война одна из самых важных тем, и притом такая, когда труднее всего писать правдиво, и писатели, не выдавшие войны, из зависти стараются убедить и себя и других, что тема эта незначительная, или противоестественная, или нездоровая, тогда как на самом деле им просто не пришлось испытать того, чего ничем нельзя возместить». (Хемингуэй, 2018: 42). Это высказывание подчеркивает важность и влияние войны и поствоенной травмы на эволюцию структуры и стиля повествования Хемингуэя, прослеживаемую, в частности, при изучении его произведений военной тематики. На протяжении всей своей писательской деятельности Хемингуэй подчеркивал важность того, что писатель должен быть свидетелем войны и пережить ее, и чередование травм в военных романах Хемингуэя, несомненно, представляет собой жизненно важный момент в его развитии как писателя, как «архитектора» и мастера эффективного художественного слова. Как считают исследователи творчества писателя, новое «исчисление» субъективности и объективности, проявляющееся в структуре повествования через главного героя (что было отмечено нами выше в связи с романом «Прощай оружие»), открывает новые возможности для изучения формы и содержания произведений Хемингуэя.

С этой точки зрения заслуживает внимания созданный спустя тридцать лет после романа «Прощай, оружие!» менее известный роман «За рекой, в тени деревьев» (1959), при обращении к которому становится видно, как военный и, в частности, травматический опыт писателя способствует созданию им текста, который заметно отличается, хотя и имеет сходство с другими его текстами, как эволюция в осмыслении психологической травмы влияет на стиль и структуру повествования.

Другой особенностью художественной концепции хемингуэвской прозы является наличие хиастических моделей, создающих своеобразное кодирование текста и выступающих одним из элементов хемингуэвского принципа айсберга.

В двух статьях, опубликованных в *North Dakota Quarterly* два года подряд (1997, 1998) Макс Нэнни анализирует то, что он называет «хиастическими моделями» повторения, и их повествовательные функции: «Многokратные повторения у Хемингуэя, как лексические, так и семантические, появляются в произвольном порядке. При внимательном рассмотрении эти повторы создают зеркальную симметричность, в которой сочетания слов или фраз повторяются снова, но уже в обратном порядке. Если использовать соответствующий термин, текстуальная организация его прозы часто следует хиастическому расположению, то есть упорядочению лексических и/или семантических хиазмов, на уровне словесных или нарративных элементов» /Nanny, 1997: 157; пер. наш – Д.Д./.

Если попытаться проанализировать некоторые хиастические образцы повторения в произведениях писателя, то они, на наш взгляд, являются хорошим примером того, как, несмотря на использование, по-видимому, очень простых языковых моделей, в тексте образуется «архитектурная сложность», которой должен подчиняться переводчик, стремящийся полноценно передать смысл оригинала.

По наблюдениям Нэнни, существует своего рода параллель между синтаксисом с использованием хиастической модели на субнарративном уровне синтаксиса и тенденцией использовать подобную схему на уровне повествования: «Хиастическое построение Хемингуэя на субнарративном уровне синтаксиса можно рассматривать как своего рода *mise en abyme*, повторяющееся симметричное кадрирование или «встраивание» сцен в уровень повествования: 1[2[3:3]2]1» /Nanny, 1997: 158; пер. наш – Д.Д./.

При рассмотрении вышеуказанного способа построения романа на повествовательном уровне работа переводящего на другой язык в принципе не усложняется. Лишь очень редко и по очень значительным причинам переводчику приходится менять исходный строй повествования. В большинстве случаев решения переводчика принимаются в поднарративном уровне. Соответственно, важнее обратить внимание на те случаи, которые, по мнению Нэнни, составляют другой метод, соотносятся с хемингуэвским принципом айсберга, потому что они на самом деле «квазипоэтические» структуры, «скрытые под обманчивой словесной поверхностью его кажущейся примитивной реалистической прозы» /Nanny, 1997: 158; пер. наш – Д.Д./.

Проводя ряд наблюдений по текстам, исследователь различает следующие функции, которые он иллюстрирует отрывками из рассказов Эрнеста

Хемингуэя: 1) возвратно-поступательное движение, 2) противопоставление, симметрия и равновесие, 3) обрамление, 4) центрирование. Рассмотрим пример хиастической модели из романа «Фиеста»:

«Я учил ее следить за быком, а не за лошастью, когда бык кидается на пикадоров, учил следить за тем, как пикадор вонзает острие копья, чтобы она поняла, в чем тут суть, чтобы она видела в бое быков последовательное действие, ведущее к предначертанной развязке, а не только нагромождение бессмысленных ужасов. Я показал ей, как Ромеро своим плащом уводит быка от упавшей лошади и как он останавливает его плащом и поворачивает его плавно и размеренно, никогда не обессиливая быка. Она видела, как Ромеро избегал резких движений и берег своих быков для последнего удара, стараясь не дергать и не обесилить их, а только слегка утомить. Она видела, как близко к быку работает Ромеро, и я показал ей все трюки, к которым прибегают другие матадоры, чтобы казалось, что они работают близко к быку» (Хемингуэй, 2018: 109).

Здесь хиастическое повторение симметричной схемы образно отражает последовательность движений тореадора: сначала он уводит быка, затем останавливает его и, наконец, поворачивает, – а также сбалансированность, совершенство его профессиональных навыков, герой-нарратор же предстает блестящим теоретиком боя быков: «Ромеро показывал мастерство старой школы: четкость движений при максимальном риске, умение готовить быка к последнему удару, подчинять его своей воле, давая почувствовать, что сам он недостижим» (Хемингуэй, 2018: 215). Текст передает «величие» Педро Ромеро с помощью различных приемов, одним из которых является хиастическое структурирование определенных лексико-семантических элементов. Этот хиазм в основном построен на семантических повторах, но в нем присутствуют и лексические повторы. Сцена начинается с вонзания острия копья матадором и заканчивается недостижимостью матадора. В первой половине хиазма Ромеро – «мастер в искусстве», тогда как вероника во второй половине описывается в терминах переплетения человека и быка, что отражается в прямом или косвенном поочередном повторении обоих терминов, с местоимением или метонимически: «Ромеро так близко пропускал мимо себя быка, что человек, и бык, и плащ, описывающий полный круг перед мордой быка, сливались в одно резко очерченное целое» (Хемингуэй, 2018: 282). Мы видим зеркальное отражение слов (он [человек] -бык-человек-бык-плащ [человек] бык), графически представляющих «одно целое», которое Хемингуэй на самом деле выгравировал словами. Амбивалентное метонимическое значение слова «плащ» подкрепляется олицетворением, когда Хемингуэй делает этот термин метафорическим подлежащим глагола «поворот», буквальным подлежащим, которого несколькими строками выше

был Ромеро; очевидно, плащ может поворачиваться только тогда, когда поворачивается матадор. Можно выделить и другие хиастические структуры, которые перекрываются центральным хиазмом прохода. Расположение слов еще раз усиливает значение баланса и силы в том, как Ромеро обращается со своим быком: «Он увел его мягко и плавно, потом остановился и, стоя прямо против быка, протянул ему плащ. Хвост быка взвился, бык кинулся, и Ромеро, плотно сдвинув ноги, сделал веронику. Влажный, тяжелый от песка плащ расправился, словно надувшийся парус, и Ромеро сделал полный оборот под самой мордой быка. Теперь они снова стояли друг против друга» (Хемингуэй, 2018: 282).

Это всего лишь пример того, насколько незаметной и, в то же время, сложной может быть архитектура повествования Хемингуэя и каких эффектов она может достичь. Переводчик, который не знает о существовании и важности таких хиастических моделей, как показанная выше, скорее всего, не сможет воспроизвести их в той мере, в какой это позволяет язык перевода. Он, по всей вероятности, будет стараться избегать повторов, которые могут показаться ему излишними. Тем более необходимо отметить, с каким пониманием важности каждой детали в архитектуре письма Хемингуэя, с какой семантической и синтаксической отзывчивостью, адекватностью передается в русском переводе речевой строй этого произведения как вообще, так и в этом отдельном, требующем очень чуткого, бережного отзыва эпизоде.

В романе же «За рекой, в тени деревьев», например, повествование ведется с точки зрения объективного нарратора, текст отражает все стороны опыта и полностью передает эмоции персонажа читателю, для достижения чего используется развивающаяся методология точности. В интервью 1950 года с Харви Брейт Хемингуэй замечает относительно сложности своей новой повествовательной структуры, что он проходит инициационный путь, применяя к художественной прозе законы арифметики и геометрии /См.: Briet, 1999: 274; пер. наш – Д.Д. /Тем самым Хемингуэй не отрекается от своих предыдущих текстов, повествовательных структур или от своих предыдущих главных героев. Он просто имеет в виду некую эволюцию в структуре, в строе художественного языка, создаваемого им произведения литературы. Можно сделать вывод, что повествовательный эффект происходящего изменения ориентирован на возрастание субъективности и экспрессионизма, о чем свидетельствуют вышеприведенные его слова. Повествовательная структура и стиль романа «За рекой, в тени деревьев» отличаются от предшествующих повествовательных структур Хемингуэя. Исчисление - это исследование изменения пространства и времени. Позиция Хемингуэя, представленная в его заявлении о том, что он «сейчас находится в расчетах» /Briet, 1999: 274/, отражается различными трактовками пространства и времени в его

повествовательных структурах; для создания повествовательной структуры в тексте все явственнее используются впечатления.

В период между 1920-1935 годами нарративная «геометрия» Хемингуэя связана с его представлением объектов в пространстве. Например, в сборнике «Пятая колонна и первые 49 рассказов» повествование структурировано по отношению к объектам, воспринимаемым в пространстве. В повествовании фиксируются объективные формы опыта. Более того, «геометрия» как повествовательная структура появляется в ранних импрессионистских работах Хемингуэя как средство для отражения истории, а не для ее пересказа. В его «геометрии» повествование фокусируется на впечатлениях персонажей от предметов. В некотором смысле структура повествования разворачивается как впечатления от воспринимаемых объектов. В романе «По ком звонит колокол» впечатления иногда скорее иллюстрируют, а не рассказывают историю Роберта Джордана. Воспринимаемые им виды, звуки и объекты показывают и представляют элементы повествования. Мимолетное впечатление от воспринимаемых форм, предметов кажется значительнее, чем желание каталогизировать их в специфичности.

В более поздних текстах Хемингуэя, созданных в период между 1935-1950 годами, повествовательная структура развивается, все более ориентируясь на исследование влияния времени. Повествовательная «алгебра» Хемингуэя в произведениях его идет параллельно с переживанием событий и времени. В «Иметь и не иметь» повествование меняет перспективы и перестраивает традиционные представления о времени и месте. Объекты и предметы переживаются в дислоцированной структуре со скачками и перемещениями, происходящими внутри структуры повествования. «Алгебра» как повествовательная структура, конечно же, осталась и в более поздних текстах Хемингуэя. В них Хемингуэй передает внутренние впечатления и настроения, не концентрируясь исключительно на представлении внешних объектов и переживаний. Экспрессионистский тон алгебраической структуры позволяет представить объективный внешний мир через впечатления персонажей повествования. Например, в романе «По ком звонит колокол» повествование Хемингуэя передает внутренние впечатления Роберта Джордана, когда он лежит рядом с Мари: «Роберт Джордан лежал рядом с девушкой и следил за временем по часам на руке. Время шло медленно, почти незаметно, потому что часы были маленькие и он не мог разглядеть секундную стрелку. Но, взглядываясь в минутную, он обнаружил, что если очень сосредоточиться, то почти можно уловить, как она движется» (Хемингуэй; 2020: 196). В этом эпизоде структура повествования представляет мир Джордана таким, каким он кажется ему – не только в определенное время, но и на все времена. Его впечатления отображают его внутренний ход мысли,

пережитое напряжение с использованием свободного косвенного стиля повествования. Повествовательная структура этого произведения под влиянием алгебры трансформирует традиционное понимание времени и пространства.

Эрнест Хемингуэй вступил в литературу и прошел весь свой творческий путь с установкой на художественное освоение опыта и материала собственной жизни, им самим виденного, пережитого, испытанного и с установкой на выработку собственного, новаторского писательского стиля. Этим обусловлены как значительное место, которое заняла в его творчестве тема войны и травм, ею наносимых человеку и человечеству, так и поиски им новых специфических художественных средств отражения жизни, действительности с ее тенденциями и событиями. Созданное Хемингуэем литературное наследие сохраняет сегодня всю свою актуальность, привлекает интерес читателей во всем мире и, конечно же, разнопланово изучается с точки зрения и содержания его произведений, их формы, стиля, а также и особенностей писательского мастерства в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Baker, C. (1959). Ernest Hemingway: Selected Letters 1917-1961. New York: Scribner's. <https://ia801507.us.archive.org/1/items/in.ernet.dli.2015.182139/2015.182139.Ernest-Hemingway-Selected-Letters.pdf> (Retrieved November 2022).
2. Briet, H. (1999). Talk With Mr. Hemingway. The New York Times Book Review, Sept. 17, 1950. Reprinted in Robert Trogdon, Ernest Hemingway: A Literary Reference. New York: Carroll and Graf Publishers.
3. Doody, T. (1998). Hemingway's Style and Jake's Narration in Hemingway: Seven Decades of Criticism, Linda Wagner-Martin (ed.). East Lansing: Michigan State UP.
4. Fussell, P. (1977). The Great War and Modern Memory. New York, London: Oxford University Press.
5. Nanny, M. (1997). Hemingway's Architecture of Prose: Chiastic Patterns and Their Narrative Functions. *North Dakota Quarterly*, 64.3.
6. Plimpton, G. (1963). An Interview with Ernest Hemingway. H. Bloom (ed.) *Ernest Hemingway*. New York: Chelsea House, 1985.
7. Хемингуэй, Э. (2020). По ком звонит колокол. М.: АСТ.
8. Хемингуэй, Э. (2020). Смерть после полудня. М.: АСТ.
9. Хемингуэй, Э. (2020). Прощай, оружие! М.: АСТ.
10. Хемингуэй, Э. (2018). За рекой в тени деревьев. М.: АСТ.
11. Хемингуэй, Э. (2018). Фиеста. И восходит солнце. М.: АСТ.

Դ. ԴԱՎԹՅԱՆ – Հեմինգուեյի պոեզիայի որոշ առանձնահատկությունների մասին (պատերազմական արձակի օրինակների դիտարկումով). – XX դարի առաջին կեսի ամերիկյան գրականության ճանաչված դասական էռնեստ Հեմինգուեյի ստեղծագործական ժառանգությունը իր անձնական փորձի հետ անմիջականորեն կապված երկու համաշխարհային պատերազմներով, հետագայում արտացոլված գեղարվեստա-ինքնակենսագրական տեքստերում, պահպանում է իր արդիականությունը նաև մեր օրերում՝ ինչպես իր թեմայով, այնպես էլ գրական մարմնավորման մեթոդներով: Հոդվածը ներկայացնում է առանձին դրույթներ և դիտարկումներ Հեմինգուեյի ռազմական արձակում արտացոլված գեղարվեստական ձևերի, ոճի, գրելու հմտությունների առանձնահատկությունների վերաբերյալ:

Բանալի բաներ. Հեմինգուեյ, արձակի ճարտարապետությունը, պատմողական մոդելներ և վնասված հիշողության մետանարատիվ, պատմողական կառուցվածքի «հանրահաշիվ»

D. DAVTYAN – *On Some Features of Hemingway's Poetics with Reference to His Military Prose.* – Ernest Hemingway's creative legacy, which is directly bound up with his personal experience and was later reflected in his autobiographical fiction, remains relevant even nowadays both in terms of its themes and the methods of literary embodiment. This paper focuses on individual provisions and observations regarding the art forms, style, and language in Hemingway's war prose.

Key words: Hemingway, the architecture of prose, narrative models and metanarrative trauma in memory, “algebra” of narrative structure

Received: 30.09.2022

Revised: 01.11.2022

Accepted: 16.12.2022