

УДК 821.111

**ВЛИЯНИЕ ХУДОЖНИКОВ-ИМПРЕССИОНИСТОВ
НА ТВОРЧЕСТВО Э. ХЕМИНГУЭЯ****О.А. ЛУКЬЯНОВА***(Полоцкий государственный университет)*

Предметом исследования является влияние художников-импрессионистов на становление Э. Хемингуэя как писателя. В основе работы лежит сравнительно-сопоставительный метод исследования. Отражены основные приемы письма Хемингуэя, которые перекликаются с приемами живописи художников-импрессионистов. Особое внимание уделяется влиянию творчества постимпрессиониста Поля Сезанна и тем чертам стиля Хемингуэя, которые появились благодаря созерцанию картин художника. Среди них особо отмечены такие, как «принцип айсберга», краткость и точность фраз, выражение общего через частное, методы построения пространства, сдвиг перспективы. Таким образом, основные принципы письма Хемингуэя в значительной степени сформировались благодаря любви писателя к живописи и умению видеть и проникать в природу вещей, будь то реальная жизнь или художественное пространство.

Произведения Э. Хемингуэя прежде всего выделяются только ему свойственным стилем, на формирование которого повлияли и работа в газете «Kansas City Star», и такие писатели, как Эзра Паунд, Ш. Андерсон и Г. Стайн, а также, как отмечает сам Хемингуэй, художники-импрессионисты. В интервью Д. Плимптону Хемингуэй говорил «...у них [художников] я учился писать не меньше, чем у писателей» [1, с. 223]. В первую очередь это французские импрессионисты К. Моне и Э. Мане. Импрессионисты в своем творчестве отказываются от контура, для изображения используют мелкие, отдельные мазки, стараются уловить и отобразить мимолетное впечатление. Сходные приемы, но выраженные посредством слова, использует в своем творчестве и Хемингуэй. Так же как импрессионисты, Хемингуэй передает в своих произведениях чистый цвет, контрасты, движение, которое изменяет мир каждое мгновение. Как отмечают В. Иванов и В. Яценко в своей статье «Хемингуэй и художники-импрессионисты», «Емкость прозы Хемингуэя позволяет совместить в коротких фразах то, что в произведениях его предшественников было подробным и раздельным: описание среды и передача психологического состояния героев, действие и пейзаж» [цит. по: 2, с. 157]. Короткие, емкие фразы автора сродни легким отдельным мазкам чистым цветом художников, которые на определенном расстоянии кажутся самой жизнью, полной настроения и перемен. Примером может послужить отрывок из книги «Острова в океане», где перечисление отдельных зрительных впечатлений благодаря своей четкости и ясности выстраивается в восприятии читателя в эмоционально окрашенный образ: «Стемнело, и подул легкий ветер, так что и комары и мошки исчезли и суда уже вернулись в гавань, подняв на борт аутригеры еще в проливе, и теперь стояли у причалов, которые тянулись от береговой линии в гавань. Отлив шел быстро, и огни судов дрожали на воде, отсвечивавшей зеленым и так стремительно убывавшей, что ее засасывало под настил причала и крутило воронкой за кормой большого катера, на который поднялся Томас Хадсон. В воде – там, где они плескались между обшивкой катера и некрашеным настилом причала с кранцами из старых автомобильных шин, темными кругами, отражавшимися в темноте у камней, – стояли, держась против течения, сарганы, приплывшие сюда на свет. Длинные, плоские, с прозеленью, как и вода, они не кормились тут, не играли; они только, подрагивая хвостами, держались против течения, зачарованные светом» [4, с. 145].

Характерной чертой творчества импрессионистов являются циклы картин на одну и ту же тему или один вид при разном освещении и настроении. Данная тенденция наблюдается и в творчестве Хемингуэя, который обращается к своим любимым темам (Париж 20-х годов, Африка, коррида, война, рыбалка) снова и снова. Например, у Клода Моне серия картин «Стога» включает 25 работ, а Хемингуэй переписывал последнюю страницу книги «Прощай, оружие!» 39 раз.

Стоит отметить, что больше всех на Хемингуэя повлияло творчество постимпрессиониста Поля Сезанна. Об этом он неоднократно упоминает в интервью и в книге мемуаров «Праздник, который всегда с тобой»: «I went there [to the Musee du Luxembourg] nearly every day for the Cezannes and to see the Manets and the Monets and the other Impressionists ...I was learning something from the painting of Cézanne that made writing simple true sentences far from enough to make the stories have the dimensions that I was trying to put in them. I was learning very much from him but I was not articulate enough to explain it to anyone. Besides it was a secret» [3, с. 12] («Я ходил туда (Люксембургский сад) почти каждый день из-за Сезанна и чтобы посмотреть полотна Мане и Моне, а также других импрессионистов.... Живопись Сезанна учила меня тому, что одних настоящих простых фраз мало, чтобы придать рассказу ту объемность и

глубину, какой я пытался достичь. Я учился у него очень многому, но не мог бы внятно объяснить чему именно. Кроме того, это тайна» [4, с. 12]).

Хемингуэй «хотел сделать словом то, что Сезанн делал кистью» [5]. Его привлекали те принципы живописности, которые использовал художник: построение пространства в пространстве, простота и энергичность. Сезанн передавал объем с помощью цвета и формы, в то время как Хемингуэй в этом случае употребляет простые предложения.

Хемингуэй стремился научиться описывать не вещь, а «реакцию на вещи, которая рождается в сознании», что вполне соответствует картинам Сезанна, которые являются «выражением эмоции, возбужденной в художнике бессмертными формами и красками окружающего мира» [6].

Во многом благодаря Сезанну, а не только писателям, с которыми общался Хемингуэй или репортерскому опыту, сложился знаменитый стиль Хемингуэя: с одной стороны, это кажущаяся недосказанность и нарочитая простота, а с другой – множество деталей, своеобразный «мир вещей», который передается посредством впечатления, которое он производит на персонажей и говорит об их внутреннем мире без их непосредственного описания. В этом случае особое значение приобретает художественное пространство произведения, которое не только передает картину видения мира писателем, но и организует пространство произведения таким образом, что оно не распадается на отдельные фрагменты. Для достижения данной цели как нельзя лучше подходит мозаичная техника, на которую писателя вдохновили картины Сезанна. Она помогает передать визуальное отражение вещей через эмоции, которые вызывают эти вещи, что невозможно сделать при помощи «традиционной» повествовательной техники. Примером тому могут служить воспоминания из детства Тома-младшего в книге «Острова в океане»: «Тебя помню, и снег, и нашу собаку Шнауца, и мою няню. Она была очень красивая. И еще я помню маму на лыжах и какая она была красивая. Помню, я видел: вы с мамой спускаетесь на лыжах через фруктовый сад. Вот где это было, не знаю. Но Люксембургский сад я помню хорошо. Помню лодки днем на озере у фонтана в большом саду и деревья. Дорожки среди деревьев были посыпаны гравием, а когда мы шли ко дворцу, слева под деревьями мужчины играли в кегли, а на дворце высоко-высоко – часы. Осенью начинался листопад, и я помню, как деревья стояли голые, а дорожки были все в листьях. Больше всего я люблю вспоминать осень» [4, с. 178]. Мозаика из разнообразных картин (близкие люди, собака, природа) помогает создать не только визуальный образ, но и передает впечатления от них, которые мальчик испытал в детстве таким образом, что читатель становится сопричастным всем событиям и способен ощутить всю гамму эмоций ребенка.

Хемингуэй старался достичь в своих произведениях объема и глубины и, созерцая картины своего любимого художника, он понял, как этого добиться. В поздних своих работах, например в картине «Гора Сэнт-Виктуар» (1900 – 1902), Сезанн использовал белые пятна незакрашенного полотна для того, чтобы, во-первых, придать объем, во-вторых, обратить внимание на саму гору, а не на окружающий ландшафт. Кроме того, иногда Сезанн не прописывает некоторые детали как, например, черты лица мальчика в картине «Мальчик в красной жилетке». Как отмечает Роберт Л. Лэир в своей работе «Hemingway and Cezanne: An Indebtedness»: «we are denied the relatively uninteresting natural physique but are offered instead the dynamic essences of form and color relationships which make the experience far more rewarding. The figure is simplified not certainly beyond recognition but to the point that the subject's "soul" is apparent in terms of awkward elongation and of physical malformation that is aesthetically right. The simplification in terms of elemental shapes presents for the alert viewer an experience of the essence which is far more provocative in terms of insight and emotion» [7] (*нами отрицается относительно неинтересная физическая природная внешность, но взамен предлагается динамическая сущность связи формы и цвета, которая делает переживания гораздо более полезными. Фигура конечно упрощается, но не до неузнаваемости, а до того момента, когда «душа» предмета проявляется в неловкой удлинённости и физической деформации, которая является эстетически уместной. Упрощение, с точки зрения элементарных форм, дарит наблюдателю осознание сущности, что является гораздо более интересным относительно проницательности и эмоций.* (Перевод мой. – О. Л.)). Схожий принцип Хемингуэй использует в своем литературном творчестве. Он научился «to omit from his stories whatever could be omitted, so that his readers might "feel something more than they understood"» [8, с. 215] (*опускать в своих рассказах все, что можно, для того, чтобы его читатели «чувствовали больше, чем понимали».* (Перевод мой. – О. Л.)).

Таким образом, упрощение помогает создать определенное впечатление, вызвать определенную эмоцию, добиться понимания чего-то более глубокого, чем сюжет, заставить зрителя или читателя думать, мыслить.

Хемингуэй четко определяет для себя, когда опускать можно, а когда нельзя: «...you could omit anything if you knew that you omitted» [3, с. 50] («...можно опускать что угодно при условии, если ты знаешь, что опускаешь» [4, с. 46]). Позже данный прием получит название «принципа айсберга». Ярким тому примером, который приводит и сам Хемингуэй, является рассказ «Не в сезон», в котором автор

опускает настоящий конец, заключающийся в том, что старик повесился, тем самым позволяя читателю самому додумать и прочувствовать финал истории.

Сезанн и Хемингуэй сходились также в стремлении показать общее через частное и сделать это правдиво. Как и Хемингуэй, Сезанн считал, что «художник должен быть как можно искреннее и добро-совестнее» [9]. Самым ярким примером такого выражения у Хемингуэя является образ Ника Адамса – главного героя сборника рассказов «В наше время». Адамс – образ собирательный. Он представляет собой не просто отдельную личность, но все поколение, прошедшее через ужасы войны, «потерянное поколение». Хемингуэй изображает не переживания и опыт отдельных людей, а концентрирует их все в одном персонаже, тем самым делая его, с одной стороны, более насыщенным, а с другой, каким-то отчужденным. Главная задача Адамса – это задача всего поколения: найти смысл и значимость послевоенного времени.

Как Сезанн, так и Хемингуэй затрагивают темы, которые касаются законов природы, вечные темы добра и зла, любви и ненависти, жизни и смерти. К примеру, Хемингуэй в романе «Райский сад» описывает сцену охоты на слона. Сначала слон для Дэвида Барна – добыча, огромная, величественная, недосыгаемая добыча. Для Дэвида слон – это образ любви, которую он не способен постигнуть, понять умом. У Дэвида нет эмоциональной связи со слоном до тех пор, пока слона не подстрелили. «Но он не был мертв. Он был парализован и лежал с перебитой лопаткой. Он был неподвижен, но глаза его не потухли, они смотрели на Дэвида. У слона были очень длинные ресницы, и за всю свою жизнь Дэвид не видел ничего более живого, чем эти глаза» [10, с. 83]. Глаза слона не только направлены на Дэвида, но смотрят на него. Между ними возникает на мгновение связь. То, что в последний момент эти глаза для Дэвида самое живое, что он видел в жизни, создает впечатление, что это чувство единства охватывает всех и вся. Кроме того, в романе «Райский сад» мы видим, как Хемингуэй применяет принцип построения пространства в пространстве, свойственный картинам Сезанна, и как эти пространства перемежаются и даже наслаиваются друг на друга. В книге пространство художественное, в котором размещены Дэвид, Кэтрин и Марита, перемежается с пространством рассказа, который пишет Дэвид. Это выглядит как наложение слоев в картине. Подготовленный читатель увидит в этом произведении, как и во многих других произведениях Хемингуэя, третий слой, автобиографический.

Хотелось бы коснуться еще одного художественного приема Сезанна, который Хемингуэй перенес в свое творчество, – это сдвиг перспективы. Чтобы обнаружить данный аспект, нам необходимо отстраниться от детального рассмотрения произведений или картин и включить панорамное восприятие. Если мы будем рассматривать картины импрессионистов, например лилии на картинах Моне, мы сможем увидеть, как вода течет от нас, привлекая наше внимание к объектам на заднем плане. У Сезанна планы перспективы меняются более резко. Рассматривая его «Натюрморт с яблоками» (1893 – 1894), сначала наш взгляд падает на расположенный в центре сине-серый стеклянный кувшин, затем на расположенную чуть ближе зеленую вазу слева, горлышко которой угрожающе развернуто к зрителю, и справа, на тарелку с яркими желто-красными яблоками, которая кажется наклоненной в нашу сторону. Похожая перспектива и в рассказе Э. Хемингуэя «Недолгое счастье Фрэнсиса Макомбера», где сначала мы видим льва глазами Макомбера только для того, чтобы вскоре увидеть диаметрально противоположную перспективу, когда лев рассматривает машину, «как силуэт какого-то сверхносорога» [11, с. 269], и лишь затем различает фигуру человека. Лев с его смелостью и целенаправленной решимостью, которого скоро ранят, создает контраст трусости Макомбера [12]. Более того, далее в истории Хемингуэй использует похожим образом отраженную перспективу, чтобы показать, что смерть Макомбера была не случайной. Сначала мы видим раненого быка глазами Макомбера «...он увидел маленькие злые глазки, и голова начала опускаться», затем перспектива сдвигается в сторону жены Макомбера Марго «...а миссис Макомбер с автомобиля выстрелила из маннлихера калибра 6,5 в буйвола, когда казалось, что он вот-вот подденет Макомбера на рога, и попала своему мужу в череп, дюйма на два выше основания, немного сбоку» [11, с. 285].

В заключение исследования можно сделать **вывод**, что Хемингуэй учится у Сезанна тому, что позже станет яркими чертами его письма: краткость и точность фраз, многослойность текста, принцип «айсберга», созидательность, а не описательность, выражение общего через частное и многому другому. Не будь у Хемингуэя той любви к живописи и умения видеть и проникать в природу вещей, будь-то реальная жизнь или художественное пространство, возможно, он не стал бы тем, кем он был и остается для поклонников его таланта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хемингуэй, Э. Старый газетчик пишет...: Худож. публицистика / Э. Хемингуэй; пер. с англ., предисл. и коммент. Б. Грибанова. – М.: Прогресс, 1983. – 344 с.

2. Балонина, М.Г. Проблема героя в позднем творчестве Э. Хемингуэя (40 – 50-е гг.): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / М.Г. Балонина. – Н. Новгород, 2002. – 205 с. [Электронный ресурс]. – 2009. – Режим доступа: <http://free-dissert.com/kandidat/84-literatura-narodov-stran-zarubezhya/90-problema-geroya-v-pozdnem-tvorchestve-e-hemingueya-40-50-e-gg>. – Дата доступа: 01.07.2009.
3. Hemingway, E. A Moveable Feast / E. Hemingway. – Moscow: JUPITER-INTER, 2004. – 148 p.
4. Хемингуэй, Э. Праздник, который всегда с тобой; Острова в океане / Э. Хемингуэй. – Минск: Маст. лит., 1988. – 542 с.
5. Хемингуэй, Э. О писательстве / Э. Хемингуэй [Электронный ресурс]. – 2011. – Режим доступа: <http://www.hemingway.ru/o-pisatelstve/>. – Дата доступа: 03.05.2011.
6. Художественное пространство в раннем творчестве Хемингуэя [Электронный ресурс]. – 2011. – Режим доступа: <http://www.erudicity.ru/110>. – Дата доступа: 26.04.2011.
7. Latimer, Sh. Mortality and the Moment Without Time: Cezanne, Impressionism, and Cubism in Hemingway / Sh. Latimer [Электронный ресурс]. – 2011. – Режим доступа: http://departments.knox.edu/engdept/commonroom/volume_five/number_one/Lat. – Дата доступа: 20.04.2011.
8. Waldhorn, A. A Reader's Guide to Ernest Hemingway / A. Waldhorn. – New York, Farrar, Straus and Giroux, 1973. – 284 p.
9. Батракова, С. Художник XX века и язык живописи. От Сезанна к Пикассо. [Электронный ресурс]. – 2011. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Batr/index.php. – Дата доступа: 20.04.2011.
10. Хемингуэй, Э. Райский сад / Э. Хемингуэй. – М., 1991. – 102 с.
11. Хемингуэй, Э. Избранные произведения: в 2-х т. / Э. Хемингуэй. – Т. 2. – М.: Худож. лит., 1959. – 655 с.
12. Gaillard, Th.L. Hemingway's debt to Cezanne: new perspective – Ernest Hemingway; Paul Cezanne / Th.L. Gaillard, Jr. [Электронный ресурс]. – 2011. – Режим доступа: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0403/is_1_45/ai_54895475/. – Дата доступа: 12.04.2011.

Поступила 18.05.2011

THE INFLUENCE OF IMPRESSIONIST ARTISTS ON E. HEMINGWAY'S CREATIVE WORK

O. LUKYANAVA

The object of the research is the influence of impressionist artists on the Hemingway's formation as a writer. The work is based on the comparative and contrastive-comparative methods of studying. The article reflects the main writing techniques of E. Hemingway, which reecho painting techniques of impressionist artists. Special attention is paid to the influence of the creative work of a postimpressionist artist Paul Cezanne and to those features of Hemingway's style that appeared due to his contemplation of the artist's paintings. Among them especially marked are "iceberg" principle, laconism and accuracy of his phrases, the expression of the general through the particular, the methods of space formation, the perspective shift. So, the main principles of Hemingway's writing are largely formed due to the writer's love to painting and to his ability to see and penetrate with the nature, whether it is real life or artwork.