

ЖІНОЧІ ПЕРСОНАЖІ РОМАНУ Е.ХЕМІНГВЕЯ “ПО КОМУ ПОДЗВІН” У РЕЦЕПЦІЇ АМЕРИКАНСЬКОЇ КРИТИКИ

Бурхливий розвиток феміністичної літературної критики активізував увагу літературознавців до жіночих образів у творчості Хемінгвея. За життя письменника героїнь зазвичай поділяли на дві групи: “амебоподібних” (інфантильних, покірних, сексуальних дівчаток-мрій) та “стервоподібних” (зрілих, непокірних, деструктивних жінок-тиранів); сьогодні ж їх усіх вважають емансипованими, незалежними, завдяки яким “відбуваються” чоловіки, що з ними асоціюються. Така діалектична конфронтація думок закорена в амбівалентності Хемінгвеевих жіночих характерів. Як твердить один з провідних теоретиків рецептивної критики С.Фіш, коли читач стикається з важким для розуміння чи неоднозначним текстом, він просто “примушує” його щось означати [4:273]. І процес цей, звісно, відбувається не без впливу позалітературних чинників, в даній ситуації характерних для першої половини ХХ ст. і останньої його чверті. Як зазначав німецький теоретик рецептивної естетики Г.Г.Яусс, питання про адекватність інтерпретації, про якість естетичних поглядів окремого читача чи різних читацьких груп може бути поставлене правильно тільки в тому випадку, якщо буде накреслений трансуб’єктивний горизонт читачього розуміння, *соціальний контекст, в якому здійснюється рецепція твору* (виділення наше – І.К.) [4:135]. А Г.Г.Гадамер запевняв, що інтерпретатор не тільки не повинен приглушувати, переборювати свою “історичність” з її упередженістю й обмеженістю, а навпаки вносити всі ці якості в процес розуміння [4:131]. Тобто, концептуальна дивергентність різночасової конкретизації жіночих персонажів цілком закономірна й виправдана. Еволюція суспільної думки від шовіністичного фалоцентризму до гетероценризму з його легітимізацією фемінного творила поліфонічну візію жіночих образів прозаїка, яку допоможе досягнути огляд літературознавчих студій американських та канадських дослідників. Праці репрезентують різні десятиліття і це уможливить якомога ширше хронологічно-діахронне рецептивне охоплення. До того ж, автори досліджень представляють як жіночу, так і чоловічу половини людства, що теж важливо для повного розуміння аспектів статі в художньому світі письменника.

У 1966 році Леон Вальтер Ліндероз робить спробу комплексно проаналізувати та простежити еволюцію жіночих персонажів Ернеста Хемінгвея в науковій розвідці “Жіночі персонажі Ернеста Хемінгвея” (“The female characters of Ernest Hemingway”). Автор ставить собі за мету відійти від традиційного поділу героїнь на “амебоподібних” та “стервоподібних” (яким послуговувались, для прикладу, Е.Вілсон, Г.Левін). Ліндероз обстоює думку про те, що критики, які схилиються до такого поділу, як правило, ігнорують той факт, що Хемінгвееві “жінки” змінювались відповідно до авторського наміру, який в свою чергу теж модифікувався зі зміною філософії письменника, яка еволюціонувала від нігілістичного стоїцизму 20-х років до нечіткого екзистенціалізму 40-50-х. Так, філософські засади нігілістичного стоїцизму унеможливлювали взаємозадовільнюючі стосунки між чоловіком та жінкою, які неодмінно руйнувалися хаотичним світом, як це сталося у “І сходить сонце”, “Процавай, зброе!” та в більшості з перших сорока дев’яти оповідань. Проте, наприкінці 30-х у світогляді Хемінгвея відбуваються докорінні зміни, які привели його до перегляду міжстатевих стосунків. Кохання стає тією силою, яка перевершує безпосередність і навіть смерть, як це ми бачимо в “Маєш і не маєш” та “По кому подзвін”, рефлексує автор. Фрустрація і нігілізм, відображені в духовній смерті Брет та фізичній занепаді Кетрін, різко контрастують з відносинами Марії та Гаррі Морганів у “Маєш і не маєш” та Марії й Роберта у “По кому подзвін”. Ліндероз стверджує, що нові героїні 30-х позначили значні зрушення у філософії Хемінгвея, зрушення, які привели письменника від безнадійного стоїцизму до більш оптимістичного екзистенціалізму (вперше паралелі між світоглядом Хемінгвея та вченням екзистенціалістів провів

у 1960 Джон Кілінджер). У світлі ізоморфності філософської позиції письменника та постулатів екзистенціалізму переглядає та переоцінює дослідник жіночі образи в творах Хемінгвея, починаючи від першої збірки оповідань “В наш час” і закінчуючи останніми (за життя опублікованими) оповіданнями 1957 року. Не будемо зосереджуватись на інтерпретації усіх цих творів, оскільки об’єктом нашого дослідження є роман “По кому подзвін”; зауважимо тільки, що всі героїні, які передували цьому епічному полотну, є, на думку Ліндероза, негативними (за винятком Марії з переломного роману “Маеш і не маеш”).

Більшість критиків тяжіють до перманентного звинувачення Хемінгвея у непристойності змалювання сцен кохання головних героїв “По кому подзвін”, називаючи їх низькими та вульгарними. Слід зазначити, що, хоча автор дослідження загалом не погоджується з такою інтерпретацією, йому не вдається віднайти вагомі аргументи, щоб переконати реципієнта у своїй правоті. Далі, чому Марія іменується позитивною героїнею, в той час як “навіть чи володіє індивідуальністю як такою у порівнянні з Пілар, Марією Морган чи навіть Кетрін Барклі”¹ [10:88]. Дослідник наполягає, що функція, яку Марія відіграє у романі, не вимагає від неї характерності. Вона – просто засіб, за допомогою якого Джордан має прожити своїх 70 років за 70 годин. Отож, для її ролі не потрібна глибина. Та й увесь її життєвий досвід не підготував її до незалежності, самостійності. Наслідком такого розуміння образу Марії є твердження, що “акцептувати її мовчазно-згідну особистість та безумовне кохання до американця” [10:88] дещо простіше.

Концептуально іншою бачить Ліндероз Пілар. З самого початку дослідник маніфестує, що вона – цілковито інша жінка, “не подібна на жоден інший персонаж у Хемінгвеевій художній літературі” [10:88]. Знаково, що, характеризуючи Пілар, Ліндероз часто вдається до порівняння її з чоловіком (наприклад: “Вона така ж тверезомисляча <...> як чоловік” [10:88]), наголошуючи на наявності маскулітних рис як у зовнішності, так і в характері героїні. Керуючись упередженнями патріархального суспільства, для якого панування чоловіка і підкорення жінки є суворим принципом ієрархічної впорядкованості [3:20], критик розцінює андроцентрично спрямовані риси особистості Пілар як щось гідне найвищої оцінки. Тобто, жінка розглядається через призму чоловіка, будучи позитивно лише тоді, коли подібна на останнього. Не поминає Ліндероз згадати й про бісексуальні нахили цього жіночого персонажу. З одного боку, вона – жінка, яка в минулому мала чимало коханців, незважаючи на потворну зовнішність. З іншого боку – амбівалентність її почуттів до Марії теж очевидна. Дослідник робить висновок, що “Пілар – не лесбійка, проте вона по-справжньому цінує красу й жіночність Марії і реагує на неї по-чоловічому” [10:90]. Ліндероз рефлексує, що роль Пілар в романі поліфункціональна: вона – наставник для Марії й Джордана, особливо у справі кохання; вона – ворожка, яка передбачає долю Джордана; вона – опікун всього табору.

Автор приходять до висновку, що два жіночих образи роману “По кому подзвін” характеризуються цілковитою полярністю, перебуваючи у діалектичній конфронтації один до одного. “Пілар завжди асоціюється з землею, скелею, горами, в той час як Марія зазвичай асоціюється з молодістю, безпомічністю, невинністю” [10:92]. На думку дослідника, Пілар репрезентує Матір Іспанію, а Марія – надію на майбутнє.

Проаналізувавши значну частину творчої спадщини Хемінгвея, Ліндероз заперечує релевантність поділу героїнь на дві категорії: амебо- та стервоподібних, пропонуючи свою шестичленну класифікацію; яка, на його думку, допоможе виявити Хемінгвееве ставлення до кохання, сексу та жінок в цілому. Першу групу він йменує “безглуздими індіанськими дівчатками” або “*об’єктами кохання*” [10:105], відносячи сюди маленьку кохану індіанку, згадану в оповіданнях “Батьки і діти” та “Десятеро індіанців” а також повію-марокканку з “П’ятої колони”. “Це дівчата, які нічого не вимагають від чоловіка, бо віддають свої тіла за ніщо” [10:105-106]. До другої, найбільш чисельної групи вхо-

¹ Переклад з англ. тут і надалі наш – І.К.

дять жінки, яких полковник Кантуелл (протагоніст роману “За річкою, в затінку дерев”) називає “*спокусливий візок*” [10:106]. Це легковразливі, наївні, люблячі й довірливі жінки, яких Хемінгвей завжди малює зі співчуттям і прихильністю. Цю групу репрезентують Ліз Коутс (“Десь у Мічигані”), Кетрін Барклі (“Прощавай, зброє!”), Марджорі (“Кінець чогось”), дівчина з “Гори як білі слони”, Гелен Гордон (“Маєш і не маєш”), Марія (“По кому подзвін”), Рената (“За річкою, в затінку дерев”) та дружина з “Потрібен собака-поводир”. Ці образи насправді глибоко фемінні і зовнішньо, і внутрішньо. Третю групу утворюють жінки, які *ще не є справжніми* (по відношенню до чоловіків) *стервами*, проте вже близькі до цього. “У той момент, коли ми спостерігаємо за ними, вони все ще відносно “чисті” [10:108]. До цієї категорії Ліндероз зараховує дружину з “Не в сезон”, дружину, яка діє поза кадром у “Сніг у горах”, дружину Гаррі зі “Снігів Кіліманджаро” й Дороті з “П’ятої колони”. Своєрідний альянс з цією групою конституюють героїні наступної, четвертої групи, які вже *є стервами, але тільки через обставини*. Хемінгвей, як правило, пояснює їхню поведінку і хоч це не позбавляє їх провини, та все ж ілюмінує мотиви вчинків. Прикладами образів цієї категорії є Брет Ешлі (“І сходить сонце”) та Маргарет Мекомбер (“Недовге щастя Френсіса Мекомбера”). Чистокровні стерви, такі як місіс Елліот (“Містер і місіс Елліоти”), дружина доктора Адамса (“Доктор і докторова дружина”) і Елен (“Маєш і не маєш”) відносяться до п’ятої групи. Ці жінки є “цілковитими *корупторами*” [10:109] чоловіків, з якими асоціюються. Шосту групу неможливо означити за принципом бінарної опозиції позитивність-негативність (як це було можливо з попередніми). Пілар і Марія Морган стоять осторонь інших жіночих персонажів Хемінгвея. Обидві вони репрезентують природність землі та великодушність, хоча обидві є аморальними (повії в минулому). Та найвища їх цінність, як зазначає автор дослідження, полягає в тому, що їхні найкращі якості (сміливість, лояльність, самодостатність) збігаються з найкращим якостями чоловічих персонажів Хемінгвея.

Назагал така класифікація навряд чи може видатись переконливою з ряду причин. По-перше, автор поділу героїнь, із самого початку категорично відкидаючи аместо-стерво базовану стереотипізацію, сам від неї далеко не відходить. В основі обидвох поділів лежить принцип негативності-позитивності. У чому дослідник перевершує попередніх “класифікаторів” – так це у подрібленні двох базисних категорій на більш численні, та в цілому не більш логічно вмотивовані. І з цього випливає друга причина амбівалентності поділу. Якщо Ліндероз не погоджується із попередньою типізацією, бо рефлексує, що занадто спрощено об’єднувати таких різних героїнь під скажімо титулом “стервоподібних”, то чим можна аргументувати його ж еклектизацію в одній категорії Брет Ешлі та Маргарет Мекомбер чи Марію з “По кому подзвін” та Гелен Гордон? Отож, подрібнивши класифікацію, дослідник загалом не досягнув мети “не поєднувати непоєднуваних”. Третя, найбільш вагома причина недоліків поділу заякорена в інтерпретуванні жіночих образів співвідносно до чоловічих. Характеристика кожної категорії ґрунтується на означенні наскільки відданими, безкорисними, покірними є ці жінки своїм чоловікам. І що більше вони є такими, то більш схвально трактуються Ліндерозом, що менше – то тим ближче знаходяться до номінації “стерва”. Виняток становить лише остання група, яка сама репрезентує маскуліні риси.

Підсумовуючи свою працю, Ліндероз пише, що Хемінгвеєве бачення жінки цілком традиційне. Така роль, яку відіграє жінка в творах митця, могла б акцептуватися навіть у вікторіанську добу. Головна її функція – “підкоряти свою фізичну й інтелектуальну свободу своєму чоловікові” [10:113]. Дослідник зазначає, що, керуючись таким вузьким баченням місця жінки в суспільстві, Хемінгвей не зміг створити “переконливі жіночі персонажі” [10:114]. Його зацікавлення полягало в чоловічій точці зору, резюмує Ліндероз, припускаючись такої ж помилки у своєму дослідженні.

Хронологічно дистанційована та більш логічно вмотивована наукова розвідка Мімі Райзель Глядштайн “Незруйнівна жінка в працях Фолкнера, Хемінгвея та Стейнбека”

("The indestructible woman in the works of Faulkner, Hemingway and Steinbeck") побачила світ у 1973 році. У 1986 році вона з'являється як окрема книга. Інспірована негативним ставленням до жінки в американській художній літературі, відсутністю в ній сексуально та інтелектуально емансипованих жінок, а особливо в творах американських прозаїків-чоловіків, Глядштайн прагне переглянути та переоцінити жіночі образи в творах трьох письменників-гігантів: Фолкнера, Хемінгвея та Стейнбека. Спираючись у своїх твердженнях на студії Керолін Хейлбрун, Кейт Мілет, Сімони де Бовуар, Леслі Фідлера et al, дослідниця засуджує суспільство, де процвітає агресія й насильство (типово маскуліні пріоритети), де жінка позбавлена змістового існування, яке сповнене лише образливою сексуальною експлуатацією, де все ще існує жінкозалежна література, головною функцією якої є вираження чоловічої ворожості до Іншої. Проте, незважаючи на заангажованість письменників, котрі а ргіогі налаштовані антагоністично до протилежної статі, їм вдається, на думку Глядштайн, створити портрет "незруйнівної жінки", яку дослідниця визначає як "персонаж, котрий репрезентує надію на людське виживання і віру в людську здатність все стерпіти" [7:16]. Така жінка є продуктом натуралістичних уявлень вищезазначених митців. "Свідомо чи несвідомо, їхня незруйнівна жінка походить частково з фізичної концепції матерії, яка, згідно з науковою аксіомою, може змінювати форму, але ніколи не може бути зруйнована" [7:16]. У міфях креації багатьох культур, продовжує авторка, Земля – теж жінка, Мати Земля. Загалом, Мати Земля й Мати Природа – дві майже універсальні персоналізації Вічної Жінки. В архетипному символізмі жінка – матерія, чоловік – духовне начало. Як і Мати Природа, жінка у працях Фолкнера, Хемінгвея й Стейнбека – персонаж амбівалентний. "Вона водночас підтримує й пригноблює" [7:17], як Мати Земля, що дає нам життя і поглинає останки своїх дітей. Глядштайн резюмує, що незруйнівні жіночі персонажі є продуктами суперечливої психологічної реакції, яка мотивується потребою чоловіка відокремити себе від землі, від тіла, від аморфності, репрезентованих жінкою, зберігаючи водночас повагу до первенства матерії. Щоб створити себе, чоловік повинен дистанціюватись від фемінності. Стаючи символом землі й тіла, жінка втрачає свою індивідуальну людську природу. Дослідниця вважає, що, хоча аналізовані письменники й позбавили жінку її людяності, проте відвели їй важливу роль у "великій драмі вічної витривалості людства" [7:19]. Порушуючи континуум наукового викладу Глядштайн та поминаючи аналіз жіночих образів в творах Стейнбека та Фолкнера, переходимо безпосередньо до об'єкту зацікавлення – Хемінгвея, відмічаючи лише, що, незважаючи на значну кількість конвергентних ознак, що об'єднують твори цих прозаїків, відмінності все ж переважають і в межах цих дивергентностей, кожен з них "презентує свою "правду" [7:94].

Авторка дослідження констатує, що згідно з розповсюдженим упередженням, чоловік та жінка в прозі Хемінгвея перебувають у діалектичній конфронтації. Він – чітко означений, глибоко розвинений мешканець чоловічого світу: світу війни, сафарі, кориди, полювання, риболовлі. Вона – обскурантна мешканка не жіночого, а чоловічого світу, де виконує певні функції по відношенню до протилежної статі. Ступінь її успішності в поставлених перед нею завданнях відносить її до рангу або позитивних (конструктивних), або негативних (деструктивних) персонажів. Критики по-різному реагували на гендерну асиметрію Хемінгвея, засуджуючи автора за поверхневе змалювання жінок; заявляючи, що його слухняні дівчатка – просто витвори юнацьких еротичних фантазій; стверджуючи, що він зовсім не створив дійсно жіночих персонажів. Загалом, авторка не погоджується із поділом героїнь на "амебо" та "стерво" подібних, зазначаючи, що кожна наступна художня жінка представляла собою нову фазу психічного розвитку її творця. Вона пропонує покласти в основу концептуалізації героїнь психо-біографічний метод, в зв'язку з яким вони (жінки) є епітомами реальних моделей. У ході індивідуального розвитку дитина чоловічої статі бореться щоб звільнити свою свідомість від феміно-материнського несвідомого. Боротьба ця важка й болісна, і результатом її є негативне враження від фемінного, Жакхливої Матері, яка співіснує як опозиція до протекую-

чої та годуючої матері. Кожна дитина зберігає зародкові іміджі цих двох Матерів у своїй підсвідомості. Екстремальні характеристики жіночих персонажів Хемінгвея засвідчують реальність такої парадоксальної ситуації. “Вони або леліють або руйнують” [7:105].

Мімі Глядштайн пропонує пильно розглянути відносини Хемінгвея з трьома найбільш впливовими у його ранньому житті жінками, які сформували його уявлення про протилежну стать, і, відповідно, стали тими архетипними образами, на основі яких проєктувались майже всі жіночі портрети митця. Ці жінки включають його матір, його першу кохану і його першу дружину, матір його першого сина. Всі вони були старшими від нього, всі ставились до нього по-материнськи, всі поєднували в собі позитивний та негативний аспекти архетипу Великої Матері (Добра-Грізна Мати).

Архетипні модифікації Великої Матері у поєднанні з різними шаблями свідомого та несвідомого досвіду письменника креатувала різноманітні жіночі образи, яких Мімі Глядштайн поділяє на дві групи. Відразу ж зауважимо, що з практичних міркувань ширше висвітлюватимемо лише ту групу, до якої віднесено героїнь роману “По кому подзвін”. Перша група номінується “деструктивними незруйнівними” [7:114] жінками, Жакливими Матерями. Це Брет, Марго Мекомбер та Елен з “Снігів Кіліманджаро”. Жінки цієї категорії надзвичайно вродливі і часто виявляють бісексуальні нахили, що підкреслюються манерою одягу, зачіскою і т.п. Вони руйнують на своєму шляху чоловіків, залишаючись неушкодженими самі. З роками Хемінгвей позбувся страху домінування “всеамериканської сучої матері” і виробив більш позитивне відношення до опозиції чоловік/жінка. Багато в чому цьому посприяла Хедлі, ставши прототипом матері-годувальниці, на основі якого були змодельовані найбільш “позитивні незруйнівні жінки” [7:127] (друга група), а саме Пілар та Марія з “По кому подзвін”. Як і Леон Вальтер Ліндероз, Мімі Глядштайн акцентує неординарність Пілар, яка унеможливує її валентність з іншими героїнями автора. Вона – активний, але разом з тим й позитивний персонаж (а це цілком нетрадиційно в Хемінгвея), що частково зумовлюється тим, що, хоча вона і є однією з головних героїнь роману, проте вона – не героїня в романтичному сенсі, їй не треба слугувати “тренувальним майданчиком для маскулінних вправлянь Роберта Джордана” [7:127], а тому вона може бути справжньою жінкою, а не “просто ритуальною богинею” [7:127]. Дослідниця міркує, що Пілар також властиві риси протектуючої матері, доглядальниці, земної богині. Вона леліє Марію, допомагає їй фізично й морально реабілітуватись. Стосунки Марії й Пілар, вважає Глядштайн, є епітомою відносин Деметри й Персефони. Марія (Персефона) була згвалтована фалангістами; її волосся, яке порівнюється з пшеничним полем, погодили (символізує безплідну землю). Коли Персефону повертають матері (тобто, коли Пілар визволяє Марію), пшеничне поле починає знову колоситись. Продовження матері через дочку сугестується тим фактом, що Пілар відчуває задоволення через Марію. Вона наставляє її у справах кохання, а натомість вимагає розповідей про її досвід з Робертом. Як Деметра контролює розквітання землі, так і Пілар контролює розквітання Марії. Вона визначає навіть локально-темпоральні межі відносин молодих людей, використовуючи Роберта як бальзам, щоб повернути Марії здоров'я. Пілар знає, що Джордан помре; вона прочитала це в нього на руці і, таким чином образ Роберта уподібнюється до образу чоловіка Великої Богині, який, виконавши своє призначення, приноситься в пожертву, щоб земля Матері/Дочки змогла вижити.

Змалюванням образу Пілар Хемінгвей стверджує витривалість жінки. Вона багато бачила, багато пережила і все змогла стерпіти. На противагу їй, Марія – не такий глибоко розвинений персонаж, хоча і їй властиві риси позитивної незруйнівної жінки, пише Глядштайн. Вона також репрезентує природу, матір-годувальницю. Її зв'язок з природою підкреслений описом її зовнішності: “волосся кольору жита” [5:25], “як хутро куніци під рукою” [5:325]; “груди, наче два маленькі узгірки на довгій рівнині” [5:294] і т.д. Впродовж роману Роберт називає її “зайчиком”, твариною, яка конотує родючість.

Та під начебто лагідною зовнішністю приховується внутрішнє незруйнівне ядро. Вона пережила страту всієї своєї сім'ї, згвалтування. Цей "зайчик" сповнений такої рішучості, що повсякчас має при собі лезо і достеменно знає що й де треба перерізати у випадку полону. Марія також важлива і у функції беззаспокоїливого засобу для Роберта. Вона – персонафікація життєстверджуючого принципу. На відміну від своїх попередниць (Брет, Марго, Елен), вона не послаблює, а, навпаки, наділяє силою, надихає свого чоловіка.

Глядштайн переконана, що ці дві героїні (Марія, Пілар) являють собою кульмінацію Хемінгвєєвого жіночого портретування, після якої настає регресія кількісна (в "За річкою, в затінку дерев" – Рената, в "Старий і море" – немає жіночого образу) та якісна (Рената - "покійна донька-коханка"[7:13]). Авторка зрештовує свою розвідку словами, що нагадують епіграф до першого роману Хемінгвєя "І сходить сонце": "Жінка, як речовина природного циклу, продовжуватиметься і терпітиме як земля" [7:139]. Загалом, варто зазначити, що це досить вичерпна праця, стержнева для всіх подальших у цій галузі, інтелігібельність авторської концепції якої беззаперечна.

Наступна наукова розвідка дистанційована від попередньої 24-річним часовим проміжком. У 1997 році з'являється дослідження Емі Лерман "Хемінгвєй і феміністична критика: хибне тлумачення та ігнорування складних жінок" ("Hemingway and the feminist critique: misreading and ignoring the complicated women"), сама назва якого промовисто артикулює методичні засади авторки. Релевантність такого підходу обумовлена культурно-історичною атмосферою того часу (пошук нових конструктивних засад у феміністичному дискурсі). Десятиліття ексегетичних студій романів та оповідань Хемінгвєя продемонстрували, що прозаїка перманентно звинувачували у продукуванні жінконенависницької літератури. Подібні звинувачення стосувались і особистого життя. Емі Лерман не погоджується із такою інтерпретативною ситуацією, а надто, якщо вважати художній світ письменника проекцією особистого досвіду, то останній доводить, зазначає авторка, неабияке значення жінки в житті Хемінгвєя. Лерман пропонує нашій увазі перепрочитання декількох канонічних текстів контроверсійного "татуся" з феміністичної перспективи, спираючись на праці Е.Шовалтер, у якій вона запозичує термін "феміністична критика" ("яка зосереджує свою увагу на жінці як читачеві чоловічих текстів" [1:678]) та Філіпа Янга, дослідника творчості Хемінгвєя, в якого теж запозичує терміни: "герой кодексу" та "хемінгвєївський герой". Навіть пересічному читачеві американського класика, звісно, відомі останні словосполучення, якими після Янга користувались й інші дослідники (Е.Ровіт, А.Вальдорн), модифікуючи та варіюючи їх, проте не порушуючи їх есенсіалістського змісту: "герой кодексу" – сильний, мужній, витривалий, сміливий чоловік, який багато пережив, побачив і навчився сміятись, навіть коли дуже боляче; він є своєрідним прикладом для "хемінгвєївського героя" – зазвичай протагоніста, який теж отримав фізичні та душевні рани, проте, як з цим жити, ще не навчився. "Хемінгвєївський герой" на відміну від "героя кодексу" – вразливий персонаж, особливо у справах кохання. Прикладами "хемінгвєївських героїв" є Нік Адамс, Джейк Барнс, Фредерік Генрі, а їх наставниками ("героями кодексу") – Педро Ромеро, Роберт Джордан та інші. Лерман наполягає на аплікації цих термінів і до жіночих персонажів: "жінки можуть і повинні оцінюватись за тими ж критеріями, що й чоловічі персонажі" [9:14]. Вона аргументує неправомірність застосування опозиції "хемінгвєївський герой"/"герой кодексу" ексклюзивно до чоловічого (маскулінного) світу. Більш того, Лерман переконана, що багато жіночих персонажів таки дотримувались "кодексу", який редукувався канонічною критикою виключно до чоловічого простору. Дослідниця також ставить собі за мету довести, що багато героїнь водночас поєднували в собі бінарну опозицію Янга. Та головна ціль авторки не у віднесенні конкретних жіночих образів до певних категорій, а доведення, що "всіх їх можна оцінити за традиційно андроцентричними стандартами" [9:16]. Лерман рефлексує, що Хемінгвєй створив складні й суперечливі жіночі портрети, які заслуговують на ґрунтовний і глибоководумливий аналіз. Від-

даючи прерогативу чоловічим персонажам, критики поминули увагою той виклик, який кидають їм зі сторінок Хемінгвеевої прози жінки. У 1920-ті, 30-ті та 40-і роки їх лише okazіонально згадували, та й то як “другорядні чи навіть орнаментальні в порівнянні з героїчними чоловічими образами” [9:23]. Перші відгуки, що дійсно ілюмінували жіночі персонажі відносяться аж до 60-х (Саме на цей час припадає друга хвиля фемінізму, що виникла на “хвилі молодіжного революційного руху нових лівих і руху афроамериканців за громадянські права та ліквідацію расової сегрегації” [2:94]). Всі ці відгуки були гомогенними: жінки у працях Хемінгвея – служниці чоловіків і їхнє колаборування не-обхідне лише для уможливлення задовільного екзистування останніх. Виключно всі критичні зауваги генерувалися чоловіками аж до 70-х, коли феміністичний рух виборів право і для жінки-критика зартикулювати свою візію Хемінгвеевої прози та визначити місце героїні в ній (єдиним винятком була Ліліан Росс, яка ще у 1951 опублікувала в “Нью-Йоркері” “Портрет Хемінгвея”). Перші феміністичні інтерпретації Хемінгвеевих жінок були в’їдливими й агресивними (як і вся тактика ранньої феміністичної методології), зазначаючи їх спорадичність, монофункціональність (яка зводилась до сексуальної експлуатації) та якісну обмеженість. Далі Емі Лерман сфокусовує свою увагу на феміністично спрямованих розвідках творчості Хемінгвея, що передували її власному дослідженню. Предомінантною тактикою тих робіт є обстоювання неправомірності маргінесного екзистування жінки, відкидання її поза межі змістово-наповненого життя. Праці головним чином репрезентовані жінками-критиками, okazіонально – чоловіками. Монокаузальність недоліків цих робіт (Б.Керт, Дж. Фетерлі, Л.П. Мілер та Е.Лоєріджа) дослідниця вбачає перш за все у їх фрагментарності. Всі вони, за винятком Керта, звертаються лише до роману “Прощавай, зброе!”, аналізуючи персонаж Кетрін. Лерман дивується як можна дійти до якихось узагальнюючих висновків, спираючись лише на один жіночий образ, не провівши жодних інтертекстуальних паралелей. Набагато вище цінує дослідниця таку тріаду критиків: М.Спілку, Р.Кроцієра та М.Р.Глядштайн. Передовсім наявність у цьому тріо двох чоловіків свідчить про хибність судження, що “автентичний феміністичний критик має бути жінкою” [9:38]. Дослідження Спілки апелює до авторки найбільше. Він вважає, що жіночі персонажі Хемінгвея від природи складні, бо поєднують у собі фемінне та маскулінне начала. Загалом дослідження Спілки торкається низки проблем гендеру та сексуальності. Одне, що непокоїть Лерман, – це надто екстенсивне залучення біографічного матеріалу до аналізу творів Хемінгвея. Здійснивши огляд значних критичних напрацювань, дослідниця починає втілювати в життя свою мету – прочитати жіночі персонажі діаметрально протилежно до існуючих канонів. Вона заявляє, що, якщо хемінгвеївський протагоніст незмінно чоловічого роду, то “герой кодексу” може бути представником будь-якої з двох статей. Брет Ешлі, Кетрін Барклі, Марії, Пілар та Кетрін Бурн властиві, якщо й не всі, то більшість героїчних рис, які асоціюються з “героєм кодексу”. Брет потрібна Джейкові, він же ж в свою чергу їй нічого не може дати; Кетрін – джерело пізнання життя для Фредеріка Генрі; Роберт може завершити свою місію тільки тому, що має кохання Марії та підтримку Пілар; Девід Бурн знову починає писати, бо Кетрін його стимулює й заохочує (пам’ятаймо “герой кодексу” – наставник для “хемінгвеївського героя”). Як уже зрозуміло із переліку персонажів, Лерман хронологічно послідовно аналізує чотири літературних полотна Хемінгвея: “І сходить сонце”, “Прощавай, зброе!”, “По кому подзвін” та посмертно опублікований “Райський сад” (до речі, ще не перекладений українською), з яких ми селекуємо одне, релевантне до завдань нашого дослідження.

Обриси персонажів Марії та Пілар тісно переплітаються з уявленням про “героя кодексу”, вважає дослідниця. Обидві вони, багатостраждальні героїні, навчилися не думати про поразку, не ятрити старі рани. Сам Хемінгвей змалюванням цих жінок заставляє нас усвідомити, що вони так логічно належать до янгівської концепції “героя кодексу”, як і сам Джордан. До того ж, де це задекларовано, що має бути лише один герой у тексті, запитує Лерман. Інтегральною рисою “героя кодексу” (за дефініцією Янга) є здат-

ність добряче випивати. Марії не властива ця риса, але, загалом, вона таки цінує сенсуалістичні радощі буття, зокрема секс. Здатність Марії швидко адаптуватися до нових умов життя теж заслуговує подиву. Дочка мера міста, яка зросла в добропорядній, поважній привілейованій католицькій сім'ї, гідно зносить умови табірної життя в горах (виносливість – одна з рис “героя кодексу”). Безперечною є й сміливість героїні. Коли вона розповідає Джордану про згвалтування, то зазначає, як затята вона боролась до кінця, доки “один із хрестоносців у блакитних сорочках, поборників істинної віри, сів їй на голову, а інші повикручували їй руки, задерли спідницю й подолом заткнули рота” [5:147]. Вона ж пропонує Джордану навчити її стріляти, щоб вона могла позбавити його страждань, а він – її у разі необхідності, хоча на цей випадок вона має ще й лезо при собі. Марія – не тільки пристрасна, смілива й великодушна жінка, а й свідомо того, про що варто думати й говорити, а про що – ні (а це одна з найістотніших ознак “героя кодексу”). Отож, підсумовує Лерман, вона цілком заслуговує “титулу” “героя кодексу”. Пілар – жінка, яка теж завжди може покластись на свою виваженість, самоконтроль. Вона не зважає на свої емоції та почуття, завжди діючи в інтересах табору та Республіки. Роберт відразу ж відчуває прихильність до обидвох жінок, усвідомлює їх роль у житті невеличкого партизанського загону. Жінки подають хороший приклад усій чоловічій компанії. Кожна з них – сама по собі “герой кодексу”, вважає авторка, проте їх дихотомічне поєднання – це саме те, що дає нам найповніше уявлення про категорію. Метафорично, вони – частини одна одної. Саме у романі “По кому подзвін”, зазначає дослідниця, Хемінгвей вперше наважився зобразити жінку, якщо не сильнішої, то принаймі такої ж як у чоловіка сили волі. Що ще важливіше – це те, що Хемінгвеєві чоловічі персонажі теж змодифікували свою думку про жіноцтво. Лерман резюмує, що феміністичні змалювання в “По кому подзвін” “відображають мистецтво Хемінгвея як найповніше” [9:149], репрезентуючи іновативні та інтригуючі аспекти його художньої прози. Далі дослідниця аналізує еволюцію критичних відгуків стосовно Марії й Пілар. Динаміка генези цих рецептивних оцінок спричинена, звісно, не лише художньою вартістю твору, а й позалітературними чинниками. Перші рецензії на роман або поминають жіночі персонажі взагалі, або несхвально про них відгукуються, особливо про Марію, яка часто порівнюється з Кетрін Барклі на основі їхньої одновимірності (Л.Трілінг, М.Шрорер et al). Пілар ж закумулювала декілька добрих слів про себе (Ф.Янг). У руслі феміністичного дискурсу Л.Вагнер, Р.Вітлоу, М.Р.Глядштайн переоцінюють героїнь роману “По кому подзвін”, віддаючи належне індивідуальності та сміливості Марії, “хоча це лише маленький аспект її загального макіяжу” [9:156]. Найбільш сучасні відгуки на роман (90-ті роки) фокусують свою увагу на проблемах сексуальності та залучають до аналізу обширний біографічний матеріал (М.Спілка, Д.Бренер, А.Джозефс, Н.Комлі та Р.Шолез). Здебільшого вони концентруються на секційному перепрочитанні, аналізуючи окремі епізоди, а не весь роман. Підсумовуючи свою розвідку, Емі Лерман пише, що жіночі образи, напевно, найбільш контроверсійний аспект Хемінгвеєвої художньої спадщини. Все ж, “незважаючи на те, що їх так часто ігнорували, ці жінки в “По кому подзвін” відносяться до тих особливих персонажів: сміливих, достойних, витончених, обізнаних у справах кохання й життя, які так успішно проникли в те, що колись вважалось Хемінгвеєвим братством “героїв кодексу” [9:166].

Не просто однозначно оцінити дослідження Емі Лерман: з одного боку, воно – логічно когерентне, охоплює широкий спектр жіночих персонажів та висвітлює їх у новому (феміністичному) перерізі; з іншого боку, авторка припускається ряду помилок. Сама вона в ході своєї роботи ідентифікує недолік гендерної розвідки Вітлоу: він більше концентрується на Джордані і його моральних переконаннях, ніж на Марії чи Пілар. “Вітлоу розглядає жінок в романі, чи скоріш Хемінгвеєву характеристику їх з точки зору Джордана ...” [9:157-158]. Усвідомлюючи помилку свого попередника, вона ж її повторює. Інтерпретації жіночих образів подані крізь фаллоцентричну призму. Із 36 сторі-

нок, на яких вона викладає своє бачення жіночих персонажів, мало не третя частина присвячена виключно Джордану. Коли ж вона й аналізує Пілар і Марію, то все ж завжди співвідносить, порівнює і протиставляє їх з Робертом: “На противагу Джордану, Марія відчуває, що в неї немає життя без Джордана ...” [9:138]; “... Пілар може бути таким ж прикладом “героя кодексу” як і Джордан, фактично й сам Джордан високо цінить достоїнство й силу Пілар ...” [9:139]; “... Пілар, жінка, яку Джордан сприймає як “гору”, як “психіатра”...” [9:143]; “Початкова реакція Роберта Джордана на Марію й Пілар, очевидно, утверджує їх у їхніх героїчних ролях” [9:145]. Головне завдання дослідниці полягало в обґрунтуванні релевантності присвоєння Пілар і Марії “титулу” “героя кодексу”, та в ході роботи вона девіює від поставленої мети, з’ясовуючи наскільки гідний Джордан цього звання. І хоч в кінці-кінців Емі Лерман констатує, що Пілар та Марія – “герої кодексу”, проте загалом аргументи їхньої віднесеності (а особливо Пілар) до цієї категорії непереконаливі та неґрунтовні.

У тому ж таки 1997 році побачила світ ще одна розвідка, репрезентована американською дослідницею. Мішель Сугіяма запропонувала свою неординарну студію жіночої сексуальності “Фемінна сутність: еволюційний аналіз жіночих персонажів Хемінгвея” (“Feminine nature: an evolutionary analysis of Hemingway’s women characters”). Дослідниця наполягає на релевантності психологічного знання, а передовсім процесів пізнання, для літературних студій. Особливо важливими є ці знання для розуміння гендерних опозицій. Еволюційна психологія проливає світло на питання, які так турбують гендерну та феміністичну критики: Як саме чоловіки й жінки різняться психологічно? В чому полягає каузальність цих дивергентностей? Літературна теорія здавна переконана, що в основі аломорфізму статей лежать соціально-культурні чинники. Проте, продовжує Сугіяма, якщо всю відповідальність покласти на плечі культури, то як тоді пояснити універсальність цього феномену? Якщо ж вважати, що гендерний диморфізм соціально спричинений (а саме цю думку обстоює фемінізм, “відштовхуючись від ідеї Сімони де Бовуар, що жінкою не народжуються, а стають” [2:94]), то чому ж сучасна жінка, незважаючи на значний перерозподіл соціальних ролей, все ще залишається “другою статтю”? До речі, ця проблема непокоїть й феміністичні умі: “незважаючи на видиму перемогу [першої хвилі фемінізму] (досягнення рівної з чоловіками освіти та рівних громадянських прав), не вдалося досягти головної мети – реальної рівності жінок і чоловіків у суспільстві” [2:94]. Дослідниця переконана, що в основі гендерної різниці лежать “репродуктивні утиски, специфічні для кожної статі й психологічні адаптації, які розвинулись внаслідок цих утисків” [11:33]. (Прикладом жіночого репродуктивного утиску може слугувати максимальне (порівняно з мінімальним чоловічим) інвестування жінки у створення нащадка). Іншими словами, різні репродуктивні фізіології спричинили психо-сексуальний диморфізм. Наш мозок влаштований таким чином, що на фізіологічні перешкоди, які супроводжують репродукцію (парування, виховання дитини), він реагує відповідними адаптаціями. На підставі фізіологічних ідентичностей, жінки мають спільні адаптивні проблеми і пізнавальні процеси, та їх вікові, розумові, фізичні і т.п. дивергентності поміщають кожну з них в унікальні обставини. Як результат, для кожної жінки властива індивідуальна сексуальна стратегія, і, відповідно, індивідуальний комплекс психологічних адаптацій. Дана студія зосереджує свою увагу на шести жіночих персонажах, кожному з яких характерні власні гендерно-адаптивні проблеми, спричинені унікальною сексуальною історією і особливими сексуальними умовами.

Амбівалентність портретування жінок, або скоріше неоднозначність їх критичного потрактування вмотивувала вибір дослідницею об’єкту аналізу – Хемінгвея. Звинувачуючи прозаїка у жінконенависництві, антагоністичності до протилежної статі, критики керувалися упередженими сексистськими спостереженнями нараторів-чоловіків, вважає Сугіяма. Гуманність Хемінгвеевих жінок вони зредукували до їх сексуальності та покірності. Вбачають дослідники в прозі автора й едемичний мотив (Дж.Леланд, К.Сміт). Чоловік відкидає жінку і все, що вона репрезентує, бо вбачає в ній емоційну загрозу,

водночас джерело й руйнівника щастя. Загалом, канонічна критика заявляє, що Хемінгвей “не знає, що з ними [жінками] робити окрім як спати” [цит. за 11:36]; і, отож, неможливість порозуміння з протилежною статтю, заставляє його писати про “Чоловіків без жінок”. Сугіяма також засуджує пануючу традицію за звичку надмірно залучати біографічний матеріал для інтерпретації дихотомії художнього чоловіка й жінки, особливо, для пояснення паталогій перших. Ми робимо, застерігає дослідниця, і Хемінгвею, і всім митцям велику “ведмежу послугу”, редукуючи їхніх персонажів до маніфестацій чи проєкцій неврозів їхніх творців. До того ж, такий підхід ігнорує той факт, що переважна більшість читачької аудиторії емоційно та інтелектуально відгукується на *художню* (виділення наше – І.К.) персону, не знаючи анічогісінько про самого автора. Сугіяма звинувачує й М.Р.Глядштайн у спрощеному підході до класифікації жіночих персонажів. Їй “не вдалося взяти до уваги той факт, що кожен Хемінгвеевий жіночий персонаж перебуває у цілковито відмінному від інших сексуальному середовищі” [11:46]. Набагато більш до снаги дослідниці дослідження, які вдумливо відмічають, що “Хемінгвееві роботи насправді дуже зосередженні на психології людського парубання” [11:44]. Вона зазначає, що критичні напрацювання, основою яких є роботи прозаїка, сьогодні рухаються, безперечно, в прогресивному напрямку, вбачаючи в центрі літературних полотен “пару закоханих”, між якими відбувається “дивна хвилеподібна операція притягування й відштовхування” [цит. за 11:45] і “втрата кохання репрезентує визначальні ставки в грі життя” [цит. за 11:45]. Отож, почерпуючи приклади зі скарбниці Хемінгвея, ця робота має своєю метою встановити альтернативний підхід до літературних студій статевої різниці. Об’єкт нашого дослідження знову ж таки зумовлює нашу фокусову локалізацію на романі “По кому подзвін”. Сугіяма вимальовує інтерпретативний портрет лише однієї із двох головних героїнь роману – Марії.

Марія закохується в Джордана з першого погляду – факт, який критики щонайпоблажливіше дефінують як непереконливий. Ключ ж до розуміння такої спонтанності почуття, міркує авторка, полягає у її сексуальному досвіді. Брутальне групове згвалтування відібрало у неї незайманість, завдавши глибокої психологічної травми. І не проходить і декількох місяців, як вона закохується, вступає в статеві стосунки, до того ж, з цілковито незнайомим їй чоловіком. Хіба це не парадокс, запитує Сугіяма і відповідає, що для того, щоб проникнути у суть вчинків героїні, слід взяти до уваги вплив згвалтування та воєнного часу на жіночу репродуктивну фізіологію. Згвалтування – універсальний феномен, властивий всім культурам світу, а рекурентність такого виду насильства під час війни – вже давно сумна аксіома, і тому, впродовж людської еволюції жінки потребували чоловічої протекції. Таким чином, якщо вважати, що “згвалтування конституює адаптивну проблему для жінок, то цілком ймовірно, що жіноча психіка розвинула захисні механізми, призначені для відлякування насильницької популяції” [11:177]. Якщо розглядати поведінку Марії у такому ракурсі, то вона набагато більш зрозуміла. Для гвалтівника, стратегія якого полягає у “спаруватись й втекти” [11:178], такі сексуальні відносини цілком прийнятні (мінімальна затрата часу, енергії, ресурсів), тоді як для згвалтованої – це “грабунок” [11:178] (вона не вибирає партнера, може завагітніти і т.д.) До того ж, жертва згвалтування втрачає свою цінність як партнер. Дослідження доводять, що її часто звинувачують в тому, що сталося (чоловіки, бойфренди) і лише фізичні ушкодження (синяки, рани) пом’якшують ці напади. Звинувачення заякорені в “батьківській невпевненості” [11:179]. Оскільки, жертва згвалтування має реальний шанс завагітніти, то її чоловік, стає, репродуктивно кажучи, роконосцем: він ризикує інвестувати не свою дитину. Роберт Джордан запитує Марію, чи були у неї інші чоловіки і вона розповідає, що з нею “робили все” [5:65], переконана, що він тепер не кохатиме її. “Я кохаю тебе, – сказав він. Але щось сталося з ним, і вона це відчувала” [5:65]. Мудра Пілар радить Марії сказати Роберту, що вона не завагітніла в результаті згвалтування.

На превеликий жаль жертв зґвалтування, вони опісля мають непривабливі перспективи довготривалих стосунків, зате в якості короткочасного партнера користуються великим попитом. “Результат: жінка потенціально більш вразлива до сексуального нападу після зґвалтування, ніж вона була до того” [11:182]; вона перетворюється якби на “звичну жертву”. Присутність дорослого чоловіка максимально редукує загрозу зґвалтування. Отож, правдоподібно, що жіноча психіка виробила стратегії, спрямовані на мінімізацію ризику насильства, серед яких набуття чоловічої протекції. Сучасні жінки вдаються до найрізноманітніших запобіжних фізичних заходів, серед яких зміна житла, номера телефону, виїзд, придбання собаки, проте всі ці засоби не були доступними жінкам у ході еволюційного розвитку, як не були доступні й Хемінгвеевій Марії. Отож, для них “довготривалий сексуальний альянс з чоловіком” [11:196] був чи не єдиним способом захисту від сексуально агресивних чоловіків.

Коли Марія зустрічається з Джорданом, вона все ще переживає пост-травматичний синдром жертви зґвалтування, який виявляється у постійних самопринизливих згадках про свою зовнішність: “Треба випити багато вина, щоб я здавалася вродливою” [5:61], мовчазності, збудливості та готовності накласти на себе руки у випадку повторення до-свіду. Партизани сексуально зацікавлені в Марії (і Агустін, і Пабло), але, оскільки, вони знають про зґвалтування, то логічно сподіватись, що вона цікавить їх як короткочасний партнер. На противагу їм, Джордан зацікавлений у ній як у довготривалому партнері: “Він хотів би дуже-дуже довго бути з нею” [5:147]. Він також має намір з нею одружитись. А, головне, що для Марії шлюб з Робертом досить перспективний. Він – найбільш достойний чоловік із тих, які їй доступні. Навіть в межах партизанського табору, його соціальний статус – значимий: він – заступник лідера. Він – доблесний (хоч як це й архаїчно не звучить у ХХ ст.), а це особливо вартісно для Марії, оскільки саме такий чоловік зможе гідно про неї подбати. Його сила й витривалість – вражаючі (згадаймо лише про мішки, які він приніс до табору і які потім мало хто міг навіть підняти). Він – рішучий, врівноважений, завжди напоготові (варто згадати як він убив кавалериста, який, до речі, цілком несподівано з’явився). Джордан завжди може на себе покластися і про себе подбати. Його достоїнства не виключно фізичного плану. Він – професор іспанської мови і це наближує його соціальний статус до Маріінової (вона – дочка мера). Про його мудрість свідчить і те, що в штабі він отримав лише наказ підірвати міст, деталі ж розробки й проведення операції довірили йому. З перспективи нещасних партизан в нього хороші зв’язки. Він легітимно прийнятий до Республіканської Армії, має звання. Все це не може не справити враження на Марію, для якої сукупність всіх цих якостей конституює сексуальну привабливість Джордана. Роберт, до того ж, – кращий потенціальний захисник, ніж будь-хто інший з групи, тому що всі вони – іспанці, а в країні точиться громадянська війна і невідомо котра з сторін переможе. Якщо республіканці програють, то чоловік, якого вона обере, може бути ув’язнений чи страчений. Можливість економічної нестабільності в країні після війни теж досить велика. А Джордан ж може залишити Іспанію і повернутися на свою роботу в Штатах. Марія, осиротіла й зґвалтована, потенціально жертва наступних сексуальних нападів, вибравши Джордана як коханого й сексуального партнера, зробила не примхливий чи мимовільний вибір, а навпаки дуже селективний, стверджує Сугіяма. І критики, які звинувачували Марію у тому, що вона слугує Джордану, багато чого недобачили: він теж їй слугує, надаючи їй захист, якого вона так відчайдушно потребує. Резюмуючи своє дослідження, Сугіяма заявляє: “Що я сподівалась тут показати – то це те, що Маріїне кохання перфектно продумане в її дуже імперфектних обставинах” [11:213]. Еволюційна психологія постулює, що чоловік прагне сили, щоб приваблювати красивих жінок як партнерів. Маріїна історія ілюструє жіночу сторону цих відносин: красиві жінки шукають сильних чоловіків як партнерів, щоб здобути захист, гарантом якого є його сила.

Мовлячи своє заключне слово про цю роботу, хочеться зазначити, що зінтегрувавши психологічні та літературні студії (а також ряд інших: соціологічні, біологічні, археологічні) Мішель Сугіяма витворила доволі цікаву й дійсно неординарну наукову розвідку. Ми знаємо наскільки важливою для сьогодення є інтеграція різних дисциплін і в цьому плані дослідниця зробила рішучий крок вперед. Непокоїть лише одна неточність, допущена в ході роботи, яку варто зауважити. Авторка стверджує, що “чоловіки [партизани] цікавилися нею [Марією] тільки як короткочасним партнером” [11:201].

Наступний, 1998 рік знову потішив шанувальників Хемінгвея новою роботою, присвяченою жіночим портретам. Чімей Фрегосо оприлюднив свою розвідку “Замовчана розповідь: реконструюючи історію Хемінгвеевого(ої) героя(їні) на війні” (“The untold story: reconstructing the history of the Hemingway hero(ine) at war”). Самою назвою вступної частини “Поклик розвіяти міфи про Ернеста Хемінгвея” автор промовисто засвідчує своє завдання мовити нове слово про прозаїка. Фрегосо розповідає про численні війни, свідком чи учасником яких був свого часу Хемінгвей і на основі яких з’явилися мало не всі канонічні романи та оповідання. Відзначає автор також перманентний критичний інтерес до цієї хемінгвеевської теми з пріоритетним фокусом на дилемі героя, що й обумовило вибір Фрегосо полярного предмету дослідження – героїнь. Ракурс погляду дослідника на жіночі персонажі теж вельми цікавий: він ставить собі за мету розглянути колізію війни та гендеру, що має своїм результатом зміну гендерних ролей. Автор рефлексує, що феміністична критика здійснила переворот у сакраментальному прочитанні Хемінгвея, заявляючи, що не сам герой “здійснює мандрівку у наступний етап свого життя” [6:7], а герой і його жінка. Він також зазначає, що іноді затяті феміністичні та біографічні студії призводили до над-перепрочитання, витягуючи на світло брудну білизну Хемінгвеевого раннього дитинства, твердячи, що Грейс Хол Хемінгвей виховувала дітей в андрогенному стилі, одягаючи та підстригаючи доньку та сина однаково, що позначилось на гендерній амбівалентності автора, яку він дбайливо приховував від публіки маскою “маскулінності”; переоцінюючи вплив його приватних стосунків на творчість; старанно й успішно клеймуючи його лейбою “жіноченависника” і т.п.

Фрегосо пропонує нашій увазі розгляд трьох романів: “І сходить сонце”, “Прощавай, зброе!”, “По кому подзвін”. Головні героїні цих літературних полотен відіграють вирішальні ролі в історіях, які вважались виключно про чоловіків. Стосовно “По кому подзвін”, то в цілому автор малює вичерпний портрет лише однієї героїні роману – Пілар, згадуючи про Марію лише оказіонально. Марії, на його думку, властиві традиційно фемінні емоції. “Шукаючи свій власний “сепаратний мир”, Марія усвідомлює, що він – у відданні себе коханому ...” [6:79]. Вона відчайдушно чіпляється за рудиментарну жіночу роль з її традиційними моральними нормами. Сентиментальний портрет Марії, вважає Фрегосо, – антипод портрету Пілар, лідера табору партизанських повстанців (який складався, крім неї, виключно з чоловіків). І саме на прикладі цього образу Хемінгвей реконструює гендерні стереотипи минувшини і створює можливість креації нових. Пілар – жінка, яка впродовж всього свого життя віддавала перевагу чоловічій компанії і вони (чоловіки) завжди вважали її своїм товаришем. Коли в таборі вирішується питання мосту, то всі партизани одноголосно (крім Пабло, звісно) займають позицію Пілар (ще навіть не знаючи, що вона думає з цього приводу): “Я за Паблоу тїєр” [5:51]. “Вражаючий портрет незалежної нової жінки” [6:81], яка бореться майже не передовій, поділяючи з чоловіками і трофеї, й поразки, змусив суспільство переглянути традиційні кордони участі жінки у війні.

Пілар поєднує в собі фемінне й маскулінне. Її андрогенність підкреслюється маскулінними рисами зовнішності та поведінки. Вона й сама усвідомлює свою неоднозначність, проте це не завдає їй клопоту. Вона здатна (і цілком успішно) існувати й навіть насолоджуватись існуванням, втілюючи в собі два традиційно полярних гендери. Аксиоматичним є той факт, що маскулінність конституювала якусь частку сутності Пілар, проте й фемінне теж не стерлося. Фрегосо пропонує неординарне символічне порівнян-

ня материнського образу Пілар з печерою, в якій вона мешкає. Партизани шукають притулку й відносної безпеки в горах, що символізує потребу повернення до материнських грудей. Згрупування ж їх у печері Пілар символізує повернення до материнського лона. І саме в цьому середовищі п'ять чоловіків й одна дівчина знаходять лідера в обличчі жінки, котра їх годує, поїть вином, захищає від зовнішньої війни у темному місці, де вони можуть поспати, і спонукає їх до дій. Для кожного з них Пілар має свій життєвий урок. По-материнськи відноситься вона й до Пабло, не даючи йому спитись, присоромлюючи і в глибині душі завжди жаліючи. Сурогатною матір'ю являється вона і для Марії, допомагаючи останній реабілітуватись після фізичного та морального насильства, наставляючи її у справах кохання та господарства. Знаючи, що Джордан помре, вона навчає його як змістовно прожити останні дні. Всі життєві уроки Пілар мають спільну основу: кожному своєму підопічному вона радить ініціативно керувати своїм життям, щоб в результаті стати справжньою особистістю, повноправним членом табору. Володіючи потужними знаннями (не формальною освітою, а знаннями, здобутими в численних морських подорожах, біля арени бою биків, у революції, отриманими у спадок від своїх циганських предків), вона проникає в людську сутність і глибоко її розуміє. Образом Пілар Хемінгвей пропагує цілковито новий вид політика, в якому переплітаються маскуліні (досвід) та фемініні (інтуїція) риси. І незабаром весь табір “переголосовує своє попереднє розуміння чоловічої та жіночої ролей” [6:88], намагаючись усвідомити наскільки інтегральним компонентом у лідерстві є фемініні тенденції. Люди хочуть під керівництвом такої чоловікоподібної жінки боротися й бути революціонерами. Вони готові йти у вогонь і воду за політиком нового гатунку. Пілар – емоційний стоїк, вона ніколи не проявляє своїх почуттів відверто. Оскільки вона має бути провідником і матір'ю для групи, вона в собі “створює неймовірне джерело сили, надії, любові, витримки ...” [6:93], щоб забезпечити єдність й силу духу серед тих, хто їй небайдужий. Тоді як чоловіки падають духом, Пілар нічого не залишається, окрім як стати сильнішою. Пілар – поліфункціональна героїня: дружина, мати, годувальниця, друг, наставник, воїн, командир, один з найбільш яскраво вималюваних персонажів Хемінгвея, який набагато випередив феміністичне уявлення про емансиповану жінку, створивши її ще перед Другою Світовою війною, наче прогнозуючи не лише політичні, ідеологічні, а й гендерні зміни в суспільстві.

Підсумовуючи свою розвідку, Чімей Фрегосо приходить до висновку, що, незважаючи на те, що аналізовані романи утверджують чоловіка у статусі військового героя, проте вони експлікують в той же час чисельні жіночі ролі у воєнні часи, які набагато бенкетливіші й інтригуючі ніж завжди вважалося. “У брутальному й апатичному світі, де слова втратили своє значення, саме жінки забезпечили можливість повернути словам значення й суть” [6:104]. Фіксуючи жіночий досвід на війні, запевнює дослідник, Хемінгвей розкриває замовчуване. І це приховуване ілюструє, що “війна сутнісно така ж важлива, як і гендер у тому, що жоден з них – не статичний; обидва відображають інше значення зі зміною культури” [6:102]. Війна – це арена, де такі бінарні структури, як гендерні ролі починають переглядатись і культурно деконструюватись і реконструюватись, міркує Фрегосо. Жінки на фронті заставили чоловіків відчутти, що війна вже не виключно чоловіче поле діяльності, чи скоріш, чоловіки відчували загрозу у тому, що війна вже не розглядається як суто чоловічий проект. Військова взаємозалежність створила відчуття егалітаризму, де рівні обов'язки паралелювали з рівними правами. Жінки, колись маргіналізовані, “покинули периферію щоб увійти до центру, стати лідерами нового світу” [6:112].

Залишається лише додати, що спроба автора відкрити нові горизонти прочитання Хемінгвєєвих жіночих портретів вельми інтригуюча й цікава, хоч і не вичерпна. Отож, чекає свого нового дослідника.

Радикальний аломорфізм цих досліджень унеможливило однозначне їх підсумування. Можна лише окреслити провідний мотив, а це еволюція від фалоцентричного до

гетероцентричного аналізу героїнь (з його акцентом на фемінному) і навіть у своїх екстремістських варіантах до феміністичної “нірвани” – андрогінності; або, користуючись іншою парадигматичною опозицією – від традиційного герменевтичного інтерпретування, яке фокусується на явно виражених смислах до психоаналітичного з його акцентом на прихованому. Таким чином, Хемінгвееві жінки із пасивних, пригноблених, сексуально меншовартісних, неінтелектуальних вирости до прагматичних, незалежних, емансипованих, поруч з якими Хемінгвееві чоловіки ніяковіють через свою безпорадність. Євгенія Кононенко пригадує, що їй “не раз доводилось чути вельми суперечливу, проте й вельми категорично висловлену думку: жінка, яка дуже добре стоїть на ногах в цьому світі, похитнула донедавна непохитні позиції чоловіка” [2:146]. Дуже слушно це звучить стосовно Хемінгвеевих жінок, які насправді сильно похитнули донедавна непохитні позиції чоловіка. Але, хто знає, можливо, наступне десятиліття поверне чоловікам всі привілеї, бо ж, як твердить Яусс, літературний твір – “не монумент, який монологічно сповіщає про свою позачасову сутність, а партитура, розрахована на постійно оновлене сприйняття, яке звільняє текст з матерії слів і дає йому реальне буття” [4:134-135]. Кожна генерація програє цю партитуру по-своєму, керуючись власне літературними та позалітературними чинниками й, відповідно, відводить у ній своє “оновлене” місце жінці.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гендер і культура: зб.ст./Упоряд.: В.Агеєва, С.Оксамитна. – К.: Факт, 2001. – 224 с.
2. Зборовська Н.В. Психоаналіз і літературознавство: Посібник. – К.: Академвидав, 2003. – 392 с.
3. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – С. 127-138; 272-276
4. Хемінгвей Е. Твори в чотирьох томах. Том 3: Романи, повість та оповідання. – Перекл. з англ. – К.: Дніпро, 1981. – С. 7-404
5. Шовалтер Е. Феміністична критика у пущі.//Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – С.680-702
6. Fregoso Ch.L. The untold story: reconstructing the history of the Hemingway hero(ine) at war. – California State U-ty, 1998. – 120 p.
7. Gladstein M.R. The indestructible woman in the works of Faulkner, Hemingway and Steinbeck. – The U-ty of New Mexico, 1973. – 194 p.
8. Hewson M.A. The male writer and the feminine text: Hemingway’s major novels from a Cixousian perspective. – U-ty of Ottawa, 2001. – 254 p.
9. Lerman A.S. Hemingway and the feminist critique: misreading and ignoring the complicated women. – U-ty of Kansas, 1997. – 218 p.
10. Linderoth L.W. The female characters of Ernest Hemingway. – Florida State U-ty, 1966. – 120p.
11. Sugiyama M.S. Feminine nature: an evolutionary analysis of Hemingway’s women characters. – U-ty of California, 1997. – 276 p.