**Изображение войны в романе «Прощай, оружие!»**

Война изображена в первой главе еще только в самых общих, зачастую обезличенных формах. Переход к отдельному человеку (крупному плану) совершается в дальнейшем, а в первой главе настроение трагизма, которое потом черной тенью ляжет на героев, еще не ассоциируется с отдельными людьми. Это видно в уже отмечавшемся «стихийном» характере происходящего, но не только в нем. Откладывая переход от общего к частному до второй главы, с которой, собственно, и начинается действие, Хемингуэй в первой главе неизменно придерживается общего плана.

Это сказывается и в широте панорамы в первых двух абзацах, и в полной обезличенности рассказчика и остальных героев, имена, положение, роль которых остаются скрытыми за ничего не говорящим мы, так что читатель, учитывая военный характер картины, может только предполагать в этом мы лиц, как-то причастных к событиям. Столь же характерно в этом отношении неоднократное применение самого общего термина войска, который иногда сменяет столь же неконкретное солдаты, а также охват событий в общеармейском масштабе, когда речь идет о холере и о том, что от нее умерло «только семь тысяч», причем не сказано человек, и читатель остается перед голой цифрой.

В полифункциональности первой главы «Оружия», в том, как располагаются составляющие ее пять абзацев, которые дают общий план войны, уже заметна одна из существенных черт романа в целом. Речь идет об использовании Хемингуэем монтажа – обычного в современной литературе композиционного приема. Писатели прошлого столетия тоже применяли монтаж, но не так широко. Т. Мотылева справедливо отметила, что в классическом романе XIX века монтаж применяется для соединения событий, происходящих в разных местах или отделенных друг от друга более или менее длительными промежутками времени, причем в обоих случаях писатель создает сопоставление, не нуждающееся в авторском комментарии. Важная особенность использования монтажа в литературе XX века также отмечена исследовательницей: «Монтаж не только способ авторской оценки изображаемого.

Война обусловила встречу героев романа, война лишила их душевного спокойствия и война беспрерывно вклинивается в развитие их отношений. Но если для Генри на первых порах и речи нет о любви, а есть только желание завести интрижку в «военном» духе, то душевное состояние Кэтрин оказывается более сложным, даже, может быть, несколько болезненным, и позже она не без основания скажет, что в начале знакомства была «сумасшедшей». Пережитая ею психическая травма глубже, острее, чем душевное смятение Генри. К утрате прежних представлений ее привела катастрофа. Для Кэтрин любовь к Генри является, пожалуй, единственным якорем спасения, и поэтому ее поведение психологически полностью объяснимо и оправдано. Но и Генри, для самого себя, очень скоро отходит от стандарта интрижки офицера с медсестрой. Корни этого отхода весьма показательно обнаруживаются не только в развитии их отношений, но и во внешних обстоятельствах.

Линия Абруц получает неожиданное развитие в эпизоде с больным грыжей солдатом, который намеренно выбросил свой бандаж. Генри готов помочь ему, хотя это, конечно, противоречит его официальному долгу. Однако пока что он способен только на пассивное нарушение долга. И непосредственно после эпизода с солдатом следует важное раздумье Генри («поток сознания»), в котором его мысли невольно все время возвращаются к Кэтрин, а в конце гой же главы впервые звучат ноты серьезного отношения к ней. , Взаимозависимость военной и лирической линий проявляется даже в простой последовательности событий. Встречи с Кэтрин неизменно перемежаются фронтовыми эпизодами, и всякий раз возникновение более серьезного отношения друг к другу со стороны Кэтрин и Генри имеет своей параллелью более значительный, более серьезный военный эпизод. Сама регулярность смены, лирического плана военным, таким образом, обретает в соответствии с законами синтеза содержательное значение. Это удивительно, что после того, как Генри впервые чувствует к Кэтрин что-то серьезное, следует многозначительная беседа его с шоферами санитарных машин. Готовый нарушить свой «долг», когда речь идет о ком-то другом, Генри пытается воздействовать на своих солдат банальными доводами официальной пропаганды, но даже для него самого они выглядят не вполне убедительно.

И дальше война все время влияла па отношения влюбленных. Хоть они и получают некоторую передышку, война, которая свела их вместе, беспрерывно дает о себе знать, угрожая чувству, родившемуся из горя.

Война постоянно напоминает о себе в разговорах влюбленных. Ее призрак зловеще маячит за их спинами. И Кэтрин, совершенно отрешившись от канувших в небытие моральных стандартов («Ты так говоришь, милый, точно твой долг сделать из меня порядочную женщину. Я вполне порядочная женщина. Не может быть ничего стыдного в том, что дает счастье и гордость»), старается в своей любви укрыться от мыслей о неизбежном возвращении Генри на фронт. Моральные категории, любовь, верность, необходимость возвращения на фронт сливаются в конце XVIII главы, где ритмическое звучание уже не просто напряженное, а почти истерическое. Не удивительно, что следующая глава начинается в подчеркнуто спокойном тоне, обеспечивающем некоторую разрядку. Но ритмическое спокойствие вновь нарушается в конце XIX главы, напряжение нарастает, и этой ритмической пульсацией достигается тот же эффект, который намечался в повторе одного и того же сравнения.