**Образ войны в книге рассказов Э. Хемингуэя «В наше время»**

Фадеева Марианна Максимовна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

В книге рассказов Э. Хемингуэя «В наше время» (1925 г.) образ войны является одним из основных.

Отличительной чертой войны является её способность уничтожать иллюзии. «Индейский посёлок» – рассказ, открывающий книгу, заканчивается убеждённостью ребёнка, только что впервые ставшего свидетелем рождения и добровольного ухода из жизни, в том, что «он никогда не умрёт» [Hemingway 1925: 21] (здесь и далее перевод наш – *М.Ф.*). Но это мысль мальчика, рассказчик же, повзрослевший Ник, прошедший Первую мировую и Вторую греко-турецкую войну, знает, что бессмертие – иллюзия. Он видел, как в Монсе немец, на котором было «так много снаряжения» [Hemingway 1925: 33], своего рода амулетов от гибели, «упал в сад» [Hemingway 1925: 33]. В *главке 3* вместо "to kill"/"to murder" используется "to pot" – глагол, подчёркивающий лёгкость, некий игровой элемент убийства. «Насильственная смерть... одна из самых незамысловатых и основополагающих вещей» [Hemingway 1932: 2] – на войне это становится очевидным, поэтому человек, каким бы не было его «снаряжение» (здесь речь не только о физической защите, но и о вере, о морально-нравственных принципах), убивает других, чтобы сохранить свою жизнь. «Мы застрелили их» [Hemingway 1925: 33] – это просто констатация факта, без рефлексии, ненужной на войне. Следом за этой *мизансценой* идёт рассказ «Что-то кончилось» о расставании Ника с Маджори. «Что-то» – это любовь, которая оказывается иллюзией, как и единство между людьми, называемое «мы» в *главке 3*. Вера – не важно во что – тоже бессмысленна, а молитвы о «мире всего мира» – лишь сотрясание воздуха. Каждый человек одинок «*в наше время*», которого нет и не будет.

Ещё одна важная черта войны – насилие. Во всей книге ни разу не встречается естественная смерть, вместо неё либо гибель на передовой – моментальная или медленная от ранений (как в случае с Ринальди из *главки 6*), либо казнь (например, шести кабинетных министров из *мизансцены 5*). Содержанием *главки 17* является казнь Сэма Кардинелли – героя, имевшего прототипом реального мафиози с таким же именем, упоминание которого добавляет ещё один смысловой пласт: насилие применяется в адрес насильника. Хотелось бы отметить, что погибают не только люди, но и животные – быки и лошади на корриде.

Насилие на войне может не осознаваться вовсе как таковое или восприниматься как нечто иное. В качестве примера можно привести *главку 8* и следующий за ней рассказ, в котором революция представляется одной из форм войны. Сюжет *мизансцены* сводится к убийству двух «мошенников» [Hemingway 1925: 103], названных «макаронниками» [Hemingway 1925: 103]. Лёгкость, с которой были застрелены люди, и пренебрежительные слова, использованные в их адрес, создают образ человека, для которого жестокость – простое и легкообъяснимое дело. Для прочтения «Революционера» важна тема интерпретации насилия, раскрывающаяся через восприятие искусства. «Ему» – бежавшему в Италию юному венгерскому революционеру – нравятся картины Джотто, Мазаччо и Пьеро делла Франчески, в которых фигура Христа представляется монументальной. На их полотнах Он в большей степени Бог, прославляющийся через страдания, а на картине Мантенья «Мёртвый Христос» Иисус – Человек, умерший насильственной смертью. «Да от этой картины у иного ещё вера может пропасть!» [Достоевский: 253] – так способен сказать «товарищ, который очень сильно пострадал от белых в Будапеште» [Hemingway 1925: 105], но ещё горячо верит и воспринимает насилие как ступень на пути к торжеству своего дела. Рассказчик же не испытывает иллюзий: ему близко творчество Мантенья, понимаемое как утверждение тщетности любых попыток что-либо изменить.

Людям, прошедшим войну, приходится насиловать свою природу, как, например, Кребсу, герою рассказа «Дома», слишком поздно вернувшемуся с фронта и вынужденному переделывать свою историю, чтобы она соответствовала тому, что хотят слышать окружающие.

Войну определяет также состояние опьянения. В *главке 1*, например, описывается ночной переход батареи, в которой «каждый был пьян» [Hemingway 1925: 13], в Шампань – нетрезвость становится здесь не просто временным явлением, а вожделенным состоянием, или даже локусом. Трижды повторённое слово "drunk" рифмуется с "dark" – темнота покрыла всё, но в ней светится огонёк походной кухни, который хотелось бы потушить, поскольку он означает не надежду, а мишень.

Стремление к насилию полно эротики, оно пьянит человека. Любовный акт – больше не момент слияния двух людей, а доминирование одного над другим. Ярче всего это отражается в *главке 12*: «Виляльта стал одним целым с быком, а потом всё кончилось» [Hemingway 1925: 139]. Коррида – ритуальное действие, метафорически отражающее бой жизни и смерти, и в этой борьбе эроса и танатоса побеждает смерть, подразумевающая ничто, пустоту.

 Война представляется бесконечной для того, кто был на ней. В любой момент она может напомнить о себе какой-нибудь мелочью, например, чёрным кузнечиком, который долго жил на «обугленной земле» [Hemingway 1925: 183]. Вкусивший наслаждения от осознания своей неуязвимости, пусть и мнимой, стремится к постоянной актуализации этого страшного, но манящего опыта – в этом причина разнонаправленных желаний одного человека, заставляющая его как смотреть корриду, так и щадить хрупкие существа, отпуская их.

При всех ужасах, которые несёт война, она затягивает «в наше время» человека настолько, что он говорит: «будущего нет ни в чём... Поэтому мне нравится на войне» [Hemingway 1981: 503].

Литература

Hemingway E. Death in the Afternoon. New York, 1932.

Hemingway E. Ernest Hemingway, selected letters, 1917-1961 / [Ed. by](https://vk.com/away.php?to=https%3A%2F%2FEd.by&utf=1) C. Baker. New York, 1981.

Hemingway E. In our time. New York, 1925.

Достоевский Ф.М. Идиот. М., 1960.