

*Ірина КОХАНСЬКА*

© 2005

**СМЕРТЬ ТА ЇЇ ПОСТАТІ В РОМАНІ Е.ХЕМІНГВЕЯ  
“ПО КОМУ ПОДЗВІН”**

Тема смерті була чи не провідною у творчості Ернеста Хемінгвея. Він вважав, що варто цікавитись смертю за життя, а не відганяти навіть думку про неї, у марному сподіванні, що смерті не існує, а тоді раптом дізнатись про неї в свою останню годину. [9, 21] Смерть прямо чи опосередковано з'являється мало не в кожному його творі. Перша збірка оповідань “За нашого часу” оповита смертю та жахами Першої світової війни. Ця ж тема є домінантною у романі “Прощавай, зброе” та збірках оповідань “Чоловіки без жінок” та “Переможець нічого не здобуває”. Теоретичне осмислення цього феномену людської екзистенції Хемінгвей пропонує також у документальних працях “Смерть по-полудні” та “Зелені узгір'я Африки”. Смертю головних героїв закінчуються оповідання 1936 року: “Столиця світу”, “Сніги Кіліманджаро”, “Недовге щастя Френсіса Мекомбера” та роман “Маєш і не маєш”. Знаком смерті позначені твори іспанського періоду, зокібна оповідання “Метелик і танк”, “Ніхто не вмирає!”, “Ніч перед боєм”, “Пам'яті американців, що загинули в Іспанії” та роман “По кому подзвін”. Не зрікається цієї теми митець і наприкінці своєї письменницької кар'єри та відповідно свого життя, коли на ньому самому уже лежав карб смерті, і звертається до неї у романах “За річкою, в затінку дерев” та посмертно виданому “Острови в океані”. Письменник настільки всебічно і ґрунтовно вивчив і описав феномен смерті, що це дало підстави Джері Бренеру заявити: “Те, що двадцять зробили з табу сексу, Хемінгвей сам намагався зробити з табу смерті: зреволюціонізувати нашу думку про неї і відношення до неї”. [11, 70] Критики навіть заявляли про письменникову одержимість смертю.

На початку своєї письменницької діяльності Хемінгвей цікавився смертю насильницькою, бо як кожен початківець починав з найпростішого, “а чи не найпростіше і найсуттєвіше з усього – насильницька смерть. Вона позбавлена ускладнень, які супроводжують смерть від хвороби, чи так звану природну смерть, або ж кончину друга або будь-кого, кого ти любив чи ненавидів...” [9, 7]. Як доброволець Американського Червоного Хреста, Хемінгвей побував під час Першої світової війни на італійському фронті, де мав можливість бачити насильницьку смерть на власні очі, а коли “війни скінчилися” [9, 7], то письменник наїзджав до Іспанії, де продовжував свої спостереження над “найпростішою смертю” на арені для бою биків. Т.Денисова вважає, що кориди цікавила Хемінгвея як можливість “вивчати” людину, що раз у раз стикається зі смертю, вивіряючи нею життя [4, 681]. Довгі роки він був палким прихильником кориди, цього своєрідного мікрокосму життя і смерті і свою любов до цього мистецтва він змалював на сторінках книг “Смерть по-полудні”, “І сонце сходить”, “Небезпечне літо”, “Столиця світу” та інших. Матадор, який протягом всього спектаклю кориди балансував між життям і смертю, став “героєм кодексу” багатьох творів Хемінгвея. Саме той факт, що матадор виступає, дивлячись у вічі смерті, приваблював письменника чи не найбільше; бо він міркував, що якби ми не були свідомі того, що колись помremo, то ніщо в житті не було

б насправді ризикованим і нічого б було втрачати. Згідно з логікою тексту “Смерті по-полудні” інтегральність людини вимірюється її здатністю завжди жити співвідносно до смерті, кидаючи їй виклик своїм способом життя, яке базується на принципах моральності. Жити між життям і смертю, бути свідомим присутності обидвох і в той же час керуватися моральним почуттям того, що правильно, а що – ні і бути спроможним відчувати різницю між цим – це той принцип, згідно з яким треба жити.

Архетип смерті у творах автора не замикається виключно на зображенні насильницької смерті. Письменник іде далі, ламаючи усталені стереотипи описів смерті. Богдан Тихолоз зазначає, що, найчастіше Хемінгвей вдається до таких варіантів смерті, як: убивство, смерть в бою і самогубство (перші дві з них є насильницькими), “природну смерть <...> митець чи то не вважав гідною художнього зображення, чи то не мав змоги спостерігати на власні очі” [8, 297]. Проте, у цьому аспекті з автором важко погодитись. Очевидно, що смерті природній Хемінгвей присвятив значно менше уваги, аніж смерті насильницькій чи суїциду, але заперечувати присутність її на сторінках книг – безпідставно. Смерть від хвороби – це смерть природна. А саме від хвороби помирає письменник Гаррі у “Снігах Кіліманджаро” та полковник Кантуелл у “За річкою, в затінку дерев”. У пологах помирає Кетрін у “Прощавай, зброе”. Так, дійсно, Хемінгвей, як правило, поминає опис самого моменту природної смерті, Але це ж і є знаменитий “хемінгвейвський айсберг”: оминати все, що тільки можливо оминати і залишити над водою лише одну восьму.

У своїх творах Хемінгвей звертається не лише до смерті тілесної, а й духовної: коли організм фізично існує, та всередині нього – безмежна пустка. Багато персонажів “втраченого покоління” були мертвими всередині. Жан-П’єр Рішар, аналізуючи книгу Франсуа-Рене Шатобріана “Сповідь із-за гробу”, перелічує три головні постаті живих суб’єктів, “застиглих на березі свого закінчення”: мумія, тілесний покров та привид [1, 219]. Мумія – це нерозкладений труп, тіло, що застигло в момент розпаду його на порошок, “яке неначе завдяки магії затрималося на березі власної руїни” [1, 220]. Протримується лише структура, сув’язь нервів і мускулів, а всередині – тільки безладдя, запилюжений розклад. Два основоположні атрибути муміфікованого життя – це анахронізм і безсилля. “Всередині вражена безсиллям”, мумія “страждає від паралічу”, який не дозволяє їй іти у світ, крокувати у майбутнє [1, 221]. Привид – це істота, якою торкнулась смерть, він вже мовби зримо охоплений неприсутністю. Худорлявість, запалість щік, мовчазність, утрата зору, знелюднення тіла (яке вже стало “чимось”), напівзагублена в тіні білість – це атрибути негативного існування привида. “Нематеріальний, але видимий; мовчазний, але активний – він прослизає під поглядом, водночас є і немає”. [1, 221] Третя постать двозначного стану істоти, що знаходиться на межі смерті, характеризується життям, яке нездатне триматися, але якому дали “корсет”, що утримує його прямим. Затримати таким чином процес внутрішнього псування неможливо, однак зовнішність зберігається. Збереження здійснюється засобом автоматизації і зміцнення того, що поверхове в існуванні (ритуали, шаблонність, усталені манери). Є тільки “шкаралупа”, тілесна оболонка, яка внутрішньо перетворюється на порошок. [1, 222] Отож, спираючись на таку класифікацію нематеріальних смертей Шатобріана, ми схильні думати, що найчастіше Хемінгвей вдається до зображення мумії, внутрішньо безсилої істоти, спустошеної і закінченої. Мумії – головні персонажі оповідань “Містер і місіс Елліоти”, “Кралина мати”, “Повернення солдата”, шлейф мумій в образі багатіїв прогулюється на яхтах сторінками “Маєш і не маєш” і т.д.

Отож, превалюючими посталями смерті в творах Хемінгвея є: смерть в бою, убивство, суїцид, природна смерть (смерть від хвороби), та муміфікація. У руслі таких роздумів над цією проблемою надзвичайно цікавим є роман “По кому подзвін”, оскільки саме в ньому закумуляовано всі п’ять видів смертей. Цей роман є чи не найяскравішим прикладом Хемінгвеевої зацікавленості кінцем людського існування. Він настільки насичений смертями, що є фактично їх згустком.

Розпочнемо з вбивства. На сторінках роману багато і часто вбивають, глибоко задумуються над доцільністю такого способу вкорочення віку. Для одних персонажів – це неприйнятно, для інших – цілком природно, а деяким це навіть приносить задоволення. Ансельмо, один із найулюбленіших персонажів роману ненавидить убивство і, хоча, він розуміє, що без цього не виграти війни, все ж він дуже неохоче на це йде і опісля страшенно картає себе. Він говорить про це з Джорданом:

„— Тобі доводилось вбивати? — спитав Роберт Джордан.

— Так. Кілька разів. Але не радо. По-моєму, людей убивати — гріх. Навіть якщо це фашисти, яких ми повинні вбивати. Я проти того, щоб убивати людей. Я вважаю, що позбавляти людину життя — то не жарт [10, 40]. Ансельмо переконаний, що на війні треба вбивати, але в нього є ще його власні думки з цього приводу. Він не хоче вбивати ані єпископів, ані поміщиків. Старий вважає, що найкращий спосіб приборкати ворогів це примусити їх працювати день у день ціле життя, щоб вони зрозуміли, для чого народжується людина. „Нехай сплять там, де ми спимо. Нехай їдять те, що ми їмо. І, найголовніше, нехай працюють. Це була б їм наука” [10, 41]. Ансельмо міркує, що їхня смерть нікого не навчить, що винищити їх не можна, бо з їхнього насіння виростуть інші, ще лютіші, бо вбивство породжує інші вбивства, зло породжує зло. Подібні думки снують в голові цього безграмотного філософа-гуманіста, коли він стежить за вартовими на тартаку. Йому неприємно думати про те, що їх доведеться убити, бо він бачить, що вони такі ж самі люди, як і вони, такі самі бідняки. „Ці люди не фашисти. Я називаю їх так, але вони не фашисти” [10, 172]. Керуючись базовими принципами християнської етики, Ансельмо шукає інших виходів із ситуації, яка спонукає вбивати, проте марно, бо війна – жорстока річ і по-іншому не можливо у ній перемагти. І він, свідомий того, що вбивати гріх, бере на себе цей гріх і ми бачимо, як важко йому це дається. Ми бачимо, як після вбивства вартового по сивій щетині старого котяться сльози. Всім своїм образом, всіма своїми почуттями, переживаннями і поглядами він протистоїть військовому врегулюванню конфліктів, яке призводить до масових вбивств та знецінення людського життя.

Джордан, головний герой роману — теж противник убивств і, хоча, зовні він намагається показати, як холодно він до цього ставиться, проте думки не дають йому спокою: „не можна вірити в убивство <...> і ніхто не має права відбирати в людини життя, якщо тільки це не робиться заради того, щоб запобігти ще більшому лихові” [10, 263]. Джордан упевнений, що якщо вірити в убивство, то все помилка з самого початку. Після того, як він був змушений пристрелити фашистського кавалериста, який через недбалість вартового заїхав прямо до них в табір, його терзають муки сумління. Він раз-у-раз подумки зізнається собі, що на війні завжди вбиваєш не того, кого хочеш, шкодує про вчинене і заставляє себе облишити думати про це. „Але облишити це було не так легко” [10, 263].

Неприйняття вбивства та небажання брати до рук зброю непрямо висловлюється й Андресом у його внутрішніх медитаціях по дорозі до штабу Гольца. До останньої хвилини він був упевнений, що прийматиме участь у завтрашньому бою (і змирився з цим), але Джордан відправляє його з донесенням до штабу і “він пам’ятав те почуття полегкості, що охопило його, коли Inglés сказав, що доручає йому доправити пакет” [10, 313]. І Андрес подумки порівнює це почуття із тим, знаним з дитинства, коли вранці в день сільського свята, він прокидався і чув, що періщить дощ, а, отже, ігриш з биками не буде. Цілий рік чекав він того моменту, коли бик вийде на арену і можна буде з ним поборотись і завжди виходив він переможцем із тих змагань і все ж, він отримував невимовне полегшення, коли цього робити не доводилось. І ті хлопчачі почуття суголосні настроям дорослого Андреса, який, прямуючи до республіканських позицій, знає, що завтра йому не доведеться вбивати. Це не страх, не бігство, а це неприйняття вбивства як такого.

Є у „По кому подзвін” й персонажі, що знаходять у вбивстві втіху, навіть насолоду. Один з них - Агустін. Він навіть не замислюється над тим, що можна по-іншому залаго-

дити назрілий конфлікт, не вдаючись до масових вбивств. Цей персонаж переконаний, що треба розстріляти “силу-силенну” [10, 249] людей, щоб домогтись цілковитої перемоги. “Я б їм знайшов працю <...> Стрибати з літаків без парашута, — сказав Агустін, і очі його заблищали. — Це для тих, кого ми пожаліємо. А решту — поприбивати цвяхами до парканів” [10, 250]. У передчутті вбивства він відчувається “як та кобила, що чекає в загорі на жеребця” [10, 250].

Пабло взагалі схильний до отримання маніакального задоволення від вбивства. Взяти хоча б ретельно продумане, шизофренічно витончене холоднокровне вбивство безбройних фалангістів, для забою яких люди Пабло використовували... ціпи, чабанські гирлиги, дрючки, дерев’яні вила та серпи. Циган каже про свого ватажка: „Він стільки людей убив, більше, ніж холера. На початку війни Пабло вбив більше людей, ніж тиф” [10, с.28]. Так само холоднокровно вбиває Пабло людей із сусіднього загону, які допомогли їм у підриві мосту. І коли у таборі заходить мова про боягузство та “розкислість” Пабло, циган глибокодумно зауважує, що це від того, що він стільки вбивав. Надмірна жорстокість, нічим невинуваті криваві розправи привели Пабло до внутрішнього спустошення, до страху перед смертю, яка вже наклала на нього своє тавро. Він вже не піклується про добробут свого внутрішнього стану, а лише про зовнішню оболонку, про збереження самого життя і його благ. І врешті-решт він перетворюється на мумію (про це мова піде пізніше).

З вбивством зв’язані і жіночі персонажі роману. Бере до рук зброю Пілар, щоб стати до бою і вбивати ворогів. Вона теж усвідомлює необхідність такого вибору, та жорстокі, невинуваті вбивства – для неї неприйнятні. Пілар згадує, що ніколи не почувалась так погано, як у той день, коли загін Пабло влаштував кривавий спектакль розправи над фашистами і той день був найгіршим у її житті. Марія, кохана Джордана, стає свідком вбивства своїх батьків. У Хоакіна, хлопчика із загону Ель Сордо, теж винищено всю родину.

Всі без винятку персонажі роману були причетні до вбивства: або вбивали самі, або були вбиті, або були свідками вбивств. Радянське літературознавство розглядало відношення персонажів до вбивств як критерій поділу їх на позитивних та негативних. Звісно, що такий однобокий підхід був зумовлений ідеологічними чинниками. Якщо траплялось так, що вбивали безпідставно “червоні”, то критики СРСР говорили про ідейне навантаження тих вбивств або намагались спростувати достовірність епізодів (що, до речі, цілком безпідставно, бо художній роман – не історична хроніка). “Жорстокість республіканців, як правило, обумовлена вищою необхідністю. Не їх вина, що боротьба за республіку вимушено приймає жорстокі форми. <...> Цілком інший вигляд має у “По кому подзвін” жорстокість фашистів. Ні про яку гуманність, ні про які вищі цілі тут і мови не може бути”, – вважає Ю.Лідський [7, 345-346]. Т.Денисова запевняє, що жорстокість Пабло в епізоді розправи з фалангістами – це жорстокість анархістів. Авторка ґрунтує своє твердження на сепаратизації анархістів та республіканців, але це невірно, бо ці дві течії є взаємопов’язаними складовими “лівого” табору. І навіть якщо розглядати ситуацію з погляду такого поділу, то діяння анархістів однаково кидають тінь на всіх республіканців, вони ж бо боролися під одними “стягами”. До того ж, Денисова вважає, що розповіді про страту фашистів протистоїть і навіть обумовлює її уривок, у якому розповідається про наругу, вчинену фашистами над Марією та її батьками [4, 658]. Інтерпретуючи жорстокість вбивств у вставній новелі, Лідський іде ще далі, стверджуючи, що їй протиставлена не лише розповідь Марії, а й оповідь Хоакіна про розправу фашистів над його сім’єю, жорстокість фашистів у сцені останнього бою Ель Сордо й історія загибелі Джордана. “Весь роман, вся історія Джордана утворює колосальну противагу вставній новелі...” [7, 366]. Автор не лише асимілює силу емоційних вражень, отриманих після прочитання вставної новели та після розповідей Марії й Хоакіна, а й вважає, що останні більш емоційно насичені. Звісно, і цілком природно, що кожне прочитання є глибоко суб’єктивним (таким було і прочитання Лідського), проте сумнівно, що назбиралось би багато сучасних

сторонників точки зору цього автора, бо таких жахів, які викладені на тридцяти сторінках вставної новели, ми не зустрічаємо в книзі більше ніде. Протистоять вищезгаданим точкам зору позиції Р.Доценка, Б.Гіленсона і М.Рейнольдса (які поділяємо і ми). Доценко переконаний, що Хемінгвей, сам очевидець і учасник тих подій, не був вузько-тенденційний в осуді франкістської фаланги і бачив, (“не міг не бачити й не говорити про це, бо любов дає великі права й накладає великі обов’язки”), слабкість республіканського табору [5, 158]. Автор констатує, що поруч із розповіддю Марії про звирячість фалангістів наче для рівноваги вміщено сповідь Пілар про те, як нелюдськи повівся з переможеними в маленькому містечку керівник партизанського загону Пабло. Тобто, Р.Доценко теж намагається врівноважити розповіді, та зміщує акценти цієї рівноваги. Він не шукає виправдання вставній новелі, щоб зняти негативне враження, а, навпаки, жорстокість фашистів врівноважує цією новелою (жорстокістю республіканців). Б.Гіленсон теж вважає, що Хемінгвей не закриває очі на те, що в ході війни і республіканці чинили жорстокості і міркує, що страшний епізод вбивства фашистів взагалі не врівноважений аналогічною сценою франкістського терору. Йому протиставлені лише спорадичні спогади про фашистські звірства [2, 135-136]. Рейнольдс також упевнений, що всі епізоди фашистських розправ приглушені вражаючою історією про перший день революції в містечку Пабло, де селяни у приступі примітивної п’яної злоби забивали до смерті фашистів [14]. В центрі уваги цієї розвідки не стоять ідеологічні та політичні чинники і тому в руслі таких роздумів про смерть не є суттєвим чи вбивця фашист чи республіканець. Головне – самий підхід, відношення до вбивства, його доцільність та Хемінгвееве бачення проблеми.

Траплялись у романі й такі вбивства, які вбивствами важко назвати. Джордан пристрелює свого важко пораненого друга-підричника Кашкіна, який сам просить його про це. Виконавши останнє прохання друга, головний герой соромиться свого вчинку, уникає розмов про це, а то й взагалі йде на обман, розповідаючи партизанам, що Кашкін застрелився сам, проте це вбивство – скоріш гуманна ефтаназія, аніж жорстокий вчинок. Подібним чином добиває лейтенант Беррендо Хоакіна, який важко поранений і вже безсвідомий, заливається кров’ю. Зауважмо, що до акту вищезгаданої ефтаназії вдається фашист, ворог (якого радянські критики охрестили лицеміром, жорстоким вбивцею). “Лейтенант Беррендо перехрестився, а потім вистрелив Хоакінові в потилицю так само швидко й обережно <...> як Сордо, коли добивав пораненого коня” [10, 279]. Недарма Хемінгвей вдався тут до такого порівняння. Ель Сордо пристрелює свого вірного скакуна, якого любив і лелівав і в той фатальний постріл він вклав всю свою ніжність, на яку був здатен. І Беррендо, відчуваючи співчуття до вмираючого юнака, ще зовсім дитини, стріляє в нього не як у ворога, а як у людину, яку позбавляє передсмертних мук. Хемінгвей асимілює ворожі табори перед обличчям смерті і для тих і для інших війна – “страшна річ” [10, 279]. Радянське трактування образу Беррендо в цьому епізоді з наголосом на іронічній конотації слова “обережно” (вистрелив) цілком безпідставне. Він здатен на співчуття, переживання, смуток, і, вбиваючи Хоакіна, він керувався тими ж людськими пориваннями, що і Джордан, коли стріляв у Кашкіна і Ель Сордо, коли вбивав пораненого коня.

Атмосфера насильницького винищення життя наскрізно пронизує “По кому подзвін”. Показом бруталності, кровопролиття Хемінгвей прагне породити нашу ненависть до цього жорстокого акту. Він тяжіє до іманентної та послідовної дегероїзації вбивств, навіть ідейно забарвлених та ситуативно вмотивованих. І в кожному слові в книзі, в кожній думці автора вчувається настрій Філіпа з “П’ятої колони”, якому найбільше хотілося “ніколи більше, повік, не вбивати жодної людини, однаково кого і за що” [9, 525].

“По кому подзвін” як роман про війну не міг поминути таку форму смерті як смерть у бою. На сторінках книги в бою гинуть Ансельмо, Ель Сордо та його загін, Еладіо, Хуліан (друг лейтенанта Беррендо), фашистський капітан Мора та фашистські вартові, смертельні поранення в бою отримують Джордан та Фернандо. Смерть Ансельмо набу-

ває насиченого героїчного забарвлення. І те, як глибоко це вразило Джордана, промовисто свідчить про візію цієї загибелі самим автором. Ансельмо, самотній старий, який присвятив своє життя боротьбі за республіку, який не мав нікого і нічого в цьому світі крім справи, віддав за неї своє життя. І ось він лежить “долілиць за білим придорожним каменем” і мертвим він “здається дуже маленьким” [10, 382]. Гине в бою Ель Сордо та весь його загін. Гинуть мужньо, дивлячись смерті прямо у вічі, бо ж слово “смерть” “не означало нічого, воно не викликало ніякої картини перед очима, як не викликало й страху” [10, 270]. Загін гідно боровся до останнього подиху і поліг під кулями літаків. Драматично напружений, героїчно насичений, цей епізод вважається одним із найсильніших моментів книги, “своєрідний апофеоз, велична картина, визначальними в якій являються епічні ноти” [7, 317].

Смерть Хуліана глибоко вражає його друга, фашистського лейтенанта Беррендо. І хоч ідеологічно заангажована радянська критика тлумачила образ Беррендо як негативний, а його почуття відповідно як фальшиві, та власне саме цей образ із всіх фашистських персонажів роману, напевно, найбільше апелює до читача. Справжністю переживань та почуттів, нетерпимістю до війни як такої, людяністю, він здобуває симпатію читачів (але не критиків!), а відтак, наче асимілюється з республіканськими героями роману і уособлює Хемінгвееву загальногуманістичну тенденцію та ненависть до війн. І те, що саме він опиняється під прицілом Джордана на останній сторінці книги свідчить про те, що на війні завжди вбиваєш не того, кого хочеш, або скоріш вбиваєш, але зовсім того не хочеш, а не як це тлумачила радянська критика. Мовляв, це знаково, що саме Беррендо стане жертвою Джордана, бо він несе таке негативне навантаження (уособлення звіриної сутності фашизму), що епізод навіть набуває через це символічності. Але як вже було відмічено, герой насправді не такий негативний, як це собі вигадали радянські літературознавці. Тож, смерть Хуліана, проціджена через сприйняття його друга, видається нам такою ж трагічною, як і загибель Ансельмо чи Ель Сордо. На противагу цій смерті, кінчина капітана Мора подана як комічна. Та і вся його поведінка – цілковите блюзнірство. Обсипаючи прокльонами “червоних”, він хизується своєю показною сміливістю перед підлеглими і врешті-решт гине від руки Ель Сордо. І його нітрішки не жаліє. Знову ж тому, що його не жаліє Беррендо, персонаж, який значно впливає на формування читачької думки.

Під час бою на мості гинуть і Еладіо, і фашистські вартівці (за якими день перед тим спостерігав Ансельмо і думав, як йому не хочеться їх вбивати, а доведеться), смертельно поранений Фернандо і Джордан. Смерть в бою зображена в основному співчутливо і героїчно насичено (за винятком смерті фашистського капітана). І про кожного полеглого в бою залишиться пам'ять в серцях тих, хто залишився в живих.

Смерть у формі суїциду співвідноситься із чотирма персонажами роману: батьком Джордана, самим Джорданом, Марією та Карковим. Неодноразово на сторінках книги задумується головний герой над цією проблемою, намагаючись оцінити вчинок батька, який покінчив життя самогубством: “Кожен має право зробити те, що зробив батько, думав він. Та це недобрий вчинок. Я розумію його, але схвалити не можу. <...> А втім, він не був сучий син. Він був просто боягуз, а це найбільше нещастя, яке може спіткати чоловіка” [10, 291-292]. Хемінгвей сам намагався розібратись у тому, як він ставиться до суїциду свого батька і ці роздуми автора знайшли вияв у внутрішніх диспутах Роберта Джордана. Хемінгвей “відчував потребу етично кваліфікувати цей вчинок, дати оцінку припустимості такого виходу зі скрутної ситуації” [8, 299]. Джордан соромиться батька, він думає, як ніяково буде їм з дідусем, коли вони в потойбічному світі зустрінуться з батьком, який так негідно закінчив своє життя [10, 291]. Він навіть на може розказати Марії та іншим партизанам про справжні мотиви батькового суїциду:

- Можна запитати, як він помер?
- Він застрелився.
- Щоб уникнути тортур?

– Так, – сказав Роберт Джордан. – Щоб уникнути тортур” [10, 62]. Батько Джордана – єдиний персонаж “По кому подзвін”, який таки вдався до самогубства; всі інші персонажі, дотичні до цієї проблеми, лише мали такий намір, проте не здійснили його. Карков готовий накласти на себе руки, якщо потрапить в полон. Він завжди носить з собою отруту: “треба тільки взяти ріжок лацкана в рот, отак, роздушити ампулу зубами й ковтнути” [10, 209]. І Марія має завжди при собі бритву і теж готова вчинити самогубство, щоб не потрапити ворогам у руки: “Пілар каже, треба різонуть отут, під самим вухом і провести сюди. <...> І вона каже, що це не боляче, треба тільки міцно натиснути <...> і одразу ж вести вниз” [10, 153]. Ці два персонажі повсякчас готові до побачення з смертю у формі суїциду, якщо до неї їх підштовхнуть обставини. Сам Джордан, залишившись поранений прикривати відступ своїх друзів-партизан, замислюється над можливістю такого екзистенційного виходу. Знемагаючи від болю, він думає: “Я не хочу робити того, що зробив мій батько. Я зроблю, якщо треба буде, але краще б не було потреби. <...> а може все ж зробити це зразу? <...> Слухай, як я це зроблю, ти мене зрозумієш, еге? До кого це ти говорив? <...> Мабуть, до дідуся” [10, 403]. І все ж він не зважується на цей крок, обираючи бути вбитим, аніж самому накласти на себе руки. Неможливо погодитись із думкою, висловленою Сеокво Квон про те, що хоча суїцид Джордана не вписаний у рамки сюжету роману, проте він підрозумівається [12, 107]. Фінальні думки Джордана аж ніяк до цього не схиляються. Очевидно і цілком правомірно, що саме відношення до самогубства головний герой переглядає, проте не приймає цей вихід для себе. Напружена ситуація, непосильна біль від внутрішньої кровотечі у нозі штовхала його до цього вибору, та “він тепер цілком володів собою” [10, 404]. Та ця гостра біль, ця безвихідна ситуація, в якій він опинився, дає йому глибоке розуміння того, що іноді суїцид – єдиноможливий вихід із скрутних обставин і тому неприйнятність батькового вчинку і глибоке презирство до його вибору значно знижується до кінця роману. Отож, Хемінгвей приходить до переоцінки та перегляду своєї концепції самовбивства у цьому романі, толералізуючи позицію головного героя, але самого цього героя самовбивцею не робить.

На задньому плані роману із спогадів Пілар виринає ще одна постать смерті: природної кінчини матадора Фініто. Не зважаючи на свій малий зріст, Фініто професійно займається коридою, але саме його малий зріст стає причиною його передчасної смерті. “Йому важко було відхилитись від рога, бо він був невисокий, і ріг майже завжди зачіпав його боком” [10, 168]. З року в рік, отримуючи удар за ударом, страждаючи від сухот, він повільно здавався. Коли в клубі його імені влаштовують бенкет на його честь, він приходить і веде себе як годиться і посміхається як годиться і ніхто (крім Пілар) не бачить як “він раз у раз підносив хусточку до рота й спльовував у неї кров...” [10, 166]. Незадовго потому він помирає. Пілар з сумом згадує його хоробрість, його серйозність (бо він ніколи не жартував), його нелегку долю. Ця постать смерті не героїзована, на відміну від смерті в бою. Бо ж що може бути захопливого у смерті у “власному ліжку”? (вислів Тихолоза). Але Хемінгвей і не мав наміру надавати природній смерті героїчного пафосу, вона виконує зовсім іншу функцію в романі: містить соціальну конотацію. Суспільство, а власне суспільна ієрархія, підштовхнула Фініто до вибору саме цієї професії, а отже, суспільство привело його до передчасної смерті. “У цій країні <...> жоден бідняк не може мати надії на заробіток, якщо тільки він не злочинець <...>, не тореадор і не тенор в опері!” Щоб стати тореадором треба пройти довгий шлях: змалку мандрувати по ярмарках, щоб оволодіти мистецтвом, їздити під лавами у вагонах третього класу, бо немає грошей на квиток, та лежати там “у бруді й пилюці, серед свіжих і висохлих плювків...” [10, 165]. Проїшовши цей шлях, Фініто стає майстерним тореадором, здобуває славу і заробляє чималі гроші, та жити і насолоджуватись цим всім вже немає коли. Змалюванням цієї смерті Хемінгвей висловлює свій протест проти суспільства, яке породжує такі смерті, та все ж автор торкається цієї теми лише побіжно, бо ж головна тема не в тому, та й Фініто далеко не головний персонаж.

І, накінець, остання постать смерті вималювана в романі – смерть внутрішня. Найяскравішим репрезентантом муміфікованого існування є безперечно Андре Марті. Сама зовнішність цього персонажа доводить його давню мертвість: “в його землистому обличчі, <...> було щось мертвотне. <...> Здавалось, ніби воно виліплене з того бруду, який буває під пазурами в дуже старого лева” [10, 357]. І “водяво-сірі очі”, які розглядали усіх і усе з доскіпливою підозрою, аж ніяк не імплікують, що у цьому тілі ще теплиться життя. Обіймаючи високу політичну посаду, він має право втручатися у будь-які військові справи і користується цим якнайширше, насичуючи своє “невситиме честолюбство” [10, с.357]. Він сидить над картою в своєму кабінеті, тицяючи пальцями в будь-які місця на ній, переконаний, що саме вони є вразливими ділянками фронту і сотні, а то й тисячі солдат йдуть на вірну загибель, або ж виконують завдання, яке не приносить ніякої користі. Божевільним називають його у його ж таки штабі. Він підозрює всіх і кожного, керуючись переконанням, що “довіряти не можна нікому. Нікому. Й ніколи. Ні дружині. Ні братові. Ні найдавнішому другові. Нікому. Ніколи” [10, 360]. І всіх, кого він вважає ненадійним, він знищує, не власноруч, звісно, а руками офіцерів свого штабу. “Цей старий стільки народу загубив, більше, ніж бубонна чума”, – розповідає капрал, – <...> “І все за політичні справи. <...> Таку чистку робить, краще за сальварсан” [10, 358]. Проте, коли він стикається із людьми сильними, які легко розпізнають його мертву личину, він поступається (як у випадку з Карковим, Гольцем), боїчись ризикувати своєю структурою (тілом), бо ж це єдине, що залишилося мумії від колишньої людини. Його дії спрямовує страх, безсилля, егоїзм, тупість і непомірна жага до влади. Презирство Хемінгвея до мумії, що йменується генералом Андре Марті, безмежне. Воно частково виливається у думках Гольца, який проклинає Марті за всіх людей, яких він вбив; у словах капрала штабу (вищезгадані); у поведінці Каркова.

Інший персонаж, якого вже теж торкнулась смерть – Пабло. Це тіло, що “затрималось на березі власної руїни” [1, 220], вже безсилне й немічне. Воно шукає забуття у пляшці, у конях, у спогадах про власне героїчне минуле. Це, до речі, одна з найважливіших ознак мумії: життя з ретроспекцією у минуле, бо минуле це все, що у неї є, майбутнього їй не дано. Партизани, чиїм ватажком Пабло був від початку руху згадують, що колись він був хоробрий, колись “він робив усе як слід” [10, 28], а тепер він “зовсім розкис. Страшенно боїться смерті” [10, 28] і “волів би вийти у відставку” [10, 28]. Пілар теж зазначає, що на початку війни і перед війною він був справжньою людиною, а тепер “йому – кінець. Чіп витягли і все вино вилилося з бурдюка”. [10, 82] Циган філософськи зауважує, що причиною цього безсилля є, напевно, той факт, що Пабло забагато вбивав. “Пабло убив більше людей, ніж чума” [10, 28]. Зауважмо, майже такі ж слова капрал штабу Андре Марті каже про свого генерала (вище). У Шатобріана надмірна тілесна розпуста призводить до муміфікації [1, 220], у Хемінгвея ж до цього призводить надмірність насильства (вбивства). Колишні мешканці тіл Пабло і Марті покарані за жорстокість. Пабло не лише жорстокий, егоїст і боягуз, а ще й зрадник. Але, зрадивши і втікши, він повертається і кається, бо боїться залишитись сам. Багато (а особливо радянських) критиків розглядали цей персонаж як суперечливий і разом з тим цільний у своїй суперечливості (Б.Грибанов, З.Маянц, І.Кашкін), та не всі схиляються до цієї думки, оскільки безсилля Пабло та його внутрішня спустошеність очевидна і беззаперечна. Ю.Лідський, для прикладу, вважає, що цей персонаж вкрай жорстокий і це призводить до “людської деградації” [7, 312]. Сеокво Квон, аналізуючи гомосексуальні нахили Пабло та його людську дегенерацію, приходять до висновку, що “подзвін” в романі саме по ньому [12, 19]. Пабло хоче повернути собі свою колишню владу ватажка, але у нього замало для цього сил, він хоче володіти Марією, але добитись її теж не може, він ненавидить Джордана, але, боїчись, поступається йому. І хоч, саме він в кінці роману веде за уздечку Маріїного коня, та як справедливо зауважує Д.Затонський, веде він її у той світ, де немає місця таким, як він [6, 506].



Книга настільки переповнена смертями, що читаючи її, здається, можна задихнутись від смраду мерців та живих, від яких теж доноситься запах смерті (за визначенням Пілар цей запах чути від тих, хто стріне смерть найближчим часом). Смерть витає всюди, вона ширяє наче коршун, то у вигляді літаків, то у вигляді травневого снігу і на кожного героя роману вона чатує за найближчим рогом. Широким показом різних постатей смертей в романі Хемінгвей не прагне встановити вбивство як норму, смерть в бою як сакраментальну дійсність, суїцид як єдиноможливий вихід із скрутного становища. Зоображенням безлічі фіналів людської екзистенції автор хоче породити нашу ненависть до неприродної, насильницької смерті, що спричиняється війною (вбивство, смерть в бою); презирство до внутрішньої смерті – муміфікації. Хемінгвей заставляє нас разом з ним переглянути відношення до суїциду та проникнути в сутність суспільної зумовленості природної смерті. Найважливіше місце в конгломераті смертей в “По кому подзвін” займає, звісно, смерть насильника, заперечуючи право на існування якої, Хемінгвей разом з тим ще раз заявляє про свою ненависть до війн (послідовність цієї ненависті легко простежити від перших кореспонденцій і закінчуючи посмертно виданими творами). Хемінгвей мріє про світ, де немає війн і “По кому подзвін” настільки ж антивоєнний роман, наскільки був і “Прощавай, зброє!”

### ЛІТЕРАТУРА:

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. /За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002. – С. 207-226.
2. Гиленсон Б. Эрнест Хемингуэй. Биография писателя. – Москва: Просвещение, 1991. – 192 с.
3. Грибанов Б.Т. Эрнест Хемингуэй: герой и время. – Москва: Художественная литература, 1980. – 256 с.
4. Денисова Т.Н. Післямова //Хемінгвей Е. Твори в 4-х томах. – Київ: Дніпро, 1979-1981. – Т.3. – 654-659.
5. Доценко Р. Хемінгвей якого маємо і не маємо (з нагоди видання “По кому подзвін”) // Вітчизна. – 1971. - №6. – С. 157-164.
6. Затонський Д. “Дзвін” поміж творів Ернеста Хемінгвея //Хемінгвей Е. По кому б’є дзвін (перекл. з англ. М.Пінчевський). – Київ: Радянський письменник, 1969. – С. 489-507.
7. Лидский Ю.А. Творчество Э. Хемингуэя. – Київ: Наукова думка, 1978. – 407 с.
8. Тихолоз Б. Суїцид як прощання і повернення //Молода нація. – 1999. - №12. – С. 296-308.
9. Хемінгвей Е. Твори в 4-х томах. – Київ: Дніпро, 1980. – Т.2. – 694 с.
10. Хемінгвей Е. Твори в 4-х томах. – Київ: Дніпро, 1981. – Т.3. – 663 с.
11. Brenner G. Concealments in Hemingway’s works. – Columbus: Ohio State UP, 1983. – 279p.
12. Kwon S. Ernest Hemingway: Degeneration through violence. – The City University of New York, 1999. – 227 p.
13. Mueller Ch.A. A journey into the heart of man: Hemingway’s humanitarian individualism. – Bowling Green State University, 1977. – 181 p.
14. Reynolds M. Ringing the changes: Hemingway’s bell tolls fifty // <http://www.vgronline.org/viewmedia.php/prmMID/7057>
15. Valdez N.A. The things most definite: death and work in Ernest Hemingway’s nonfiction works. – California State University, 2003. – 75 p.