

УДК 821.111(73)

DOI 10.52928/2070-1608-2026-78-2-26-30

## МОДЕРНИСТСКОЕ МИРОВИДЕНИЕ В РОМАНЕ Э. ХЕМИНГУЭЯ «ПРОЩАЙ, ОРУЖИЕ!»

В.Э. КОНТОРОВ

(Полоцкий государственный университет имени Евфросинии Полоцкой)

e-mail: [v.kontorov@psu.by](mailto:v.kontorov@psu.by)

Анализируются формально-содержательные аспекты романа Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!», которые комплементарно служат для художественного осмысления аксиологического кризиса в произведении, отражающем модернистское мировидение эпохи. Особое внимание уделяется экспериментальной природе текста, проявляющейся в языковом минимализме («принцип айсберга»), ярко выраженной суггестивности и авторской установке на очуждение действительности. Читатель-интерпретатор хемингуэевского текста наделяется активной сотворческой ролью.

**Ключевые слова:** американская литература, модернизм, Э. Хемингуэй, «Прощай, оружие!», аксиология, суггестивность, очуждение, «принцип айсберга».

**Введение.** Первая половина XX в. вошла в историю американской художественной словесности как эпоха, основными доминантами которой стали переосмысление культурологического концепта «американская мечта» и описание послевоенного чувства «потерянности» с заметной направленностью литературного процесса в сторону самоопределения на фоне других мировых литератур («великий американский роман»). Среди авторов, ставших не только частью канона американской, но и западной литературы, выделяется Э. Хемингуэй (*Ernest Miller Hemingway*, 1899–1961), чье мастерство отмечено Нобелевской премией 1954 г. Осмысление Первой мировой войны присуще раннему творчеству писателя (романы «И восходит солнце» (*The Sun Also Rises*, 1926) и «Прощай, оружие!» (*A Farewell to Arms*, 1929), а также отдельные рассказы из сборников «В наше время» (*In Our Time*, 1925), «Мужчины без женщин» (*Men Without Women*, 1927), стремящегося к созданию в художественном тексте такого формально-содержательного единства, которое максимально точно передало бы атмосферу эпохи. Американская писательская среда (Дж. Дос Пассос, Э.Э. Каммингс, У. Фолкнер, Э. Хемингуэй и др.) предложила оригинальную национально-маркированную концепцию истолкования событий 1914–18 гг., в которой продуктивно сосуществовали элементы поэтики модернизма и реализма. Важно отметить, что для характеристики временного промежутка между 1919 и 1934 гг. В.М. Толмачёв использует выражение «эра “потерянного поколения”» [1, с. 267]. При этом личное участие того или иного литератора в войне не является определяющим. Важен сам факт художественной рефлексии на военную тематику и (или) на послевоенное состояние западной цивилизации в целом.

В своих произведениях Э. Хемингуэй уподобляет микрокосм изображенного мира макрокосму жизни всего человечества. Согласно Е.А. Стеценко, «крупным художникам были тесны рамки “потерянного поколения”, они были не только его представителями, но и критиками, а его мировосприятие стало для них материалом, стимулом и поводом для размышлений над местом человека в мире и истории в целом, для поиска абсолютных, непреходящих ценностей в условиях распадающегося миропорядка» [2, с. 16–17]. Справедливо заключить, что анализировать это произведение лишь с точки зрения антивоенной тематики (в контексте конкретно-исторического события) – значит также рассматривать роман односторонне, лишая его художественной многогранности, находящей свое отражение, в том числе, в ряде формальных находок автора.

Объектом исследования в настоящей работе является роман Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!». Цель исследования – выявление способов выражения модернистского (кризисного) мировидения в обозначенном произведении.

**Основная часть.** По наблюдению З.И. Третьяк, роман «Прощай, оружие!» написан «в более или менее традиционной форме, похожей на “роман воспитания”, переосмысленный в соответствии с потребностями времени» [3, с. 281]. Определяющей жанровой чертой антивоенных литературных произведений является формирование соответствующих убеждений персонажа и «переоценка ценностей» одновременно с развитием действия в произведении. Строго говоря, мировоззрение главного героя проходит путь от идеи о допустимости либо оправдания войны до осознания ее дегуманизирующей сути («Алый знак доблести» С. Крейна, «Три солдата» Дж. Дос Пассоса и «На западном фронте без перемен» Э.М. Ремарка). В то же время литература 1920–30-х гг. отличается экспериментальностью в отношении формы. Действительно, Э. Хемингуэй, осмысляя бытие личности в соответствующую эпоху, наравне с дегероизацией и дэстетизацией сражений на поле брани, а значит, пересматривая ценностную картину мира, сложившуюся до событий первой трети XX в., использует для этого ряд художественных приемов.

Так, в произведении заметен «принцип айсберга», к 1929 г. этот приём уже испробован художником слова в сборнике рассказов «В наше время» и в романе «И восходит солнце». Этот подход к созданию текста предполагает опущение части информации, т.е. создание смысловых лакун, которые читатель затем заполняет, используя свое воображение, границы и направленность которого определяются «сохранившимися» элементами текста. По выражению Д.В. Затонского, «оформляет подтекст только форма художественная» [4, с. 52], а «“сокрытие” служит разоблачению» [4, с. 53]. В этом отношении читатель наделяется заметной сотворческой функцией интерпретатора произведения. Задача подобного эксперимента – обновление языка художественной литературы,

чтобы тот соответствовал требованиям адекватного изображения действительности, где «господствует состояние “эпистемологической неуверенности” и признается неосуществимость завершенности и аутентичности воссоздания мира во всем богатстве его связей, которая была главной творческой задачей для художественной культуры XIX в., развивавшейся в границах эстетики классического реализма» [5, С. 567–568]. Поэтому закономерным видится наблюдение Р.П. Уоррена, описывающего содержательный аспект романа как любовную историю на фоне «пленяющей черноты войны, разрушающегося мира и ничто (*nada*)»<sup>1</sup>.

В отношении тематики романа «Прощай, оружие!» интерес представляет тот факт, что в подтекст произведения помещён начальный этап формирования чувства неприятия войны главного героя. В наиболее декларативном виде антивоенные убеждения Фредерика Генри сформулированы в следующем отрывке: «Меня всегда смущали такие слова, как “священный” и “славный”, или выражение “принести свои плоды”. Нам доводилось слышать их краем уха, под проливным дождем, когда долетают лишь отдельные слова, и мы их читали на прокламациях, наклепанных расклейщиком поверх других прокламаций, читали не раз и не два, но что-то мне не доводилось видеть ничего священного, и в славных делах не было ничего славного, а жертвы напоминали чикагские бойни, когда мясо остается только закопать»<sup>2</sup> [7, с. 186]. Здесь мы наблюдаем не только соответствующий взгляд на осмысляемое персонажем историческое событие, но и ситуацию переосмысления ценностей довоенного мира, выраженных на уровне слов (знаков, с семиотической точки зрения, потерявших присущие им ранее значения). Г. Левин объясняет интерес автора к языковой редукции следующим образом: «Поскольку слова обесценились и стали раздутыми, Хемингуэй не желает признавать никаких ценностей, кроме тех, которые можно непосредственно почувствовать и на которые можно указать прямо»<sup>3</sup>. По сути, хемингуэевский стиль – проявления очуждения, в основе которого «лежит старый философский посыл: видеть реальность верно, а не так, как диктует привычка» [10, с. 463], в более узком смысле перед нами «прием, позволяющий расширить арсенал художественных средств, разрушить канон, а вместе с ним автоматизм восприятия реципиента, побудить зрителя или читателя к более активной позиции и т.д.» [10, с. 465]. Незадолго до ранения, т.е. уже в начале романа, главный герой высказывает следующую мысль: «Я считаю, что с войной надо покончить, – продолжил я. – Но она не закончится, если одна сторона перестанет сражаться»<sup>4</sup> [7, с. 54]. Э. Хемингуэй исходит из художественной задачи не столько самоочевидного для современников автора обличения войны, сколько поднимает вопрос о возможности полностью сепарированного бытия человека в отрыве от описанных им реалий первой трети XX в. (финал романа говорит, что это невозможно), а также общей предопределенности существования смертного человека.

Примером актуализации «принципа айсберга» видится также неясность причин, по которым Фредерик Генри оказался на фронте. Герой не желает говорить об этом и лишь называет себя «дураком» (*a fool*). Однако общей антивоенный пафос «Прощай, оружие!», литературный и общественно-политический контексты позволяют интерпретатору текста заключить, что главный герой поддался пропаганде, воспевавшей подвиги солдат предыдущих столетий, которые, однако, не могут быть осуществлены в реалиях механистической войны 1914 – 18 гг.

Другой характеристикой индивидуально-авторского стиля Э. Хемингуэя является использование лексических повторов в пределах границ лапидарно изложенных небольших фрагментов текста (одного-двух абзацев). К примеру, в начале 21 главы слово «спеклись» (*cooked*) использовано 13 раз в отношении участников войны с обеих сторон конфликта. Применение этой стилистической фигуры и в особенности слова, означающего в контексте упомянутого фрагмента поражение и бессилие, заостряет внимание на патовом положении дел на фронте и бессмысленности войны, где все армии понесли большие потери и разуверились в необходимости продолжения боевых действий.

Несмотря на то, что, на первый взгляд, перед нами находится достаточно «камерная» история, посвященная описанию небольшого отрезка жизни основных действующих лиц, литератор наделяет роман группой элементов, усиливающих эффект глобальности событий. Кроме воочию засвидетельствованной протагонистом войны, в произведении фигурируют всевозможные мнения эпизодических и второстепенных персонажей, упоминаются газетные статьи, ходят слухи о положении дел как на итальянском, так и на других фронтах. Сама палитра персонажей подчеркнута многонациональна, что, безусловно, объясняется биографией Э. Хемингуэя, путешественника и экспатрианта, но с точки зрения читателя подобная всеобщая вовлеченность в конфликт создает в своей целокупности эффект тотальности войны.

Столкновение двух моделей действительности, классической довоенной и новой, являющейся следствием исторических потрясений, приводит к абсурдизации событий, изложенных в романе, причем автор критически осмысляет стереотипы, важные для формирования «лицеприятного» образа войны и оправдания необходимости прямого или косвенного вовлечения общества в нее. Во-первых, в романе абсурдным представлено возвышенное и абсолютизированное понимание подвига и знаков воинской доблести. Наиболее характерным примером этого выступает отношение Фредерика Генри к перспективе получения награды после ранения: «... Когда рвануло, я ел сыр.

<sup>1</sup> «the flame-streaked blackness of war, of a collapsing world, of nada» [6, p. 51].

<sup>2</sup> «I was always embarrassed by the words sacred, glorious, and sacrifice and the expression in vain. We had heard them, sometimes standing in the rain almost out of earshot, so that only the shouted words came through, and had read them, on proclamations that were slapped up by billposters over other proclamations, now for a long time, and I had seen nothing sacred, and the things that were glorious had no glory and the sacrifices were like the stockyards at Chicago if nothing was done with the meat except to bury it» [8, p. 196].

<sup>3</sup> «Since words have become inflated and devalued, Hemingway is willing to recognize no values save those which can be immediately felt and directly pointed out» [9, p. 592].

<sup>4</sup> «I believe we should get the war over,” I said. “It would not finish it if one side stopped fighting. It would only be worse if we stopped fighting» [8, p. 52–53].

– Давай серьезно. Наверняка ты совершил какой-то подвиг, до или после. Хорошо подумай.

– Ничего такого я не совершал.

– Может, вытащил на себе кого-нибудь? Гордини утверждает, что ты вынес на себе несколько человек, а вот майор медицинской службы на первом посту говорит, что это невозможно. А он подписывает представление к награде.

– Никого я не вытаскивал. Я не мог пошевелиться<sup>5</sup> [7, с. 69].

Во-вторых, в художественной реальности романа заметно размытие оппозиции «свой» – «чужой», что соотносится с общим состоянием эпистемологической неуверенности, господствующим с конца XIX в. Так, итальянца Аймо, сослуживца главного героя, убивает солдат собственной армии, а Фредерик Генри в условиях всеобщей неразберихи при отступлении едва не становится жертвой военно-полевого суда, что и приводит к дезертирству героя. Абсурдность, а значит, и бессмысленность происходящего, говорит о невозможности героического в описываемых обстоятельствах: ни один из персонажей не совершает истинного подвига в интересах своей стороны конфликта и общего дела. Поэтому главной задачей человека в мире романа становится выживание и индивидуальное (сепарированное от военизированного государства) благополучие.

В разрезе пессимистической картины мира, изображенной в романе, ключевую роль приобретает заглавие произведения «Прощай, оружие!» (*A Farewell to Arms*), задающее стратегию прочтения текста, содержащее игру слов и предполагающее двойственную трактовку, указывающую на основные тематические константы произведения: войну и любовь, которые настолько связаны, что выглядят «аспектами единого бытия»<sup>6</sup>. С одной стороны, *arms* – оружие, с другой – рука. Обе лексические единицы семантически связываются со словом, имеющим значение «прощание», обладающим как положительным смысловым оттенком (прощание с войной), так и отрицательным (потеря возлюбленного). По наблюдению Б. Олдси, заглавие, избранное Э. Хемингуэем, «помогает объяснить диалектическое движение романа от тезиса к антитезису и синтезу – от романтики к реализму (с бунтарскими и пародийными элементами) и затем к идиллической трагедии»<sup>7</sup>.

Автор прибегает к изображению войны, довлеющей над личностью и лишаящей последнюю субъектности. Начало военной операции и последующее ранение Фредерика Генри в первой книге романа, а также отступление армии не определяются интенцией главного героя. Потери, которые он переживает, не находятся в каузальной связи с его волей, за исключением принятия решения отправиться на войну, которое, впрочем, является прологом ко всем событиям романа. Лейтмотивом истории, рассказанной Э. Хемингуэем, становятся следующие слова: «...у нас не получается делать по задуманному, никогда не получается»<sup>8</sup> [7, с. 16]. Описанное положение вещей также находит свое выражение в особенностях художественного времени произведения. Хотя художник слова явно не заостряет внимание на этом, перед читателем находится ретроспективно изложенная история. Более того, в «Прощай, оружие!» присутствуют обрывочные фразы персонажей, ремарки повествователя и отступления, сообщающие либо намекающие на то, что произойдет позже. Ф. Дж. Свобода видит во временной дистанции между событием и моментом его непосредственного изложения в тексте необходимое условие для формирования настоящей зрелости (*true maturity*) персонажа, столкнувшегося с рядом потерь и осмыслившего их [13, р. 163]. Э. Хемингуэй уже во второй главе романа описывает картину идиллии, отсылающей к событиям пятой книги и контрастирующей с войной: «...промерзшие дороги сродни прокатной стали, где по-настоящему морозно и сухо, и снег сухой и рассыпчатый, а на снегу заячьи следы, и крестьяне снимают шапки и обращаются к тебе «дон», и охота что надо»<sup>9</sup> [7, с. 17]. Затем читателю сообщается, что Фредерик Генри получит ранение и окажется в госпитале, позднее читаем: «Разругаетесь или кто-то умрет. Так со всеми происходит. Люди не женятся»<sup>10</sup> [7, с. 111]. Повторяющиеся образы в романе выполняют схожую функцию. Если до слов Кэтрин Баркли о том, что либо она, либо её возлюбленный умрёт в дождь, это природное явление лишь усиливало общий меланхолический тон истории, то после их озвучивания, упомянутое предчувствие начинает формировать горизонт читательских ожиданий, одновременно указывая на прочную связь с темой смерти. В то же время понимание мира, запечатленное Э. Хемингуэем, предполагает не только безоговорочное принятие человеком превратностей судьбы, но и борьбу с ними, которая отчетливо показана в более поздних произведениях прозаика: роман «Иметь и не иметь» (*To Have and Have Not*, 1937) и повесть «Старик и море» (*The Old Man and the Sea*, 1952). В этом отношении показательна дихотомия, обозначенная К. Гэндалом: «Вкратце, американская модернистская проза Хемингуэя, Фицджеральда и Фолкнера, в отличие от британской прозы о войне, не является выражено антивоенной. Она

<sup>5</sup> «I was blown up while we were eating cheese.»

<sup>6</sup> «Be serious. You must have done something heroic either before or after. Remember carefully.»

<sup>7</sup> «I did not.»

<sup>8</sup> «Didn't you carry anybody on your back? Gordini says you carried several people on your back but the medical major at the first post declares it is impossible. He has to sign the proposition for the citation.»

<sup>9</sup> «I didn't carry anybody. I couldn't move» [8, p. 68].

<sup>10</sup> «appear as aspects of one existence» [11, p. 20].

<sup>7</sup> «...the title helps account for the novel's dialectic movement from thesis to anti-thesis to synthesis – from romance to realism (with iconoclastic and parodistic elements) to idyllic tragedy» [12, p. 187].

<sup>8</sup> «we did not do the things we wanted to do; we never did such things» [8, p. 13].

<sup>9</sup> «the roads were frozen and hard as iron, where it was clear cold and dry and the snow was dry and powdery and hare-tracks in the snow and the peasants took off their hats and called you Lord and there was good hunting» [8, p. 13].

<sup>10</sup> «You'll die then. Fight or die. That's what people do. They don't marry» [8, p. 115].

может быть антивоенной, но в некоторых очевидных аспектах, возможно, наиболее ярко выраженных у Хемингуэя, она идеализирует войну и мужество в бою, то, что Хемингуэй, как известно, называл “достоинством под давлением” (*grace under pressure*)»<sup>11</sup>.

Особенности произведения, предполагающие, с одной стороны, вовлечение читателя в творческий акт, а с другой, эмоциональное воздействие на интерпретатора, говорят о суггестивности романа «Прощай, оружие!», которая также проявляется на уровне более крупных элементов текста. Достаточно условно в романе можно выделить три сюжетно-тематических плана, отчасти коррелирующих с его событийной структурой: «война», «мир в условиях войны» и «сепаратный мир». Схожее членение наблюдается также на уровне «географии» изображённого мира и соответствующих хронотопов романа: фронт, прифронтовая полоса / мирный город и территории, имеющие нейтральный статус.

Если план «война» самоочевидно формируется вокруг изображения столкновений итальянской армии с противником и наиболее прочно связан с антивоенной направленностью произведения, то «мир в условиях войны» занимает промежуточное положение и состоит из эпизодов, описывающих быт Фредерика Генри и его коллег в Гориции, а также нахождение молодого человека в Милане – как во время лечения от осколочного ранения, так и после факта дезертирства. Определяющей чертой здесь является видимая угроза вновь оказаться на фронте и приблизиться к смерти. Хемингуэй использует мотив, который также можно наблюдать в «И восходит солнце»: праздное времяпровождение и прожигание жизни, временно вытесняющее чувства страха и пустоты. На уровне изображенного мира заметно контрастное сочетание, например, натуралистических описаний увечий солдат с тем, что закономерно отсылает к предыдущему роману прозаика: беззаботная жизнь в городах с посещением увеселительных заведений и упоминание мимолетных любовных связей. В Гориции протагонист замечает: «Жизнь продолжалась, с военными госпиталями и кафешками, с тяжелыми орудиями в переулках и двумя борделями, для офицеров и для солдат, кончилось лето, ночи стали прохладнее, в горах шли бои, железнодорожный мост получил отметины от снарядов, тоннель возле реки разрушили во время сражения, зато стояли нетронутыми деревья по периметру площади и на ведущей к ней длинной аллее...»<sup>12</sup> [7, с. 9]. Но вместе с этим, именно во время нахождения в миланском госпитале, главный герой осознает подлинность своих чувств к Кэтрин Баркли. Аксиосфера Фредерика Генри видоизменяется, теперь ее ядром выступает любовь. Он выказывает желание мирной жизни и на вопрос о главной ценности отвечает: «Любимая женщина»<sup>13</sup> [7, с. 262].

В финальной книге романа изображен план «сепаратный мир». Совместная жизнь Кэтрин Баркли и Фредерика Генри имеет подчеркнуто идеалистичную тональность и антитетична плану «война». Пребывание героев в Швейцарии беззаботно, бесконфликтно и бессодержательно в сюжетном отношении: эта часть произведения изобилует пейзажными зарисовками и описанием совместного времяпрепровождения персонажей. Вплоть до последней главы романа справедливо говорить об актуализации в тексте инварианта идиллического хронотопа. Особенностью идиллии, по М.М. Бахтину, является «строгая ограниченность ее только основными немногочисленными реальностями жизни. Любовь, рождение, смерть, брак, труд, еда и питье, возрасты – вот эти основные реальности идиллической жизни. Они сближены между собой в тесном мирке идиллии, между ними нет резких контрастов, и они равнодостоинны (во всяком случае, стремятся к этому)» [15, с. 258]. Поэтому в произведении можно проследить следующую оппозицию: «ужасный фронт» – «счастливая семейная жизнь». Однако после смерти возлюбленной эта художественная действительность преобразуется, а убеждения протагониста, претерпевшие значительные изменения, приобретают следующее содержание: «Тебя вбрасывают в этот мир и сообщают правила игры, но стоит один раз ошибиться, как тебя убивают. Или даже без всяких причин, как Аймо. Или награждают сифилисом, как Ринальди. Но рано или поздно тебя убивают. В этом можешь быть уверен. Поживи, и ты в этом убедишься»<sup>14</sup> [7, с. 325]. Смерть, разрушительная первооснова войны, выходит для персонажа за рамки последней и обретает абсолютизированную и всеобщую характеристику бытия личности в мире. Строго говоря, мысль Хемингуэя устремляется от выражения идей о потерявших свою значимость ценностях предыдущей эпохи в условиях войны 1914–18 гг. (слова Генри о «священном» и «славном») к трактовке страдания, сражения и гибели как неотъемлемых свойств универсума. Автор отчетливо переходит на уровень метафизики, двигаясь от микрокосма конкретного произведения к макрокосму универсальных законов бытия. Следовательно, противопоставление между тремя сюжетно-тематическими планами и повествования ретроспективно устраняется и теряет актуальность к концу произведения как для главного героя, так и для читателя очуждающего действительность произведения. Согласно М. Рейнольдсу, предметом художественного осмысления в романе становится сама «человеческая природа: стремление к воспроизведению рода в непосредственной близости от смерти, разыгрываемое на фоне ритуального насилия»<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> «In short, the American modernist prose of Hemingway, Fitzgerald, and Faulkner, unlike the British war writing, is not particularly antiwar. It may be antimilitary, but in certain obvious ways, perhaps most clearly with Hemingway, it idealizes war and courage in battle, what Hemingway famously called “grace under pressure”» [14, p. 31].

<sup>12</sup> «People lived on in it and there were hospitals and cafés and artillery up side streets and two bawdy houses, one for troops and one for officers, and with the end of the summer, the cool nights, the fighting in the mountains beyond the town, the shell-marked iron of the railway bridge, the smashed tunnel by the river where the fighting had been, the trees around the square and the long avenue of trees that led to the square» [8, p. 5].

<sup>13</sup> «Some one I love» [8, p. 179].

<sup>14</sup> «They threw you in and told you the rules and the first time they caught you off base they killed you. Or they killed you gratuitously like Aymo. Or gave you the syphilis like Rinaldo. But they killed you in the end. You could count on that. Stay around and they would kill you» [8, p. 350].

<sup>15</sup> «the human condition: the drive to propagate in the close proximity of death played out against the backdrop of ritual violence» [16, p. 124].

**Заключение.** Несмотря на то, что форма романа «Прощай, оружие!» по сравнению с ранними произведениями Э. Хемингуэя приблизилась к традиционной реалистической литературе, текст 1929 г. характеризуется концептуальной глубиной и сохранением художественной установки на модернистский эксперимент. Автор исходит из своей концепции «принципа айсберга», означающей языковой минимализм и неизбежное вовлечение читателя-интерпретатора в процесс сотворчества и заполнения семантических лакун не только на уровне текста, но также и считыванию смысловых структур на уровне подтекста. Между тем, в основе авторских формальных находок лежит во-первых, увеличение суггестивных свойств произведения и активное задействование очуждающей действительности функции словотворчества, а во-вторых, отражение общих тенденций в модернистской литературе к пересмотру набора используемых средств художественной выразительности, позволившего бы писателям эффективно передать сущность кризисной действительности образца первой трети XX в. Обозначенная экспериментальность романа обнаруживает свою связь с его центральной темой – осмыслением трагичности человеческого существования и ценностной пустоты. Это наблюдение приводит к мысли о том, что перестройка системы этических ценностей для идейно-содержательного выражения кризисного мировидения комплементарна аналогичным изменениям в области ценностей эстетических.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Толмачёв В.М. Литература США между двумя мировыми войнами и творчество Э. Хемингуэя // Зарубежная литература XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.М. Толмачёв, В.Д. Седельник, Д.А. Иванов и др.; Под ред. В.М. Толмачёва. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – С. 249–290.
2. Стеценко Е.А. Литература США между двумя мировыми войнами // История литературы США / гл. ред. Я.Н. Засурский. – М.: ИМЛИ РАН, 2013. – Т. 6, кн. 1: Литература между двумя мировыми войнами / отв. ред. Е.А. Стеценко. – С. 12–41.
3. Трацяк З.І. Беларуская і амерыканская проза пра Першую сусветную вайну: узроўні параўнальнага вывучэння. – Наваполацк: Полац. дзярж. ун-т, 2021. – 320 с.
4. Затонский Д. Художественные ориентиры XX века. – М.: Советский писатель, 1988. – 416 с.
5. Зверев А.М. Модернизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 566–571.
6. Warren R.P. Ernest Hemingway // Ernest Hemingway / ed. and with introduction by H. Bloom. – New York: Chelsea House Publishers, 2005. – P. 25–54.
7. Хемингуэй Э. Прощай, оружие! Иметь и не иметь: [романы] / [пер. с англ. С. Таска, И. Судакевича]. – М.: Издательство АСТ, 2022. – 544 с.
8. Hemingway E. A Farewell to Arms. – New York: Charles Scribner's Sons, 1929. – 355 p.
9. Levin H. Observations on the Style of Ernest Hemingway // The Kenyon Review. – Vol. 13, No. 4 (Autumn, 1951). – P. 581–609.
10. Никифоров В.Н. Очуждение // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. / под ред. А.Б. Базилевского, Ю.Н. Гирина, А.М. Зверева и др. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 462–476.
11. Garrety M. Love and War: R.H. Mottram, The Spanish Farm Trilogy and Ernest Hemingway, A Farewell to Arms // The First World War in Fiction: A Collection of Critical Essays / ed. by H. Klein. – London, Basingstoke: The Macmillan Press Ltd, 1977. – P. 10–22.
12. Oldsey B. Of Hemingway's "Arms" and the Man // College Literature. – Vol. 1. – No. 3 (Fall, 1974). – PP. 174–189.
13. Svoboda F.J. The Great Themes in Hemingway: Love, War, Wilderness, and Loss // A Historical Guide to Ernest Hemingway / ed. by L. Wagner-Martin. – New York, Oxford: Oxford University Press, 2000. – P. 155–172.
14. Gandal K. The Gun and the Pen: Hemingway, Fitzgerald, and the Fiction of Mobilization. – Oxford: Oxford University Press, 2008. – 270 p.
15. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
16. Reynolds M. A Farewell to Arms: Doctors in the House of Love // The Cambridge Companion to Hemingway / ed. by S. Donaldson. – New York: Cambridge University Press, 1999. – P. 109–127.

Поступила 11.12.2025

#### THE MODERNIST WORLDVIEW IN E. HEMINGWAY'S NOVEL «A FAREWELL TO ARMS»

V. KONTARAU

(Euphrosyne Polotskaya State University of Polotsk)

*The article examines the formal and content aspects of E. Hemingway's novel "A Farewell to Arms", which complementarily contribute to the artistic comprehension of the axiological crisis, reflecting the modernist worldview of the era. Special attention is given to the experimental dimension of the text, manifested in linguistic minimalism (the "iceberg theory"), prominent suggestiveness, and the author's emphasis on the alienation of reality. The reader as interpreter of the author's text is given an active co-creative role.*

**Keywords:** American literature, modernism, E. Hemingway, «A Farewell to Arms», axiology, suggestiveness, alienation, "iceberg theory".