

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 Хемингуэя вообще не человек (Макомбер). Но раньше его привлекало мужество ради мужества, слепая, бесцельная и, в сущности, бесполезная выдержка профессионала, привыкшего 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 Бельмонте, при всем восхищении к нему Хемингуэя,— 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» Хемингуэй пишет: «Скажите Кащину, 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 правильно. 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 Филипа о том, как он втянулся в свою работу, можно себе представить, как втянулся Хемингуэй в борьбу испанского народа: в Испании нарушили правила честной игры, уничтожали безоружных, а безоружные, не падая духом, дрались. Хемингуэй 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, трусивую 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 марковском 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 Хемингуэй тепло пишет о людях, которые органически «не способны быть предателями». И это не только слова: Хемингуэй защищает изгоняемых из Америки ветеранов батальона Линкольна и собирает деньги для испанских беженцев.

Попав в 1937 г. в Испанию, Хемингуэй видит «новую удивительную войну» и новое, целеустремленное мужество. Это мужественная жизнь, это героизм простых обыденных людей — питербургского клерка, мадридского шофера, берлинского врача, голландского кинооператора, немецких и венгерских писателей. Все это веселые, спокойные, смелые люди (Иполито, Лукач, Реглер, Хейльброн, 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 Моралехе 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 Хемингуэя 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 Хейльброном, он, наверно, посмеялся бы, или с Лукачом,— он-то понял бы отлично».

Разоблачена и пресловутая fair play. Ивенс 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 Хемингуэй противопоставляет смерти спокойную, мужественную жизнь или то бессмертие, которое уже обрели многие бойцы, павшие за Испанию.

В эту войну Хемингуэй 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 гордливого уважения и надежды.

«Посвящение» — пока что последнее звено в цепи публицистических выступлений Хемингуэя, 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, «Эскайер»). Затем в феврале 1936 г.— в «Эскайер»— статья «Крылья над Африкой», которую он

заканчивает так: «Сынки Муссолини летают в воздухе, где нет неприятельских самолетов, которые могли бы их подстрелять. 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 «Кен» (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 было очень трудно доказать, что пади — 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 Хемингуэй, 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 — давними, другие — новыми, и вы знаете, как на них напали и как они боролись, сперва почти без оружия,— вы узнаете, следя за их жизнью, борьбою 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 вымешают свою злобу на безоружном гражданском населении».

«Фашизм,— сказал Хемингуэй,— это ложь, изрекаемая бандитами, и писатель, примирившийся с фашизмом, обречен на бесплодие... Есть только один способ обезвредить бандита — это расправиться с ним». И Хемингуэй, 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 Кинтанильи, и санитарами, и врачами, и нашим Эрнестом Хемингуэем».

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

Хемингуэй не только говорит речи, не только таскает за Ивенсом по окопам тяжелый киноаппарат и как человек очень сильный оказывается при этом полезным. Он сражается первом, он, еще недавно писатель для немногих, теперь выбирает самые впечатляющие, самые доходчивые жанры. Он не только первом, но любым 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 Хемингуэя теплота и лиризм. Все эти вещи писал тоже очень веселый, очень спокойный и очень мужественный человек.

★

В 1937 г. на вопрос, что слышно о Хемингуэе, отвечали: «Сидит в мадридском отеле «Флорида» и пишет веселую комедию». Комната Хемингуэя была излюбленным привалом интербригадовцев, приезжавших с фронта. Нередко и сам Хемингуэй выезжал туда же, благо фронт был близко. В предисловии к пьесе Хемингуэй рассказывает, как она возникала: «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 Хемингуэй: «...будут говорить, и уже говорят, что в пьесе не показано благородство и величие того дела, которое защищает испанский народ. Она и не pretendует 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, конечно,

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 перевидал 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».

Хемингуэй 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 бчерашним 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 Пятая колонна». Но, конечно, с другой стороны, и определение «веселая комедия» было таким же условным обозначением, для «a work in progress» (неконченной 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 Хемингуэя 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 зерно пьесы очевидно. Хемингуэй, 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 буффонаада, 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), показывает, 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 одиозности 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 комедийна условная фигура управляющего. Он делает серьезное дело, он знает много больше Дороти, он помогает Филипу и берегает его, но теща есть теща, и кормить ее надо, и он клянчит у американца Престона его консервы. Филип накануне выкинул Престона из его номера в пылу пьяной ссоры, но с обдуманным намерением переменить комнату, потому что его собственный номер уже выселили 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 всплывает острые хэмингуэева темы: «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 задребезжит. Досадно, черт возьми, без халата, который есть ведь у Престона, 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-амericанца, с которым можно по-душам поболтать, и как водится, выпить. А Дороти нельзя без сладенького, без бриющей с клубникой, без лисиц, без своего салона, без будущих поклонников. Она практична и умеет применить песеты, она храбро выколачивает статьи и деловито делает карьеру, она даже умна по своей мерке, но мерк-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 Кэтрин, М-те 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-опекунша писателя Гарри, которая с бессознательной жестокостью губит его своей любовью и заботой. Женавийца, Марго Макомбер, которая не бросает мужа, пока он «муж-мальчик, мужслуга из женских пажей», и убивает его, когда он становится человеком. Одновременно и убийца и жертва — несчастная, сломленная жизнью Брэйт. Притаившаяся в логове хищница — Эллен Бредли и, наконец, еще не вылупившийся хищник — Дороти, «глупая 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 эпиграфом к книге «В наше время»: «Девушка из Чикаго: Расскажите нам о француженках, Хэнк. Какие они, француженки? Билл Смит: А сколько лет француженкам, Хэнк?» В представлении этих людей все француженки — 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 прошедший этап, «а писать об этом надо не слишком рано, но, чорт 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 просперити». 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 притягивается к несовсем еще понятному для него новому типу человека, уже перешагнувшего через те трудности, которые мучают Филида. А Филиду еще очень трудно, прошлое цепляется за него, и многое ему приходится отдирать 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-

ытки быть добрым. Он и для Дороти страшней 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 невыдержаный человек, как Филип, даже такой заурядный человек, как «американский боец» Рэвен, может стать героям. 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 выраженным 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 ограничен. 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 развенчен 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 эпиграфе 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 также фраза, коренным образом переосмыщенная, 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-спортомену 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 героику.

В «Смерти после полудня» мы читаем: «Цель боя — это последний, заключительный удар, смертельный схватка человека с быком, «момент истины», как его называют испанцы, и каждое движение лишь подготавливает этот удар». Надо думать, что Хэмингуэй тогда (1932) очень радовался, услышав такое красивое определение для красивой бессмыслицей 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 Ренн 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, тяжелое, невыразительное движение вперед... Люди идут звенями по шесть человек... Вот момент, к которому готовятся все осталльные 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 скучных 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, бывшего в этой части фильма Ивенс, при всей своей храбости, снять бы уже не смог.

Непосредственно за картиной атаки 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 сырье луковицы 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 Хейльброн».

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 Хейльброн 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, наделенное 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 интербригадовцев 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 чём 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. Устранившись 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 прохожими 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 неизвестно вырасти. И до сих пор герой Хэмингуэя руководствуются больше внутренним чутьем; но Филип уже и сам думает, а в других он особенно уважает ясную мысль и Дороти для него несносна 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 человечным, тема боевого содружества, тема героики обыденного — 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 полно-кровного, 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 уберег 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, должны 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 сделав. 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 созидающего, 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 флоберово 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 Хемингуэй, как он сказал об одном охотнике-массаи, 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 Хемингуэй, чаще всего, когда он хочет, чтобы партия была красиво выиграна и чтобы выигрыш пошел на хорошее дело (скажем, санитарные автомобили или помочь испанским беженцам), он

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

Во всяком случае, последние вещи Хемингуэя 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 бремени», 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 спасать 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 заражавет перо или клинок, тогда особенно значительными и нужными могут стать те три романа и двадцать пять рассказов, которые он собирается написать. И можно верить Хемингуэю, что у него есть «несколько неплохих на примете».