



---

*Ученые записки*

**АВТОР И ЕГО СТИЛЬ  
В ЗАРУБЕЖНОЙ  
ЛИТЕРАТУРЕ**

Министерство высшего и среднего специального образования  
Латвийской ССР  
Латвийский ордена Трудового Красного Знамени  
государственный университет имени Петра Стучки  
Кафедра зарубежной литературы

Ученые записки  
Латвийского государственного университета  
имени Петра Стучки  
том 209

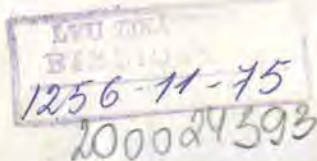
А В Т О Р   И   Е Г О   С Т И Л Ъ  
В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Латвийский государственный университет  
Рига 1975

настоящий сборник посвящен проблеме автора и его стиля в зарубежной литературе. В статье "К проблеме образа автора в сборнике рассказов Э.Хемингуэя "В наше время" " (на англ.яз.) Р.Э.Абелтия исследует формы выражения авторского сознания. В статье Р.А.Дарвиной "На пути к альтернативе" (на нем.яз.) дан анализ тенденций развития в новейших романах прогрессивного писателя ФРГ Мартина Вальзера. В статье "Портрет художника в юности" (на англ.яз.) Т.А.Залите анализирует сложный автобиографический роман Дж.Джойса того же названия. В статье В.Я.Ивбулиса "Мир как творчество" освещаются некоторые стороны поэтического видения мира великим бенгальским поэтом Рабиндранатом Тагором. Две статьи А.А.Никогда посвящены эстетике немецкого поэта Г.А.Бюргера и использованию им немецкой национальной поэтической традиции. Т.Э.Целмина в своей статье "Стиль драматической поэмы Генрика Ибсена "Пер Гюнт" " (на лат.яз.) уделяет внимание композиционной структуре поэмы и синтезу реалистических и романтических изобразительных методов. Б.К.Шилиня в своих обеих статьях о Д.К.Конраде (на англ.яз.) исследует своеобразие его романов "Каприз Олмейера" и "Победа". В статье "Роман Георга Веерта "Жизнь и подвиги знаменитого рыцаря Шнапганского"" М.И.Шмулович использует новые материалы для анализа этого романа.

© Латвийский государственный университет, 1975

А 70202 - 072у 291-74  
М 812(11)-75



SOME OBSERVATIONS ON THE IMAGE OF THE AUTHOR  
IN HEMINGWAY'S SHORT STORY COLLECTION "IN OUR TIME".

In recent years the image of the author has been one of the topical problems of Soviet and foreign literary science.<sup>1</sup> The image of the author provides a key to the understanding of the writer's world outlook, his method of writing and style. Academician V.V. Vinogradov has pointed out that the image of the author is "концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем-рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого."<sup>2</sup>

"В образе автора," в его речевой структуре объединяются все качества и особенности стиля художественного произведения: распределение света и тени при помощи выразительных речевых средств, переходы от одного стиля изложения к другому, переливы и сочетания словесных красок, характер оценок, выражаемых посредством подбора и смены

---

<sup>1</sup> Виноградов В.В. О теории художественной речи. М., 1971.  
Брандес М.П. Стилистический анализ, М., 1971.  
Проблема автора в художественной литературе. Изд. Воронежского Госуд. Педаг. Института. Выпуск I, 1967 г., Выпуск 2, 1969 г.  
Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.  
Кожин В.В. Голос автора и голоса персонажей. В кн. Проблемы художественной формы социалистического реализма. Том 2, М., 1971.  
Romberg B. Studies in the Narrative Technique of the First-person Novel. Stockholm, Götterborg, Upsala, Lund, 1962.

<sup>2</sup> Виноградов В.В. О теории художественной речи. М., 1971, с. 118.



слов и фраз, своеобразия синтаксического движения. Так открывается самый глубокий пласт в стилистическом исследовании художественной литературы.<sup>1</sup>

The author's sensibility and view of the world manifest themselves in his work; a) indirectly in the composition—plot and the choice of expressive means, i.e. non-subjective forms; b) directly in the system of personages and narrators, i.e. subjective forms.

The present paper is an attempt to define the significance and the proportion of subjective and non-subjective forms in creating the image of the author in Hemingway's collection of stories "In Our Time", which was an important step in the writer's search for an organic form of expression.

The role and the degree of the subjectivity of a writer varies in each subjective form depending on his "mask", i.e. on the fact whether the narrator appears 1) as an omniscient author and interpreter of his fictional world to the reader; or 2) as one of the main or secondary characters in his own creation thus limiting the expression of his point of view in order to sustain the illusion of authenticity and immediacy of expression; or, finally, as an impersonal narrator, an objective observer and recorder of the events.

When Hemingway departed from journalism, he had no clear conception of what he wanted to do, but a very real notion of what he did not. In this respect "The Torrents of Spring" (1926) is more revealing than has usually been acknowledged by literary criticism. It makes a mockery of the affectation

---

<sup>1</sup> Виноградов В.В. О теории художественной речи. М., 1971, с. 118.

and mysticism of his contemporaries, Sherwood Anderson and Gertrude Stein. It also discloses his dislike of what he later termed as "false epic quality". It involves his reaction against didacticism and a moralizing tone where the writer explains to the reader what to think of his philosophy, characters and even his technique, stressing his inability to follow a single centre of interest, his tendency to fly off in any possible side-track not related to the main issue, his pleasure in showing off his education by putting clever thoughts into the hero's mouth whose intellectual level is not high enough to contain them, his delight in literary allusions, his inclination to expound feelings so as to make them utterly pathetic and false. Thus, we see that Hemingway was actually against traditional forms of authorial omniscience.

Like many of his contemporaries, he chose to eliminate "the temporal, spatial and psychological distance between the author and the character, the character and the reader"<sup>1</sup> by discarding the godlike attitude of omniscience and assuming the role of an objective observer and recorder of facts. However, the degree of his objectivity varies from story to story.

The central character of the collection Nick Adams and his role in bringing out the author's message has been well highlighted in critical literature. It has been pointed out that most of the stories in which Nick is identified by name as well as those in which he is recognizable but nameless, are narrated externally. Yet few observations have been made on the character and role of the external narrator in outlining the author's poetic idea.

---

<sup>1</sup> Booth W.C. The Rhetorics of Fiction. Chicago, 1961, pp. 11 - 12.

Only two of the fifteen stories of "In Our Time" are told in the first person. All the rest have a third person narrator who tries to maintain an impersonal, objective tone throughout the narration, limiting himself mainly to recording the action of the central heroes and highlighting the circumstances in which their actions take place. With the exception of a "Very Short Story" in which the impersonal narrator has an a priori knowledge of the fate of both central characters, the narrator mostly seems to be invisibly following the central consciousness in space and time. Only at times may we assume him to have definite features. Thus, we may take the third person narrator of the first part of the story "The Doctor and the Doctor's Wife" for some idle local character watching the quarrel between the Doctor and the Indian woodcutters from the lake shore. Or, we may suppose that Nick and George, the main personages of the story "Cross Country Snow", are being followed and observed by a compatriot slightly bored with the uneventful life in a small Swiss winter resort.

The narrator, however does not always manage to maintain an impersonal tone. He sometimes intrudes between the reader and the personages of the story with his subjective attitudes manifest in the tone of his voice, as, for example, in "The Three Day Blow" and "The Indian Camp" picturing Nick's adolescent years at home. The tone of the third person narrator reveals the retrospective character of these stories. The narrator seems to be an older and wiser Nick looking back upon the illusions and vagaries of youth with a good-humoured and understanding smile. This attitude is revealed in the narrator's mild ironic comment on Bill's and Nick's wish to act sophisticated adults ("The Three Day Blow"). The conversation concerns the boys' fathers:

" 'He's missed a lot', Nick said sadly.

'You can't tell,' Bill said. 'Everything's got its compensations'.

'He says he's missed a lot himself', Nick confessed.

'Well, dad's had a tough time', Bill said.

'It all evens up', Nick said.

They sat looking into the fire and thinking of this profound truth."<sup>1</sup> (Underscoring mine - R.A.)

There is, likewise some ground for speculation whether the final sentence of "The Indian Camp": "In the early morning on the lake sitting in the stern of the boat with his father rowing, he felt quite sure he would never die"<sup>2</sup> represents the Interior Indirect Monologue of the central hero or it belongs to a mature narrator subtly pointing out the childishness of Nick's illusion.

A higher degree of the third person narrator's subjectivity can be observed in the stories "Soldier's Home", "Mr. and Mrs. Elliot" and "Out of Season". "The reader of the given stories may detect obvious irony and even sarcasm in the narrator's voice. It can be partly explained by the remoteness of the author from the walk of life and the sensibility of the personages he has chosen as central consciousnesses.

The ironic distance of the narrator from the personages of the story "Mr. and Mrs. Elliot" manifests itself in several ways: 1) the nicknames of the main heroes - "Honey" and "Hubie" (ridiculous for a couple aged 40 and 25 respectively); 2) in the description of their character - "He wrote very long poems very rapidly".<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Hemingway E. In Our Time. New York, 1958, pp.52-53.

<sup>2</sup> Ibid, p.28.

<sup>3</sup> Ibid., p.110.

3) comic effects based on linguistic means — "...Elliot drank white wine and Mrs. Elliot and the girl friend made conversation and they were all quite happy."<sup>1</sup> (an ironic reference to their sterility and inability to make love).

In the story "Soldier's Home" the author is willing even to regain some of his discarded omniscience. This tendency is apparent in evaluative words and phrases in the third person narrator's speech when describing post-war society meeting its war veterans:

"There had been a great deal of hysteria"<sup>2</sup>.

"Krebs acquired the nausea in regard to experience that is the result of untruth and exaggeration".<sup>3</sup>

It is interesting to note that Hemingway's indecision as to what authority to lend to the third person narrator of the story "Out of season" frustrated his artistic intentions. Explaining the story to an interviewer, Hemingway said he expected the reader to feel the inevitability of Peduzzi's suicide at the end of the story. However, Hemingway has failed to lend tragic dignity to the central consciousness through whose vision (though limited, due to the social milieu he belongs to) we see the events and other personages. Peduzzi is established in the reader's mind rather as a tragicomic character. It is largely due to the comic tonality created by the third person narrator with the help of:

1) choice of details describing Peduzzi's outer appearance: "The gray hairs in the folds of his neck oscillated as he drank..."<sup>4</sup>,

---

<sup>1</sup> Hemingway E. In Our Time, p.114.

<sup>2</sup> Ibid., p. 89.

<sup>3</sup> Ibid., p.133.

<sup>4</sup> Ibid., p.89.



2) choice of facts the narrator relates -- the scornful attitude of the passer-by at the door of the wineshop, the amusement of the girl behind the pastry counter.

3) choice of words to describe Peduzzi's actions:

"Once he nudged her in the ribs".<sup>1</sup>

"... slapping the young gentleman on the back".<sup>2</sup>

4) omniscient ironic characterization:

" 'Thank you,' said Peduzzi, in the tone of one member of the Carlton Club accepting the Morning Post from another".<sup>3</sup>

However, these intrusions of the narrator between the reader and the writer's fictional world do not testify to the richness or variety of expression of Hemingway's narrators which would, in its turn, point to an attempt to reflect the richness and variety of life. On the contrary, they are exceptions among Hemingway's reticent, objective third person reporters.

The degree of the third person narrator's subjectivity is 'curiously linked with the peculiarities of genre and composition in Hemingway's stories. The narrator lacks reticence in those stories which are not based on mood and subtext, i.e. in stories which cannot be defined as lyrical in genre. The poet of the given stories centres the reader's attention not only on the heroes' feelings, moods and attitudes to the events but also on the character of the events themselves. The lack of unity of emotional impact in these early stories points to Hemingway's search for an organic form of expression which he later achieved in "The Sun Also Rises".

If we were to form the image of the author on the basis of the third person narrator of Hemingway's stories alone

---

<sup>1</sup> Hemingway E. In Our Time, p. 130.

<sup>2</sup> Ibid., p. 135.

<sup>3</sup> Ibid., p.134.

we would see an extremely reticent author limiting his function in the story to merely observing and relating facts at times revealing his subjective attitude in an ironic tone.

The author's dispassionate voice is oddly at variance with the violence of his fictional world. He seems to be stunned by the order of things and is desperately clinging to a neutral tone in order to maintain emotional balance. "Screaming" does not help to present the issue more effectively.<sup>1</sup>

Hemingway's search for an organic form of presentation containing maximum emotional impact without resorting to screaming involves, among other things, his search for a hero capable of embodying the author's attitude to the world.

Hemingway's ironic tone, however, is a sort of "screaming", i.e. a direct way of revealing his emotional attitude to the events. It occurs in those stories the main personages of which are socially and morally remote from the writer, as in the story "Out of Season" whose protagonist belongs to the lowest social strata, or in "Mr. and Mrs. Elliot", whose main personages come from respectable bourgeois circles and have false bourgeois values. Even the protagonist of the story "Soldier's Home" Krebs whose experience and moral attitude to the post-war bourgeois world is similar to the writer's own experience, is treated ironically as he is too weak and ineffectual to break with his milieu which is visually presented in a pre-war snapshot picturing Krebs among his fraternity.

---

<sup>1</sup> Men at War. Ed. by Hemingway E. New York, 1955, p.XV. It is interesting to note that screaming is one of the key images in the story "On the Quai at Smyrna". It is contrasted to the narrator's desperate attempts to maintain a rigid hold on his stunned senses in order not to start screaming.

brothers, all of them wearing exactly the same height and style of collar".<sup>1</sup>

It is interesting to note that the narrator's ironic tone does not occur in stories having Nick Adams as the main hero. It can be explained by the decreasing aesthetic distance between the narrator and the main character. By his experience and moral maxims Nick Adams is close to the narrator. Their evaluating points of view overlap, and there is no need for commenting on the narrator's part. Hemingway effaces himself from the text and objectivizes himself in the figure of Nick Adams, handing him over the authority to evaluate the events and issues depicted.

The Soviet literary critic V. Dneprov writes: "По причинам, глубоко заложенным в художественной идее Хемингуэя, он стремится создать иллюзию всестороннего совпадения автора с героем, и это решающим образом влияет на уклад его стиля. Мир рисуется словами, которые мог бы произнести герой, образами, которые могли бы возникнуть в его душе, впечатлениями, в которых уложилось бы обычное его мироощущение... писатель везде держится на уровне героя, в границах его способности представления."<sup>2</sup>

The mask of a fictional character usually gives the author the possibility to express his subjective opinions freely without disturbing the illusion of reality since the character belongs to the imaginary world of the novel.

Hemingway, however, was against putting his own evaluations and "intellectual musings" into the mouths of his characters. The author does see the world through his hero's eyes. He presents it in terms characteristic of his hero's sensibility, but the reader would look in vain for clearly outlined opinions and extensive evaluations on Nick's part. Both, in the stories where he is merely a witness of events and in the stories where he is the central hero, Nick is as reticent as the third person narrator. Like his

---

<sup>1</sup> Hemingway E. In Our Time, p. 52-53.

<sup>2</sup> Днепроv В. Проблемы реализма. Л., 1961, с.344.

creator, he would not "scream". Besides, even if he were more outspoken, we would not be able to rely on his judgement due to his young age and environmental limitations.

Yet, even in the most objective narration the author's judgement is always present. As the American critic Booth Wayne says, "Though the author can to some extent choose his guises he can never choose to disappear".<sup>1</sup>

Having chosen the reserved and immature hero as his central consciousness, Hemingway resorted to non-subjective, i.e. compositional means of guiding the reader towards his poetic message. "Prose is architecture, not interior decoration", he wrote in "Death in the Afternoon".<sup>2</sup> Like Flaubert, he was convinced that "the artist ought to be in his work like God in creation, invisible and omnipotent. H. should be felt everywhere, but not be seen."<sup>3</sup>

The main architectural or compositional element in prose writing is plot. There are two kinds of plot in Hemingway's early stories. In some stories the plot is based on dramatic events (Nick witnessing the difficult childbirth of an Indian woman and the violent death by suicide of her husband in the story "Indian Camp", Nick being threatened by a madman in "The Battler", the violent war scenes in "On the Quai at Smyrna"). However, the plot of most of Hemingway's stories lacks outward action (the fishing trip of Nick and Marjorie in "The End of Something", the sudden impulse of the American wife to protect a cat from rain in "Cat in the Rain", another uneventful fishing trip in "Big Two-Hearted River").

---

<sup>1</sup> Booth W.C. The Rhetorics of Fiction. Chicago, 1961, p.20.

<sup>2</sup> Hemingway E. Death in the Afternoon. New York, 1960, p.191.

<sup>3</sup> Flaubert G. Letter to mademoiselle Leroyer de Chantepee. March 18, 1858 - In: Documents of Modern Literary Realism. Ed. by Becker G. Princeton, 1963, p.94.

Yet, the visible plot based on events has small significance in revealing the essence of Hemingway's stories. The main compositional means of conveying the author's idea to the reader is the concealed plot or subtext.

In critical literature subtext has been often interpreted as a narrow stylistic device observed mainly in significant omissions and the repetition of key words and phrases. The Soviet literary critic T.Silman attributes much wider meaning to subtext connecting it not only with the syntactical arrangement of phrases but with much larger structural units. The critic defines it as a concealed plot line (подспудная сюжетная линия) structurally vital in bringing out the author's poetic idea; "Es ist die tiefere Bedeutung eines Textausschnitts, die zu keinem direkten Ausdruck kommt und aus dem Wortlaut des Abschnittes an und für sich nicht zu erschließen ist. Dabei stehen die direkte Bedeutung und die tiefere Bedeutung oft in einem Widerspruch zueinander, oder haben sie scheinbar überhaupt nichts miteinander zu tun".<sup>1</sup>

However, T.Silman limits the appearance of subtext to a distanced repetition of motifs and situations. Subtext, however, may arise not only due to repetition. Among the major non-repetitive compositional elements, contrasts and montage of scenes may also create implied meanings.

An exhaustive analysis of the various manifestations of subtext is beyond the scope of the present article. The aim of the article is to demonstrate the importance of the concealed plot in forming the image of the author.

The visible plot of Hemingway's story "The End of Something" is very simple. Nick Adams and his girl friend Marjorie go fishing on a lake. Their trip is unsuccessful,

---

<sup>1</sup> Silman T.S. Die Unterbedeutung (Subtext) als sprachliche Erscheinung. Editions de L'Academie de la Republique Socialiste de Roumanie, Bucarest, 1970, p. 352.



the fish will not strike. They have a quarrel. Nick tells Marjorie he does not love her any more and Marjorie leaves for home alone. The evolution of the concealed plot is based on mood.

- A. A skilful use of symbolic images of nature (the deserted town, the broken white limestone ruin of the mill, the swampy second growth on the lakeshore) establishes a mood of desolation.
- B. The cumulative effect of the repetition of negative sentences ("They aren't striking", "But they won't strike", "I don't feel like eating") combined with significant silences ("Nick said nothing" ) creates an atmosphere of alienation, unrest and suspense.
- C. Marjorie's "What's the matter, Nick?" for the first time openly sounds a warning note, the concealed conflict merging with the visible conflict.
- D. After that the concealed theme takes over again. It rests upon an interplay of the direct and symbolic meanings of the image of the moon. On the surface level, the moon serves as a point of argument leading up to Nick's confession, "It isn't fun any more". On the symbolic level it signifies the end of romantic love in general.
- E. Through repeated insistence on Nick's reluctance to speak to Bill, his friend, the final passages dramatize his sense of loss and bewilderment.

We may discern two types of subtexts in the story, one which refers to the hero and helps the reader to understand the hero's emotions and another which refers to the author himself and his views on life. Since any symbol involves a generalization, Hemingway seems to point, through the symbol of the moon, to the impossibility of romantic love in our time. When Nick watches Marjorie leave he is poignantly aware, for the first time, of the poetic beauty of the moonlight, which has been equated, through recurrent

use, with Marjorie's love ("She was afloat in the boat on the water with the moonlight on it").<sup>1</sup>

The story "The Battler", again, has two sets of implications. One of them refers to Nick's experience with the violence of the world in the face of the brakeman who cheats him and the half-witted ex-battler Ad who wants to hurt him. Nick is convinced that "They would never suck him in that way again".<sup>2</sup> The Negro Bugs's words, "He's got a lot coming to him",<sup>3</sup> sound a sinister note making us doubt whether Nick would get away from life's battles with only a black eye which is "cheap at the price". The other set of implications reveals the author's pessimistic belief that the world inevitably cripples the lives of innocent people. This thought has been outlined by the author's constant stress on the small size of the battler and the childish expression on his mutilated face.

The inner world of the heroine of the story "Cat in the Rain" has been revealed through a set of significant details and symbolic images, rain signifying her emotional misery caused by the insecurity of her life, the war monument pointing to the causes of the uprootedness of the post-war generation, and her wish for her own silver, candles, long hair and a kitten in her lap embodying her longing for stability. However, the author's own conclusion is implied in the ironic image of the big tortoise-shell cat brought by the maid instead of the poor wet kitten the American wife was longing for. Stability and security have vanished forever, the author seems to say, one can at best occasionally stumble upon a poor substitute of these values.

Thus, the implications referring to the hero involve Hemingway's concern with "the way it was" - i.e. his

---

<sup>1</sup> Hemingway E. In Our Time, p. 41.

<sup>2</sup> Ibid., p. 65.

<sup>3</sup> Ibid., p. 71.

attempt to evoke the feeling an adolescent experiences in contact with the violence and imperfection of the world. The implications referring to the author point to a mature person re-evaluating and summing up the emotional experience of his youth.

The author's generalizations appear also in the peculiar structure of the collection, i.e. the montage of the epigraphs and the stories themselves. In a letter to the American critic E.Wilson E.Hemingway pointed out that the epigraphs were meant "to give the picture of the whole between examining it in detail".<sup>1</sup>

The famous Soviet film producer S.Eizenstein once pointed out that two pieces of a film placed next to each other inevitably create a new implied meaning.<sup>2</sup>

Thus, the mud, the rain, the yellow flood waters of the Maritima and the misery of the Greek civilians being evacuated out of Adrianople indirectly comment on the emotional misery and alienation of the Doctor and his wife in the story "The Doctor and the Doctor's Wife". The wounded horse its entrails hanging in a blue bunch and swinging backward and forward and blood pumping regularly from between the horse's front legs sets the emotional tone for the misery of the American wife in the story "Cat in the Rain". Maera's inability to keep his comrade Louis from getting drunk and his helpless anger at the prospect of fighting the latter's bulls in addition to his own echoes with the helplessness of the main hero of the story "My Old Man" to ward off disillusionment and ill-fate.

The circular form of the whole story collection, too, reveals the author's attitude to the contemporary world.

---

<sup>1</sup> Wilson E. Emergence of Ernest Hemingway. - In: Hemingway and His Critics. Ed. Baker C. New York, 1961, p.60.

<sup>2</sup> Эйзенштейн С. Монтаж. Избранные произведения в шести томах. Том 2, М., 1964.

The collection opens with the story "On the Quai at Smyrna". The chaotic montage of the memory recalls of the narrator, an unidentified British officer, indirectly reveals his deranged mind stunned from contact with the violence of the war. The story collection closes with "The Big Two-Hearted River" the protagonist of which has, likewise, been emotionally crippled by the war and is now trying to keep his mind in suspense in order not to go mad from painful recollections. Violence, either physical or emotional, is the key-note of the collection.

Thus, Hemingway's evaluation of the modern world is to be sought largely in the composition of his stories. The third person narrator is predominantly an objective observer and recorder of facts abstaining from open judgements. The protagonist's understanding of the world is limited due to his age and environment. He is mainly a witness of the events trying to find a code of behaviour guaranteeing him survival in a chaotic world. The author's vaster understanding of the modern world as well as his social and philosophical generalizations of man's place in it do not manifest themselves so much in clearly cut definitions as in vague feelings growing out of rhythms, associations and images of the concerted plot. By their insistence on emotion and psychological attitudes Hemingway's stories remind us of lyrical poems whose melody grows out of subtle overtones achieved by symbolic imagery and musical rhythms.

The Soviet literary theoretician B. Korman has pointed out that in lyric structures the world outlook of a writer appears as crystallized emotion.<sup>1</sup>

In Hemingway's works the subjective and non-subjective forms create, in their interdependence, an image of a sensitive and pessimistic author, who has witnessed much violence

---

<sup>1</sup> Корман Б.О. О соотношении понятий "автор". "характер" и "основной эмоциональный тон". В кн.: Проблема автора в художественной литературе. Воронеж, 1969.

1256-11-45

and is deeply troubled by the imperfection of the world including social injustice, man's own emotional instability and betrayals, and the cruel laws of nature which have laid the curse of death upon man. The author is tortured by the tragic gap between youthful expectations and harsh reality. However, he is a brave and stoic person, able to keep a stiff upper lip, which manifests itself in his reserved tone and abstention from "screaming". His intention is to shatter the reader out of his emotional indifference by making him identify himself with his main hero whose perception is keen and unbiassed by conventional values. Being more mature than his adolescent hero whose youthful illusions sometimes manage to survive the shocks of the violent world, the author subtly guides the reader—through subtext which is at variance with the visible plot—towards vaster and more pessimistic generalizations about life in our century.

#### РЕЗЮМЕ.

Статья посвящена проблеме образа автора в сборнике ранних рассказов Э.Хемингуэя "В наше время". В статье исследуются несубъективные и субъективные формы выражения авторского сознания.

В большинстве ранних рассказов Э.Хемингуэя выступает как беспристрастный, объективный репортер, который только сообщает о поступках своих героев, без выражения своего отношения к ним. В некоторых рассказах используются формы сказа. Повествование в сказе ведется от лица вымышленного рассказчика, возрастная и интеллектуальная ограниченность которого не позволяет нам проводить прямые параллели между сознанием рассказчика-героя и сознанием автора.

Поэтому авторское отношение к окружающему миру следует искать в несубъективных формах — в композиции всего сборника, в композиции отдельных рассказов, в своеобразиях сю-



мета и в выборе выразительных средств. В статье выделяются два вида подтекста. Один вид подтекста относится к герою и передает чувства юноши, впервые понявшего жестокость и несовершенство мира. Второй вид подтекста относится к самому автору, зрелому человеку, выдвигающему свою оценку современного мира.

R.Darvina

AUF DEM WEGE ZUR ALTERNATIVE

/Zum Problem "Menschenbild" in Martin Walsers  
Roman "Die Gallistl'sche Krankheit"/

Die antihumanistischen Strömungen prägen noch immer das gegenwärtige Bild der Literatur im Westen, und auch die Werke der uns als oppositionell bekannten Schriftsteller sind kein entschiedenes Gegengewicht zu dieser Last, weil da die gesellschaftskritische Substanz entweder vom negativen Menschenbild getragen wird /z.B. bei G.Grass/ oder auch reduziert sie das Menschliche auf das Nur-Biologische. So oder anders entsteht da ein Bild der menschlichen Deformation, die bestenfalls eine Widerspiegelung der inneren Leere des Menschen und seiner äußeren Isolierung sein kann, sich im allgemeinen aber als ein Symptom einer kranken Gesellschaft entpuppt.

Der Verlust an gesellschaftlicher Perspektive und menschlicher Aktivität konzipierte den räsonierenden passiven Außenseiter als Haupthelden der literarischen Werke. Mit den solchen Helden - Anselm Kristlein - kennen wir auch aus den Romanen M.Walsers "Halbzeit" und "Das Einhorn". Die passiven, konformistischen Kleinbürger bevölkern ebenfalls die Geschichten von M.Walser, spielen darin die Rolle der Hauptfiguren.

Durch seinen Roman "Die Gallistlsche Krankheit" bezeugt Martin Walser, daß er des Unbehagens an der eigenen

literarischen Position und an der Rolle des Schriftstellers als Hofnarren der kapitalistischen Gesellschaft müde ist, und daß er in der Richtung der Wiedergewinnung eines a k t i v e n Subjekts arbeiten will. "Dieser Roman hat für Walsler und, so darf man vielleicht sagen, für die dem Marxismus nahestehende Linke eine Bedeutung, die über die bloße Neuveröffentlichung eines bekannten Autors hinausgeht"<sup>1</sup>, schreibt Heinz Plavius. Das neue Werk bringt neue Konzeptionen und andere Gestaltungsfragen. Das Krankheitsbild seines Haupthelden soll untersucht werden. Symptome dieser Krankheit sind Tatumfähigkeit und Melancholie, das typische Persönlichkeitsverlust der spätbürgerlichen Gesellschaft.

Josef Georg Gallistl ist ein Schriftsteller. Er selbst will seine Krankheitsgeschichte verfassen.

Gleich von Anfang an wird die Erkrankung Gallistls als ein Modellfall gegeben - die kränkelnde Literatur, ihre Unfähigkeit zur lebenswahren Aussage. Gallistls selbst - quälerisches Nachdenken über sich selbst erinnert an das ununterbrochen variierte Thema in der bürgerlichen Literatur über die Unmöglichkeit des Romanschreibens: "Jetzt schreibe ich meine Krankengeschichte; obwohl das zum ersten Mal in meinem Leben eine Tätigkeit ist, die mir wirklich liegt, fürchte ich schon, daß ich mir zuviel zugetraut habe. Wahrscheinlich gehört zu meinem Fall, daß ich, obwohl ich dazu unfähig bin, der Öffentlichkeit durch diese Aufzeichnungen imponieren will."<sup>2</sup>

Der Roman "Die Gallistl'sche Krankheit" besteht aus vier Kapiteln. Schon die Benennung des ersten Kapitels; "Mißempfindungen. Krankheitsempfindungen" korrespondiert mit einem charakteristischen Merkmal seiner früheren Wer-

---

<sup>1</sup>Plavius, H. Martin Walsers Diagnose. "Sonntag", 1972, N<sup>o</sup> 42, S. 10

<sup>2</sup>Walsler M. Die Gallistl'sche Krankheit. Frankfurt a/M, 1972, S. 13

ke - wie im Roman "Halbzeit", so auch im "Einhorn" wird die Hauptfigur dem Leser zuerst krank, im Bett liegend vorgestellt. Man könnte diesen Umstand auch außer Acht lassen, aber auch das 1970 publizierte Werk "Fiction"<sup>1</sup>, wo ein namenloser Ich - Erzähler während eines Abendspaziergangs in der Form des Dauermonologs sieben Jahre voll Abenteuer erlebt, erscheint als eine Quintessenz des Problems "Kranksein und Literatur". Da das Wort "Fiction" hier in beiderlei Bedeutung gebraucht wird - wie "Erdichtung" so auch "Belletristik" - ebenso auch wegen einiger direkten Parallelen zu Gallistl, kann es als eine gewisse Vorstufe zu diesem Roman betrachtet werden; Der Erzähler hinkt durch die Stadt. Er empfindet heftige Schmerzen am linken Bein. Um sich abzulenken, betrachtet er die Passanten, die schönen, buntgekleideten Frauen. Diese Frauen werden in seiner Vorstellung ununterbrochen in Standard-Sujets aus Zeitungsnotizen und Unterhaltungsliteratur verwickelt. Der Erzähler kämpft zwar gegen das Denkschema, das ihm durch die Presse, durch Schundliteratur, durch moderne Masseninformationsmittel aufgezwungen worden ist. Er versucht das Denken einzudämmen, es auf das Wesentliche festzusetzen, auf einen "hinkenden" Tempo zu bestimmen: "Ich. Es gibt. Ich gehe. In die Stadt. Eine Menge Menschen. Es gibt immer. Wo ich hinkomme. Eine Menge Bilder. Ich folge. Es kommt mir bekannt vor. Jeder erzählt, daß er ging..."<sup>2</sup> Es genügt aber des geringsten Anlasses, eines Blicks auf einen Stoß Zeitungen, und seine "trainierte" Vorstellung versetzt die fremde, zufällig vor ihm gehende Frauengestalt in eine kriminell - erotische Geschichte, die in fließender Zeitungssprache nacherzählt wird, darauf in die Verfilmung dieser Geschichte, usw.

Formelhafte Ausdrücke aus dem abgedroschenen Schund-

---

<sup>1</sup> Walser, M. Fiction. Frankfurt a/M, 1971

<sup>2</sup> ibidem, S.7

jargon drängen sich unaufhaltsam in den Assoziationsstrom ein: "... Er näherte sich ihr, weil er spürte, die ist es, ihre Augen, alles an ihr, ihre Augen also, als sie ihn anschaute, als ihre Blicke einander zum ersten Mal trafen, er sah ihr tief in ihre Augen, sie ließ es geschehen, sie erwiderte seinen Blick, sie hielt seinen Blick aus, er gab ihren Blick zurück, verstehen Sie, ihre Blicke verhackten sich in einander, die Zeit stand natürlich still, dann war er es, der seinen Blick aus ihrem löste und seiner Blick über sie gleiten ließ, er entkleidete sie mit seinen Blicken schamlos, ja - ja, jeder Teil, auf dem seiner Blick haltmache, kam seinem Blick entgegen, sie machte die Lampe an, er grub seine Zähne in ihren Nacken, sie waren jetzt beide nackt, aber da trat etwas ein, bzw. nicht ein, sie sah hin, er stammelte, seine Verlegenheit war nicht mehr zu übersehen. Er flüsterte: ich bin impo ..."<sup>1</sup> und die Vorstellung spinnt weiter in der Form einer Parodie auf die "Sexwelle", die die westdeutsche Literatur gerade überflutet. Zwei Sätze aber: "Du könntest mich umbringen. Besser ich bringe dich um.", die in dem Redestrom auftauchen, verwandeln die Szenerie in eine Kriminalgeschichte. Die zufällige Geliebte wird "sachgemäß" umgebracht, ihr Dackel wird ins Bad gesperrt, wo er "leider verhungern soll". Der "Mörder" flieht. Die Flucht wird mehrere Male in verschiedenen Varianten vorbereitet. Auch die Fluchtversionen, die ihren Anfang immer von demselben fiktiven Ort - aus der Stube der "umgebrachten Geliebten" - nehmen, werden in einer detailgetreuen Sprache der Detektiv - Stories entwickelt. Die Schwelle zwischen Nachahmung und Parodie wird manchmal unauffällig, manchmal mit einem jähen Ruck übertreten. Die überströmende, überwältigende Wortflut bildet auch hier den von M. Walser bevorzugten Konglomerat von Assoziationen, Re-

---

<sup>1</sup> Walser, M. Fiction. Frankfurt a/M, 1970, S. 21



flexionen und fiktiven Begebenheiten. Nebensätze wuchern zu Episoden, und immer wieder sind es die Details, die sich gegenseitig so lange ergänzen, bis sie sich im Paradoxalen aufgehoben haben und den Umschwung herbeiführen. "... Also fliehe ich aus der hoffnungslosen Szene und stürze mich die Treppe hinunter, rolle aus wie ein Fallschirmjäger, bleibe so klein als möglich hinter einem unauffälligen Denkmal sitzen und lutsche an meinem Daumen..."<sup>1</sup> Das Stichwort "so klein als möglich" hat den Erzähler in die "elt von Günter Grass verbannt. Er stellt fest: "Ich bin tatsächlich ein Dreikäsehoch", /die gebräuchlichste Metapher für Oskar Matzerath aus Grass' "Blechtrommel" / und wird von dem schwarzen Hund Pluto /aus Grass' Roman "Hundejahre"/ in weitere Abenteuer getragen.

Die Möglichkeiten der Geschehnisse und Figuren werden flüchtig skizziert und verschwinden wieder. Das Tempo der Bewegung wird immer rasender. Gegen die Mitte des Buches tauchen die "Freunde" des Erzählers auf, die ihn "immer wieder mitnehmen" wollen. Die Schilderung dieses "Freundschaftsbündnisses" das auf beiderseitigem Ekel beruht, scheint später in "Die Gallistl'sche Krankheit" übernommen zu sein, weil der Grundgedanke: "... Machen wir uns aber bitte nichts vor. Freunde sind auch Menschen... Es ist oft deprimierend, wie wenig ich ihnen bedeute. Und noch deprimierender ist es, wie wenig sie mir bedeuten..." /S.52/ als Leitmotiv für Freundschaftsbeziehungen auch dort gilt

Die f i k t i v e Welt, die Welt der F i c t i o n verabsolutiert sich. Die Vorstellungen verdichten sich zur Spukgestalten, die die Realität usurpieren. Sie werden immer unheimlicher. Das Ich wird sich mehr und mehr entfremdet, bis es vor seinem Spiegelbild erschrickt: "Ich sah mich im Spiegel. Ich faszinierte mich. Als ich

---

<sup>1</sup> Walser, M. Fiction. Frankfurt a/M, 1970, S.32

seh, daß ich mich bewegte, erschrak ich, Ein nicht ganz frischer Vogel stürzte neben mir zu Boden, Über meine Schulter schob sich. Es war keine Hand. Nein, Ich kannte. Blieb stehen. Jemand nieste. Am liebsten hatte ich mich zurückgeschossen. Ich war nicht mehr fähig bis zum Fenster zu gehen. Wann werden wir uns wiedersehen? Ich ließ meinen Tränen freien Lauf. Es war kaum der Rede wert. Ich griff in meine Hosentasche. Es handelte sich lediglich um eine Maus. Sie hatte am Silberpapier meiner Zigaretten schachtel geknabbert. Ich warf ein Buch an die Wand, um selber ein eindrucksvolles Geräusch zu erzeugen. So trainierte ich weiter. In der Zeitung las ich, daß es sich um den 19. August handelte. Wenn das nicht Fiction ist....." / S.67 /

Der Begriff des Raumes ist aufgehoben. Dieser Erzähl-Raum hat keine einzige logische Dimension und dehnt sich zugleich aber bis zu einer fiktiven Unendlichkeit aus, es ist das Zimmer und die Stadt München zugleich, drinnen und draußen zugleich ... Dasselbe betrifft auch die Zeit - auch darüber herrscht die Fiction, die das Jetzt, das Immer und das Niemals in einer unfaßbaren Relativität entrücken: "... Ein riesiger, himmelhoher 19. August. ... Nun seh dir diesen 19. August an. Das ist doch wirklich das letzte. Und vor sowas haben wir Angst. Morgen, der 20. August. Auch ich hielt das für eine leere Drohung. Sobald es dunkel war, rannte ich. Wenn ich stehen blieb, sprach ich laut. Auf den Stufen der Feldherrnhalle sagte ich: O Schreck, wo ist dein Schrecken nun. Die Leute kamen aus der Oper. Mir kamen schon wieder die Tränen. Ich ließ mir nichts mehr gefallen. Etwas schepperte. Kochte da jemand? Es wird die Eiszeit sein, die mit den Steinen spielt. Auch die Eiszeit macht Gedichte, das ist klar. Zum Glück hatte ich robben gelernt. Bei unserer Wehrmacht. Ich robbte den dunklen Gang entlang. Ich hätte keine Zeitung lesen dürfen. Die Maus starb mir in der

Hand. Es ist ein politisches Gefühl. Ich fühlte mich nicht verfolgt, aber ich wußte, daß ich nicht auffallen durfte. Ich war einfach nicht glücklich. Ich prüfte Mützen. Ich nahm mir vor. Ich dachte wieder einmal: Jetzt. Aus irgend einem Zimmer klapperte. Pferde. Nein. Stöckelschuhe. Nein. Ein Meißel. Ein Hammer. Metall auf Stein. Ich zündete die letzte Zigarette an. Das Schlürfen, das Aufflammen. Endlich war ich unten, robbte vorsichtig hinaus, draußen entlang, zum Glück habe ich von Anfang an gelernt zu sagen, was ich nicht denke...." / S.68 /

Die Verwirrung und das Durcheinander dauert fort, man rennt, robbt, verfolgt und flieht, die Begründung dafür: "... Ich muß ein Verbrecher sein,woher sonst die Angst ..." und die Hetzjagd wird immer rasender: "... Die Wasser der Isar sträubten sich gegen die Steine. Ich kämte den Steinen die Wassermähen. Etwas Geologisches beruhigte mich. Ich schlug den Polizisten KO und trug ihn auf die Wache. Ich verhörte den Kommissar. Ich nahm alles zu Protokoll, legte den Brand an die Feuerwache und bog ab zum Rindermarkt..." /S.70/ Das Kapitel, das mit der Spiegelszene begann, die Flucht aus dem Zimmer, die Verfolgung durch München, durch Eiszeit und Südtirol verlegte, zur Hinrichtung führte, endet wieder in der Erstarrung: "... Ich drehte mich um. Kein Mensch. Ich wurde einfach müde. Es war schrecklich. Ich hatte keinen Grund. Ich starrte die Bäume an. Sie bewegten sich nicht. Ich bewegte mich. Ich erschrak. Ich bewegte mich nicht." /S.73/

In dem letzten Kapitel wird wiederum das Freundschaftsproblem aufgenommen: "... Kaum treffen wir uns, sagt einer etwas, worüber die anderen auf eine geradezu vorgeschriebene Art lachen. Man will auch nicht so sein. Man sagt auch selber etwas, natürlich, und erwartet auch. Es soll andauernd komisch zugehen. Es geht andauernd komisch zu, obwohl die Beteiligten überhaupt keine Komiker sind oder auch nur zum Komischen neigende Leute.

Eher ist jeder auf seine Art verzweifelt. Total verzweifelt. Praktisch ist nichts mehr mit ihm anzufangen... Er weiß, daß er sich in unserer Gegenwart keine BlöBe geben darf. Wir sind seine Freunde ..." / S.77 /

Letzten Endes ist der Spaziergänger zu Hause / ja , war er denn überhaupt fortgegangen?/. Das Abendessen steht auf dem Tische, die Familie sitzt zusammen. Aber auch hier gibt es keine Sicherheit des Wirklichen und Wahren: vielleicht herrscht noch das Heute, vielleicht ist aber schon die Zukunft, die in siebenjähriger Ferne liegen sollte, in dem Jetzt eingebrochen.

Im Gegensatz zu "Fiction", wo also nichts Überschaubares, nur eine Fülle von fragmentar skizzierten Situationen das Blickfeld beherrscht und literarische Reminiszenzen in chaotischem Filmtempo einander ablösen, weist "Die gallistl'sche Krankheit" eine klare Entwicklungslinie auf. Es ist wohl auch, ebenso wie der Roman "Halbzeit" es war, die "Beschreibung eines Zustandes", es geht hier aber nicht nur um die bloße Feststellung, es wird auch die Möglichkeit einer Alternative in Sicht gestellt.

Die Form des Monologs wird auch in diesem Roman beibehalten - es soll ein "Eigenbericht des Kranken über seine Krankheit" sein. Gallistl zählt die Symptome dieser Krankheit auf, und bald wird es klar, daß das keine physische, sondern eine soziale Erkrankung sein soll, die durch den Zwang entstanden sei, mehr leisten zu müssen, als man kann. "... Invalidität. Ich will niemanden beleidigen, aber ich halte mich für invalid. Auf jeden Fall gibt es keine Arbeit mehr, die ich mir zutraue.... Es kommt mir vor, als sei der Tatbestand in der Klassenzugehörigkeit enthalten. Möglich, ich bin einer der schlimmsten Schwindler innerhalb meiner Klasse. Aber ich bin doch nur die Spitze eines Eisbergs. Aber eben doch

die Spitze. Wenn ich könnte, würde ich mich absäbeln..."<sup>1</sup> Gallistl hat aber auch die Gewißheit, daß keine Operation zur Heilung seiner Krankheit helfen kann, die Vermutung liegt nahe, daß seine Krankheit schon weit verbreitet ist: "...Sollten tatsächlich alle genau meinen Schaden haben... .., dann wehe dir, Welt, dann faulst du an einem bestimmten, nicht allzu fernen Tag rapide zusammen..."<sup>2</sup> Diese Feststellung erinnert an die "Luxusgeschöpfe" die wir aus anderen Werken M. Walser's kennen, z.B. an die "Zehrer - Gesellschaft" aus dem "Einhorn", wo in bitterer Ironie die Genealogie der bürgerlichen "Wohlstands - Gesellschaft" gegeben wird: "... Unser steiler Stammbaum: Wildbeuter, Viehzüchter, Pflanze, Techniker, Zehrer. Erreicht nach den letzten Grobanstrengung, in den Sechzigerjahren dieses Jahrhunderts..."<sup>3</sup> unterstrichen wird schon hier die unaufhaltsame Neigung nach unten: "...Das Jahrhundert hat die Hochfläche erschwungen, läuft jetzt schnell-eben-glatt dahin. Gebrauchte Utopien sind zu haben. Neue gibt es nicht mehr. Wir zehren. Wir genießen, als genossen wir. Angenehm fern branden letzte Kolonialkriege auf vielfachen Wunsch immer wieder unwiderruflich letzten Mal. Jeder ist seine eigene Zeit. Epoche ein durchsichtiger Dekorationsstoff... Wir sind die größten Bisherigen. Es tut immer weniger weh. Sozial: Nebenmenschen. Anthropologisch: Zehrer. Die höchste Sprosse auf der terrestrischen Leiter..."<sup>4</sup> und eine Bitte wird an die Ärzte gerichtet: die "verkommene Wildbeuterphysis umzustellen", sonst habe man das Gefühl, in einem früheren Körper zu wohnen...

---

<sup>1</sup> Walser, M. Die Gallistl'sche Krankheit. Frankfurt a/M, 1973, S.16

<sup>2</sup> ibidem, S. 16

<sup>3</sup> Walser, M. Das Einhorn. Frankfurt a/M, 1966, S. 135

<sup>4</sup> ibidem, S. 135

Diese Motivzusammenhänge - wie Krankheit, Degradation, Verfall, wenn sie auch jeweils auf verschiedene Schichten bezogen werden, bilden dennoch e i n e E n t w i c k - l u n g s l i n i e des Darstellungsprogresses.

Martin Walsers Verhältnis zur Realität hat im Positiven wie im Negativen entscheidende Konsequenzen für die Form seiner Romane. Aus diesem Verhältnis ergibt sich vor allem der Verzicht auf jede auffällige Konstruktion oder Symbolhaftigkeit. Die Wahl der analytischen Methode läßt das Wesentliche aus einer breiten, manchmal scheinbar chaotischen /wie in der "Fiction"/ Detailgrundlage hervorgehoben. Der Ich-Erzähler und mit ihm die allgemeine Erzählperspektive stellen den Gegenpol zu dem extremen Beobachtungsstandort der Helden von Günter Grass /Oskar Matzerat, der Hund Pluto/ dar. Während dort der Blickpunkt von unten die Erzählung im doppelten Sinne entfremdet macht, wird hier das Milieu gleichsam von i n n e n heraus erfaßt.

Die gesellschaftlichen Ursachen für das, was dem Leser hier als Krankheit vorgeführt wird, werden gewissermaßen als bekannt vorausgesetzt. In der "Gallistichen Krankheit" werden nur die Reaktionsweisen des individuellen Bewußtseins widerspiegelt. Diese Reaktionsweisen ergeben die S y m p t o m e , die im ersten Teil des Buches behandelt werden. Die wirkliche Welt löst hier nichts aus, sie wird zu einer intellektuellen Reflexion, die durch Literatur vermittelt wird: "... Das ist auch so etwas: ich kann nicht mehr lesen, d.h. ich kann Wort für Wort zwar lesen, aber wenn ich ein Wort gelesen habe und dann das nächste lese, schwimmt schon das zuerst gelesene Wort, und beim Übernächsten habe ich das erste vergessen. So ist es mir nie mehr möglich, ganze Sätze im Kopf zu behalten oder auch nur die Bedeutungen von Sätzen. Es sei denn, es handle sich um Sätze von der Art: Es regnete die ganze Nacht hindurch. Klar, daß ich solche Sätze jetzt

liebe. Ich höre sofort, wie es regnet. Die ganze Nacht hindurch höre ich zu. Erst gegen Morgen lese ich dann weiter. Und zum Glück heißt der nächste Satz: "Ein grauer Tag begann."<sup>1</sup>

Im zweiten Teil, der "Symbiose" genannt wird, gibt M. Walser die genaue soziale "Anschrift" seines Helden - zeigt ihn in seinem Freudenkreis. Die Menschen, mit denen Gallistl verkehrt, werden allein durch ihre soziale Stellung angegeben, als Personen sind sie nicht zu fixieren, sie sind nur Klischees für bestimmte, streng festgesetzte Klassenzugehörigkeit, die eine Stufenleiter bildet. Statt Namen werden diese Menschen mit den Buchstaben, die ihren Beruf nennen, bezeichnet. Zwischen ihnen, in ihren Beziehungen besteht ein genaues Abhängigkeitsverhältnis, das ebenso unveränderbar ist, wie die Reihenfolge der Buchstaben im Alphabet: "... Wir sind zu siebt. A., B., C., D., E., F. und ich... Die wichtigste Grundlage unserer Freundschaft ist natürlich die Tatsache, daß wir alle in Wiesbaden wohnen... Unserer vielfältigen Beziehungen unter einander haben von selbst ein einfaches Abhängigkeitsgefälle hervorgebracht. B. ist von A. mehr abhängig als A. von B. C. ist von B. mehr abhängig als B. von C. .... ich bin von F. mehr abhängig als F. von mir. .... A. hat eben sehr sehr reiche Mädchen geheiratet.... B. ist Bankkaufmann. C. ist Chemiker.... Ich arbeite, um das Geld zu verdienen, das ich brauche, um Josef Georg Gallistl zu sein..."/S.22/ Diese Leute brauchen einander kaum im echten menschlichen Sinne. Ihre Symbiose ist nur die Bestätigung der eigenen "Gesellschaftsfähigkeit": "...Manchmal gleist durch unsere freundlichen Rüstungen plötzlich die wirkliche Feindseligkeit. Man muß dann schnell die Augen zumachen. Nur Gleichgültigkeit kann uns auf die Dauer zusammenhalten. Liebt man einen Freund, hielte man's nicht für immer aus, ihm

---

<sup>1</sup> Walser, M. Die Gallistlsche Krankheit. S.14

das zu verschweigen, was ihn oft unerträglich macht....  
/s. 27/

Das dritte Kapitel - "Zuspitzung". Gerade in diesem Kapitel, wo Gallistl nicht mehr arbeitet, in vollkommener Bewegungslosigkeit vor sich hin brütet, wird die Persönlichkeit zur Symbolfigur des Gesellschaftszustandes. Es häufen sich hier Bilder, die den gesellschaftlichen "Endzustand", die Stagnation und die Verwesung der spätbürgerlichen Gesellschaft bezeichnen. Auch hier weist die Einstellung des Helden eine Reihe von Reminiszenzen und Stimmungen der hoffnungslosen "Zehrer - Gesellschaft" auf: "... Abwärtsbewegungen. Daß es so viele Jahre, so unheimlich viele Tage und Stunden ununterbrochen immerzu abwärts gehen kann, könnte die falsche Vorstellung erwecken von einer großen ursprünglichen Höhe. Das ist eben eine Bewegung, die nur in der Dimension der Zeit möglich ist: unendlich lang abwärts in endlicher Zeit und bei endlichen Höhendifferenz. Und zwar immer rascher abwärts, immer rasanter, reißender..." /S. 68/

Die Erkenntnis Gallistls, daß er einen mehr als zwanzig Jahre langen Umweg gemacht hat, daß die Bewegung, die Fortschritt hieß, nur eine Bewegung im Kreise rundherum gewesen ist, macht den Ausgangspunkt aus, der einen neuen Anfang versprechen kann. "Ich bin noch nicht zurück..." versteht er. Die Erkenntnis allein ist hier aber schon ein Zeichen der Hoffnung.

Aus der Welt der Verwesung einen Weg suchend, muß Gallistl seine Freunde verlassen, die im Zauberbanne der Kreisbewegung sich ohne sichtbare Schwierigkeiten bewegen. "... Ich gerate in Bewegung. Weg von euch. Weg, weg, weg von euch. Ich will nichts mehr hören. Wenn's nach mir geht, haben wir nichts mehr miteinander zu tun. Ich ziehe mich in ein Tal zurück. In ein hohes hallendes grün aufgewogenes schutzreiches rauschendes Tal. Bäume, Bäche und Tiere und Menschen, die mir nichts von euch erzählen wer-



den..." /S.77/

Die Flucht in diese Märchenlandschaft, in das "grüne Tal" ist nicht zu verwirklichen. Gerade jetzt wird der eigene Verwesungsgeruch zu bemerkbar. Doch nicht durch diesen Geruch wird Gallistl beunruhigt, sondern durch den Umstand, daß es niemandem auffällt, also muß er annehmen, daß das ein allgemeiner Merkmal ist: "... Ich habe also keinen größeren Schaden, als jeder andere möglicherweise auch..." /S.78/. Die Gewißheit bringt aber keine Beruhigung, sondern erweitert das Unglück ins Apokalyptische, läßt an Sintflut denken.

So kommt die begonnene Untersuchung der Symptome von dem **E i n z e l f a l l** Gallistl auf das **A l l g e m e i n - G e s e l l s c h a f t l i c h e**. Es wird sichtbar, daß die Bewegung im Kreise nicht allein Leerlauf gewesen ist, daß es auch zugleich ein Weg ins Nichts ist. Das Nichts droht allen, und dem Einzelnen allein wird keine Rettungsmöglichkeit dargeboten..

Aufbauend auf die gewonnene Erkenntnis, drückt der vierte Teil des Buches ein zuversichtliches "Es wird einmal" aus. Hier zeigt der Autor die Schwierigkeiten des Aufbruches aus einer gesellschaftlich isolierten Existenzweise. Das einzige, das Gallistl aus seiner früheren Stellung übergebracht hat, ist ein schlechtes Gewissen: "... Man hat sein schlechtes Gewissen. Weil es zu nichts führt. Und diesen Haß gegen das eigene schlechte Gewissen hält man für etwas. Was ist der Wert für das, was man will?" /S.85/

Gallistl sucht eine neue Sprache: "...Ich kann es nicht aussprechen. Jeden Tag versuche ich es. Aus mir kommt es nicht heraus, was ich möchte... Es handelt sich um einen Operettenstoff, nicht um ein Märchen, sondern um den Fall einer Trennung von sich selbst..." Die Zuversicht, daß er einmal die Sprache und auch sich selbst finden wird, verdankt Gallistl seinen neuen Freunden. Das sind Funktionäre der Deutschen Kommunistischen Partei, die ihn

mit allen wesentlichen politischen und ideologischen Fragen der Gegenwart konfrontieren. Diskutiert wird um die DDR und um Mao, um Internationalismus und nationale Strategie der kommunistischen Parteien, um Entfremdung und um das, was der Mensch ist und was er sein kann, um innerparteiliche Demokratie und Disziplin. Aus dem Gerede ergeben kaum praktische Konsequenzen für die Lebensgestaltung der Helden, für die Veränderung seiner eigenen Situation. Gallistl ist ja noch schüchtern, er gibt zu, daß er noch nicht direkt ins Leben hinauswill, er freut aber über seine neuen Bekannten.

Der eigentliche Wendepunkt liegt hier in dem Umstand, daß das Denken des Helden nach außen gerichtet wird. Es ist nicht mehr Selbstzerknirschung, das psychoanalytische Wühlen in dem schmalen Schrebergarten des kleinbürgerlichen "Mittelmäßigen", die Selbstbespiegelung der zertrümmerten Persönlichkeit.

Seitens der Literaturkritik, besonders der westdeutschen, wird Martin Walser die fehlende Motivation für diesen Wendepunkt in der Entwicklung seines Helden vorgeworfen. Dieser Roman ist aber in seiner ganzen Anlage ein Bekenntnis- und Diskussionsbuch - wie am Anfang der Geschichte die Bekanntschaft des Lesers mit der äußeren Realität als selbstverständlich vorausgesetzt wird, so wird hier eine logische Notwendigkeit als Axiom erklärt: Wenn heute jemand nach Selbstverwirklichung strebt, dann kann er auf diesem Wege nicht anders als im Bunde mit Marxismus und Kommunisten zum Erfolg kommen. Diese Notwendigkeit leitet sich mit eiserner Konsequenz aus der realgesellschaftlichen Situation her.

"... Ich komme schon wieder zu mir. Dann geht es weiter. Das sehe ich doch ganz klar. Ich habe das Glück, der Zukunft zu dienen. Die Wolke hält nicht überm Haus. Der Hahn kräht auf der Platte. Aber mit großer Folgerichtigkeit geht die Tür auf. Der hereinkommt, ist kein anderer

als der, der jetzt hereinkommen muß: Penkraz Pudenz. Das schönste in der Welt ist das Erlebnis einer solchen Notwendigkeit. Jetzt hebt er die Hand, streckt sie mir entgegen, ich greife zu, es kommt zum Händedruck. Aber nicht, daß jetzt die Entwicklung der Menschheit still stünde. Es geht ununterbrochen weiter. Herrlich..." /S.95/

Während die alten Freunde Gallistls nur mit A,B,C usw. bezeichnet werden und nur mit schematischen Funktionselementen ausgestattet sind, sind die neuen Freunde individualisierte Persönlichkeiten. Nicht nur daß ein jeder von ihnen wie Vornamen so auch Zunamen hat, daß sie Penkraz Pudenz, Qualisto Queiros, Rudi Rossipaul, Sylvio Schmon, Tanja Tischbein heißen. Sie werden mit ihren Vorlieben, Interessen, Schwächen gezeigt, sie sind Menschen, nicht mehr Schemen, Vertreter, Sinnestäuschungen. Gerade deshalb bewirkt das auf das Außen gerichtete Denken einen Prozeß des Gesundwerdens und eine reale Einschätzung der Eigenwert des Einzelwesens: "... Marianne und ich sind in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts ziemlich winzige Wesen. Man hat uns nicht zu irgend einer Bedeutung aufgeblasen. Das muß ich schon sagen. Man hat uns mehr verweigert als gewährt. Das wäre auch nicht weiter schlimm, wenn es erlaubt oder möglich wäre, als eine Null oder als zwei Nullen dahinzuleben. Das aber wird uns von allen Seiten als ein Zustand bezeichnet, den man für unerträglich halten soll. Ersatz, Ersatz!..." /S.126/ Das Alleinbleiben genügt nicht mehr, es scheint sinnlos. Das Leben braucht aber den Sinn, und der ist nur in der menschlichen Gemeinsamkeit zu finden.

"... Walsers Roman ist ein Bekenntnisbuch. Noch niemals hat Walser in einem Buch soviel von sich selbst preisgegeben. Weder über die feste, eingefahrene Gewohnheit, sich mit sich selbst zu beschäftigen, noch über die Qualen einer Trennung von sich selbst. Auch nicht über Wiedergewinnung voller menschlicher Möglichkeiten durch

die Einsichten, die ihn seinen gesellschaftlichen Standort finden lassen," schreibt Ursula Reinhold<sup>1</sup>. Dennoch dürfte man nicht in Gallistl eine Widerspiegelung seines Autors erblicken wollen, der selbst über diese Situation schon längst heraus ist. Schon Ende der sechziger Jahre hat Martin Walser in Diskussionen wie seine Position, so auch seine Meinung über Sinn und Funktion der Literatur in der modernen Gesellschaft bekanntgegeben - die Literatur solle zu notwendigen gesellschaftlichen Veränderungen beitragen und dazu taugt kein Pop - Roman, weder Western noch Pornographie. "...Ich pfeife auf sein... neuer Mythensoll, stellte mich aber gern als Relais zur Verfügung zur Fortpflanzung und Verstärkung des neuen und hilfreichen Gerüchts die Kunst ist tot, es lebe aber nicht die Antikunst /denn das ist doch nur ein ästhetischer Trick/, sondern die demokratische Literatur. Die angemessene Ausdruckspraxis. Die nicht kanonisierte Schreibe... Die demokratische, mythenzerstörende, mutmachende Schreibe, in der sich der demokratische Befreiungsprozeß manifestiert. In diesem Prozeß werden heilige Kühe erzogen, Milch zu liefern. Denn was wir auf der Erde brauchen, ist ja vor allem mehr Milch und weniger Mythen."<sup>2</sup>

Mit dieser Aufgabenstellung erreicht das Suchen nach einer neuen Aussagemöglichkeit des Realismus bei Walser gewisse neue Stufe des Selbstverständnisses, die auch klar formuliert ist. Das aktive Eingreifen in den Prozeß der antiimperialistischen Bewußtseinsbildung mit den Mitteln des politischen Essays oder der Rede übt Martin Walser mehrmals. Er führt damit eine bedeutende Tradition des deutschen kritischen Realismus weiter, die schon von

---

<sup>1</sup> Reinhold, U. Martin Walser. Die Gallistl'sche Krankheit" Weimarer Beiträge, 1973, Nr. 1, S. 169.

<sup>2</sup> zitiert nach: Pezold, K. Martin Walser. Seine schriftstellerische Entwicklung. Berlin, 1971, S. 282.

Heinrich Mann erfolgreich verwendet wurde. Walser zieht aber strenge Grenze zwischen einer Rede als politischem Kampfmittel und der Widerspiegelung der gesellschaftlichen Zustände, des gesellschaftlichen Bewußtseins in einem belletristischen Werke: "Ein Roman ist keine Aufforderung, sondern der beschreibt, wie es ist." "... Wir können in der Bundesrepublik zum Beispiel offenbar doch nichts tun. Ich habe es ja auch probiert und werde es weiter probieren, aber wir können unter diesen Umständen, nach unseren gesellschaftlichen Ordnungen und Marschrichtungen nichts tun. Wird sind so verfilzt in die westliche Welt und an Amerika sozusagen so verkauft in jedem Sinn, daß es also eine Clownerie wäre, etwa einem Romanhelden zu empfehlen, daß er einen subjektiven Heldenakt oder Protestakt vollbringe. Dann wäre er sofort kein normaler Zeitgenosse mehr, dann wäre er nur noch eine Wunschvorstellung von mir." <sup>1</sup> Dieser konzeptionelle Vorsatz von M. Walser erklärt auch manches in der Schilderung des "Genesungsprozesses" von Gallistl und weshalb das Problem des Herausarbeitens aus einer entfremdeten Situation nur auf der bloßen Gedankenebene austragbar erscheint - der Aufbruch wird vorbereitet, ist aber noch nicht vollzogen. Die Entwirklichung nimmt aber schon ab. Durch die neuen Freunde, durch das, was sie als Persönlichkeiten ausmacht, kommt ein Hauch von sinnlich faßbarer Konkretheit in das Buch. Die andere gesellschaftliche Welt ist vielleicht für Gallistl noch kaum begreiflich, aber sie ist keine erschreckende Fiction, keine Gespensterwelt. Die neuen Freunde bringen eine Ahnung von Solidarität und sinnvollem Zusammensein, den Geruch von Beeren, Gräsern und Wald, ein Sicherheitsgefühl. "... Wo fährst du uns hin, Pankraz?..." lesen wir in der letzten Zeile. Die Fahrt beginnt erst und das Ziel soll

---

<sup>1</sup> zitiert nach: Pezold, K. Martin Walser. Seine schriftstellerische Entwicklung. Berlin, 1971, S.286.

noch erreicht werden. Es wird der Anfangspunkt eines neuen Weges, einer neuen Entwicklung markiert.

"Die Gallistl'sche Krankheit" von Martin Walser ist ein wichtiges Buch innerhalb der westdeutschen Literaturentwicklung, weil es einen Aufbruch zu neuen Ufern ankündigt. Gewonnen werden muß eine Welt, die nicht nur Vorstellung und Fiction bleibt, sondern die künstlerische Realität wird, die zu den Menschen spricht, die in der Literatur Orientierung suchen und finden müssen. Auch diejenigen, die ebenso wie Gallistl "es noch nicht aussprechen" können. Ein wichtiges Buch ist dieser Roman auch im Schaffen von Walser, weil damit ebenso für den Autor neue Wirklichkeitsbereiche erschlossen werden, die einen aktiven Helden in die Perspektive stellen.

#### Резюме

В статье Р.Дарвиной рассмотрены некоторые проблемы в последних романах западногерманского писателя М.Вальзера, особое внимание уделяя проблеме героя в романе "Болезнь Галлистля". Прогрессивный романист М.Вальзер, известный антифашист и антимилитарист, который в своих романах длительное время отображал среду немецкого "среднего обывателя" и разные формы существования в этой среде, в своем новом романе делает заметный поворот к пути поисков нового героя. В итоге анализа установлено, что роман "Болезнь Галлистля" представляет собой новое качество в творчестве М.Вальзера.

A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN  
(James Joyce)

James Joyce is traditionally associated with "Ulysses"-the novel that sparked off a veritable war about its perpetually contraversial author and has by now become the subject of a good-sized library of investigations.

I have chosen "A Portrait of the Artist as a Young Man" to reveal Joyce's significance in the period under consideration not only because it is less widely discussed, but mainly because, by retaining more obvious formal links with tradition - a semblance of an autobiographical novel - it brings to the fore the more strikingly Joyce's deviation from it, and his specific contribution to the cultural process.

The two novels are, however, closely interlinked and, in their turn, inseparable from the stories "Dubliners" - especially, perhaps "The Dead" that Richard Ellmann called the "linchpin" of Joyce's writing, and the "first song of exile".<sup>1</sup>

All these works cluster about World War I (in their essence as well as in time of publication): "Dubliners" appeared in 1914; "Portrait of the Artist as a Young Man" in 1916 (completed 1914); "Ulysses" in 1922 (in Paris; in England only in 1936).

Each of these works had to battle its way on to the literary stage; Dubliners, for example, was rejected by 40 publishers, and was burnt once. Ulysses remained banned in America until in 1933 a judge ruled that "nowhere does it tend to be aphrodisiac..." Publication did not mean popularity either. It took roughly a generation, till the 1940ies, for intensive interest to spread from his immediate admirers and supporters to wider literary circles in the West. In the 1960ies serious studies began to appear in Soviet literary

---

1 Richard Ellmann, James Joyce, London, Oxford University Press 1966, p. 263.

appraisals as well, for example, D.Urnov's paper on Joyce at the 1964 conference on Realism and Modernism held in Leningrad; D.Zhantieva's extensive chapter on Joyce in "Английский роман XX века", 1965.

Joyce's impact upon writing was, nevertheless, immediate, and his influence upon the development of European and American authors is now generally realised. Joyce "lives" in Gr.Greeney, Sean O'Casey, William Faulkner, Thomas Wolfe, Ernest Hemingway, A.Doblin, Thomas Mann (who frequently expressed his indebtedness to Joyce - e.g., in "Die Entstehung des Dr.Faustus"), John Updike, Joyce Cary.

It is not an influence of skills and technique (though it was this that was first talked about), but of discoveries, in the realms of language and poetics, of "weapons" for deeper penetration into the complex reality of contemporary man. As was frequently pointed out before, Joyce was actually "more mimic than creator" who had absorbed, to an almost uncanny degree of intelligence, all the achievements of European culture and tradition, methods and aesthetic thought (French Symbolism, Dostoyevsky, cinematographic techniques and the Jamesian "stream-consciousness" technique), collecting them into one node with a vividness and poignance of a revelation. All aspects of modern linguistic, stylistic, synaesthetic, structural, musical, temporal and spatial problems of verbal art seem gathered up in Joyce's writing, so that a thorough study of it (plus the controversies around it in his lifetime) would result in an almost comprehensive education concerning the cultural and social situation in Britain during the period under discussion. At the same time - paradoxically - all Joyce's writing revolves around one centre that is in essence himself. He sees his own life as a kind of paradigm of the "marginal situation" of early 20th century man - floundering as he does in the old values exploded by World War I, by the collapse of bourgeois ideals, and the crumbling of Empires (the Austro-Hungarian Empire, to some extent the British Empire, the tsar-



rist Empire...). Rarely has a writer kept so closely to his actually experienced life-material, and used it up so completely and unsparingly, both of himself and of those around him. James Joyce the Dubliner is his main personage - but contemporary Dublin does not delimit the temporal and spacial dimensions of his artistic world. It is rather the circumference of the lense of the magnifying glass through which he seeks to penetrate, by scrutiny of the detail, into his epoch, and, beyond it, into Cosmos and Infinity.

Such focusing on the detail to apprehend the essence of phenomena in their widest relatedness and relevance - the macrocosm through the microcosm - is not Joyce's "invention" but rather a general tendency of all methods of cognition in the modern age. This was interestingly noted (with mention of Joyce) by L. Pisman, Cand. of Chemical Science, in an article entitled "Круги литературы и физики". The author calls this magnifying glass method a literary counterpart to the "atomistic phase" in physics, and observes:

"... В том, как физика атомарной фазы смотрит на мир, много общего с взглядом сквозь увеличительное стекло, свойственным литературе иронического модуса. И физик, и писатель стремится раззять привычные внешние формы, чтобы дойти до сути причин, движущих сил. Оба ставят в центр внимания объект или "героя", стоящего ниже уровня повседневной жизни. Как в литературе, в физике на атомарной стадии возвращается миф. Проникновение в детали, в строение мельчайших частиц материи, оборачивается созданием целостной картины мира. Два полюса, бесконечно малого и бесконечно большого, смыкаются." <sup>1</sup>

This sums up Joyce's aesthetic whose ironic mode springs, in the first place, from his binary vision of concrete detail and all-embracing myth, pitted against each other, mirroring, parodying, modifying each other in ceaseless interpenetration. Joyce was passionately interested in the infinite multiplicity of the present moment - the "epic of the

---

<sup>1</sup> Знание сила, № 2, 1973, стр. 34.

daily press" - whose discordant polyphony he recorded, always in relation to his quest for permanent values that were not contained in it. "My intention is to transpose the myth sub specie temporis nostris", he wrote during his work on Ulysses.<sup>1</sup> Not only in Ulysses, but in all he wrote, mythology throws, overtly or covertly, ironic light on the present critical historical moment and on contemporary man. But these, in turn, throw back new light of irony and scepticism upon the myth, compelling us to revise its validity. At the same time, it is also the other way round: the mythological past and the present can merge, forming something like an arche-typal oneness of polarities that is imbued with dynamic strength. The resulting double effect of parody, irony, laughter on the one hand - and longing on the other is the atmosphere of Joyce's poetic world.

James Joyce was so absorbed by the palpable, visible, audible world about him that he made it a principle never to "invent" - either characters, or situations, environments, and happenings. He speaks of having the mind of "a grocer's assistant"; a "spider's eye".<sup>2</sup> "We must face reality! It is foolish to sigh back for good old times," he wrote already in his 1899 essay on Ibsen, "Drama and Life", where he also states his determination "to draw dramatic life out of the dreary sameness of existence", for even "the most commonplace, the deadest among the living may play a part in a great drama."<sup>3</sup> He studied his contemporary reality as avidly as he studied mankind's great cultural heritage. The daily press was of utmost dramatic significance to him (as it was to Dostoyevsky!), while simultaneously he read Homer, Dante (in Italian), Ibsen (mastering Norwegian for the purpose), Nietzsche (in German), Verlain (in French, attempting translations into English), and in 1918 he had a go at Russian as well.

The cohesion and discord between these two interests is

---

1,2,3 Rich.Ellmann, opus cit., pp. 536, 46, 385, 74

a determining factor in his highly concentrated associative prose, into which all past culture flows in counterpoint to actuality, forming a complicated system of direct and indirect citations whose various functions serve one main purpose: to fathom and apprehend the concrete lived present.<sup>1</sup>

This present is Dublin - which is to him "a caricature of all Europe". It is the rock-bottom of his world picture; therefore - "It is not my fault that the odour of ashpit,

old weeds, offal hangs round my stories," he wrote to Stuart Gilbert. And "... I seriously believe that you will retard the course of civilisation in Ireland by preventing the Irish people from having a good look at themselves in my nicely polished looking glass."<sup>2</sup> To Frank Richards he wrote in 1906 that he hoped "... the special odour of corruption" floats over his stories.<sup>3</sup> This corruption he saw in its concrete political context. "The Irish question exists only for the Irish proletariat; either Sinn Fein or Imperialism will conquer Ireland,"<sup>4</sup> he wrote. His emigration and voluntary exile were purely outward; inwardly he never diverted from his chosen preoccupation, from Dublin. When he settled in Trieste he saw it as a second Dublin - victim of the Austro-Hungarian, instead of the British Empire; Italian, yet pervaded with foreign institutions, corroded by nationalism, racialism, Catholicism.<sup>5</sup> The antisemitism he observed there symbolised to him the threat to the modern world that he himself was soon enough to see turning into horrible reality in Hitler Germany. Violence he appraised as an endemic quality of imperialism, the quality he most deeply abhorred, that he realised as comprising treachery, fear and hate - states of mind all but dominant in

---

1 On the problem of "citations" see Thomas Mann, opus cit., eg.g., pp. 199, 287; also Э.Т.Милиц, функция референциальности в поэтике А.Блока. Труды по знаковым системам в 6, 1973, стр. 387.

2 The Letters of James Joyce, opus cit., p. 63.

3,4,5 Rich.Ellmann, opus cit., pp. 218, 244, 202-231.

the literature of the period of imperialism,<sup>1</sup> Transposing his reaction to it into a formulation of his aesthetic he wrote that his "only piety is a rejection, in humanity's name, and comedy's method, of fear and hate."<sup>2</sup>

Thus, the information that entered with apparent detachment through the "spider's eye" (that was unswervingly glued to the magnifying glass of daily detail) into the "grocer's assistant mind" was in actual fact collected for an intensely felt moral purpose, and out of deep concern. "I am one of the writers of this generation who are perhaps creating at last a conscience in the soul of this wretched race," he wrote to Nora in 1912<sup>3</sup> - a statement that was to enter the novel "A Portrait of the Artist" "A moral history of Ireland" as a "step to liberation"<sup>4</sup> - this is how he defined his general aim as an artist. In these statements Joyce actually marks out his own limits: he did not claim competence in leading 20th century man out of the labyrinths of his dilemmas - he only claimed the artist's unique mission and ability to stir, even create, a conscience, to prod people into awareness, to destroy complacency by quickening sensibilities. This he did "on all fronts" - through counterpointed themes, and through the very language, the poetic word that we perceive in a ceaseless process of destruction and re-creation - bristling with parody, so that Richard Ellmann rightly called him the "porcupine of authors".<sup>5</sup>

His porcupine bristles kept him in constant touch with

---

1 In his articles on the British Empire and Ireland written in Trieste and quoted by Rich. Ellmann in the above-mentioned work (pp. 264 etc.), he lays stress on fear and treachery as fostered by Britain's rule. Ireland's backwardness, and the Pope's sovereign power in Ireland, as well as the country's "economic and intellectual despair". At the same time, he sees betrayal as an arche-typal human situation - symbolised in the Christian myth by Judas. This theme will be followed up in the present discussion; it is continued, in the Joycean spirit, in Graham Greene's novels, especially those of the earlier period.

2 Written in 1914; quoted by Rich. Ellmann, opus cit., p. 390.

3, 4, 5 *ibid*, pp. 344, 221, 4.

his concrete environment, with "ordinary life" - the "extraordinary" being "for the journalists".<sup>1</sup> "I am trying to give people some kind of intellectual pleasure... converting the bread of every-day life into something that has a permanent artistic life of its own,"<sup>2</sup> he stated while he was working on the first version of "A Portrait of the Artist" - "Stephen Hero".

Joyce himself was partaking of the "bread of every-day life" with great gusto, even when it amounted to stale crusts (as it often literally did). He loved the process of living even at its most sordid, with hunger and progressing blindness accompanying lack of recognition. "Life is ineffable... lovely and filthy, dear and dirty, mind and body..." he wrote.<sup>3</sup> There is something of the realism of the classical picaresque about James Joyce himself - a quality that rubs off on most of his personages, to a greater or lesser extent. He is the modern artist-picaresque, congenitally opposed to government and convention, and his world is, from the position of official morality, "thoroughly desacramentalised".<sup>4</sup> This dual state of rejecting society and being part of it accounts for the irony of his attitude of mind. "I cannot enter the social order except as a vagabond," he wrote to Nora in 1904.<sup>5</sup> "As an artist I am against every state. Of course, I must recognise it, since indeed in all my dealings I come into contact with its institutions. The state is concentric, man is eccentric. Hence arises an eternal struggle," he wrote to Borach in 1918 expressing the classical stance of picaresque. His "recognition" of the institutions is cunningly cancelled out by the dead-pan irony with which he ruthlessly exposes the workings of the state as viewed through the prism of daily living - poverty, urban ugliness, "Baudelairean" li-

1, 2, 3 Rich. Ellmann, opus cit., pp. 470, 169, 4.

4 Robert Alter, "The Rogue's Progress", Harvard Univ. Press, 1969, p. 5.

5 Rich. Ellmann, opus cit., p. 175.

'ce - of the body and of the soul, a stifling intellectual and moral atmosphere in which people are "... terrorised into stupidity."<sup>1</sup>

The irony is insinuated at its deepest level, through mythology.

"... In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him... It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history.. It is ... a step toward making the modern world possible for art...". T.S.Eliot wrote.<sup>2</sup>

This recalls Thomas Mann's observation of the tendency, in himself and in other contemporary writers, "... alles Leben als Kulturprodukt und in Gestalt mythischer Klischees zu sehen und das Zitat der selbstständigen Erfindung vorzuziehen."<sup>3</sup>

The "citation form" Th.Mann calls "reminiscences", a "specifically musical principle"<sup>4</sup>. To both authors the myth functions in the first place as counterpoint to, parody of the theme of contemporaneity - and though the treatment of this theme differs widely in the work of the two authors,<sup>5</sup> as well as in the separate manner of each, irony and parody are quintessential to both. "Ich kenne im Stilistischen eigentlich nur noch die Parodie. Darin nahe bei Joyce..." Th.Mann wrote in 1949.

Mythology, as a basic structure of Joyce's world picture - and parody as its prevalent mode: these two dominant

---

1 "I refuse to be terrorised into stupidity," Stephen declares in "Stephen Hero", p. 174.

2 T.S.Eliot, Ulysses, Order and Myth. The Dial LXXV (Nov. 1923) p. 480-483.

3 "Die Entstehung des Dr.Faustus", opus cit., p. 282.

4 ibid, p. 199.

5 See Avantgardism and Modernism, Peter Egri, Budapest 1971.

ing aspects of his aesthetic are inter-linked and mutually conditioned. Moreover, it is a phenomenon that defines the leading trends in modern art: we find it in Thomas Mann, T.S.Eliot among western writers; in Picasso among painters; in Stravinsky, Schönberg - whom the musicologist Constant Lambert compares with James Joyce.<sup>1</sup> Theoretical investigations of this vital problem belong to M.Bakhtin, Vy.Ivanov, Olga Freidenberg, Northrop Frye and many others.

Joyce studied mythology as one whole - Greek, Christian, Eastern; as a stage of world perception, extant as the deepest level of human consciousness formed when this was pervaded with a sense of oneness with the world, and with reverence for it.<sup>2</sup> He sees this consciousness in its conflicting relationship with the fragmented consciousness of man in antagonistic societies, under conditions of progressing civilisation and disintegrating culture. However, Joyce also delves into this basic stratum ("первооснова", С.Аверинцев calls it) of modern consciousness to derive - revive! - its arche-typal symbols, the binary opposites that in myth and ritual express indomitable life-assertion, creation and victory over death. Mythology is to Joyce the source of arche-typal patterns of human relations, and arche-typal symbols that function both evaluatively, i.e., pitted against present situations and meanings, and vitalisingly, i.e., fusing with present significance and variants.

We shall follow up some of these groups of symbols in the novel under discussion, and the insinuated ritual scenes in which they are frequently set in their dual implication of social criticism, and of a challenging perpetuation of life and lust.

In all Joyce's writing mythology (sometimes merely indicated and barely traceable) provides a basic counterpoint to his historical scepticism (that grew with the years of

---

<sup>1</sup> "Music Ho!", London 1933, p. 295 and elsewhere.

<sup>2</sup> cf. А.Гулига, "Пути мифотворчества и пути искусства", Новый Мир, № 5, 1969, стр. 217.

war) and to his preoccupation with the theme of death - a preoccupation he shares with many of his great contemporaries.

Mythological world perceptions defy death by metamorphoses of various kinds, or similar manifestations of life's continuity, transmigrations of the soul, for example. Death and birth, consumption and procreation, sacrifice and resurrection, these binary units dominate Joyce's artistic world. Joyce fuses Greek and Christian mythologies, the Fall of Man and that of Lucifer with the fall of Daedalus and Icarus, the quest for the Holy Grail with that of Odysseus, and all this with man's eternal "ex-istence" - i.e., living outside himself in constant recreation of himself. "When the idea which comes from individual life carries the image that is born from the people one gets great art, the art of Homer, Shakespeare...", Joyce wrote.<sup>1</sup> Through the theme of death Joyce seeks for a theme of life, for, as Henry James wrote, "the poet essentially can't be concerned with dying. Let him deal with the sickest of sick, it is still by the act of living that they appeal to him."<sup>2</sup>

The image of Ulysses is a particularly widely relevant, "profoundly human", multivalent symbol to Joyce - "the most beautiful and all-embracing theme... greater, more human than Hamlet, Don Quixote, Faust."<sup>3</sup> He sees him in modern terms as a "pacifist" who opposed the Trojan war because he knew it was for markets and not for ideals; a "war dodger who tried to evade military service by simulating madness..."; "the first gentleman in Europe"; "inventor of the tank"; "kindly", not "gut-mütig"; a musician.<sup>4</sup> He also saw Ulysses as a kind of sublimated version of himself that he constantly parodied, ridiculed, and yet returned to. Ulysses was to him "the mind" - the others, Ajax, Achilles etc., "only brawn"<sup>5</sup>. Ulysses' quest he pits against and merges with

1 Rich.Ellmann, opus cit., p. 107.

2 Introduction to "The Wings of a Dove".

3,4,5 Rich.Ellmann, opus cit., pp. 430, 450.



the theme of contemporary exile - including his own, spiritual and economic.

Mythology, ritual, the travesties and masquerading of the carnival were to Joyce models for artistic challenge to his Ireland of stagnation, paralysis and chaos; - later fully incorporated into parts of "Ulysses",<sup>1</sup> but discernible already in "A Portrait of the Artist..." which is a novel of quest.

It is this aspect of Joyce's aesthetic that evoked the love and respect of Thomas Mann; these two most disparate of writers shared to an amazing extent a passionate admiration of the clown, the mime, the "vis comica" of popular culture. Th.Mann saw in it the healthy vitality that alone could triumph over decadence; "...Eine Gesellschaft, die einen ihrer Träger und Virtuosen einschließt, ist geborgen - mir jedenfalls ist geholfen, wenn einer da ist, denn meine Bewunderung für die gut sitzende Parodie, das komische Können ist ungemessen, und ich werde des Genusses nicht milde. Das ist die Freude, mit der ich Charlie Chaplin... begrüße..."<sup>2</sup>

As to Joyce, he was himself a kind of "Charlie Chaplin" - an excellent mime and comic dancer (Rich.Ellmann describes what Joyce himself called his "Spider's Dance" and quotes his parody songs on himself at the bitterest moments of his life), who proclaimed as his slogan "in risu veritas"<sup>3</sup> and declared "the Music Hall, not poetry" a "criticism of life".<sup>4</sup> Simultaneously he saw his own experience in terms of universal mythological symbols - as did, in his interpretation, William Blake in whom Joyce admired "supremacy of the mind over all it surveyed", and the "coordinating power of the intellect."<sup>5</sup>

This vision of himself and his world in a wider context

---

<sup>1</sup> See "Comic Masks of Alienated Man", by the author of this, Riga 1970, p. 44.

<sup>2</sup> "Entstehung des Dr.Faustus, opus cit., p. 317.

<sup>3,4,5</sup> Rich.Ellmann, opus cit., pp.716, 80, 329-331.

and within mythological patterns may have helped him to maintain his detachment and irony, his sense of humour and of Life. The "holy spirit of joy"<sup>1</sup> was his weapon, his faith, his source of vitality, and the main message he tried to force upon his stagnant "paralysed" contemporary Dubliner.

The only way to penetrate to the essence of man was, for Joyce (as for Th.Mann) that of PARODY - "mother of comedy, sister of tragedy".<sup>2</sup>

To Joyce the essence of a human life was contained in the timeless moments of intensive perception when man's consciousness becomes a focal point of the Universe, as it were, realising its oneness and inter-relatedness - when any particular phenomenon is seen as containing the Universal. To capture such moments was the end towards which Joyce was working in evolving his aesthetic. The influences upon him are various, yet mutually linked - the Symbolists, especially Rimbaud's "Illuminations"; William Blake's "Intellectual visions"; but also, Joseph Conrad's "moments of vision", and Henry James' "moments of intensity" in which reality appeared in a sudden flash of specific awareness as reflected in one separate mind, shaping it and shaped by it.

Joyce coined for himself the term "epiphanies" - the plural expressing his challenge to the Christian myth according to which there was but one "epiphany" - one "manifestation" - that of Christ to the three Magi. Joyce interprets epiphany as an arche-typal human state that emanates from man's capacity for intuitive-intellectual penetration into life's meaning, a capacity heightened to general significance in the poet.

Joyce's epiphanies are moments when all sense perceptions fuse into one, and subconsciousness melts into consciousness; moments of harmony and stasis, hence outside

---

1 Rich.Ellmann, opus cit., p. 101.

2 Gilbert Highet, Anatomy of Satire, Columbia University Press 1967, p. 244.

time.

In "Stephen Hero" he defines his term:

"By epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments..."<sup>1</sup> when on viewing a thing (or person, no matter) "its soul, its whatness leaps to us from the vestment of its appearance..."<sup>2</sup>

"Stephen Hero", written between 1904 and 1906 and covering about 1.000 pages (less than half of which are extant) is the raw material for "Portrait of the Artist"; it is Joyce's groping for the "whatness" of a new poetics. It is - almost traditionally - a chronological sequence of incidents (true, through the developing artist's mind) from Stephen's Dublin life, minutely observed and intellectually appraised, often rather sententiously and didactically, always explicitly. There is, for example, the description of his morning walks through the city, when he watches each face walking "to its commercial prison", trying "to pierce to the motive centre of its ugliness",<sup>3</sup> or the carefully elaborated picture of Stephen's daily wanderings "through the slums watching the sordid lives of the inhabitants... young boys and girls with colourless expressionless faces..." "The cow-like trunks of police constables... warrens full of swarming and cringing believers"... that made him "...curse the farce of Irish Catholicism."<sup>4</sup>

All these external circumstances are absorbed in "Portrait of the Artist" into Stephen's state of mind at moments of awareness. Explicit descriptive words are superseded by insinuating and suggestive ones, by the quivering ambivalences of sensuous perception such as was aspired by Mallarme. Biographical time is sucked up by the moment of its appre-

---

1,2,3,4 "Stephen Hero", opus cit., pp. 188, 190, 23, 129/130.

hension.

According to the critic Theodore Spencer, 383 pages of "Stephen Hero" make 90 pages in "Portrait of the Artist".<sup>1</sup> It is not, however, a matter of simple reduction - this is not possible in art. In a way the compression is stimulated by Joyce's simultaneous work on his stories - a genre, born in the new situation of the late 19th century, whose decisive, active role in 20th century aesthetics is vividly felt in the case of Joyce. Yet above all, compression proceeds from a new structural principle, actualising a new vision of the relationship between man and his world, man and his time, the lyrical, epic, and dramatic. As Mallarme's poems tended towards being "one word", so Joyce's "A Portrait of the Artist" (in fact, all he wrote) tended towards one "Epiphany". The power of the epiphany lies in its fusion with consciousness; we are reminded of a perceptive observation by P. Florensky. "Activity of consciousness builds up time, while conversely passivity breaks it down: as it disintegrates, it yields separate, self-contained parts, and each of them is only outwardly adjacent to the other, but from the perception of one it is impossible just now to have a presentiment of what the next one will tell us. As a matter of fact, such is the everyday consciousness of most people even with regard to their own lives. It disintegrates now into separate pieces which succeed each other only in contiguity but which are not inferred from the single integral time of the entire biography, as something which evolves inwardly the variety and rhythm of the personality. Only in a state that can be likened to prayer (МОЛИТВЕННО) and in soaring flight of fancy does the consciousness of the ordinary person comprehend his own life as an inner connected whole, as an artistic unity, where everything, large and small, presupposes everything else and serves to reveal and express the form of the given personality confined within

---

1. Opus cit., p. 2.

itse'f..."<sup>1</sup>

Florensky's "МОЛИТБЕННО" implies the quality of Joyce's epiphany; to both such a moment is life, and akin to art in its almost mythological timeless universal relevance.

Art was to Joyce the very central expression of life, and not an escape from it. The poet alone "is capable of absorbing in himself the life that surrounds him and of flinging it abroad again amid planetary music".<sup>2</sup> This simultaneous centripetal and centrifugal movement is the moment of revelation and creation.

Joyce's transition from "Stephen Hero" to "A Portrait of the Artist" was a wrenching himself free from the tyranny of convention and mechanical time - equivalent to him to the "tyranny of the mediocre"<sup>3</sup> - to embrace the poetic truth of the intensely experienced epiphany.

Joyce's change of title - from "Stephen Hero" to "A Portrait of the Artist as a Young Man" indicates his new artistic purpose. Firstly, he abandons the traditional novel-movement in biographical time, in favour of a Portrait that is to be studied in its stasis, or in centripetal movement. Secondly, he abandons the theme of life immediately, directly perceived, in favour of life already "coded" into the language of an artist's.

As to the first point, the process of reading the novel can indeed be likened to the experience of studying a portrait. It is a gradual going into depth. Each chapter pursues, at a new widening level, the same basic themes and motifs, develops the same basic sets of images and symbols, expands and elaborates to heightened sophistication and significance the same basic rhythms - those of an artist's in-

---

<sup>1</sup> Vjač.V.Ivanov, The Category of Time in Twentieth Century Art and Culture, Semiotica VIII, 1972, No.1, p.7 "Mouton"

<sup>2</sup> Stephen Hero, opus cit., p. 67.

<sup>3</sup> Stephen Hero, opus cit., p. 160. It recalls Nietzsche's passionate fear of mediocrity, expressed in his "Zarathustra".

ner structure. Our range of vision seems to shift from close-ups of concrete detail to gradually increasing distances from which the wholeness and cohesion of the Portrait springs into focus. From the vantage point of the final chapter we perceive the total novel as one "epiphany". It is the moment at which all the stages of his formation as an artist flashback upon Stephen's inner eye in their singleness of purpose and meaning - that of his artist's "credo".

This impression is enhanced by the tension throughout the narrative between the inside point of view that we share - that of Stephen's consciousness in its immediate perception of life, and the third person and past tense employed. Obliquely, it is a first-person novel of remembrances both distanced and selective, i.e., in relation to the artist's portrait. Joyce uses the indefinite article in the title - it is "A" portrait, that of Stephen the artist. His other "selves" are relegated to the background. The movement of the novel proceeds from the gradual unfolding of inter-relatedness between portrait and background (the artist and his historical and immediate setting), of complex interpenetrations of various aspects, such as rhythms, colours, symbols and concepts. At the same time the novel remains a portrait, static.<sup>1</sup>

The second aspect of Joyce's break with the tradition he maintained in "Stephen Hero" is, in a manner of speaking, connected with the above. "A Portrait of the Artist..." may be considered a novel on its medium - on art-language by means of which Stephen struggles to "pierce, to the motive centre of its ugliness", the reality<sup>2</sup> that is both point of procedure and point of destination to his art. From "life in the raw" Joyce shifts his focus to life crystallised to its quintessence in a complex process of sensual and intellectu-

1 This is symptomatic of an intellectualisation of literature; according to modern concepts of visual perception only the eye of a higher being can supply information concerning static objects.

2 Stephen Hero, opus cit., p. 23.

al perception - the latter through the eye (whose retina is part of the brain) and through musical analogues. H.G. Wells' acknowledgment of the novel as "quintessential and unfailing reality" <sup>1</sup> seems particularly pertinently formulated. Ordinary reality is only present as implied interplay with the central theme, that of Stephen's "Credo". Ordinary living (the concrete incidents of Stephen's life, recorded in "Stephen Hero") is sensed in the way in which ellipsis in poetry or pauses in music are sensed - as "minor's devices", to use J.M.Lotman's term. <sup>2</sup> Its omissions imply a resignation with a wrench and a longing, so that the problem suggests itself of the relationship between common living, and creative living - in art. This treatment of life-material results in a compositional deformation of the novel, especially in its temporal aspect, expressive of the deformation of the relationship itself.

Joyce sees it in polarity: symbolised by the archetypal image of the poet as prophet (St.Stephen the martyr, patron of writers; Daedalus the artist in "exile and cunning"); and symbolised by himself, actual living prototype of Stephen the artist, but observed from an ironical distance. At the former level, Joyce's statements to the effect that a poet's job is to write tragedies and not to be an actor <sup>3</sup> refers to all times. At the latter, he examines the specific irreconcilability of the poet and the Dublin of his time. This remains his only way even in exile, Dublin being his metonymy for the whole civilized imperialist world.

It is one of the main themes, hauntingly implicit in "A Portrait..." where it is dramatised at the end in the rupture between Stephen and his friend Cranly, who has chosen common conforming while Stephen realises Cranly's att-

---

1 Rich.Ellmann, opus cit., p. 427.

2 Анализ поэтического текста, "Просвещение", Л-д, 1972, стр. 26.

3 Rich.Ellmann, opus cit., p. 64.



reaction to women, and his own inability to "strive against another" (p.246) - to beat Cranly at his game of simple life. The pain of accepting this, and the courage of it, reverberate in the unstated comment.

We find it stated in Stephen's final confession to Cranly as a conscious transposition of his aesthetic into terms of human living. "I do not fear to be alone or to be spurned for another or to leave whatever I have to leave. And I am not afraid to make a mistake, even a great mistake, a life-long mistake and perhaps as long as eternity too" (p.247), he says - not so much to Cranly as to himself as an artist. For, like any self-portrait the novel is a confession as well as an "epiphany", but a confession performed for self-clarification, not for expiation. This is clinched by his discovery at the end of the last chapter that he is confessing into a void, that Cranly is thinking of himself even as he seems to listen. With it comes a flash of recollection of all the confessions he had essayed, always counterpointed by his friend's listless silence or "the sudden intrusions of rude speech" (p.235); and of an almost ritualistic confession to "the sombre nave of the trees" alone in a wood, exuberant and ecstatic - yet even this 'parodied' by the sudden appearance of two constabulary men, so that he had broken off "to whistle loudly an air from the last pantomime". (ibid) It is thus an "anti-confession" or parody confession theme that streams through every part of the novel, to flow into the diary, his ultimate addressee. Its final "Welcome, O life!" and Stephen's appeal to the "old artificer" to stand him in good stead (p.252) point to a determination to make his art act upon life.

This is the total revelation to which each of the chapters forms a stage - and which each stage contains in its fullness.

The style broadens in every successive part, from a child's turns of speech and concreteness of perception to the severe intellectual appraisals and recognitions of a



mature artist, while in a fundamental sense the chapters repeat each other, in their hierarchic order. At every level of the novel all motifs converge at the point where the theme of Stephen's "Credo" or the art-word and that of his Exile or isolation intersect: where the modern artist has to "leave his father's house" (convention and recognition) stripping himself of all hope, and becoming an eternal wanderer on the face of the earth.

All motifs of the novel run through the first four chapters in clusters of recurring images and situation that gradually expand, in the hierarchic order that Stephen, as though intuitively, lays down for himself at the very outset, in his first days at Clangowes school:

Stephen Dedalus  
Class of Elements  
Clangowes Wood College  
Sallins  
County Kildare  
Ireland  
Europe  
The World  
The Universe (p.60)

In other words, their relevance extends concentrically, from himself - the "little boy in the belted suit" who stands apart on the cricket ground, to a widening social environment, finally to the Artist in touch with the Cosmos.

When in chapter IV the creator in Stephen breaks out of his chrysalis of more or less turbid passive development and asserts his power over the Word, it is a kind of dramatic climax. Words, and not incidents guide his memory in its movement through the chapters, forwards and backwards in time, linking episodes in the order of their significance to his artist's consciousness. Each memory is simultaneously an objectivised visual picture of himself in a certain situation, and a verbal sublimation of this picture whose rhythmical word combinations lend it real meaning by imposing upon the chaos of experience the order of artistic expression. Thus, each memory of his life is a step towards his "Credo"

in chapter V. From separate formulated sense perceptions (chapter I) in which word and sensation are fused, Stephen's word-experiences develop into conceptions, form associations, detach themselves into intellectual generalisations and finally (chapter V) become his actual poetically re-created reality. It is a process of gestation that works itself out at every level of the novel, from the basic concepts in which he perceives the world, to his own "soul" - symbol of his questing spirit.<sup>1</sup> Simultaneously, the separate stages of gestation are implicitly linked with literary genres, also in a kind of whimsical evolution: the fairy-tale in chapter I, Shelley's lyric and Al.Dumas' novel in chapter II, the sermons, especially reminiscent of the Gospel after St. John in chapter III, and finally, Stephen's own essay on aesthetics alluded to in chapter IV, and his all-embracing epiphany at the end of this chapter, concluding the period of "gestation" (chapter V deals with Stephen the Artist).

At the traditional fairy-tale opening "Once upon a time and a good time it was..." Stephen merges into "baby tuckoo", and the song he sings and the rhythms he dances are - almost ritualistically - his physical reality (p.52,53). He himself, and then his environment, are actualised in words rhythmically arranged, but their meanings still quiver on the borderline between conscious and subconscious perception. As these first meaningful words move through the novel we realise that they are remembered because they enclose premonitions of the artist's maturity; that memory of them is

1 "Soul" symbolises to Joyce the restless, seeking spirit in Stephen - contrary to the English tradition he uses the word profusely (as does D.H.Lawrence after him). It is the soul that the ancient Greeks called "daemon" before the word acquired its negative connotation; daemonic as positive creative energy, in the sense of Goethe's usage. Thus, Stephen's soul sets forth "to experience, unfolding itself sin by sin..." (p.131). It "lusted after its own destruction" (ibid) and so on. See on this conception Мих. Лифшиц, "Критические заметки к современной теории мифа", *Вопр. философии* № 8, 1973, стр. 151.

selected retrospectively. Thus, one of the first recollections is that of undefined guilt and a threat that "the eagle would come and pluck out his eyes" - and it lingers in his mind as scanned by "baby tuckoo" -

Pull out his eyes  
Apologize,  
Apologize  
Pull out his eyes (p.53),

because this "verse" contains in embryo the main themes of the novel: the eagle links up with the image of his name - Daedalus' eagle-wings; the apology with the confession theme, the general implication of Prometheus with that of the Poet, and finally, Stephen's vulnerable sensitive eyes will become symbolic of both his suffering in separation (his exile), and his superiority in intellection.

All important sensations of his body's life are impulses to the formation and comprehension of words, and then of sentences, of which he thinks in preference to incidents (p.55). Words crystallise into sensations, and ethical and aesthetic evaluations at the same time.<sup>1</sup> Therefore they immediately form associations too, but these remain in chapter I within the range of sense perceptions. Thus, "suck" is "an ugly word" because it means "to be a teacher suck", and also dirty water running through the hole in the basin (p.56). We grow aware of the gradual expansion and generalisation of the word when we encounter it again especially in the final chapter where it epitomises the moral ugliness of Stephen's concrete Dublin world: the "sucking mouths and pox-fouled wenches" (p.236); Cranly, already estranged, "sucking at the crevices in his teeth" (p.233). The word "wine", however, is a beautiful word, because it means purple grapes and the loveliness of Greece (p.85). It is also part of the "red-and-green" combination that seems to determine the colour-scheme of Stephen's childhood world (Dante's

---

1 cf. "The music of poetry does not exist apart from its meaning", T.S.Eliot wrote in his essay "The Music of Poetry" (On Poetry and Poets, Faber and Faber, London 1957, p.30).

green and maroon brushes, green and maroon clouds) (pp.59, 60), ivy and holly at the Christmas dinner (p.69), and is later felt to imply the colours of Ireland, and the decisive role of the Irish problem in Stephen's aesthetic.<sup>1</sup> The same applies to "politics" - a word whose sound haunts his childhood, as something mysterious and incomprehensible, and supremely important to understand, that subsequently materialises into the rock-bottom of Stephen's life. Stephen's first religious doubts are also purely acoustic: he is struck by his discovery that God is not absolute, but is "Dieu" for the French, and different in every different language.

The sensation of "cold" pervades the whole of chapter I, linking various levels of physical experience: his wetted bed, the slimy ditch, the chapel, the sea and the night. He perceives "cold" with all his senses - it is tactile, visual, olfactory ("... a cold night smell", p.61), and this synaesthetic quality determines its movement into the subsequent stages of his evolution, towards abstract conceptions.

In the second chapter "The Count of Monte Cristo" supersedes the fairy-tale - words begin to form a separate literary reality. The Count is an epitome to Stephen of exile, and purposeful search (the "dark avenger"), so that this motif insinuates Stephen's own course. Lived reality and that of literature - "the highest and most spiritual art" (p.220) - separate into two spheres of existence, that are bridged by the art-word. From the vantage point of art and by means of the Word Stephen sees his way towards penetrating life, the concrete world in which he lives, and lending meaning to it. At this stage he draws upon literary heritage, yet alrea-

---

1) Robert S. Ryl draws attention to the subtle way in which these two colours pervade the whole novel (A New Approach to Joyce, Univ. of California Press 1964, p.59). From a simple association with Farnell, the two colours gradually signify decay and sickness, i.e., Ireland. We may recall "foul green puddles and liquid dung" in ch.II, p.99; green cowdung and decay and the red of the horrible old Irishman's eyes at the end (p.251).

dy he seeks "to meet in the real world the unsubstantial image which his soul so constantly beheld" (p.100) - the art-image of his own creation. Shelley's fragment "To the Moon" runs through his mind, lines of which haunt him incessantly in the whole novel, finally to melt into his Credo.

Art thou pale of weariness  
Of climbing heaven and gazing on the earth  
Wandering companionless...

Stephen perceives in the fragment a contradiction of "sad human ineffectiveness with vast inhuman cycles of activity" - and this "chilled him and he forgot his own human and ineffectual grieving" (p.125). The conception "chilled" that I underlined here has developed out of the sensation of "cold" discussed above. It is to consolidate into the cornerstone of Stephen's aesthetic theory, symbolising the irony of the artist's ineluctable distance from the very life that is the pith and marrow of his art.<sup>1</sup> It enables him to rise from purely personal and individual sense perceptions into the sphere of permanent values. The life-words come to him from the wellspring of his surroundings (Stephen listened avidly to the conversations about him, gathering words, and "through them he had glimpses of the real world about him" p.97); the art-words that grow from them in his consciousness acquire an active function - "... to build a breakwater of order and elegance against the sordid tide of life" (p.127). They come from life deposited in the memory, transposed and detached, enriched by the literature of the past. When Stephen composes his first love-poem the prototype is transformed into a flash of recollection, an epiphany, merged with Mercedes and Shelley's "Moon". He wrote it while "nothing stirred within his soul but a cold and cruel loveless lust. ... and he was drifting amid life like a barren shell of the moon." (p.125).

---

1. cf. Thomas Mann on Adrian's "coldness" as "despair of the heart", Adrian as the man who "carries the sorrow of our epoch..."

These are first formulations of Stephen's artistic purpose and principles. They are presented simultaneously in the process of being worked out by Stephen, and in their application by Joyce who follows these principles in creating the "Artist's Portrait". "A Portrait..." is, thus, both a novel and an essay on the theory of the contemporary novel. Intimate contact with reality unadorned must be accompanied by resigned detachment and cold impersonality. Only when "the common and insignificant fell out of the scene" (p.104) can art be significant. Only when the artist has overcome personal involvement and passion can he find the art-word, truthful and saturated and perpetually valid.

Ironically, and paradoxically, the full power of the Art-Word manifests itself to Stephen when he appears farthest removed from his art - through the sermons that occupy the bulk of the long third chapter (after Stephen's fall into the sin of impurity). Built largely on the Gospel after St. John these sermons speak of the "Eternal Word" as "The Second Person of the Most Blessed Trinity" (p.143) - the word made flesh. In other words, the conception of the Logos that entered the Gospel from the philosophy of the Stoics as divinity personified - later as arbiter between God and man. It is in this sense that Stephen identifies himself with it in the fourth chapter - as a parody Christ, or the poet superseding Christ. With it he rejects ordination and severs from Church and religion.

It is the opposite pole of his fusion with the sensuous world in chapter I. He is Creator of "life out of life" (p.186), of art out of the sordid reality that he perceives "epiphanically", with the pitiless, ruthless honesty of a detached and ironical, and yet deeply involved artist.

"Cold" re-emerges in the exquisitely, consciously worded epiphanies of this chapter as a node of significant symbols. It sets the mode in which all other images reach us. It is the coldness of the sea - symbol to him of the timelessness of life in its perpetual ebb and tide, irrespective

of and in counterpoint to single fates, graspable only either to god or to the artist in the rare moments when intuition and intellect melt into one.<sup>1</sup> In the sea he perceives his school-mates, naked, and "the sight of that medley of wet nakedness chilled him to the bone. Their bodies, corpsewhite or suffused with a pallid golden light or rawly tanned by the suns, gleamed with the wet of the sea... (they) gleamed with cold wet lustre. The towels with which they smacked their bodies were heavy with cold seawater: and drenched with cold brine"; etc. (p.184)

The "cold" (in different variations) I underscored in this passage is part of his aloofness, his own projected mood, and springs from his denial to himself of the simple joys of life, for the sake of art. His mind takes in the scene, while intuition and imagination light it from inside so that it radiates to him its innermost meaning. The vision deepens:

"A moment before the ghost of the ancient kingdom of the Danes had looked forth through the vesture of the haze-wrapped city. Now, at the name of the fabulous artificer, he seemed to hear the noise of dim waves and to see a winged form flying above the waves and slowly climbing the air... a prophecy of the end he had been born to serve and had been following through the mists of childhood and boyhood, a symbol of the artist forging anew in his workshop out of the sluggish matter of the earth a new soaring impalpable imperishable being." (p.184)

The "sluggish matter of the earth" is the raw material - his cool "impersonal" ironic spirit is the dynamic force that forges it into art. There is a covert allusion here to Hamlet, the Danish Prince, and his intellectual and societal problem - and perhaps to Shakespeare's Lear, too, who was filled with pain for the "poor naked wretches". The

---

<sup>1</sup> Interestingly, Stephen's element is the sea, with which merges his escape to Europe as well as the image of his love.



pervasive recurrence of the concept "cold" lends the significance of an experience to the picture - as M. Bakhtin puts it.<sup>1</sup>

This experience widens and deepens, through the unfolding word, in another sea-picture that closes chapter IV:

"A girl stood before him in midstream, alone and still, gazing out to sea. She seemed like one whom magic had changed into the likeness of a strange and beautiful seabird. Her long slender bare legs were delicate as a crane's and pure save where an emerald trail of seaweed had fashioned itself as a sign upon her flesh. Her thighs, fuller and soft-hued as ivory, were bared almost to the hips where the white fringes of her drawers were like feathering of soft white down. The slateblue skirts were kiited boldly about her waist and dovetailed behind her. Her bosom was as a bird's, soft and slight and slight and soft as the breast of some darkplumaged dove. But her long fair hair was girlish: and girlish, and touched with the wonder of mortal beauty, her face.

She was alone and still, gazing out to sea; and when she felt his presence and the worship of his eyes her eyes turned to him in quiet sufferance of his gaze, without shame or wantonness. Long, long she suffered his gaze and then quietly withdrew her eyes from his and bent them towards the stream, gently stirring the water with her foot hither and thither. The first faint noise of gently moving water broke the silence, low and faint and whispering, faint as the bells of sleep; hither and thither, hither and thither; and a faint flame trembled on her cheek." (p.186)

The worship of Stephen's eyes is answered by her with "quiet sufferance of his gaze".

---

1 "Выражение организует переживание", - one of the interesting observations on the novel-word by M. Bakhtin, singled out by V.V. Ivanov in his paper "Значение идей М.М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики". Труды по знаковым системам. 6. Тартуский Гос. ун-в., 1973, стр. 20.



It is another cool vision - tinted weed-green, slate-blue and white, the girl's gaze like that of Venus born from the shell.

Beyond it, however, the subtly multivalent verbal pattern of this epiphany draws together different, even contrasting themes transposing them into new meanings. "Ivory" connects the girl in the sea with Stephen's first girl-consciousness - the ivory hands of the girl Eileen (p.82, chapter I). The repetition of "soft", the mention of "shame" and "wantonness" recall the harlot into whose arms young Stephen sinks in his first inner crisis in a "swoon of sin... softer than sound or odour" (ch.II, p.129). Simultaneously, the associations reach out to the Virgin whose eyes regarded him "with mild pity... a strange light glowing faintly upon her flesh" with no trace of humiliation of the sinner who approached her (ibid, p.132), and more closely, with a later image of the Virgin when Stephen turned his eyes "coldly for an instant towards the faded blue shrine" where she stood "fowlwise on a pole in the middle of a hamshaped encampment of poor cottages" (p.179) - a little before he stopped to gaze at the girl in the sea. All these women coalesce into one, and through the bird-image (Stephen's symbol) they merge with Stephen himself as though in sublimated wedlock, in resignation and consummation.

The Word has become flesh.

It is with the joy of recognition of something long intuited and finally disciplined into words that Stephen realises (in chapter IV) consciously sought cool detachment to be an aspect of the musical principle.

The musical essence of verbal art has, indeed, been unfolding from the very opening of the novel in the same process of gestation noted earlier as Joyce's guiding principle that links, life-assertingly, all spheres of being. It starts beyond (or below...) the word - as chaotic noises that force upon Stephen awareness of the outside world (at school, in

chapter I, p.61), upon which he superimposes his own controlling rhythm by opening and closing the flaps of his ears.

It is a kind of prelude to a later scene in chapter IV, at an entirely different level of consciousness and power of control, when the inarticulate and undifferentiated yell of his bathing school-mates reaches Stephen (i. the scene quoted as an epiphany) before his art-expression uplifts and shapes the scene into a meaningful poetic composition.

The next stage is the cry, an individual manifestation of man's tragic psyche<sup>1</sup> that pierces the narrative at moments of supreme tension. Its range spans all levels of sub-conscious and conscious perception. The first cry breaks from Stephen's lips during the violent clash within him between his spiritual and biological essence at the end of chapter II -

"The cry that he had strangled for so long in his throat issued from his lips. It broke from him like a wail of despair from a hell of sufferers." (p.128)

The cry that comes from the lips of Stephen in chapter IV is a cry of the soul and not of the flesh; it is the very substance of his proud human consciousness, "an outburst of profane joy" (p.186).

"On and on and on and on he strode, far out over the sands singing wildly to the sea, crying to greet the advent of the life that had cried to him" (ibid).

When finally the cry enters his aesthetic credo, it is

---

1 The Cry as an artistic value in its own right, "comparable to antique tragedy", is magnificently qualified by Knuts Skujenieks in his introduction to his Latvian translation of Lorca's poetry ("Kliedziens", Izd. "Liesma", Riga 1967, p.9). Lorca's "Cry" that issues forth into darkness is the incarnation of man's existential pain. Joyce's cry, though so different from that of his great Spanish contemporary, yet contains its essential complexity. It is not merely a cry of unassuageable passion, but the great pain of being doomed to human creative existence. It springs from the deepest strata of man's psyche - sharpened, and not softened, by intellect, consciousness, sophistication. It is not fortuitous that this Cry should resound so peremptorily through 20th century writing.

"... the rhythmical cry such as ages ago cheered on the man who pulled at the oar or dragged stones up a slope. He who utters it is more conscious of the instant of emotion than of himself as feeling emotion..." (p.221).

It is the musical sound (i.e., an art-sound) not yet become word, unconscious as yet - the primary unit in the gestation of lyrical expression.

The Poetic Word is treated by Joyce as a relationship between meaning and music, fully alive only in the interaction between both. Moreover, like Mallarmé Joyce sees the ultimate meaning of a word in the process of intercourse among all words of the text, like notes in music. Therefore the intertwining of sounds is a vital aspect of his verbal tissue. Through alliteration in particular he makes words form new alliances and widen their spheres of reference and potential synonymy. The gradual expansion and intensification of such musical patterns implies the widening of Stephen's picture of the world and his increasingly creative approach to it through mastery of the word. A convincing illustration of this would require quotations of large passages; I shall confine myself to indicating the principle.

Joyce's magnificent word building also proceeds primarily from musical impacts in their relation to all other aspects of the word or words - etymological, historical, contextual and so on. This is so accurately appraised by John Updike in his story "Wife-Wooing"<sup>1</sup> that I shall quote:

"There is a line of Joyce. I try to recover it from the legendary, imperfectly explored grottoes of Ulysses: ... Smackwarm. That was the crucial word. Smacked smackwarm on her smackable warm woman's thigh... A splendid man, to feel that. Smackwarm woman's. Splendid also to feel the curious and potent, inexplicable and irrefutable magical life language leads within itself. What soul took thought and knew

---

1 Pigeon Feathers and Other Stories, Penguin Books, 1965, p.75.

that adding 'w' to man would make a woman? The difference exactly. The wide w, the receptive o. Womb..."

The precise, and yet inexplicable simultaneousness of development of meaning and sound is stated here, and with it the enormity of Joyce's struggle for mastery over the word.

The most noteworthy aspect of Stephen's first definitions of artistic principles in chapter IV is that he applies the musical analogue to PROSE, not poetry - though Stephen in the novel writes poems. Thus it is Joyce himself defining his art.

"Did he then love the rhythmic rise and fall of words better than their associations of legend and colour? ... Or was it that, being as weak of sight as he was shy of mind, he drew less pleasure from the reflection of the glowing sensible world through the prism of a language many-coloured and richly storied than from the contemplation of an inner world of individual emotions mirrored perfectly in a lucid supple periodic prose?" (p.182)

Prose whose basic element is the phrase (syntax) is to Joyce the most subtly appropriate medium for an objective contemporary world picture, because of its infinite possibilities of capturing the polyphony of each intersive moment, i.e., because of its analogy with musical composition. Through Stephen's formulation Joyce focuses the reader's awareness on the compositional structure of his own novel on Stephen, as a key to a fuller comprehension of it.

A novel on an artist's consciousness, it presents the process of perception as a movement from musical wholeness and integration, to the inevitable fragmentation inherent in words, but which, if perfect, paradoxically retains, and even intensifies, its initial unity of impact. As every aspect of the novel this too is presented in gestation. At its lowest level, in Stephen's childish awareness, simple rhythms condense into simple articulation (pp.53,55,60). At the highest stage music signifies the initial, intuitive percep-

tion, the true "manifestation" of recognitions that are then actualised in terms of poetic words. Thus, into his desperate crisis in the opening part of chapter III suddenly flows "... a distant music accompanying him outwards and inwards... The music came nearer and he recalled the words, the words of Shelley's fragment upon the moon..." (p.130).

His leap into maturity in the fourth chapter is first sensed in terms of polyphonic music that gradually materialises as poetry, and from it comes Stephen's conscious choice of the vocation that is, paradoxically, his predestination as well. It is the moment when he refuses the outer distinctions of an ecclesiastic career, to follow "a new adventure":

"... It seemed to him that he heard notes of fitful music leaping upwards a tone and downwards a diminished fourth, upwards a tone and downwards a diminished fourth etc.(p.181)

Another musical epiphany in the same chapter is intensely social: it signifies the state of his country in its historical "paralysis", through the "metonymy" of his innumerable flock of brothers and sisters singing in the family kitchen:

"He heard the choir of voices in the kitchen echoed and multiplied through an endless reverberation of choirs of endless generations of children: and heard in all the echoes an echo also of the recurring note of weariness and pain. All seemed weary of life even before entering upon it..." (p.180).

Musically expressed, thus, in a way, detached and objectivised, his people's pain enters his world perception as a permanent awareness, to become a vital motif in his art: only as harmony can this pain become the object of aesthetic cognition.<sup>1</sup>

---

1 "Harmony" and "musical" are used here not in the habitual metaphorical meaning of "euphuous", smooth, flowing, but in the actual meaning of "according to the structural principles of music and musical harmony". Harmony is, in the given context, not "perfect relations" but, of the

All these "acoustic" elements move within a compositional whole perceived in counterpoint, and this, in its turn, embraces a ramified system of counterpointed motifs. Dominant among them throughout the novel are the simultaneously perceived voices of Dublin and Poetry, even within the separate word that has a "literary tradition" and a "market-place tradition" (p.19).

Stephen tries: "...slowly and humbly and constantly to express... from the gross earth or what it brings forth... an image of the beauty we have come to understand..." (p.214).

A variation on this "reality-poetry" theme is that of the "dichotomy of body and soul", constantly present in the novel and in all Joyce's writing, which he strove to "override" with the "resources of music".<sup>1</sup> Sex and food are the body's themes, in conflict with, inextricable from the life of the spirit. "Clownishly" his belly craved for "fat mutton pieces... in thick peppered flourfatted sauce..." while in the very same page. "the vast cycle of starry life bore his weary mind outwards to its verge and inwards to its centre, a distant music accompanying him..." (p.130).

Sometimes Joyce twists more than two musical strands into one - and the contrapuntal interplay grows more sophisticated, as could be noted in the three images of Mercedes, the Virgin, and the harlot, gathered up in Stephen's vision of the girl in the sea.

The effect is particularly pungent when counterpoint is locked up into one sentence, whereby the musical evocation is enhanced by rhythm. Thus, when Stephen descends from the heights of his devotions to the harlots' quarter at the end of chapter II the scene is presented in terms of ritual:

---

contrary, a sequence of discord, with harmony as the cohesive organising power; as it is in modern music.

See on this T.S.Eliot, *The Music of Poetry*, "Poetry and Poets", *opus cit.*, p. 26.

1 Rich. Ellmann, *opus cit.*, p. 450.

"The yellow gas flames arose before his troubled vision against the vapoury sky, burning as if before an altar. Before the doors and in the lighted halls groups were gathered arrayed as for some rite..." (p.129).

The closer we draw towards Stephen's "Credo" the more conscious emphasis falls upon rhythmic counterpoint structures, and the more plurivalent grows the contrapuntal whole. This is particularly valid with regard to the principle of "revivescences" that actually amount to counterpoint of cultures or cultural heritage. They are most vividly eloquent in chapter V (the most "literary" chapter that I shall deal with separately;), where names illuminate, parody, or evaluate the sources and direction of Stephen's own artistic purpose.

To begin with, cramped and stifling Dublin is set off in Stephen's imagination, as he walks its streets, by Gerhart Hauptmann, linked with Joyce's admiration of both the playwright and Nietzsche; Newman, whose "silverveined prose" is associated with Stephen's continuous search for style already in the first chapter; Ibsen, who "would blow through him like a keen wind, a spirit of wayward boyish beauty"; Ben Jonson, whose line "I was not wearier where I lay" evokes not only the great Renaissance humanist in counterpoint to the suffocating scholasticism of Dublin, but also Shelley's "weariness". Stephen seems to draw on the world's culture to fortify himself in his immanent decision. At times a literary memory starts off several simultaneous motifs. Thus, when Swedenborg flits through Stephen's mind as he watches the flight of birds it is not only because the 17th century Swedish philosopher had thought "on the correspondence of birds to things of the intellect...", but because he had meditated on the very problem of duality that preoccupied Joyce and that he longed to bridge by his art. We may note that Joyce refers to Swedenborg in his critical writings as well, in connection with William Blake.<sup>1</sup>

1 Rich, Ellmann, opus cit., p.221.

A typical instance of jarring, i.e., ironic counterpoint motifs sparked off by a literary allusion is Stephen's recollection of Thomas Nash. It begins with a line from Nash's poetry recalled wrongly as "Darkness falls from the air" - probably under the pressure of Stephen's own dejected mood. The correct word comes to him when

"... a louse... crawled over the nape of his neck, and putting his thumb and forefinger deftly beneath his loose collar he caught it... The life of his body, ill clad, ill fed, louse eaten, made him close his eyelids in a sudden spasm of despair and in the darkness he saw the brittle bright bodies of lice falling from the air..." (p.236).

The correct word flashes upon his mind: "Brightness falls from the air". The two words I underlined here stand in ironical counterpoint - the brightness of lice, and the darkness of his inward-directed thought; the alliterated sounds, also underlined, quicken the impact. From "lice" to the poet - ironical yet life-asserting, it must be remembered, however, that Thomas Nash (1567-1601) was a satirist whose reckless life kept him in perpetual poverty, and whose biting sarcastic tongue lost him friends and patrons, much as Joyce's did, so that the allusion is at the same time a premonition on Stephen's (Joyce's) part of his own fate. Another point to recall is Nash's life-long loathing of the Puritans; and yet another - Nash's "Unfortunate Traveller" is regarded as the pioneer of the novel of adventure - perhaps a forerunner of "Ulysses".

Counterpoint is thus seen as a temporal as well as a musical principle, through which the present moment can be conveyed as saturated with the past, and in all its contradictory multiformity.

Interlinked with it is another musical method of developing themes paradigmally: it is the "Wagnerian leitmotif" that Peter Egri sees as a bond between Joyce's aesthetical and that of Thomas Mann.<sup>1</sup> Leitmotifs are associated with some parti-

1 Peter Egri, opus cit., p. 76/77.



ular idea or state of mind that they evoke whenever they occur, Joyce uses leitmotifs subtly and widely (and contrapuntally), as means of cohesion and concentration. One of them is Shelley's fragment that carries the idea of poetic creation in sadness and solitude, i.e., in the only way in which Joyce considers creation possible for himself. This idea pervades every incident in which the fragment emerges. Careful reading reveals how precisely the novel is organized by Shelley's lines, not only as overt quotation but also covertly, through its separate images insinuating themselves into the whole tissue of the narrative. "Companionless" in various synonyms - "weary", "pale", "sick" occur insistently already before the fragment is quoted, always indicating Stephen's meditations on words (e.g., pp. 60,67). The fragment comes to Stephen's mind in chapter II (p.125) heralding his first poetic insights. It returns to him during the sermon in chapter III, counterpointing it and eliminating the apparent incongruity between the sermon and Stephen's opposite reaction to it - that of leaving the Church. The word "weary" becomes, paradoxically, an aspect of poetic penetration, because it evokes the memory of Shelley's verse. It accompanies Stephen's spiritual search for the essence of beauty, and precedes his epiphanies in chapter IV (p.183) and V (p.250) without sounding a discord. The culmination comes with Stephen's poem in the final chapter that opens on "pale coolness" with "weary" as one of its key-notes, and seems to flow out of a double memory - that of the fragment and that of Stephen's own life-experience as deposited in his conscious mind (pp.222,226).

Perhaps a "contrapuntal" leitmotif to this is that of the kitchen that also recurs at crucial moments, metonymy of "ordinary living", and finally symbol of the sordidness from which Stephen takes off for his poet's flight.

Another ambivalently significant leitmotif is that of the KISS, symbol of love - combined contrapuntally with that of betrayal, one of the leading themes of the novel at its

level of political and social reality. Its first mention already poses the problem: the boys laugh when little Stephen admits kissing his mother before going to bed - and in his embarrassment he betrays his mother by denying it (p.58). Later, in his "fall", the kiss he imprints upon the harlot's lips betrays his devotion to the Virgin (end of ch.II, p.129), and the faith he was brought up to. But he refuses his kiss to his beloved, and keeps his love pure and unbetrayed, perpetuated in poetry (p.104). He steps out of the novel burdened with the guilt of having foregone his mother's farewell kiss because he would not make his easter duty; had he complied he would have betrayed his conviction - as it was, he betrayed his mother. Love - the kiss - heralding betrayal is the leitmotif of Joyce's political dilemma. The betrayal of Parnell is imprinted upon Stephen's mind from early childhood (p.63), and the memory of it comes back to him at every stage of his decision to break with his country - out of love of it, yet inevitably betraying it in a certain way. "Can you say with certitude by whom the soul of your race was bartered and its elect betrayed - by the question or by the mocker?" he asks himself (p.204) - as he had asked himself in his childhood how both his father and Dante could be Irish and good, and yet bitterly opposed to each other. Joyce poses the dilemma without giving an unequivocal answer. He poses it in the "intellectual and economic despair" of which he speaks in his articles on the British Empire and Ireland, mentioned earlier. "No honourable and sincere man, said Stephen, has given up to you his life and his youth and his affections from the days of Tone to those of Parnell, but you sold him to the enemy or failed him in need or reviled him and left him for another" (p.211). Yet, even if Ireland is a "treacherous" mother that "eats her farrow" (p.212) - is he not a treacherous son to her? The thought haunted Joyce himself, as did Ireland in general, and it follows Stephen out of "A Portrait..." and into "Ulysses". By means of the leitmo-

tif technique Joyce brings together the different levels of human life - personal and social and political - expressing their oneness. At the personal level, Stephen suspects Cranly of having betrayed him with his beloved. Cuckoldry as a real or putative situation occurs in most of Joyce's writing; here it is Stephen's morbid suspicions, in Ulysses it touches both Bloom and Stephen; in "The Dead" there is Gabriel's state of mind; in "Exiles" - Richard's. The situation of poet - friend - mistress and betrayal may be a covert allusion to Shakespeare's sonnets (as it is in Thomas Mann's Dr. Faustus, according to the author's own essay to the novel). There, the theme of betrayal is also subtly linked with societal conditions and with the poet's "outcast state". In the present novel, the wider, social aspect of the problem is implied, by way of the leitmotif, in the affinities between the theme of "woman" and that of "Ireland". It is poetically compressed into Davin's story of the pregnant Irish woman who with pristine innocence invites him to stay the night with him - thus innocently prepared to betray her husband. The story "sings in Stephen's memory" because the woman symbolises to him "a type of her race and his own, a betlike soul waking to the consciousness of itself in darkness and secrecy and loneliness" (p.194).

Betrayal is shown as inherent in concrete history, in British ruled, church-corrupted Ireland, on the one hand - and as arche-typally inherent in man's contradictory and unfathomable nature on the other. For has not Stephen himself betrayed his love by suspicion of her? Has not Joyce himself betrayed his friends, his brother, his wife by boldly transforming their relations into art? Is not man doomed to treachery? This is epitomised in the Judas myth, and ironically, Stephen, who identified himself with Christ as "the Word made Flesh" (with Cranly as Judas) identified himself with Judas as well, through the leitmotif "kiss".

It conveys Joyce's conception of the "variation and sameness" of betrayal in human history and in the human indivi-

dual.<sup>1</sup> It presents itself to him as a problem of social and personal instability.

Ireland's "batlike soul" is a prominent chord in this leitmotif; the bat-image insinuates the impossibility for Stephen of forming a relationship in and with Ireland. It signifies Ireland's womanhood as the essence of the whole race. It evokes in his mind his past love (p.226, for example), and accompanies the theme of his chosen exile - especially when "... under the deepened dusk he felt the thoughts and desires of the race to which he belonged flitting like bats, across the dark country lanes..." (p.240) on which he was turning his back.

The leitmotif that attends Stephen the artist is introduced on the very first page - as the eagle, symbol of fearless flight. Even before that it is enclosed in his name - Daedalus (later spelt Dedalus) the "hawklike man flying sunwards" into light and air. An intricate network of bird images, direct or implied through verbs like fly, rise, soar gather about Stephen fusing him with his symbol. It emerges powerfully in the final chapter accompanied by the conception of "air" and "space" - the elements of flight. The memory of Jesuit Clongoes denies it, and "deflates his lungs", as if he were "inhaling the moist unsustained air ... the moist warm air that hung in the bath in Clongoes above the sluggish turfcouldered water" (p.177). He leaves the priest who offers him ordination and steps upon "the wide platform..." as though to take off for flight. "Air" becomes the dominating tone here and echoes in its homonym, the musical air. "Air" suffuses the final epiphany with the girl in the sea. The bird-image at this point conjures up the image of Thoth - ibis-headed Egyptian God of writers, and Stephen sees himself soaring out of his captivity on "osierwoven wings" - perhaps a musical evocation of Osiris whose image is contained in the reference to Thoth. The connection extends more widely. Thoth is also the God of

---

Rich.Ellmann, opus cit., p. 562.

the Moon and leads back, thus, to the Shelley's poem, first leitmotif of the artistic, poetic principle.

In this way, the main system of leitmotifs is held together by mythology - or rather, by mythologies, that in their turn ring out in contrapuntal discord.

For the theme of flight is set against its opposite movement, that of Fall. "Fall" as a leitmotif enters in subdued notes in the first chapter, with Stephen's fall into the ditch, that, at the infirmary, brings him the first "knowledge", the first transition from sensation to conceptions. It gathers strength to culminate at the close of chapter II with Stephen's "sin of impurity". Chapter IV takes it up again in a new key - as conscious choice:

"He would fall. He had not yet fallen but he would fall silently, in an instant. Not to fall was too hard, too hard: and he felt the silent lapse of his soul, as it would be at some instant to come, falling, falling but not yet fallen, still unfallen, but about to "fall"." (ch.IV, pp.178/179)

It is a fall, that is Stephen's rise into art. It fuses various myths into one: the fall of Lucifer, "son of the morning" (Isiah XI - 1), loveliest among angels, just as Stephen is the chosen one at the Jesuit seminary - prefect of the sodality of the Blessed Virgin. It is also the Fall of Man who forfeited Paradise in his craving for knowledge. At the same time, it is potentially a fatal fall, like that of Icarus who came too close to the sun, but Stephen refuses to fear it. It is also the forced descent of Daedalus into "exile and cunning", whose labyrinthian ways might safeguard him against conformity and corruption.

From the totality of the mythological consciousness comes the cosmic music of perpetual creation in eternal cycles that sustained Stephen's hope.

Arche-typal symbols of fertility and creation suffuse the novel, lending it a haunting sense of richness, of meaning beyond that of the verbal surface, that communicates

itself even to the uninitiated reader. It is Joyce's main challenge to defeat and paralysis, and his own solution for himself. They are the symbols of water and fire, food and the ritual of its partaking (hence the importance of the above-mentioned kitchen), the tree as Ygdrasil, and as a phallic image (e.g., the ritual confession scene on p.235), the ashplant, phallic image and Stephen's accessory at the creative stage of his development (e.g., pp.228,229,239).<sup>1</sup>

Water in particular is omnipresent. It is not only the rain of Ireland's maritime climate that forms the background of Stephen's conscious life and merges with his thoughts. It is also the rain of the poet's gestation and growth. Rain gathers into a fog of loneliness about Stephen in chapter II; it combines with the flood image in Stephen's mind during the sermons in chapter III; at his confession the priest's voice falls "like sweet rain upon his quaking parking heart" (p.135); it forms a backcloth to his inner drama between his fall and his confession later in the chapter. In the final part "rain" turns into an epiphany, the beautiful music of its description as it comes down on his beloved indicating Stephen's point of vision:

"The quick light shower had drawn off, tarrying in clusters of diamonds among the shrubs of the quadrangle where an exhalation was breathed forth by the blackened earth..." (p.222).

And Stephen thinks - perhaps I have judged her harshly? Perhaps her life is as simple and innocent as a bird's (the poetic image - his image - linking himself with her)? Rain is identified with his imagination that "flashed forth like a point of light and now from cloud on cloud..." (p.223). It also fuses with his soul - his questing spirit that was "all dewy wet" when it woke to poetry (p.220). It turns into "white flame" (ibid) - the two images that are both synonyms and antonyms in the biblical myth: God's word is rain; God's

---

1 см. Ольга Фрейденоберг. Поэтика сюжета и жанра, "Худ.Лит." Л-д 1936.

body is the burning bush.

"The park trees were heavy with rain and rain fell still and ever in the lake, lying grey like a shield" (p.232); the rain is the creative mind - the stagnant lake the land he is leaving. The rain is fertilising intellection, the earth the receptive womb of his imagination. Moisture is a synonym to the germ and the seed. "In the virgin womb of the imagination the word was made flesh," Stephen says (p.223).

Joyce communicates a sense of biological struggle in developing the poem in Stephen's mind, and the artistic word in its complete evolution. The first stage is slimy water at Olongowes infirmary: warm dampness is the feel of life. Cold dampness evokes the memory of the rat in the ditch, and of its black slimy eyes - of death. These images develop - warm moisture is rain, creation; cold slime is the Slough of Despond when Stephen is haunted by visions of foul sluggish waters (p.159). In the final chapter the dean of studies' "moist" ugly accents recall the image of slimy water and the rat (p.232). In the diary entries "mud and crocodile:" is Stephen's image of stagnation, referred to his father and to Ireland.

Counterpointing it, "... the trees in Stephen's Green were fragrant of rain and the rainsodden earth gave forth its mortal odour, a faint incense rising upwards through the mould from many hearts..." (p.196).

The identification is almost explicit here; Stephen's Green (The College square) is his Green; it is his mind that is "fragrant of rain" and creation.

The sea is the indestructibility of the creative principle and its perpetual movement. Yet it is also the other polarity, the flood and destruction. The theatre, i.e., Art, appears to Stephen as the Ark (p.108) - biblical image of what is saved in the Flood. When in chapter IV the exuberance of his newly gained creative assurance lifts him above his immediate reality, the timelessness of his art and that of the sea become one; he hears "the noise of dim waves",

and sees "a winged form flying above the waves and slowly climbing the air", a "hawklike man flying sunwards above the sea a prophecy of the end he had been born to serve..." (p.184).

When he formulates his aesthetic the sea stands for the complex epic, when the artist has freed himself from brooding "upon himself as the centre of an epical event", that is, from the simplest epical form, and the "personality of the artist passes into the narration itself, flowing round and round the persons and the action like a vital sea". In the dramatic form that he considers the most highly perfected the essence of the sea suffuses the creator:

"The dramatic form is reached when the vitality which has flowed and edded round each person fills every person with such vital force that he or she assumes a proper and intangible aesthetic life. The personality of the artist, at first a cry or a cadence or a mood and then a fluid and lambent narrative, finally refines itself out of existence" (p.221). /The underscoring is throughout mine - T.Z./

The movement of the sea is the movement of music - hence of poetry (in the widest sense). It is eternal, changeless - yet ever-changing, a system, an orchestra of different rhythms and movements, thus counterpointing Stephen's definition of art as a "stasis". The constant centrifugal and centripetal "cyclic" interaction between the impulses of reality and Stephen's creative consciousness is flowing, surging, soaring; Stephen's moods are fluid, liquid, lucid, drifting. The creation of his poem (chapter V, pp.222,230) proceeds in terms of music and water: "A soft liquid joy like the noise of many waters flowed over his memory and he felt in his heart the soft peace of silent spaces... of oceanic silence, of swallows flying to rough the seadusk... A liquid joy flowed through the words where the soft long vowels hurried noiselessly and fell away, lapping and flowing back and ever shaking the white waves in mute chime and mute peal and soft low swooning cry..." (p.230).



The presence of water or its movement signals like a leitmotif the transformation of life-material into art - of the mortal and transient into the eternal, of chaos into harmony. The rhythm of the whole novel repeats the ebb and tide, the rise and fall of the sea, as Stephen moves from ecstasy to despair, from flight to fall, from death to life as art-creation.

This rhythm is repeated by the equally arche-typal symbol of food - both as vitality, revival, procreation - and as consumption and death; as ritual and as its travesty.<sup>1</sup>

Therefore Stephen's poem at the end of the novel embraces all basic symbols of mythological consciousness - the "fallen seraphim" and the "rise" of the "eucharistic hymn"; the ocean and the flame (p.228) - and with it, the "weariness and the vitality of Art".

In the last chapter Stephen discards the support of religion, accustomed environment, formal tradition, to set out on his lone quest.

It is the longest chapter (65 pages), ending in entries in his diary written in the present with a final appeal to the future: "Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead..." The rest is in the past and inter-cepted with flashbacks and reminiscences, thus evoking a total recollection, as it were, the complete Portrait. Its very texture embodies life, the movement of struggle between opposites in polarity.

It is not merely Stephen the artist who wrestles with words and sounds, at times with a desperation comparable to Kafka's; it is Stephen the Irish artist who has chosen the English language, so as to "forge in the smithy" of his (Irish) soul the "uncreated conscience of his race" (p.252).

The problem, thus viewed through the prism of language,

---

1 See S.Averintsev on man as "symbolic animal", "O современной буржуазной эстетике", "Искусство", 1972, Сборник выпуск 3, стр. 118.

is dramatised in Stephen's conversation with the dean of studies (pp.197-201) - a poor Englishman in Ireland, unwittingly swept into participation in violent history, with a "withered soul", "pale low less eyes", and "hard jingling tone of voice" that drains all loveliness from the English tongue. And yet, Stephen thinks with "a smart of dejection", he was a countryman of Ben Jonson; "the language in which we are speaking is his before it is mine. How different are the words home, Christ, ale, master on his lips and on mine! I cannot speak or write these words without unrest of spirit... My soul frets in the shadow of his language" (p.200). "My ancestors threw off their language and took another," he says to Davin (p.211). He sees it as an irreversible process, that involves far more than language, and his mission and his revenge are to vitalise and master that other language and through it save and direct English culture as well as his own. In fact, Stephen thinks in terms of "the world's culture" at the "feast" of which his is determined to be more than a "shy guest" (p.192). The "culture of Dublin" as an isolated phenomenon has demonstrated its hopelessness to him at the theatre when the first Irish play to be performed on Dublin's stage was greeted with catcalls and hisses.

Joyce's English word comes to life in intricate counterpoint motifs with correspondences in other tongues. Alien Irish intonations accompany English ones. The "soft beauty of the Latin word (that) touched with an enchanting touch the dark of the evening, with a touch fainter and more persuading than the touch of music or a woman's hand" (p.245) sets off its English counterpart; it is the language of his education, and especially in this last chapter he often resorts to it in his intercourse with his friend Cranly - as though he were parting from it as well. Other languages inform and move his passionately searching mind in its process of creating the verbal artistic expression of reality and eternity. For example, when his "wayward rhythms" of a

poem in conception revolve around the word "ivory",

"... the word now shone in his brain, clearer and brighter than any ivory seen from the mottled tusks of elephants. Ivory, ivoire, avorio, ebur..." (p.192).

Perpetuated in a poetic flow the word's significance is higher than that of the transitory object it designates. Every language adds a nuance of meaning to the English word, and crystallises the specifically English connotations at the same time. The word becomes protean, relative, ready to parody itself, definable only in its movement within a poetic context, thus truthful.

The theoretical significance of these reflections and intuitions on the word "in counterpoint" with its own accepted meanings, as it were, through the medium of other languages is corroborated by their affinity to some recent investigations on the "novel-word". In his above-mentioned paper on M.M.Bakhtin's work, Vyach.Vsev.Ivanov writes:

"Роль чужого слова для возникновения сознательной мысли о языке сходна с тем, как представляет себе Бахтин становление романного слова под влиянием сопоставления разных языков: "Совершается превращение языка из абсолютной догмы, каким он является в пределах замкнутости и глухого одноязычия, в рабочую гипотезу постижения и выражения реальности" ... С актуальным многоязычием, т.е., "контрапунктом" разных языков Бахтин связывает самое возникновение романа... Язык в романе не только изображает, но и сам служит предметом изображения." (стр.28)

We recall the significance Joyce attaches, through Stephen, to the art of prose.

All confrontations in this chapter are externalised in terms of Language and Culture. Language is the field on which Stephen fights out his ideological and artistic battles. He walks through his world's reality "... in a lane among heaps of dead language" (p.191), which sums up all the "deadness" of Dublin - all that has been occurring as "dead", "dull", "dark", "decay", "withered", "miserable", "shrivell-

ed", "old", "heavy", "lumpy" and so on. Out of these conceptions is woven the "net" of "nationality, language, religion" that imprison the Irish soul the moment it is born (p.211). "Dead language" is not used by Stephen in the conventional sense of the word; Horace "never felt cold to the touch", because the language of poetry is never dead; his "dusky verses were as fragrant as though they had lain all these years in myrtle and lavender and vervain" (p.192). But the contemporary language of his education is dead; Trinity is "set heavily in the City's ignorance like dull stone", and Cranly's face is a "death-mask" (p.191), the dean of studies' soul "withered", Ireland a "miserable", "perpetrated" country (p.221).

The portraits of people and places Stephen is already leaving behind are language portraits; speech is the materialisation of their essence that Stephen transposes into the language of his art to drive it home to the reader. Speech is the cultural, hence social and political picture of contemporary man. Davin's "quaintly turned version of Irish idioms", mixed with "rare phrases of Elizabethan English" (p.205) are to Stephen the "sorrowful legend of Ireland" blindly, thoughtlessly, "dullwittedly" armed against everything that came from English culture (p.193), hence a handicap to Ireland's progress. While Davin's gross intelligence snowed in the "dull state of terror in his eyes, the terror of soul of a starving Irish village" that was filled with the fear of curfew. His phrases were heavy and lumpish, and "sank slowly out of hearing like a stone through a quagmir" (p.205), i.e., down to the primitive.

More serious by far is Stephen's rejection of Cranly's speech that had lost its roots of the Irish myth, whose "drawl was an echo of the quays of Dublin given back by a bleak decaying seaport" (p.205). Cranly is to Stephen the voice of conformity - of "common living", and with it the voice of potential treachery.

The significance of the lexical and intonational precision of all recorded conversations lies in their relevance to Stephen's quintessential reality. Dublin's polyphony of voices is the distillate of Ireland from which Stephen will create his poetry. It is counterpointed by moments of "lightnings of intuition" when "his own consciousness of language was ebbing from his brain and trickling into words" and rhythms (pp.190/191). Yet these moments cannot be sustained out of his own resources, and he is "glad to find himself still in the midst of common lives, passing on his way amid the squalor and noise and sloth of the city, fearless and with a light heart" (p.190).

The "chalice flowing to the brim" of Stephen's poem (p.228) is literature - "the affirmation of the human spirit"<sup>1</sup> materialised in art-language in which Joyce sees man's hope for the victory of creation over destruction, of "yes" over no. The novel may be epitomised by a corresponding paragraph from Joyce's story "Araby":

"We walked through the flaring streets, jostled by drunken men and bargaining women, amid the curses of labourers, the shrill litanies of shop-boys who stood on guard by the barrels of pigs' cheeks, the nasal chanting of street-singers who sang a come-all-you about O'Sonovan Rosca; or a ballad about the troubles of our native land. These noises converged in a single sensation of life for me: I imagined that I bore my chalice safely through a throng of foes..." (p.370).

The final chapter, or, to be more precise, the "chalice" of art-language, forms the link between "A Portrait of the Artist..." and "Ulysses" - that is a complex problem in its own right.

---

1 Rich.Ellmann, opus cit., p.101.

NB! Page numbers in brackets refer to: "The Essential James Joyce", Penguin Books, 1948.

## Р Е З Ю М Е

В статье проводится анализ сложного автобиографического романа Дж. Джойса "Портрет художника", реализм которого отмечается Д.Жантиевой. Выявляется социально-политическая основа эстетики автора - жизнь города Дублина в конце прошлого века, под влиянием которой формируются противоречивые антиимпериалистические, антиклерикальные и остро индивидуалистические взгляды Джойса. Анализ выявляет своеобразную композицию романа, прослеживая проблемы роли мифа в современной литературе, культурных реминисценций в повествовании и образных комплексов из реальной жизни. Указываются конкретные пути влияния Джойса на развитие европейской литературы, в общих чертах отмеченные Д.Урновым.

## МИР КАК ТВОРЧЕСТВО

(О некоторых сторонах

эстетического видения мира у Тагора)

Великий Рабиндранат Тагор в 1936 г. писал: "Я могу, не колеблясь, сказать, что мои песни нашли путь к сердцу моей Родины, что они цветут вместе с цветами, которыми она так богата, и люди грядущего будут петь их в дни радости и печали и в дни празднеств."<sup>1</sup> Это сказано отнюдь не ради тщеславия и красивого слова. Поэт хорошо понимал, какое широкое распространение получило его многогранное творчество, в данном случае — песни.

Тагор прежде всего — прекрасный поэт, драматург и прозаик. С одинаковым успехом он выступал и как педагог, философ, публицист, литературовед, лингвист, композитор, живописец, актер и режиссер.

Мы ценим Тагора за его высокий гуманизм, стремление помочь человеку осознать свою силу и место в истории, за неустанную борьбу против колониализма, империализма и фашизма, против предрассудков и средневековых традиций. Великий бенгальский поэт — пометине "один из самых великих и благородных людей современности".<sup>2</sup>

Красота во всех ее проявлениях занимает особое место во взглядах Тагора. В.Нараване вполне обоснованно считает, что эстетика является основой философии Тагора.<sup>3</sup> Это подтверждают многочисленные высказывания поэта в философских и публицистических статьях, а также художественные особенности его произведений, например, обилие метафор, сравнений из области музыки, поэзии, живописи при доказательстве очень важной мысли или передаче понимания самой действительности.

<sup>1</sup> Тагор Р. Собр. соч., т. II, М., 1965, с. 350.

<sup>2</sup> "Курьер ЮНЕСКО", 1961, 12, с. 4.

<sup>3</sup> Naravane-V.S. The Place of Aesthetics in Tagore's Thought. — "Indian Literature", vol. 4, 1961, p. 116.

А.Литман пишет: "Тагор провозглашает примат эмоционально-эстетического восприятия мира над философским его исследованием и соответственно этому он хочет подойти к миру не как ученый, а прежде всего как художник, стремясь не столько познать мир, сколько почувствовать его."<sup>1</sup> Характерно в этой связи следующее высказывание Тагора: " Мы не просто зрим само прекрасное, а сквозь его призму видим весь мир, нежная мелодия красоты звучит в воде, на суше, в небе — во всем бытии."<sup>2</sup>

Чтобы правильно ориентироваться в сложных идейно-эстетических взглядах Тагора, нельзя забывать, что он мыслитель-идеалист.

По мнению Тагора, сердце человека связано с реальностью главным образом эмоциональной связью, которая осуществляет между ним и бесконечной вселенной и имеет язык, который проявляется странным образом через мелодию краски и запаха.<sup>3</sup>

Поэт считает, что силой искусства человек "может преобразовать реальный мир, мир чувственного восприятия. В этом преобразовании заключается сущность литературы."<sup>4</sup>

Мир искусства и прекрасного вообще Тагор относит к божественной сфере. Однако это отнюдь не означает призыва ухода от действительности, от правдивого изображения жизни людей всех сословий, их горестей и радостей, отказа от борьбы за улучшение жизни, нравственное совершенствование и социальное раскрепощение. Тагор считал, что божественное находится и в человеке, проявляется в его повседневном труде, ибо каждый человек имеет божественную душу, роднящую его с Абсолютом — всемирным божеством.

По мнению Тагора, полюс конечного в нашем существова-

<sup>1</sup> Литман А. Философские взгляды Рабиндраната Тагора. — В кн.: Рабиндранат Тагор. К столетию со дня рождения, М., 1961, с.89.

<sup>2</sup> Тагор Р. Собр.соч., т.II; с.152.

<sup>3</sup> Tagore R. A Tagore Testament. New York, 1954, p.11.

<sup>4</sup> Тагор Р. Собр.соч., т.II, с.329.



нии — это мир необходимости. Под "необходимостью" поэт понимает удовлетворение насущных потребностей, которое может перерасти в приобретение ненужных для повседневной жизни человека вещей, в невоздержанность и алчность. Поэтому в удовлетворении насущных потребностей Тагор усматривает нечто унизительное. Прекрасное же выше необходимости. Оно ищет не богатство, а свободу и радость, поэтому оно соотносится с бесконечным.

Художественная фантазия, согласно концепции Тагора, приближает мир к человеку. Посредством искусства душа подчиняет человека себе. Но каким образом? Думается, что на этот вопрос можно найти ответ в следующем высказывании поэта: "Воображение пробуждает у нас Всечеловека, проводника и творца всех времен и народов... То, что на обычном языке мы называем прекрасным, то, что проявляется в гармонии линий и красок, звуков или в сочетании слов или мыслей, восхищает нас только потому, что мы не можем не признать в нем Высшей истины."<sup>1</sup> Отсюда можно заключить, что прекрасное в понимании Тагора — это нечто возвышающееся над сферой науки, разума, ибо оно — одухотворенность, связанная с богом. Другими словами, Тагор считает, что искусство способствует единению человека с Высшей истиной. И достигается это с помощью радости, которая в древнеиндийских религиозно-философских сочинениях упанишадах считается "принципом творения". Он пишет: "Наше чувство прекрасного исподволь превращает мир в мир нашей радости — в этом и заключается процесс развития. Силой разума, обогащенного знаниями, мы сможем объять весь мир, трудом подчинить его себе, а чувство прекрасного поможет нам сделать его миром нашей радости — в этом смысл человеческого существования." И далее: "Быть человеком — значит, покорить мир знаниями, трудом и радостью."<sup>2</sup>

Высшая цель существования человеческой души, по Тагору, — слияние ее с Мировой душой. Он правильно указывает, что,

<sup>1</sup> Тагор Р. Собр. соч., т. II, с. 354.

<sup>2</sup> Там же, с. 154.

например, стихи как творение означают нечто большее, чем просто мысль или смысл отдельных слов, из которых они сложены. Но единству формы, содержания, стиля и идеи, присущим любому выдающемуся произведению искусства, Тагор придает значение сверхъестественного факта, способного содействовать единению человеческой души с Мировой душой.

Поэт утверждает, что "отражение природы разумом и последующее отражение наших мыслей литературой не является подражанием природе".<sup>1</sup> К тому же, по его мнению, искусство автономно по отношению ко всем другим проявлениям человеческой деятельности. Поэтому Тагор не раз говорит о том, что в искусстве художник раскрывает перед нами свой талант<sup>2</sup>, а не определенные стороны действительности. Согласно убеждению Тагора, "как только стихотворение создано, оно навсегда отделяется от источника своего возникновения, история его затухает и на первый план выдвигается полная независимость."<sup>3</sup> В другом месте он пишет, что "...поэт, музыкант, живописец ярко изображают Истину. Поэт раскрывает нам глаза на то, чего мы раньше не замечали и что поэтому не было для нас Истиной... Каждый день литература делает достоянием искусства все будничное и незаметное; в обыденном она открывает гордое могущество Истины"<sup>4</sup> Поэт подчеркивает, что писатель должен тщательно отсизать материал — от чего-то отказываться и что-то добавлять от себя. Другими словами, некоторую обязательную художественную деформацию фактов, необходимую для показа наиболее важных, типичных сторон действительности, Тагор принимает за создание новой действительности. (Истина искусства не есть истина действительности и в нашем понимании. Это новая истина.)

Мы согласны с Д.Гуптой, который считает, что мир, в

<sup>1</sup> Тагор Р. Собр. соч., т. II, с. 159.

<sup>2</sup> Там же, с. 363.

<sup>3</sup> Тагор Р. Соч., т. 8, с. 288.

<sup>4</sup> Тагор Р. Собр. соч., т. II, с. 146.

представлении Р. Тагора, — это результат творчества.<sup>1</sup>

Брахма, по мнению поэта, — творец, и мир поэтому — одно великое художественное произведение.

Р. Тагор нередко абсолютизирует значение гармонии и красоты. Он, например, заявляет: "Не доказала ли наука тот факт, что окончательное отличие между одним и другим элементом (природы -- В.И.) заключается лишь в ритме?"<sup>2</sup> Даже процесс жизни и смерти, в представлении поэта, подчинен определенному ритму: жизнь проявляет себя через смерть, а смерть придает миру ритм. Начальным моментом всех видов искусств, например поэзии, живописи, музыки, Тагор считает ритм, который характерен и для человеческого тела. Ритм везде одинаков и поэтому универсален.

Любопытно отметить, что и Вивекананда, разъясняя раджа-йогу как осознание глубокого единства человека с окружающим миром, пишет: "Жизнь -- лишь вибрация."<sup>3</sup>

Н. Гупта справедливо утверждает, что идея Тагора о человеческой общности также исходит из чувства гармонии: когда разные страны, сохраняя свои различия, объединяются, человечество достигнет безупречной красоты.<sup>4</sup>

Тагор не признает объективной истины как правильного отражения в нашем сознании материальной действительности. Это для него -- лишь "абстрактная истина". Он заявляет: "Абстрактная истина может быть отнесена к науке и метафизике, но мир реальности принадлежит искусству."<sup>5</sup> Искусство, как волшебная палочка, прикасаясь, придает "неумирающую реальность любому предмету, связывает его с личностью, таящейся в нас".<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Gupta S.D. Tagore's Asian Outlook. Calcutta, 1969, p. 2.

<sup>2</sup> Tagore R. The Meaning of Art. London, 1926, p. 3.

<sup>3</sup> Selections from Vivekananda. Advaita Ashrama. Calcutta, 1963.

<sup>4</sup> Gupta N. Tommage à Rabindranath Tagore. Tokyo, 1961, p. 2691.

<sup>5</sup> Tagore R. The Religion of an Artist. London, 1936, p. 22.

<sup>6</sup> Тагор Р. Собр. соч., т. II, с. 358.

Тагор утверждает, что событие только тогда оказывает на нас прямое художественное воздействие, когда оно освобождается от пут реальности и мы смотрим на него сквозь призму воображения.

Тагор считает, что изображение исторических событий художником достоверней газетного материала, повествующего о тех же событиях. Он пишет: "Пока еще политическая борьба не привела к своей конечной цели -- созданию единой независимой Индия. Когда это произойдет, борьба из газетного мира теней перейдет в сияющий мир литературы со всеми своими героическими деяниями, со всеми муками, со всеми неудачами и успехами, со всеми ошибками и заблуждениями."<sup>1</sup>

Поэт указывает, что только то произведение на историческую тему может быть отнесено к художественной литературе, которое "может существовать несмотря на то, что доказано, что та его часть, которая относится к истории, не соответствует истине или же в том случае, если мы можем быть уверены, что история не является единственной целью такого произведения".<sup>2</sup> По убеждению Тагора, философия, история и другим наукам характерна особая направленность, тенденциозность. Художественной литературе она несвойственна. Задача литературы -- объединять всех людей устанавливая контакт между ними. Можно сказать, что в вопросе о взаимоотношении науки и литературы взгляды Тагора в какой-то степени перекликаются с воззрениями Аристотеля, который, считая предметом поэзии общее, а науки -- частное, писал, что поэзия философичней истории.

Роли художника-творца Тагор придает огромное значение. Он, например, считает, что поэт является как бы истолкователем скрытого, невыразимого -- того, что дано прозреть лишь ему и что другие едва подразумевают. В этом человек подобен богу, ибо бог -- тоже художник.

<sup>1</sup> Тагор Р. Собр. соч., т. II, с. 325.

<sup>2</sup> Тагор Р. Соч., т. 8, М., 1957, с. 241.

В искусстве человек-художник не просто вкладывает избыток своей духовной энергии, которая у него остается после удовлетворения повседневных нужд, а проявляет свою способность к самовыражению. Тагор пишет: "Сердце, озаренное щедрим богатством, выражает в словах, созвучиях, красках это чудо, эту радость самораскрытия. Так рождается литература, музыка, живопись."<sup>1</sup>

Тагор считает, что талантливый художник — это настоящий подвижник. В его жизни господствует самоограничение. "Трудно научиться воздержанию, — признается поэт, — но если оно войдет в кровь и плоть, его уже не искоренить; между тем, воздержание необходимо для того, чтобы в полной мере наслаждаться прекрасным."<sup>2</sup>

Не каждый человек и не всегда способен воспринимать прекрасное. Для "покорения" прекрасного от человека требуется душевное спокойствие. Чтобы постичь прекрасное, необходимо быть воздержанным. Не может понять прекрасного человек, утопающий в роскоши, опьяненный плотскими желаниями. Для таких людей богиня красоты и величия не раскрывается.

С другой стороны, прекрасное ослабляет желания, учит воздержанию, дает животворную силу, помогающую преодолевать плотские желания.

Искусство, по Тагору, — нечто неуловимое: "Искусство — это майя, и оно не имеет никакого другого объяснения, кроме того, что оно кажется тем, что оно есть."<sup>3</sup> Поскольку искусство, согласно его представлениям, принадлежит к сверхъестественному началу в мире и человеке (ибо оно соотносится с Высшей истиной), в творческом процессе решающую роль играет подсознание, которое проникает в глубину души, где скапливает "мудрость неясных веков". Наше сознание выражается в разнообразной разумной деятельности, которая протекает у нас на глазах. Подсознание, в котором, по мне-

<sup>1</sup> Тагор Р. Собр. соч., т. II, с. 147.  
<sup>2</sup> Там же, с. 133.  
<sup>3</sup> Там же, с. 357.

нию Тагора, обитает наша душа, "...тоже должно иметь свои средства выражения; такими средствами являются поэзия, музыка и изобразительное искусство, ибо в них человеческая личность воплощается с наибольшей полнотой".<sup>1</sup> Поэт не раз заявляет: "Я не ведаю, что творю."

"Красота -- это истина, истина -- это красота", -- утверждает Тагор. Иными словами, истинное и прекрасное сливаются в тождественное понятие. Божья красота -- в правильном восприятии истины. Поэт отмечает, что "чувство прекрасного испослано нам, чтобы соединить нашу душу в прочном и вечном союзе с истиной, союзе, скрепленном не необходимостью, а радостью".<sup>2</sup> Свою мысль он поясняет следующим примером: когда весной мы смотрим на молодые и нежные листья, наша душа наполняется восторгом, потому что мы видим истину и красоту.

Тагор считает, что и "между добром и прекрасным... -- полное тождество".<sup>3</sup> Эти понятия объединяются в красоте справедливости. Прекрасное поэт рассматривает как законченное выражение добра, добро -- как законченное выражение красоты. Истинное добро прекрасно. Для пояснения он приводит пример из древнеиндийского эпоса "Рамаяны": Лакшмана уходит вместе с братом в добровольное изгнание на долгие годы. Этот поступок прекрасен, как прекрасно сострадание, милосердие и любовь. Кроме того, он полезен обществу, так как является проявлением добра. "Философы проповедуют свою концепцию блага, исходя из мировой необходимости, поэты же раскрывают его в облике прекрасного", -- пишет Тагор.<sup>4</sup>

С другой стороны, поэт довольно ясно разграничивает понятия "прекрасное" и "доброе". Он говорит: "Прекрасное раскрывает богатство всевышнего в природе; добро же -- в жизни людей. Добро доносит прекрасное до людей не только

<sup>1</sup> Тагор Р. Собр. соч., т. II, с. 245.

<sup>2</sup> Там же, с. 153.

<sup>3</sup> Там же, с. 144.

<sup>4</sup> Там же, с. 140.

более наглядно и рационально, но также и с большей широтой и глубиной. Оно очеловечивает божественное начало."<sup>1</sup>

Большое значение Тагор придает художественной форме произведений искусства. Он пишет: "Искусство раскрывает богатство человеческой жизни, которая ищет свободу в совершенных формах, являющихся в этом случае самоцелью."<sup>2</sup> Далее Тагор говорит, что целью искусства является "не выражение чувств, а использование его для создания значимой формы".<sup>3</sup>

В своей литературно-критической деятельности вопросам художественной формы Тагор уделял большое внимание. Единство формы и содержания он понимал как само собою разумеющееся. Наглядным примером может служить его статья "Радж Сингх", посвященная анализу одноименного романа Бонкимчондро Чоттопадхая.

Ш.Шен вспоминает, что на конференции литераторов в Калькутте Тагор говорил: "Создание новых форм является основной целью литературы, а содержание... важно лишь в той степени, в какой оно помогает созданию новой формы."<sup>4</sup> У нас нет основания не верить авторитетному бенгальскому критику и подвергать сомнению сказанное Тагором.

Однако приведенные высказывания поэта требуют некоторого разъяснения. Прежде всего необходимо отметить, что в понятие "художественная форма" Тагор вкладывает свое, особое содержание. Оно не всегда соответствует нашему пониманию.

Под формой поэт, по-видимому, подразумевает само произведение искусства, имеющее определенную художественную форму. Ведь человек-творец им уподобляется богу, создателю конечных вещей, имеющих четко выраженную форму.

Говоря о художественной форме в нашем понимании, Тагор

---

<sup>1</sup> Тагор Р. Собр. соч., т. II, с. 141.

<sup>2</sup> Там же, с. 353.

<sup>3</sup> Romain Rolland and Rabindranath Tagore. Calcutta, 1945, p. 81.

<sup>4</sup> Sen S. History of Bengali Literature. Calcutta, 1954, p. 355.

выступает за подчинение ее содержанию. Он осуждает оригинальность формы ради оригинальности литературной моды, "колючие парадоксы" и "судорожные жестикюляции" современной ему западной литературы формалистически-модернистского направления.

Стремление авторов поразить читателя показной оригинальностью свидетельствует, по мнению Тагора, не о расцвете, а об "убывающей силе воображения". Он говорит: "Когда литература какой-либо эпохи воячески стремится к фальшивой новизне в форме и содержании, это значит, что она стареет, теряет чувствительность и хочет разбудить свой дремлющий вкус остротой неприличия и щекочущим прикосновением невоздержанности."<sup>1</sup>

М. Винтерниц пишет, что если бы мы искали путь к пониманию мировоззрения поэта посредством его произведений, то это было бы вполне в духе представлений Тагора.<sup>2</sup>

Эта мысль в принципе верна. При этом необходимо отметить, что довольно отвлеченные философские идеи Тагора во многих его произведениях (рассказы, роман "Гора") получают сильное преломление в сторону их сближения с жизненной практикой людей.

Однако это еще не говорит о раздвоении личности поэта, о том, что художник в нем иногда побеждает философа, что жизненная правда берет верх над его абстрактными рассуждениями. Это противоречило бы доминирующей мысли философии Тагора, что все явления природы, все жизненные факты, мир людей, взаимоотношения человека с природой необходимо рассматривать во взаимосвязи, ибо мир (включая и человеческую личность) в своей основе един и гармоничен.

Все свои философские мысли в той или иной мере Тагор старался раскрыть в своих произведениях. И если его художественное творчество брать во всей совокупности, то можно сказать, что в нем полностью отражены все стороны миро-

<sup>1</sup> Тагор Р. Собр. соч., т. II, с. 360.

<sup>2</sup> Winteritz M. Rabindranath Tagore. Religion und Weltanschauung. Prag, 1936, S. 9.



воззрения Тагора.

Как было сказано, Тагор считает, что искусство — более истинная реальность, чем предмет искусства, т.е. явления действительности. Однако он же утверждает, что в литературе должны быть отражены все жизненные явления. "Истина — везде (здесь под истиной Р. Тагор понимает нечто, похожее на объективную реальность. — В.И.), поэтому все является объектом нашего познания. Прекрасное присутствует во всем, поэтому все может доставлять нам радость",<sup>1</sup> — пишет Тагор. Таким образом, прекрасное объявляется качеством всеприсущим. Искусство раскрывает наши глаза на существование этой истины прекрасного и "тем самым раздвигает для нас границы царства истины, царства радости. Каждый день литература делает достоянием искусства все будничное и незаметное, в обыденности она открывает гордое могущество истины."<sup>2</sup> Поэтому, отмечает Тагор, древние поэты Индии, не колеблясь, воспевали даже красоту беременной женщины, не всегда приглядной, если судить по ее внешности. Он говорит, что любой эпизод из жизни может найти место в бессмертном духовном мире, если он изображается художником-творцом.

Не со всеми положениями эстетического видения мира поэта мы можем согласиться. Но мы полностью разделяем мнение поэта о том, что "если стремление к прекрасному отвращает душу человека от мира, нарушая гармонию человеческих желаний с окружающей действительностью, и все обыденное вынуждает считать ничтожным, а над тем, что приносит пользу, насмеяться, тогда оно воистину презренно".<sup>3</sup>

Чтобы показать, насколько эстетическая окраска мировоззрения Тагора отразилась в его художественных произведениях, кратко остановимся на характерной в этом отношении последней главе романа "В тенетах жизни" (1929).

В день вынужденного отъезда Куму в дом мужа Бипродаш говорит сестре: "Возьми эсрадж, мы поиграем вместе." Утро.

<sup>1</sup> Tagore R. Sādhana. Leipzig, 1921, p. 229.  
<sup>2</sup> Тагор Р. Собр. соч., т. II, с. 146.  
<sup>3</sup> Там же, с. 151—152.

В листьях фигового дерева шуршит прохладный ветерок, начинают каркать вороны. Так же естественно, как и природные шумы, раздается музыка. Куму и Бипродаш играют песню о разлуке Сати с Махадевой (бога Шивы с супругой). Над забором уже показывается солнце, и в комнату проникает зной. А брат и сестра все играют. Эта игра похожа на некий мистический ритуал, который с помощью музыки соединяет в единое целое сердца двух людей, связывает их с окружающим миром.

Наконец инструменты отложены в сторону и Бипродаш говорит: "Куму, ты думаешь, у меня нет веры? Мне веру не выразить в словах, поэтому я о ней не говорю. И ее вижу в звуках песни, в ней глубокое горе и глубокая радость сливаются воедино... Сегодня я тебя провожаю в мир диссонансов и разъединений."<sup>1</sup>

Бипродаш утешает Куму, говоря, что Шакунтала после долгих страданий в конце концов обрела безмятежный покой. По мнению Бипродаша, в звуках музыки и нашел отражение этот покой. Он благословляет сестру от всего сердца и желает, чтобы ее существо наполнилось чистой завершенностью покоя. Другими словами, воспоминания об их совместной игре и бессмертный образ древнеиндийской литературной героини Шакунталы всегда должны успокаивать сердце Куму.

На протяжении всего романа автор подчеркивает простоту и гармоничность в отношениях Куму и Бипродаша, противопоставляя им дисгармоничность, искусственность брачных уз Куму и Модхушудона — людей, разных по происхождению, возрасту, социальной принадлежности и образу мышления.

Наша статья не претендует на всестороннее освещение сложной, иногда противоречивой философской эстетики Тагора. По существу, нами лишь намечены основные вопросы, касающиеся данной темы.

---

<sup>1</sup> RabIndra-rachanābali. Nabam khanda. Kalikatā, 1958, p. 392.

А.Никогда

## О НАЦИОНАЛЬНОМ СВОЕОБРАЗИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ Г.А.БЮРГЕРА

Классицизм был основным фоном, на котором развивалась немецкая литература середины XVIII в. В литературе немецкого Просвещения классицизм получил сложную интерпретацию. Сыграв весьма важную роль в становлении немецкого театра на его раннем этапе, классицизм воспринимался в дальнейшем передовыми просветителями Германии как искусство подражательное, тормозящее развитие национальной литературы. В связи со своеобразием исторического развития Германии середины XVIII в. классицизм приобрел на немецкой почве преимущественно охранительные-монархические черты. Эстетические нормы французского классицизма подверглись особенно резкой критике представителями литературного направления "Буря и натиск". Штирмеры выступали против жанрово-нормативного мышления классицизма, против системы традиционных, типических схем поэтического переживания, определявшей доступный для каждого жанра объем содержания и обуславливавшей индивидуальный характер жанровой системы классицизма. Расширение возможных границ поэтического изображения было насущной задачей времени. Сентиментализм смягчил принципы жанрово-нормативного мышления, расширил сферу бытописания; разрабатывалась более глубокая интерпретация интимной песенной лирики. В драматургии параллельно идут поиски новой третьесословной героики - такого качества, которое могло бы заменить классицистическую трагедию и оду. Известно действие, произведенное трагедией Гете "Гец фон Берлихинген". Одновременно создаются роман и драма на близком к бюргеру житейском материале.

Важную роль играет и задача возрождения народной комедийно-фарсовой стихии.

В работах прогрессивных немецких просветителей мы находим интерес к художественным ценностям, принципиально противопоставленным классицизму - к яркому, многогранному реализ-

му Шекспира, интерес к народной поэзии, к готике, к средневековью и национальной старине. В 1756 г. Лессинг пишет предисловие к немецкому переводу произведений Джеймса Томсона. Лессинг высоко оценивает Томсона за то, что он обладал способностью показывать "зарождение, развитие и крушение" страсти. Лессинг объявляет основным законом искусства трогательность и выразительность. Понятие "выразительность" дискутировалось современниками Лессинга в разных аспектах. Один из наиболее распространенных - подход к понятию характерного. Характерное часто связывали с гротеском, с народной. Выразительность как черта народной эстетики, преувеличение идеи и формы использовалось авторами комических романсов, которые пытались сделать источником эстетического интереса салонный бенкельзанг. Обращение к бенкельзангу, сочетание пафоса и чувствительности шло в русле поисков новых выразительных средств; обращение к идее народности связывалось со стремлением демократизировать литературу, найти более сильные средства воздействия, чем холодное рационалистическое поучение. К этому времени относится теория эмоционально - выразительного искусства. Эстетическая программа Бюргера смыкается с ней.

В теоретических работах Г.А. Бюргера обосновывается необходимость развития немецкой национальной литературы под влиянием импульсов, полученных от народной поэзии, т.е. на гердеровской платформе. Писательская практика поэта, особенно его баллады, дают основание утверждать, что Бюргер является зачинателем демократической линии народности в немецкой литературе. Интерес к народной поэзии связан в эстетике Бюргера с кругом идей Просвещения и отражает национальные устремления немецкой литературы, начавшие развиваться в этот период. Интерес к народной поэзии свидетельствовал о качественно новом этапе немецкого Просвещения. Включение народной поэзии в круг эстетически значимых явлений свидетельствовало о борьбе за широкую историческую основу для современной Бюргеру немецкой литературы. В литературе вопроса неоднократно отмечался интерес представителей "Бури и натиска" к национальной старине. Историческая связь между старинным

немецким театром, Фастнахтшпилями и театром Шекспира впервые начала осознаваться в период "Бури и натиска". Известно, что молодой Гете живо интересовался немецкой национальной стариной, в особенности периодом Реформации и первого подъема немецкого буржуазного движения. Гете читал Лютера, изучал творчество нюрнбергского мастерзингера Ганса Сакса, его шванки и масленичные Ларсы, подражал ему в своих сатирах и драматических пародиях. К этому же времени относится эссеис "Леца фон Берлихингена", обнаруживающего сходство с драматическими хрониками Шекспира. В этот период появилось много работ о Шекспире, исследователи которых задавались целью понять технику его драматургии. Ни один писатель не занимал в такой степени как Шекспир мысли целого поколения. Гротескная образность Шекспира воспринималась не как детали и частности, мозаичность, а как большой и сложный организм. Над законами организации драматургии Шекспира задумывались Гете, Гердер, Ленц, Бюргер. Гердер пытался определить как организующее начало этого многообразия - единство его настроения. Гете подчеркивал неповторимые в своей индивидуальности шекспировские характеры, усматривая основной принцип построения драм Шекспира в конфликте индивидуума, действующего в соответствии со своей волей, и окружающего мира.

Ленц воспринимал Шекспира прежде всего как "естественного" гения. Бюргер отмечал в Шекспире оригинальность, выразительность, драматизм, фантастику, в которой он видел воплощение народных представлений. Провозглашение природы как первообраза всего сущего смыкалось с интерпретацией Шекспира как гения, сумевшего выразить подлинно народный дух. Понимание оригинальности Бюргером по существу смыкается с понятием характерного и понятием "природы". Бюргер усматривал в народной поэзии и у Шекспира наибольшее приближение к природе. Шекспира он воспринимал через гротескную фантастику, гротескную образность. В 1783 г. была издана трагедия Шекспира "Макбет" в обработке Бюргера. Для его манеры передавать

стиль Шекспира характерно стремление добавлять новые акценты, усиливать эмоциональную напряженность. Бюргер расширил монолог умирающего Макбета, под его пером эта сцена получила „трагическую массивность“. Бюргер сохранил в своем „Макбете“ характерную для Шекспира смесь трагического и комического. Зауэр отмечает эту черту стиля поэта в предисловии к избранным сочинениям Бюргера<sup>1</sup> и делает вывод: вместо того, чтобы изображать, он окарикатуривает. Аналогичной трактовке творчество поэта подвергается и в работах В. Бейера<sup>2</sup>, А.Шлегеля<sup>3</sup>, Э.Леонхардт.<sup>4</sup> Здесь проявляется неправильное понимание специфики творчества Бюргера.

Можно считать, что определяющим для балладного творчества Бюргера является его восприятие Шекспира, старинного немецкого театра, народной поэзии как единого организма. При этом характерное выступает с необходимой для „Бури и натиска“ долей поувеличения как организующий принцип. Кроме того, характерное у Бюргера есть подход к идее историзма в литературе. Известно, что на ранних этапах развития искусства, характерное воспринимается как прекрасное. Проявления характерного могут быть самыми разнообразными — просто возвышенное, мощное и одновременно бесформенное, а также грубо — комическое, бурлескное, презренное, чудовищное. В балладной поэзии Бюргера можно наблюдать пеструю смесь характерного, следы влияния барочной образности, проявляющейся в особой, иногда натянутой экспрессивности, напряженности и эмоциональности. Увлече-

<sup>1</sup> Einleitung zu Gedichte von G.A.Bürger, hrsg von A. Sauer. Berlin und Stuttgart, 1789, S. LXII.

<sup>2</sup> Beyer V. Die Begründung der ersten Ballade durch G.A.Bürger. Strassburg, 1905

<sup>3</sup> Schlegel A. Charakteristiken und Kritiken., 1801, Bd.2  
Schlegel F.

<sup>4</sup> Leonhardt E. Die mysteriöse Ballade in ihren Anfängen. Münster, 1936

ние Шекспиром в сочетании с энтузиазмом по отношению к народной поэзии, отразилось и в такой особенности художественной структуры баллад Бюргера, как яркая, пестрая, "громкая" театральность.

Исследователи творчества Бюргера неоднократно указывали на влияние эстетики бенкельзанга на своеобразие жанра баллады у Бюргера. В немецкой научной литературе об этом упоминается в работе Э.Штерницке "Стилизованный бенкельзанг".<sup>1</sup> Автор рассматривает заимствования поэтом из арсенала художественных средств бенкельзанга в отвлеченном аспекте.

Штерницке не устанавливает связи немецкого национального возрождения с проникновением лубочной литературы в художественную поэзию. Он рассматривает бенкельзанг всего лишь как жанр, выражающий примитивные вульгарные вкусы простонародья. Между тем, бенкельзанг близок по своему наглядному, конкретно чувственному характеру и по наличию в нем сильного игрового элемента к театрально-зрелищным, художественным формам. Стихи, связанные с началом немецкого театра, носят сильный отпечаток лубочной литературы. Известно, что театрально-зрелищные формы средневековья были тесно связаны с народной площадной, карнавальской культурой, были в известной мере одной из ее составных частей. Использование Бюргером бенкельзанга свидетельствует о том, что он один из наиболее демократических в немецкой литературе ее зачинателей. Народные источники определили всю систему его образов и его художественное мировоззрение. У Бюргера во всех балладах — радикальная народность образов. В письме к Бойе он пишет, что читает "Ленору" своей прислуге Кристине для того, чтобы проверить на

<sup>1</sup> Sternitzke E. Der stilisierte Bänkelsang. Würzburg, 1933

ней воздействие баллады.<sup>1</sup> К Бюргеру трудно применять те критерии, какими пользовалась идеологическая мысль буржуазного литературоведения. Влияние на творчество Бюргера народной площадной карнавальной культуры несомненно. В его балладах веда ощущается связь с демократическим театром, режиссерская воля автора, наслаждение миром образов, красок, звучаний, народного художественного сознания.

Характерно, что следы бенкельзанга наличествуют и в серьезных, и в комических балладах поэта. Балладу "Ленардо и Бландина" Бюргер приводит как пример произведения, наиболее полно воплотившего его идеал народной поэзии. В этой балладе чувствуется влияние драматургии Шекспира, бенкельзанга, пивозага народного театра. Литературоведы, оценивающие баллады Бюргера в их соотносительности с жанром некоей "чистой баллады" отмечают именно "Ленардо и Бландину" как пример наиболее неудачных преувеличений и огрублений структуры баллады. Современники Бюргера воспринимали эту балладу иначе. Бойе сообщал Бюргеру в письме от 27 сентября 1776 г. о том, что Гердериу чрезвычайно понравилась эта баллада, сам он также присоединялся к похвалам Гердера.

В балладе Бюргера "Ленора", соединившей в себе высокие качества художественной литературы, простой, как народная песня, и свободной от примитивизма, сохранилась связь с фольклором и незримое присутствие бенкельзанга.

Бенкельзанг — древний жанр, известный до появления и распространения газет, его функции заменяли назначение прессы. Он сохранил актуальность, сенсационность и, в определенном плане, зачатки гражданственности как тенденцию сплотить слушателей единой нравственной направленностью. Бенкельзингеры обычно хронологически точно ре-

<sup>1</sup> Briefe von und an G.A.Bürger, hrsg. von A.Strodtmann. B., 1874, Bd.I-IV, den 27. September, 1773.



гистрировали событие, громогласно проклинали преступника, осуждали несчастную жертву. В промежутках между этими сообщениями они успевали показать, какое впечатление на них произвело событие, и свое отношение к нему. Сила воздействия на аудиторию определялась не только текстом самих произведений, но и их исполнением. Актер учитывал и реакцию публики, поэтому по ходу изложения обращался к зрителям. Тематика бенкельзанга определялась событиями общественной жизни, в первую очередь сообщениями сенсационного характера — о жестоких убийствах, сценах казни, несчастных случаях, стихийных бедствиях. Выступления бенкельзингеров иллюстрировались ярко расписанными картинками на соответствующий сюжет, иногда актеры распространяли листовки, излагавшие события в прозе и заканчивающиеся песенкой, в которой содержалась мораль. Песня исполнялась на мелодию какого-либо известного хорала или на простую монотонную мелодию, часто в сопровождении шарманки. Исполнители этих песен были, как правило, потомками странствующих певцов.

Стилистические особенности бенкельзанга обусловлены его функциональной направленностью. Изображения событий даются с большой степенью преувеличения, для того, чтобы максимально воздействовать на воображение слушателей, удивить или по возможности поразить их. Сцены убийств описываются с таким расчетом, чтобы не пропустить ни одной детали, подать ужасное событие во всех подробностях. Очевидно, бенкельзанги стилистически связаны и с традициями барокко, и с традициями сентиментализма XVIII века. Об этом свидетельствует и интерес к эсхатологическим мотивам, и широко употребляемые эффекты ужаса и страха, сенсационная и криминальная тематика. В балладах Бюргера, кроме этих моментов, очень сильно ощущается отпечаток чисто народного творчества, связь с народным театром.

Можно говорить о олизости бенкельзанга к народной драме. В обоих случаях используются такие элементы театрального спектакля как жестикуляция, музыка, театральные движения исполнителей, включая оуффонады. В бенкельзанге также используются разнообразные средства для достижения наивно-комического эффекта - преувеличенное подчеркивание несущественных сторон содержания, деталей, неожиданных переключений на другие темы, т.е. привычный механизм народного театра.

Бюргер открыл в бенкельзанге выразительные средства и языка, и живописи, и музыки, и театра и применил их в своих балладах.

Эстетическая программа Бюргера предполагала "энергию чувства", максимальную живость и выразительность и народность поэзии. Бенкельзанг был для него в такой же мере народной поэзией, как и народные песни. В XVIII веке понятия "народная поэзия" и бенкельзанг употреблялись не дифференцированно. В народе тогда больше были распространены мрачноватого настроения баллады. Влияние бенкельзанга на народную поэзию было велико. Многие моритаты получили широкое распространение в народе. Сюжеты немецких баллад: "**Die Kindsmörderin**", "**Die Mordeltern**", "**Der Wirtin Töchterlein**" свидетельствуют об их связи с бенкельзангом. Следы бенкельзанга наличествуют и во французской и в чешской народной песне. Характер использования бенкельзанга уже в XVIII веке определялся мировоззрением автора. Так, Гете включает в свою пьесу "Ярмарка в Плуцдервейлерне" бенкельзингера, использующего моритат. Гете пытается сохранить серьезный характер поучения. Цель такого использования бенкельзанга, скорее всего, - чисто эстетический интерес к возможностям жанра.

Бюргер воспринимал бенкельзанг как народное искусство, соединившее в себе черты разных жанров. В бенкельзанге поэт нашел возможность широкого осуществления плебейского демократизма, заключающего в себе идею национального.

Бенкельзанг был в разные периоды немецкой литературы источником ценных эстетических импульсов для большого числа поэтов. К нему обращались Глейм, Бюргер, Гете, Шиллер, Гейне, Ведекинд, Брехт. Характер использования художественных средств бенкельзанга определялся мировоззрением автора. Глейм пишет романы в подражание бенкельзангу для развлечения образованных слоев общества. Заимствованные у бенкельзанга пассажи он пытается сделать удобоваримыми для литературных салонов путем сентиментализации материала и осознанного пародирования элементов формы. Для Глейма была важна наивно-комическая поза, мнимопростодушное сочетание "трогательно-наивного и прелестного". Ирония, содержащаяся в форме и грубо-реалистические события, поданные в чувствительных тонах, являли собой контраст, представлявший забавную прелесть для мира умирающего рококо. В романах Глейма мотивы рококо приспособляются к вкусам немецкого мещанина, фривольность, сентиментальность у него эклектически сочетается с чувствительностью и моралью. В результате такого сочетания комические романы Глейма получили в общем своем звучании налет бюргерской интимности, сентиментальности и банальности. В дальнейшем это качество будет подвергнуто сатирическому осмеянию в произведениях Г. Гейне, Ф. Ведекинда, Б. Брехта. При этом они широко использовали в числе прочих средств средства художественного воздействия бенкельзанга, его язык, жесты, поэтику. В основном они развивали характернейшие моменты бенкельзанга - его подход к карикатуре именно там, где превалирует эпический характер сообщения, его фривольный тон, движущую силу ритма.

В немецком буржуазном литературоведении существует устойчивая тенденция в оценке творчества Бюргера. Критики не устают осипать поэта упреками в том, что он неправильно воспринял природу народной песни, сгрубил её, окарикатурил, был неумерен в реализации своего идеала народности литературы. Требование Бюргера — вся литература должна быть народной, т.к. народность есть печать совершенства произведения — воспринималось как гротескное.

Исследователи творчества Бюргера оценивают это баллады, соотнося их с неким отвлеченным стилизованным представлением о форме чистой "баллады". Все отклонения от этого представления рассматриваются критически как нарушение традиционной структуры. Жанр трактуется, таким образом, идеалистически — как нечто законченное в своем развитии, подчиненное своим имманентным закономерностям, как замкнутый в себе мир. Наиболее типичный пример такой интерпретации баллады — книга Вольфганга Кейзера "История немецкой баллады".<sup>1</sup>

Между тем, в XVIII веке термин "баллада" употреблялся не дифференцированно, так называли и произведения, лишённые признаков жанра. Баллады Бюргера насыщались современным материалом, антидеспотической тематикой. Свои собственные балладному жанру трагические коллизии переносились на современную почву, получая таким образом актуальное звучание. Прогрессивная направленность баллады у Бюргера заключается и в том обстоятельстве, что поэт нашёл в этом жанре наибольшую возможность отойти от морализирующих тенденций, характерных для большинства ранних немецких просветителей.

<sup>1</sup> Kaiser W. Geschichte der deutschen Ballade. В., 1936

В комических балладах Бюргера подвергнуты сатирическому осмеянию произведения и жанры, содержащие апологию феодально-дворянского строя. В серьезных балладах Бюргера ставится проблема цельной гармонической личности. Эта общая проблема развития буржуазии с особой страстностью интерпретировалась в штюрмерской эстетике. Она решалась в процессе борьбы героя с окружающим его миром. Штюрмерская литература выдвинула активного, борющегося героя. Героини Бюргера — Ленора, Розетта ("Ленора", "Дочь пастора из Таубенхайна") — цельные, страстные натурн, сталкивающиеся с социально обусловленной невозможностью счастья, выражают революционные черты руссоистского "естественного человека". Героини Бюргера не прорываются сквозь существующий миропорядок, они остаются заключенными в нем, что свидетельствует о том, что субъективный уклон у поэта ограничен. Таким образом, проблема цельной гармонической личности приобретает в немецкой литературе 70 годов XVIII века глубоко трагические черты. У Бюргера сохраняются свойственные балладе трагические коллизии, актуализация материала делает жанр баллады общественно значимым, насыщает его реалистическими чертами. Реализм бюргеровских баллад — реализм фольклорного типа. Близость к фольклору вносила специфические черты в облик воспринятых поэтом современных ему литературных течений — классицизма, сентиментализма, предромантизма. Связь Бюргера с фольклором — весьма существенная тема для понимания творчества этого поэта. Фольклорные искания Бюргера обогатили современную ему немецкую поэзию.

Нам представляется чрезвычайно существенной для понимания специфики художественного мышления Бюргера мысль И.В.Бахтина: "Узкая концепция народности и фольклора, слагавшаяся в эпоху предромантизма и завершенная

в основном Гердером и романтиками почти вовсе не вмещала в свои рамки специфически народно-площадной культуру и народного смеха во всем богатстве его проявлений. И в последующем развитии фольклористики и литературоведения смеющийся на площади народ так и не стал предметом сколько-нибудь пристального и глубокого культурно-исторического, фольклористического и литературоведческого изучения".<sup>1</sup>

Балладное творчество Бюргера свидетельствует о том, что у него не было решительной установки на культуру высших сословий. Бюргер глубже, чем кто-либо из его современников, понял смысл народного творчества. Его понимание народного творчества — органическое звено его социально-политической концепции. Фольклор интерпретируется Бюргером с позиций демократа, отражающих точку зрения третьего сословия, которой держались передовые просветители Западной Европы. В его балладах мы находим свойственное для поэтов-демократов сложное смешение фольклорной и бытовой образности, насыщенное фольклорными ассоциациями восприятие внешней действительности. Среди других многочисленных тенденций в поэзии Бюргера наблюдается интенсивное взаимодействие драматического жанра с лирикой, фольклором.

Бюргер относил к поэзии "вою неизмеримую область фантазии и ощущений".<sup>2</sup>

Бюргер теснее, чем кто-либо из немецких поэтов XVIII века, связан с народными источниками. В его балладах ощущается как фон огромная и многообразная народная литература. В его обращении к низовому демократическому

<sup>1</sup> Бахтин М.В. Творчество Ф.Рабле. М., 1965, с.6

<sup>2</sup> Bürgers Werke in einem Band. Weimar, 1956  
"Aus Daniel Wunderlichs Buch. Herzensausguss über Volkspoesie", S.320.

искусству проявилось широкое понимание им народности во всей совокупности её исторических проявлений.

Вопрос о влиянии народно-праздничных форм на творчество Бюргера представляет собой, как нам кажется, несомненный интерес для исследователей немецкой литературы.

В балладе Бюргера "Матушка Шнипо" нашел свое воплощение мир смеховых форм и проявлений народной низовой культуры, противопоставляющих себя официальной культуре церковного и феодального средневековья. Она была написана в 1777 году, напечатана в 1782 году под псевдонимом **Magister Jocosus Serius**

Баллада "Матушка Шнипо" представляет собой пародийную обработку христианской мифологии. Содержание её — высмеивание самодовольной фарисейской строгости. Бюргер был вынужден написать к ней "апологию" и снабдить её следующим замечанием:

"Известный доктор теологии включил английскую балладу "The wanton wife of Bath", которая является прообразом "Матушки Шнипо" в свое собрание старинных английских стихов (Т.Перси. "Памятники старинной английской поэзии"), а благопристойный Аддисон назвал ее превосходной балладой. Переводчик, опасаясь фанатиков церкви, долго не хотел ее печатать, несмотря на то, что многие добропорядочные и умные люди, в том числе и духовные лица, читавшие её, не находили в ней ничего предосудительного, а напротив, получили от чтения её истинное удовольствие".<sup>1</sup>

В балладе используется известная еще со времен народного ярмарочного балагана тема веселого хождения по преисподней, по стране смерти. Поэтика народных театральные действ определяет всю структуру баллады. Это

---

<sup>1</sup> Цитируется по "Gedichte von G.A.Bürger, hrsg. von A.Sauer", Berlin und Stuttgart, 1883, примечание на с.224

прежде всего преувеличенно-драматизированные диалоги, озорная гикрящая манера, применение различных форм и жанров фамильярно-площадной речи, черты пародийной литературы на латинском языке, реминесценции студенческих пародий. Бросается в глаза сознательно-бурлескная обработка темы. В балладе "Матушка Шнипе" находит свое отражение характерная черта бенкельзанга — изображение преувеличенных страстей и преувеличенных пороков, привычка громко проклинать преступника.

В балладе "Матушка Шнипе" чрезвычайно сильна южнонемецкая народная стихия, много сочного юмора, шуток и прибауток в народном стиле, а также черт современного Бюргеру бытового сознания.

В этой искрящейся народным весельем, неприятием (фарисейской морали церкви балладе наиболее отчетливо ощущаются два плана — стиль студенческой пародии и стиль ярмарочного веселья народного балагана. Матушка Шнипе — настоящий комический персонаж "Бури и натиска".

В первом стихе баллады сочетаются те реалистические черты, которые приобрел в течение XVIII века городской рифмованный романс в соединении с реминесценциями студенческих пародий:

Frau Schnipsen hatte Korn und Stroh,  
Und hielt sich weidlich lecker;  
Sie lebt' in dolci Jubilo,  
Und keine war euch kecker.

Далее следуют строки:

Das Mäulchen, samt dem Zünglein flink,  
Sass ihr am rechten Flecken.

Они воспринимаются как литературно-бытовой материал.

На грубоватом немецком юморе строятся и две следующие строки:

Da kam Hans Mors, und zog den Strich  
Durch ihr Schlaraffenleben,  
Zwar belferte sie jämmerlich;  
Doch musste sie sich geben.



Две же последние строки следующего куплета воспринимаются как цитата из современных Бюргеру шуточных рифмованных романсов, студенческих трагестий:

Sie klaffte fort, den Weg hinan,  
Bis vor die Himmelspforte,  
Gekränkt, dass sie nicht Zeit gewann,  
Zur letzten Mandeltorte

Печатью народного веселья, буффонады отмечены строки:

Weil nur der letzte Arger ihr  
Noch spukt' im Tabernackel.  
So trieb sie vor der Himmelstür  
Viel Unfug und Spektakel.

Матушка Шнипе воспринимается как персонаж народного карнавала с переодеваниями, масками, буффонадой, у читателя возникают ассоциации с Гансвурстом, главным героем немецких народных спектаклей.

Диалоги матушки Шнипе с обитателями рая вызывают ассоциации с репликами в немецком народном театре. Так могли бы говорить персонажи кукольного театра или лубочного спектакля:

Wer da? rief Adam unmutsvoll,  
Stört so die Ruh der Frommen?"  
"Ich bin's! Frau Schnips! Ich wünschte wohl  
Bei euch mit anzukommen!"  
"Du?—Nicht also, Frau Sünderin!  
Frau Liederlich! Frau Lecker!"  
"Ich weiss wohl selber, was ich bin,  
Du alter Sündenhecker!"

Строки:

Denn was man ist, das ist man bloss  
Von seinem Apfelfrasse.

звучат как шуточная студенческая песенка. Так же воспринимаются строки:

Stockmauschenstill trieb ihr Geschrei  
Hinweg den Patriarchen.  
Hierauf sprang Ehren-Lot herbei,  
Mit Brausen und mit Schnarchen.

Стиль грубоватого народного юмора налицо в строках:

Bist wehrlich nicht der feinste Gast  
In diesem Himmelssaale!

Элементы клоунады пронизывают куплет

„Na! Lief Relikte Judith hin,  
"Welch Lärm hier und Gebräuse!"  
"Bonsdies! Frau Gurgelschneiderin!  
Sie ist hier auch zu Hause?"—

Авторское повествование дается языком нейтрально-литературным:

Vor grosser Scham bald bleich bald rot,  
Stand Judith bei dem Grusse.  
Der König Dawid sah die Not,  
Und folgt' ihr auf dem Fusse.

П. Хольцгаузен — автор работы "Баллада и романс от их первого появления в немецкой поэзии до их становления в творчестве Г.А.Бюргера"<sup>1</sup> считает, что "Матушка Шнипо" представляет собой первый в Германии пример юмористической обработки баллады, указывает на отсутствие в ней пародийно-комических черт, что явно неверно. Пародия была составной частью народной смеховой культуры, и в этой балладе пародийные черты несомненны. Так, строки:

"Erbarmen! Ach, Erbarmen!" schrie  
Die arme bange Seele.—  
"O Seele, du gehorchest nie  
Dem göttlichen Befehle.

Ich lockte dich an meine Brust;  
Zur Sünde gingst du über.  
Die Welt mit' ihrer eiteln Lust  
War, Törlin, dir viel lieber."—

---

<sup>1</sup> Holzhausen, P. Die Ballade und Romanze von ihren ersten Auftreten in der deutschen Kunstdichtung bis zu ihrer Ausbildung durch G.A.Bürger. s.l., 1883.

воспринимаются как пародирование "чувствительных" черт сентиментализма и pietизма. К тому же известен факт, что в комическую литературу рано проникла сентиментальная фразеология и эмоция.

Комическая перебранка персонажей народного балагана звучит в строфах:

"Was für hallo, du Teufelsweib?

Potz hunderttausend Velten!"

"Ei, Herr, wär ich Urias Weib,  
Ihr würdet so nicht schelten.

Несомненно режиссерская воля автора

-Fürwahr- empörte Jonas sich

-Auch Thom's gab seinen Senf dazu

-Maria Magdalena kam

-Jetzt sprang Apostel Paul empor

-Sankt Peter kam nun auch zum Spiel

Черты студенческих травестий подключаются к стилю народного балаганного юмора, служат своеобразным мостиком для соединения традиции и черт современного Бургеру бытового сознания:

Sankt Peter kam nun auch zum Spiel:

Die Tux nicht eingeschlagen!

"Madam, Sie lärmt auch allzuviel;

Wer kann das hier vortragen?"

Здесь сочетается грубоватый народный юмор и студенческое пародирование мещанской добропорядочности.

Апология к балладе похожа на мораль, зачитываемую в конце представления. Мораль так же является необходимым атрибутом бенкетзанта.

Поэт обращает внимание читателей на характер баллады:  
Das Ding ist ja so schnurrig

Указание на авторитет библии в вопросах морали — также традиционный жест ярмарочных певцов:

Moralia sind, wir es scheint,  
Die besten aus der Bibel.

Последний стих несет на себе следы той борьбы за реабилитацию чувственного начала в искусстве, которая играла важную роль в процессе самоутверждения третьего сословия. Студенческая песня с её дерзостью и откровенностью; развивалась на фоне анакреонтической поэзии, углубляя наличествовавшие в ней реалистические штрихи. Традиции народного ярмарочного искусства нейтрализовали манерность и сентиментальность анакреонтики, приносили новые реалистические черты. Бурлескное сочетание различных жанровых элементов в балладе "Матушка Шнипе" не ослабляет связи её с народной поэтической традицией. Эта связь заключается в характере осмысления материала, манере его подачи.

Г. Лихтенберг назвал "Матушку Шнипе" лучшей из баллад, которые он когда-либо читал.<sup>I</sup>

В своей работе "Из книги Даниэля Вундерлиха. Сердечное излияние о народной поэзии" Бюргер выступает против деления пьес на трагедии и комедии, ссылается при этом на Шекспира, у которого такое разделение отсутствует. Отрицание узости жанра наличествует и в эстетике романтиков, подготовивших более расширенную, по сравнению с рационализмом XVIII века, концепцию действительности. В некоторых балладах Бюргера можно найти черты свойственного романтикам восприятия народной поэзии через мир призраков, мистерийное мироощущение. Но в них нет характерного для романтиков вознесения от реальности к идеалу. Обостренное восприятие Бюргером в драматургии Шекспира мрачного, зловецкого колорита его пьес свидетельствует о влиянии на поэта предромантической поэзии тревоги и ужаса, поэзии непривычного и пугающего, противопоставлявшей себя классической поэ-

---

I. Lichtenberg G, Ch. Aphorismen Essays Briefe. Leipzig, 1965, Brief an J. Chr. Dieterich, den 20. April 1778

зии цивилизации и организованной государственности. В 1778 году Бюргер перевел отдельные части из Оссиана. Как отмечает А. Зауэр, его перевод не уступает переводам Гёте из Макферсона. Сентиментальная поэзия, однако, не смогла привлечь надежного внимания поэта. Несмотря на бурный восторг, он не занимался Оссианом так долго, как Гомером.

В балладе "Король и поп" Бюргер использует готовый сюжет, заранее предопределенный народной культурой как смешной, -- традиционный комический тип веселого слуги, который одурачил самого короля и спас таким образом своего чванливого и глупого господина. Баллада была напечатана в 1785 г. в "Теттингенском альманахе муз" с подзаголовком "шванк". "Король и поп" - обработка английской баллады из сборника Перси "King John and the Abbot of Canterbury". Бюргер изменил политическую тенденциозность английской баллады, где речь идет о борьбе за власть между церковью и королем в XVI-XVII веках. В его балладе бездельнику попу противопоставляется деятельный, справедливый, воплощающий идеализированные народные представления о роле. Уже первые строки баллады, в которых поэт сообщает о своем намерении рассказать забавную сказку, свидетельствуют о связи с лирическим народным творчеством, об использовании его образов и словаря:

Ich will euch erzählen ein Märchen, gar schnurrig;  
Es war' mal ein Kaiser; der Kaiser war kurrig;  
Auch war' mal ein Abt, ein gar stattlicher Herr;  
Nur schade! Sein Schäfer war klüger, als er.

Описание суровых военных будней короля также дается в тоне народного повествования:

Dem Kaiser ward's sauer in Hitz und in Kälte;  
Oft schlief er bepanzert im Kriegesgezelte;  
Oft hatt' er kaum Wasser zu Schwarzbrot und Wurst;  
Und öfter noch litt er gar Hunger und Durst.

Единство интонационной энергии подчеркивается свойственными для фольклора синтаксическими и фонологическими параллелизмами:

Oft schließ er bepanzert im Kriegesgewelte

Oft hatt er kaum Wasser zu Schwarzbroet und Wurst  
Строчка und Bfter noch litt er gar Hunger und Durst  
свидетельствует о развитии Бюргером вначале именно параллелизма как художественного приема фольклора. Следующая строка содержит по отношению к предшествующей смысловый параллелизм *der Kaiser-daa Pfäfflein*. Описание пола царя дром метким языком народа. Пример тому - сама синтаксическая конструкция *«daa Pfäfflein, daa wuzete sich besser zu hegen»*. Из арсенала форм и синтаксических приемов народного лирического творчества взят поэтот эпитет - *wie Vollmond glänzte sein feistes Gesicht*

метафора *drei Männer umspannten den Schwerbauch ihm nicht*. Общий тон повествования в следующей строке дается ленивым нейтрально-литературным; сюда же автор включает такие слова разговорного языка, как *Pfäfflein, drob, reieig, Kriegesgeschwader*. Начало пятой строфы

служит как бы иллюстрацией слов Бюргера в письме к Бойе от 17 октября 1776 г. Бюргер говорит о том, что редко вводит диалог: словами "он сказал" и "она сказала", т.к. считает, что "если диалог сам по себе достаточно оттенен и написан четко, то это указание излишне и тормозит развитие диалога...это в ущерб драматичности и наглядности, которые я так люблю в лирических стихотворениях"<sup>1</sup>. Кроме диалогов, элементы живости, драматичности находят свое отражение и в композиционном строе предложения:

"Ha! dachte der Kaiser, zur glücklichen Stunde!

Судиталь первая изображается под углом зрения народного сознания в формах, напоминающих снижение, профанацию, шутовские развенчания и увенчания мира смеховых форм и

<sup>1</sup> Briefe von und an G.A.Bürger..., den 17. Oktober, 1776

проявлений народной культуры:

- "Knecht Gottes, wie geht's dir? Mir deucht wohl ganz recht,  
Das Beten und Fasten bekomme nicht schlecht.  
Doch deucht mir daneben, Euch plage viel Weile.  
Ihr dankt mir's wohl, wenn ich Euch Arbeit erteile, ...  
So geb ich denn Euren zwei tüchtigen Backen  
Zur Kurzweil drei artige Nüsse zu knacken.

Это юмористическое изображение откормленного попа идет от традиций литературы шванка. Три загадки, которые должен отгадать герой, пословицы, поговорки характерны для композиционного строя старинных народных баллад и сказок. Употребляемые поэтом пословицы и поговорки взяты поэтом из сокровищницы устного лирического народно-го творчества: -das Gräschen wachsen hören, -jemandens Gedanken aufs Märchen erraten, -wie ein Schemen dahinschwinden, -keinen Deut mehr für etwas geben, -das Herz wie den Kopf auf der richtigen Stelle tragen, -was Hänschen verwäumt, holt Hans nicht mehr ein

Баллада содержит отмечаемые Ширмунским повторения, сопровождающиеся каждый раз соответствующей вариацией, как бы передвигающей повествование со ступени на ступень. Этот стилистический прием часто встречается в поэзии Бюргера, он служит усилению эмоционального настроения стихотворения. Традиционная схема баллады не нарушается вводом авторского повествования, носящего оценочный характер, содержащего ряд литературных намеков, пародийных пассажей:

Er schickte nach ein, zwei, drei, vier Un'vers'täten,  
Er fragte bei ein, zwei, drei, vier Fakultäten,  
Er zahlte Gebühren und Sporteln vollauf;  
Doch löste kein Doktor die Fragen ihm auf. ...  
Nun sucht'er, ein ble'cher hohlwangiger Werther,  
In Wäldern und Feldern die einsamsten Örtter.

Бюргер пародирует здесь чувствительность, противопоставляя ей здоровый народный юморизм. В балладе также ощуща-

ются черты стиля популярной в свое время литературы бытовых новелл и анекдотов:

Da sprang, wie ein Bücklein, der Abt vor Behagen,  
Mit Köppchen und Kreuzchen, mit Mantel und Kragen,  
ward stattlich Hans Bendix zum Abte geschmückt,  
Und hurtig zum Kaiser nach Hofe geschickt.

Характерно, что более всего Бюргер отошел от оригинала в разработке отдельных эпизодов, помогающих создать четко очерченную характеристику персонажей. При сравнении с оригиналом становится заметным стремление изменить холодный, суровый настрой английской баллады, придать ей черты народного шванка. "Король и поп" отличается своим демократическим звучанием, естественной драматической живостью. Сам поэт высоко ценил эту балладу за ее "магически ржавый колорит".

Баллада "Граф-разбойник" была написана в 1773 г. Вскоре её прочли Гёте и Виланд. Виланд писал в журнале "Teutscher Merkur" в январе 1773 года о том, что в этой балладе соединены в нечто совершенно оригинальное такие свойственные манере Бюргера черты как "высокая искренняя сердечность и жуткое магическое чувство".<sup>1</sup>

Материалом для баллады послужило распространенное в районе Гарца сказание о борьбе жителей города Кведлинбурга с графом-разбойником Регенштейном. Из старинных хроник известно, что граф был пойман горожанами и помещен в деревянную клетку, где провел год в ожидании казни, известно также, что он не был казнен. Характерно, что Бюргер гротескно заостряет сюжет баллады: граф пожирает сам себя в наказание за свои провинности. Такой, вызывающий жуткое чувство и призванный воздей-

<sup>1</sup> "Teutscher-Merkur", 1776, Januar, S. 88 ff.



говать на читателя сюжет, снова напоминает Бенкель-  
занг. Можно утверждать, что баллада строится на фоне  
отчетливого представления о драматургии народных теат-  
ров и ярмарочных балаганов. Поэт приравнивается к  
простым вкусам неискущенного и в значительной части  
демократического зрителя. В первой строфе нейтрально-  
литературным языком сообщается о месте действия и че-  
ловеке, рассказавшем историю поэту, сюда же вводятся  
слова из разговорного обихода. В следующих строфах да-  
ется рассказ ямщика Матца о таинственном, полном кут-  
ких подробностей замке:

„Mein Herr, begann der Schwager Matz,  
Mit heimlichem Gesicht,  
Wär mir beschert dort jener Schatz,  
Führ ich den Herrn wohl nicht,  
Mein Seel! Den König fragt ich gleich:  
Wie teuer, Herr, sein Köönigreich?

Wohl manchem wässerte der Mund,  
Doch mancher ward geprellt.  
Denn, Herr, Gott sei bei uns! Ein Hund  
Bewacht das schöne Geld.  
Ein schwarzer Hund, die Zähne bloss,  
Mit Feueräugen, tellersgross!

Nur immer alle sieben Jahr  
Lässt sich ein Elämmchen sehn.  
Denn mag ein Bock, kohlschwarz von Haar,  
Die Hebung wohl bestehn.  
Um zwölf Uhr in Walpurgis Nacht,  
Wird der dem Unhold dargebracht.

В описании замка ощущается смесь бытовой лексики, посло-  
виц и образов из народных сказок и преданий. Строй быто-  
вой лексики наличествует в таких словосочетаниях как "mein  
Seel", "wohl manchem wässerte der Mund", "Gott sei bei uns"

а также в следующих двух строфах:

Doch merk eins nur des bösen List!  
Wo noch zum Ungelück  
Am Bock ein weisses Härchen ist,  
Alsdann, ade Genick!  
Den Kniff hat mancher nicht bedacht,  
Und sich um Leib und Seel gebracht.

Für meinen Part, mit grossen Herrn,  
Und Meister Urian,  
Ass ich wohl keine Kirschen gern.  
Man läuft verdammt oft an,  
Sie werfen einem, wie man spricht,  
Gern Stiel und Stein ins Angesicht.

Образ черного пса с жутко оскаленными зубами и громадными, величиной с тарелку глазами, охраняющего сокровище, взят из известной немецкой сказки, число "семь", так же как и "три", связано с закономерностями построения волшебных сказок. Образы черного ягненка, нечисти, выступающей в зальпургиеву ночь, неотделимы от художественного сознания народа. Следующие строфы воспринимаются как непосредственно заимствованные из бенкельзанга:

Drum rat ich immer: Lieber Christ,  
Lass dich mit keinem ein!

Описание графа-разбойника дается все в той же манере - это простая, бытовая речь, вполне разговорная, с наличием пословиц, фамильярных поговорок и вульгаризмов живого языка. Поэт передает ее натуралистически, без кристаллизации её форм. Живость, наглядность так высоко ценимые автором реализуются и в этой балладе. Поэт вводит рассказчика Матца, говорящего языком обильным и выразительным, наделенного чувством юмора. Так выглядит описание магистрата, члены которого не могут ни о чем договориться:

Das Ding verdross den Magistrat  
Im nächsten Stüdchen sehr,  
Drum riet der längst auf klugen Rat

Bedächtlich hin und her,  
Und riet und riet - doch weiss man wohl! -  
Die Herren rieten sich halb toll.

Тон повествования следующих строф о ведьме и о том, ка-  
кую службу она сослужила горожанам, напоминает истории,  
рассказываемые бароном Мюнхаузенем. Здесь же ощущается  
и связь со сказкой, это проявляется в типично сказочной  
черте сюжета - герой должен искупить свою вину какой-  
либо услугой, и метафорой из сказки:

"Schon wetzte Meister Urian  
Auf diesen Braten seinen Zahn.

В следующих строфах мы находим почти все наиболее значи-  
тельные стилистические языковые средства, применяемые  
Бюргером для достижения живости, красочности, пластично-  
сти изображения. Наступление утра дается через метафору  
"und als der Schlosshahn krächte früh"

Бюргер - мастер необычайно ярких зрительных образов. Опи-  
сание дороги воспроизводится у него чисто пластически  
"Stock und Stein und Dorn" так же описывается и сопротив-  
ление графа "trotz Cert und Sporn, so sehr er hieb und trat"

Вся система живописной образности в поэзии Бюргера есть  
факт борьбы за народность в языке и литературе. Неотде-  
лим от народной фантазии образ ведьмы, несущей на себе  
всадника, и превращения "нечистой силы":

Sie kröch, als Kröte aufs Räuberschloss, ...  
Verwandelte sich in das Ross

Сообщение о дальнейшей участи графа дается в типичной  
для бенкельзанга манере, с установкой на то, чтобы по-  
трясти зрителей, чтобы у них "волосы встали дыбом".

Und, als ihn hungern t'ht, da schnitt  
Der Knips, mit Höllequal,  
Vom eignen Leib ihm Glied für Glied,  
Und briet es ihm zum Mahl.

Als jeglich Glied verzehret war,  
Briet er ihm seinen Magen gar.

Своиственные бенкельзангу зачатки гражданственности, стремление к актуальности используются поэтом. Его баллада открыто выражает народный протест против феодального произвола. Мы имеем здесь пример политического использования фольклора, подключение его к непосредственной социальной борьбе. В балладе проводится параллель к современным Бюргеру событиям общественной жизни.

В этой балладе Бюргер использует те черты поэзии, которые отвечают идейным и эстетическим запросам современности. Словом "parodieren" автор подчеркивает понимание условного характера "театральности" бенкельзанга, его патетических жестов. "Граф-разбойник" овидествляет о новом переосмыслении Бюргером жанра баллады, о развитии его границ. Здесь наличествует не проекция в прошлое, но связь с настоящим.

В балладном творчестве Г.А. Бюргера воплотились важнейшие теоретические положения эстетики "Бури и натиска", теории эмоционально-выразительного искусства. Наиболее ярко в нем, однако, выразилось стремление зарождающейся национальной культуры вернуться к своему народному прошлому. Бюргер находил свои эстетические образцы в народной культуре.

В балладах Бюргера ощущается стилистическая зависимость от народной песни, бенкельзанга и мизового народного театра - балагана и кукольного ярмарочного театра. Все эти следы влияния нашли свое отражение в та-

ких качествах художественной структуры произведений Бюргера, как насыщенность действием, его внутренний драматизм, богато разработанная словесно - драматическая сторона, яркость, красочность, народные характеры в эстетической форме.

А. Чикогда

НАРОДНАЯ ПОЭЗИЯ В ЭСТЕТИКЕ Г.А. БОРГЕРА  
КАК УТВЕРЖДЕНИЕ РЕАЛИСТИЧЕСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ  
НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Вопрос о становлении немецкой литературной баллады в творчестве Г.А. Боргера неразрывно связан с проблемой индивидуальной авторской перспективы повествования и изображения событий. Авторское видение мира характеризуется в данном случае взаимообусловленностью конкретных идеологических явлений Европы и Германии XVIII века и структуры художественного мышления поэта. Свообразие его невозможно понять без учета высокой активности в художественном сознании поэта народнопоэтического творчества.

В Германии XVIII в. национальное самосознание, как известно, еще не достигло значительного развития. Такая ситуация характерна и для немецкой литературы. Высшим художественным достижением Гете и Шиллера предшествовала большая литературная эпоха. Ее содержанием было решение нелегких задач — освоение существенных сторон национального бытия и стихии народа, художественное закрепление суверенной личности, т.е. выработка эмоционально-индивидуального мировосприятия и, наконец, создание литературного языка и классического национального стиля. Эти задачи во французской, английской, итальянской литературах были поставлены и решались в период Возрождения. В Германии они решались в конце XVII и в первой половине XVIII века. В этом смысле литературная революция "Бури и натиска" была извержением энергии становящейся национальной культуры. Не случайно в Германии с таким энтузиазмом воспринимался ренессансный реализм Шекспира, Ариосто, Спенсера. Обраще-

ние к Ренессансу определилось его восприятием национального своеобразия, многосторонности в отражении жизни. В теоретических работах Гете, Шиллера, Гердера, Менца, Бюргера была поставлена проблема национального искусства.<sup>1</sup> В эстетике Бюргера мы находим не только обоснование идеи национальной поэзии, но и требование поэзии для всей нации. Г.А.Бюргер был подлинным патриотом, выработавшим определенное понимание задач и смысла национальной литературы, изложенное в его программных работах "Сердечное излияние о народной поэзии" и "О распространенности поэзии в народе".<sup>2</sup>

Следует отметить, что обращение Бюргера к народному творчеству было сознательным и принципиальным. В поэзии Бюргера мы имеем один из первых в немецкой литературе опытов синтеза литературных и фольклорных традиций. Фольклор в поэзии Бюргера воспринимается не как свидетельство о старине, но как форма народной мысли, как проявление творческого и национального духа.

Реалистические тенденции молодой буржуазной литературы проявляются в противопоставлении высшего принципа классического искусства — идеально-прекрасного принципу характерного как единственно правдивого по мнению штурмеров. В характерности Бюргер видел признак столь популярной тогда оригинальности. Проявления характерного у Гете ("Гец фон Берлихинген") вызывает у Бюргера ассоциации с Шекспиром, воспринимаются как нечто эстетически ценное. Многообразные проявления характерного, смешение разнотильных элементов, сознательная стилизация примитивного, грубо-комического, бурлескное позволяли осознать историческую связь между

1 Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter, Hamburg, 1773.  
Bürger G.A. "Aus Daniel Wunderlichs Buch. Herzensausguss über Volkspoesie", "Von der Popularität der Poesie" s. в. Bürgers Werke in einem Band. Weimar, 1956.

2 Ibid.

отаринным немецким театром, фастнахтшилами, бенкельзаггом и театром Шекспира. Возрождающееся национальное самосознание обращалось в поисках самоутверждения к древне-немецкой национальной поэтической традиции. Античность, Библия, западноевропейское средневековье, драматургия Шекспира переосмысляются Бюргером как непосредственный художественный опыт, необходимый для осмысления национальной почвы искусства, синтезируются в свете национальных истоков и традиций. В творчестве Шекспира Бюргера привлекали и сильные характеры, правдивые и человеческие в своих душевных движениях и особенно фантастика, в которой он видел воплощение народных представлений.

В соответствии с атмосферой "Бури и натиска" принцип характерного в искусстве реализовался в писательской практике Бюргера с некоторой степенью преувеличения. Попытки изобразить остро характерное приводили Бюргера в некоторых случаях к подчеркиванию отвратительных сторон явлений и вещей. Ощущение преувеличения обостряется и тем, что характерное Бюргер воспринимал в традициях народного искусства. Преувеличение у Бюргера и самой идеи и формы выступает как выражение и проявление черт народной эстетики. Знаменательно, что на основе баллады Бюргера "Дочь пастора из Таубенхайна" возникли в первой половине XIX века кукольный спектакль и дубочный роман.

В теоретических работах Бюргера оущность и назначение художественного творчества в целом, основные вопросы эстетики последовательно связываются с мыслью о том, что корни всякого литературного творчества следует искать в близости к народу. Он отмечает: "Величайшие бессмертные поэты всех наций были популярными поэтами. Вся история поэзии показывает, что именно у тех народов, которые не вводили чужой поэзии и где она вытекала из их собственной природы, она и пользовалась величайшей любовью и имела широчайшее распространение. Это и есть истинная популярность, т.е. соответствие мироощущению и складу ума



насола".<sup>1</sup>

В эстетике Бюргера, таким образом, ставится вопрос о необходимости изучения современным художником национальных корней мироощущения, национального видения мира. В сочинении "О распространенности поэзии в народе" поэт рассматривает основные вопросы эстетики в их соотносительности с идеей демократизации поэзии. Сочинение Бюргера является попыткой приблизить вопросы теории искусства к народу.

Сочинение написано в форме заметок, построение его свободно, чувствуется свойственное штирмерам пренебрежение к традиционным нормам научного стиля, поэт сам отмечает "разнодический характер своей материи". Бюргер не стремится рассмотреть в этом произведении творческий акт в его становлении, это скорее заметки об отдельных сторонах творческого процесса. Автор начинает статью с рассмотрения вопроса о специфике художественного творчества как "мышления образами", говорит о том, что термин "Dichtkunst" (искусство сочинения) не соответствует греческому термину "Poësie", правильнее было бы заменить его словом "Bildnerie", т.к. оно более полно передает специфику творческого акта как "мышления образами". В художественном образе поэт выделяет две стороны - чувственную и предметную. В соответствии с этим поэзия есть процесс созидания конкретно-чувственных предметов. Однако не любое сочетание конкретно-чувственных предметов есть поэзия. Критерием принадлежности к области поэзии является свойство, возникающее в результате творчества, - прекрасное. Прекрасное Бюргер понимает как вывод из постижения цельной, внутренней природы явлений и вещей, их истинное познание. Прекрасное есть высший закон художественного творчества, гармония, возникающая в результате овладения

<sup>1</sup> См. "Von der Popularität der Poësie", S. 340.

объективно существующими в природе и в искусстве специфическими закономерностями. Характерно, что Гердер видит в прекрасном "просвечивание, форму, чувственное выражение совершенства".<sup>1</sup> "Причина красоты, — говорит он, — должна необходимо находиться в живой природе".<sup>2</sup> Отсюда видно, что и Бюргер и Гердер, отстаивают в своей эстетике реалистические принципы: это отражается и в понимании прекрасного. Гердер считает, что красота всегда что-либо выражает и соответствует какой-либо цели. Он решительно не согласен с Кантом, который отрывал красоту от понятия и пользы. Гердер подчеркивает связь между ними: "В основе всего прекрасного лежит истина, всякая красота должна вести к истине и добру".<sup>3</sup>

Бюргер также указывает на связь красоты и добра: "Мудрые люди полагают, что поэзия обладает свойством возвышать силы человеческой природы и прививать способность к наслаждению красотой и добром".<sup>4</sup>

Пытаясь выявить эстетическую сущность искусства, Бюргер отмечает несовершенство теории подражания природе. Художественное творчество специфично. Поэт создает "модель мира", сконструированную по внутренним законам искусства: "Поэт создает в соответствии со своим внутренним чувством, т.е. для того пункта, где преемствуется все воспринимаемое органами чувств".<sup>5</sup>

Поэтому было бы правильнее называть поэзию словом "Bildnerel".

---

<sup>1</sup> Herders sämtliche Werke. B. 1892, Bd. 8, S. 56.

<sup>2</sup> Ibid., Bd. 8., S. 48.

<sup>3</sup> Ibid., Bd. 30., S. 79.

<sup>4</sup> "Von der Popularität der Poesie", S. 347,

<sup>5</sup> Ibid., S. 335.

Этот термин не является исчерпывающим, тем не менее более полно передает специфичность художественного творчества — воспроизведение явлений жизни не как снимок, слепок или описание, но, прежде всего, как живую предметность, которая внешне может не соответствовать реальным формам жизни, однако, глубоко отражает их внутреннюю диалектику.

В вопросе об отношении искусства к действительности Бюргер приближается к его трактовке в материалистическом духе. Поэт делает попытку определить типологические границы и различия между отдельными видами искусства — музыкой, живописью, поэзией. Разграничение это основывается на материале, применяемом для построения каждого вида искусства. Бюргер не развивает свою мысль о границах и различиях между отдельными видами: очевидно, он не ставил перед собой такой цели в сочинении о распространенности поэзии в народе, в противном случае он был бы вынужден учесть высказывания по этому вопросу Лессинга. Призвание истинной поэзии Бюргер видит не в описании, а в "изображении", трактуя его как воспроизведение облика жизни, постижение её цельной внутренней сущности, проникновение в её глубинные закономерности: "Изображение есть зеркало и отражение первично-предметного. Подражание — убогое отражение тусклой поверхности. Изображение — живой и трепетный образ жизни. Подражатель, ты и здесь как и повсюду, бессильный, бесхребетный раб! А ты, изобразитель, ты могучий властелин, жезлу которого повинуются вся природа".<sup>1</sup>

Бюргеру, несомненно, были известны мысли, высказанные по этому поводу Лессингом. Одним из критериев произведения искусства Лессинг считал соответствие его

<sup>1</sup> "Von der Popularität der Poesie", S. 335.

художественной структуры действительности.<sup>1</sup>

Простое подражание природе представлялось также и Гете "боязливым и недостаточным".<sup>2</sup> В книге "Максими и рефлексии" Гете писал: "Существует неизвестная законосообразность в объекте, которая соответствует некоей неизвестной законосообразности в субъекте."<sup>3</sup>

Знаменательно настойчиво проводимое Бюргером разграничение между трактатом ("Abhandlung") и изображением ("Darstellung"). Указывая на пример поэмы Клопштока об античной ритмике и стихотворных стопах "Спонда", как на сочинение, искусственно приукрашенное средствами, заимствованными из арсенала изобразительности, Бюргер выступает за четкое разграничение жанров: "Научные трактаты пишутся для рассудка, изображение призвано воздействовать на чувства".<sup>4</sup>

Абстрактный и идеально-возвышенный характер поэтической образности Клопштока противоречил эстетической программе Бюргера. Её основными положениями являлись фантазия, наглядность, экспрессия, призванные служить осуществлению идеала демократизации литературы. Бюргер писал: "Стоит лишь очистить сферу изображения от всего, что выходит далеко за ее пределы, и принадлежит к области научного произведения, и не останется почти ни одного предмета, который нельзя было бы изобразить наглядно и общедоступно".<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Лессинг Г.Э. Избр. соч. М.-Л., 1963, с.558.

<sup>2</sup> Гёте И.В. Статьи и мысли об искусстве. М., 1936, с.13.

<sup>3</sup> Гёте И.В. Избр. филос. произведения. М. 1964, с.358.

<sup>4</sup> "Von der Popularität der Poesie", S.335.

<sup>5</sup> Ibid., S.338.

Бюргер считал, что настоящая поэзия, существующая с начала мира и до конца его, есть изображение, воспринимаемое одним или несколькими органами чувств и оживляемое страстью; он писал, что природа одинаково наделила всех людей "инструментами чувственной восприимчивости". Поэт отмечает, что предмет изображения может быть разнообразным, творческий же акт подчинен закономерностям, объективно существующим в искусстве: "Выбор предмета изображения зависит от вкуса автора. Изображение же основано на законах, не изменяющихся до конца мира сущего".<sup>1</sup>

Ратуя за доступность, наглядность, демократизацию искусства, Бюргер выступает против употребления абстрактных понятий как предмета искусства.

Поэт отмечает, что все наши представления "входят в нашу душу в определенном образе", но разум лишает их телесной оболочки и они превращаются в абстрактные, оголенные понятия. Представления наши имели образ, пока "шли по мосту конкретно-чувственного воплощения". Внутри они освобождаются от конкретно-предметной оболочки, превращаются в абстрактные понятия, воспринимаются лишь разумом, не воздействуя на чувства. Разумеется, искусство художника может их снова облечь в конкретно-чувственный покров и в таком виде заставить воздействовать на наши ощущения. Но, в таком случае, отмечает поэт, "они станут неузнаваемыми в непривычном маскараде... Во что бы они превратились, если бы автор представил их нашим взорам в чужих воплощениях! Какой образ принял дактиль, когда идея его впервые вошла в мою душу? Это выглядело так: - √√ . При этом я придумал слово в этом размере и усвоил, таким образом дактиль. Когда я думаю о дактиле, я вспоминаю знак - √√ и слово, и на-

---

1. "Von der Popularität der Poesie", S. 338.

прасно гшится Клопшток представить мне его под человеческой или Сожественной личиной. Мне незнаком этот человек или же в ознании моем пропадает личина и появляется знак - √√ и слово".<sup>1</sup> Содержание "Спонды" не вызывает возражений у Бюргера, но он выступает против "Спонды" как произведения изобразительного и отмечает, что только благодаря "Frühlingsfeier" он может простить Клопштоку его научные оды-трактаты ( *abhandelnde Oden* )

Бюргер выступает в своей статье с обоснованием принципов построения изобразительности, основывающейся на образном мышлении, доказывает, что образ и есть художественная мысль, есть суверенная система взаимоотражений. Поэт защищает суверенность своего видения мира, он утверждает, что перевод теоретической мысли в художественный образ и наоборот нарушает природное равновесие. Логика совершает обычную для себя операцию, но в превращенном виде образ теряет свой истинный облик, т.к. его назначение состоит в другом.

Характерно, что для объяснения своей мысли поэт прибегает к образу, а не выражает ее с помощью понятий.

Фантазия и чувство занимают исключительно важное место в эстетике Бюргера. Он считает, что они являются источником всей поэзии. Предметы, не воспринимаемые силой воображения, находятся вне сферы поэзии. Сюда относятся все виды абстрактных научных положений и случаи, которые не в состоянии воплотить фантазия.<sup>2</sup> Фантазия, таким образом, является важной составной частью художественной мысли, исполнителем главной эстетической задачи, строителем образа. Образ может стать многозначным и многогранным только с помощью фантазии. Аппарат фанта-

1 "Von der Popularität der Poesie", S. 339.

2 Ibid., S. 340.

зии и ощущений приводит в движение "волшебная палочка эпоса", которая, однако, находится лишь в руках немногих. Принципы художественной структуры Бюргер ищет в народных песнях, преданиях, балладах. Он прислушивается "к волшебному звуку баллад и уличных песен под липами деревни, на лугу, где душат белые, за прялкой на крестьянских посиделках".<sup>1</sup> Не было случая, чтобы ему какой-либо куплет показался налепым и бессмысленным или его что-то в нем не восхитило, пусть это был лишь "мазок магически-ржавого колорита".

Поэт отмечает, что искусство баллады или романа, или лирическое и лирико-эпическое искусство можно понять, лишь изучая народные песни: "Пречосходно можно постичь, исходя из этого, искусство баллады или романа или лирического и лирико-эпического жанра, т.к. оба они, в сущности, одинаковы. А всё лирическое или лирико-эпическое должно быть балладой или народной песней".<sup>2</sup>

Поэтика баллады содержит в себе "всю неизмеримую область фантазии и ощущений". Формы изобразительности в эстетике Бюргера в значительной мере определяются поэтикой баллады и народной песни. Следует оговориться, что почимание им народной песни специфично. У поэта ярмарочная песня и народная песня не дифференцированы. У него есть стихи, имитирующие наивную трогательность и простоту народной песни ("Rosmarin") и др., в целом же влияние ярмарочной песни сильнее, как будто в поэтическое сознание поэта, воспитанного на классицизме и усвоившего отсюда традиционное отношение к наполняемости жанра и даже привычку к поэтическому соревнованию в определенном жанре, вдруг врывается стихия южно-немец-

1. "Aus Daniel Wunderlichs Buchv.", S. 319.

2 Ibid., S. 319.



кой народной жизни. В комическом романсе "Европа" он называет себя "Magister jocosus hilarius". В стихах Бюргера отчетливо ощутима эстетика бенкельзанга. Герои и их страсти даются в преувеличенном виде. Требование наглядности, живости воплощено во всех изобразительных аспектах - в визуальном, в акустическом, в моторном. Иногда в стихах Бюргера ощущается как тенденция его стиля - лапидарная массивность. Поэт, очевидно, бессознательно стилизует древненемецкую церковную песню.

Потрясение чувств, движение страсти также заимствованы из поэтики бенкельзанга. С особой очевидностью эти черты стиля проявлялись в балладах "Дикий охотник", "Ленора", "Леонардо и Блаццина". В. Кайзер говорит о стихах Бюргера: "Его стихи строятся не на содержании, а на стиле баллады".<sup>1</sup> Здесь тоже проявляется одна из черт эстетики народчых картинок, ярмарочных песен - обостренное чувство условности, наслаждение заведомо известным ритуалом действия.

Хельмут де Бор и Рихарт Невальд возводят влияние на Бюргера ярмарочной песни в абсолют, отмечая, что "в Шекспире Бюргер смог увидеть лишь вдохновенного ярмарочного певца".<sup>2</sup>

Элементы драматического, лирического, эпического стиля сочетаются в балладах Бюргера в сложной взаимосвязи. Поэтическое напряжение определяется свойственной для народной песни драматизацией сюжета. Кроме мастерски построенного диалога, поражает мастерство композиции. Бюргер ввел в балладу индивидуализированную подачу характеров. Здесь мы видим резкое отличие от схематических, типизированных образов ярмарочной песни.

<sup>1</sup> Kayser W. Geschichte der deutschen Ballade., B. 1936, S. 67.

<sup>2</sup> "Geschichte der deutschen Literatur" von Helmut de Boor und Richard Newald. Munchen, 1957, Bd. 6, S. 214.



Здесь поэт подходит к мысли об изобразительности синтаксиса, т.е. о семантизации поэтической формы. Он утверждает, что строй предложения также участвует в создании выразительной ткани произведения, как и лекоика, и другие компоненты стиля. В книге "Эстетика"<sup>1</sup>, являющемся вариантом пособия для студентов по основным положениям современной Бюргеру эстетической мысли, поэт пишет, что выражение аффектов следует давать словами, в которых большинство слогов кратких и стремительных. Персонажей меланхолического плана следует заставлять говорить длинным ологом.

Поэт считает, что немецкая поэзия, черпающая свое вдохновение из народной песни, снова сможет создать великое национальное произведение. Современники воспринимали "Илиаду" и "Одиссею" Гомера, "Фингала" и "Темору" Оссиана, "Неистового Роланда" Ариосто и "Королеву Фей" Спенсера как "баллады, романы, народные песни" и именно поэтому они заслужили одобрение всей нации.

Бюргер считает народное творчество неистощимым источником возникновения всякой поэзии. Он отмечает засилье в Германии ученой поэзии, которая непонятна народу:

"Мы тщимся в своих сочинениях, речах, действиях и чаяниях подражать чужестранцам, и наши земляки, не получившие образования, плохо нас понимают."<sup>2</sup>

Ученая поэзия изображает "чужие чувства в чужом кофте" лишь для того, чтобы обогатиться сословной, поэтому превращается в мертвый капитал. "Не может найтись в обращении монета старой чеканки, вышедшая из употребления и не имеющая внутренней ценности".<sup>3</sup>

1 Bürger G.A. Haupt-Momente der kritischen Philosophie. Eine Reihe von Vorlesungen, vor gebildeten Zuhörern gehalten. Münster, P.Waldeck, 1803.

2 "Aus Daniel Wunderliche Buch", S.316.

3 Ibid., S.316.

Поэзия должна вернуться к природе. Понятие "природа" в эстетике Бурги и Натиска было многозначным, включало в себя высокую оценку народного творчества, подчеркивание роли фантазии и непосредственного чувства в поэтическом творчестве, определяло идею естественного права, эстетикой Просвещения в целом, служило своеобразным критерием оппозиции по отношению к искусству рококо.

Бургер видит причину упадка современной ему немецкой литературы в недооценке народной поэзии, указывает на то, что баллада и романс используются для версификации и низведены поэтому до пародии.

"Там нет жизни! Нет дыхания! Ни одной счастливой находки! Ни одного смелого прыжка, там же мало поэтических образов, как и ощущений! Ничего волнующего или будоражащего, столь же мало для рассудка, как и для сердца".<sup>I</sup>

Бургер, подобно Гердеру, обращается к читателям с призывом начать собирание народных песен. Он мечтает, чтобы явился, наконец, немецкий Перси и начал собирать остатки старинных народных песен, необходимые для выявления "тайн этого магического искусства". Поэт отмечает, что среди крестьян, пастухов, охотников, ремесленников бытует удивительное множество песен, и вряд ли нашлась бы хоть одна такая, из которой народный поэт не смог бы чему-либо научиться. Отсюда понятно стремление Бургера подражать языковому образу народной поэзии.

19 августа 1775 года Бургер пишет Бойе о том, что он занят подготовкой к изданию старинных народных песен. Он отмечает, что его энтузиазм по отношению к народной поэзии растет с каждым годом. Поэт сообщает о своей следующей статье "Размышления о балладе" ( "Betrachtungen über die Ballade " ) , которая, однако, не была напечатана и не обнаружена в архиве поэта.

<sup>I</sup> "Aus Daniel Wunderlichs Buch", S. 321.

Диалог в народной песне не разработан, отрывочен. У Бюргера мы находим великолепные, исчерпывающие мысль диалоги. Характернейшие признаки балладного стиля Бюргера — направление в сторону популяризации поэзии и стремление к высшей четкости формы.

Ганс Бенцманн определяет стиль Бюргера как индивидуальный стиль, сконденсировавший древние поэтические средства народного творчества, подвергающиеся в балладах Бюргера особому переосмыслению (углублению и более тонкой разработке). Бенцманн пишет: "Красочный реализм немецкой народной баллады усиливается, нагнетается до исключительно наглядного, я бы сказал, до почти сверхнаглядного воздействия, благодаря таким принципиально, последовательно применяемым старинным техническим средствам, как звукоподражания, ассонансы, аллитерации, риторические обороты, вопросы, контрасты, повторы, куплеты, диалоги и т.д."<sup>1</sup>

Народная баллада, таким образом, подвергается у Бюргера стилизации, сохраняется, однако, стремление к простоте, выразительности и четкости ее. Бюргер замечает, что "изобразительности вредят представления, мысли, спутанные сцепленные, прижатые друг к другу, как виноградники в кисти" и предлагает: "Разделите их, обособьте!"<sup>2</sup>

Краткие предложения, по возможности расчлененный период имеют больший заряд поэтического напряжения, большую выразительность.

"Маленькие золотые ядра имеют большую пробивную силу, нежели большие, набитые шерстью мешки".<sup>3</sup>

<sup>1</sup> "Die Deutsche Ballade" von H. Benzmann, Leipzig, 1913, S. XXIV.

<sup>2</sup> "Von der Popularität der Poesie", S. 339.

<sup>3</sup> Ibid., S. 340.

Бюргеру представляется неверным мнение, согласно которому народная поэзия есть лишь один из жанров литературы. Поэт считает, что народность литературы должна быть ее критерием, так как "популярность поэтического произведения есть знак его совершенства".<sup>1</sup>

Нужно отметить, что никто из современников Бюргера не проявил столь непреклонного демократизма в вопросах о народной поэзии. Бюргер связывал вопросы теории поэзии с действительностью. Как отмечает П. Рейман, "Бюргер был в свое время одним из немногих немецких писателей, которые не только говорили о народности, но и действительно выражали интересы народа".<sup>2</sup>

В работе "Жизнь и творчество И. Г. Гердера"<sup>3</sup> В. М. Жирмуцкий отмечает универсализм понимания Гердером народной поэзии, что в полной мере можно отнести и к Бюргеру.

Бюргер продолжил начатый Гердером разговор о народной поэзии и впервые в немецкой литературе выдвинул требование — вся поэзия должна быть народной. Эстетика Бюргера и его наиболее значительные произведения связаны с народной поэтической традицией. В творчестве Бюргера нашло отражение народное понятие феодально-абсолютистских порядков, зреющий в народе протест. У Гердера нет прямых общественно-политических интересов и высказываний на эту тему. Бюргер был одним из немногих штурмеров, свободных от морализирующих тенденций, ограничивавших общественно-политический пафос немецких просветителей. Его творчество и его теоретические высказывания можно наз-

---

1. **Bürgers...Vornöde zur zweiten Ausgabe der Gedichte, S. 352.**

2. **Рейман П. Основные течения в немецкой литературе 1750-1848. М., 1959, с. 184.**

3. **Жирмуцкий В. М. Очерки по истории классической немецкой литературы. Л., 1972, с. 25.**

вать (парафразируя Г.В. Чичерина)<sup>1</sup> литературным хождением в народ под влиянием французской революции.

Величайшими народными поэтами Бюргер называет Гомера и Шекспира, следующим образом объясняя свое понимание их народности:

"Зеркально-чистая прозрачность и температура мощного потока поэзии Гомера делает его величайшим народным поэтом всех народов и времен. В том смысле, в каком я желал бы быть народным поэтом, были в несравненно большей мере, нежели я, все великие поэты, и наши в том числе, именно в их наиболее популярных и бессмертных произведениях".<sup>2</sup>

"Зеркально-чистая прозрачность и температура мощного потока поэзии Гомера" — так Бюргер обозначает свое понимание совершенства организации художественной структуры.

Взгляды Бюргера на народную поэзию часто сознательно искажались противниками поэта. Рационалист Николай, приверженец старых классических литературных вкусов, напечатал сборник немецких народных песен под заглавием "Изящный малечький альманах" (1777 "Ein feiner kleiner Almanach..."). В предисловии, написанном от имени сапожника "доброто старого времени" Даниэля Зейберлиха, дается безвкусное и пространное сравнение "благородного" ремесла поэзии с "благородным" ремеслом сапожника. В книге намеренно воспроизводятся вульгаризмы старинных лубочных изданий, старомодная орфография и грамматические ошибки.

Выступление Николай было так же, как и его пародия на книгу Гёте "Радости молодого Вертера", направлено про-

---

1. Чичерин Г.В. Моцарт. Л., 1970, с.231.

2. Bürgers...Vorrede zur zweiten Ausgabe der Gedichte, S.354.

тив основных эстетических положений "Бури и натиска". В обоих случаях ирония Николаи малозанимательна, но её нужно знать, чтобы понять полемические строки комического романа Бюргера "Европа", его работы "Памлтка для философункулосов" ("Zur Beherrzigung an die Philosophunkulos"). В предисловии ко второму изданию своих стихов (1789 г.) Бюргер дает образное сравнение поэзии с сапожным ремеслом, рассчитанное на то, чтобы бить магистра Зойберлиха его же собственным оружием.

Гердер уклонился от прямой полемики с Николаи, но в работе "О сходстве средневековой английской и немецкой поэзии и о прочем, отсюда следующем", назвал сборник Николаи "eine Schüssel voll Schlamm" и указал на то, что именно Бюргер глубоко знает язык и сердце народной души, пример тому его романсы, песни, его переводы из Гомера. В 1778 году Виланд писал в журнале "Teutscher Merkur": "В ближайшем времени не найдется человека, который не знал бы наизусть стихов Бюргера. В каком доме, в каком уголке Германии их не поют? Я, по крайней мере, не встречал в другом языке чего-либо в этом роде более совершенного... Подлинная народная поэзия, не всплеск бурлескно-комического настроения мгновения, все так прекрасно, так отточено, так совершенно! И при всем этом так грациозно, как будто сделано одним дыханием! И при всей этой легкости и грации так живо, сочно и красочно! Плоть и дух, образ и оущность, мысль и выражение её, внутренняя музыка и внешняя мелодия верификации слиты в единое целое!"<sup>3</sup>

В предисловии ко второму изданию своих произведений, написанному в 1789 году, Бюргер выступает против

---

1 Гердер И.Г. Избр. произв. М.-Л., 1959, с. 67-68.

2 Там же.

3 "Teutscher Merkur", Juli, 1778, S. 92 f.

Вульгаризации его эстетических взглядов. Поэт отмечает, что никогда не доводил своё требование демократизации поэзии до крайности, требуя, чтобы произведение было одинаково понятно и интересно всем без исключения. Бюргер подчеркивал — поэзия есть искусство, создаваемое учеными для народа. В понятие "народ" он предлагает включить лишь те признаки, которые объединяют примерно все или наиболее подходящие классы, т.е. народ как нацию. Выдвигаемое Бюргером требование народности литературы есть требование создания немецкой национальной литературы. Бюргер отмечает, что если он действительно является народным поэтом, как его называли неоднократно в своих сочинениях И.Г.Гердер и Х.М.Вгланц, то этим он обязан прежде всего своему неустанному стремлению к "четкости, ясности, определённости, упорядоченности и созвучности мыслей и образов, стремлению к истине, простоте и искренности ощущений; стремлению к характерному и меткому языку, услышанному в живом разговоре, стремлению к величайшей грамматической точности и легкости, непринужденности, благозвучию рифмы и ритма".<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> "Von der Popularität der Poesie", S. 351.

T. Celmiņa

HENRIKA IBSENA DRAMATISKĀS POĒMAS "PĒRS GINTS"  
STILS

"Pērs Gints" ir sarežģīta, daudzšķautņaina un daudzka-  
nīga literārs darbs, kas izraisījis arī tikpat daudzveidī-  
gu atbalsi kritikā, lasītājos un skatītājos. Tas ir viens  
no centrālajiem Ibsena daiļrades problēmas — personības  
jautājuma — risinātajiem un filozofisko uzskatu izteicē-  
jiem darbiem, kā arī viņa talanta poētisko vērtību spilgts  
un skaists apliecinājums. Darba sarakstīšanas laikā rakst-  
nieks atrodas savas dzīves brieduma gados — tuvojas māša  
40. gads — un krustceļš no romantisma uz realismu, no  
dzejas valodā rakstītiem dramatiskiem darbiem uz realis-  
tiskām sociālām drāmām prozā.

Norvēģu dramaturģijas romantisma laikā, kurā sākas Ib-  
sena daiļrade — nacionāli romantiskais Ibsena daiļrades  
periods (1848 — 1864) — īpaši iecienītas ir liriskas un  
vēsturiskas drāmas. Arī jaunais dramaturgs veido savas lu-  
gas vai nu pēc vēstures, vai seno skandināvu sāgu un le-  
gendu materiāla, cildinot seno vikingu spēcīgās kaislības,  
rakstura spēku, bīdēnumu. Ibsenu valdīna tautas daiļra-  
des poētiskā pasaule un ziemeļu daba, viņu aizrauj nacio-  
nālās atbrīvošanas heroika, stipri, varonīgi, monoliti  
raksturi. Viens no Ibsena daiļrades centrālajiem jautāju-  
miem — individualitātes, personības veidošanās un attis-  
tība — sāks risināt jau šajā periodā, ar to protestējot  
pret buržuāzijas dzīvi, tās glāvējiem, sīkajiem, šaurajiem,  
patmīlīgajiem cilvēkiem, meliem, egoismu un kompromisu, cī-  
ņoties par pilnvērtīgu cilvēku, veselu un spēcīgu personi-  
bu.



Sevišķi Ibsenu satrauc personības deģenerēšanās un sabrukšana kapitālistiskajā sabiedrībā. Tāpēc viņš tik dziļīgi savos darbos risina problēmu, kādam jābūt istam cilvēkam, par ko un pret ko viņam jācinās, kādi jāizvirza dzīves uzdevumi un mērķi, kā jādzīvo, lai tos realizētu.

Tā ir centrālā problēma dramatiskajās poēmas "Brands" (1865) un "Pērs Gints" (1867), kuras Ibsens uzraksta tālu no dzimtenes dienvidos. Varbūt tieši tādēļ tās piesātinātas ar spēcīgu ziemeļu kolorītu. Apjomā plašajos, problēmām bagātajos un poētiskajos darbos Ibsens pirmoreiz skaidrāk izsaka savus uzskatus par personību, risinot problēmu diametrāli pretējos literāros tēlos un ietverot darbos daudz personisku izjūtu, sašutumu par glēvo un nekonsekvento savā laika buržuāziskās sabiedrības cilvēku, kā arī vēlēšanos viņa vietā redzēt labāku, pilnvertīgāku, stiprāku cilvēku. Ibsena poēmās problēma asa, bet stils poētisks. Lielu daļu no šo darbu panākumiem un valdzinājuma rača tieši poētiskā valodā.

Ibsena tēlotā personība ir individuālists. Lielā dramaturga daiļradē sastopamies ar divējāda veida individuālistiem: vienpatņiem, kas cīnās par visas cilvēces laimi un morālo skaidrību, un patmilīgiem egoistiem, kuri visur cenšas izcelt un nodrošināt tikai paši sevi. Spilgti tie atveidoti Branda un Pēra Ginta tēlos.

Personības problēmas risinājumā Ibsens ietver jautājumu par cilvēka aicinājumu un vietu dzīvē, par viņa ideāliem, mērķiem, darbību, dzīves jēgu, cilvēka garīgo seju, morāli, pienākumu pret dzīvi, pret sevi un pret citiem cilvēkiem. Ibsena ideāls ir spēcīgs, monolīts, stipras gribas un morāli noturīga personība. Tā spēj pretoties kompromisam, kas stipri apdraud personību un var to iznīcināt. Pēc Ibsena domām cilvēka uzdevums ir izveidot sevi par personību — būt saskaņā ar sevi, būt veselai viengabala personībai, kas nešaubās un nesvārstās, bet seko savām aicinājumiem un iet noteikti un mērķtiecīgi uz savu mērķi, atdodot tam visu, neapstājoties nekādu šķēršļu priekšā, nebaidoties ne no kādiem

upuriem. Ibsena varonis ir cilvēks, kas ar savu stipro gribu spēj atbrīvoties pats un aicina citus atbrīvoties no nespēka un garīgās verdzības važām, no meliem, savtīgas rīcības, šaurām materiālām interesēm, sekuma, viduvējības, tukšuma, liekulības, no visa, kas pēc dramaturga domām nomāc un ierobežo personību ceļā uz garīgo pilnību. Šāda personības koncepcija vispilnīgāk ietverta Branda tēlā.

Brands konsekventi seko savam aicinājumam un noteikti iet uz savu mērķi. Viņš asi uzbrūk buržuāziskajai sabiedrībai un tās radītajam viduvējam cilvēkam, kas dzīvo ar savām sīkajām, egoistiskajām kaislībām, nekur (ne labajā, ne ļaunajā) nav liels, spēcīgs vesels. Viņš vēršas pret mietpilsonisko dzīves veidu, meliem, dzīves un cilvēku niecīgumu, glēvo egoismu, kas sakropļojuši visu laikmetu. Branda mērķis ir grandiozs — atbrīvot cilvēci no visa, kas nomāc un notrulina tās garu, audzināt jaunu, veselu, konsekventu cilvēku. Brands sapņo par lielu, būtisku apvērsumu, kas pārvērtīs visu Norvēģijas dzīvi. Branda rīcība, aicinājumi un mērķi ir lieli un cildeni, taču tie ir visai abstrakti, un viņa kategoriskās prasības kļūst pat neēlīgas, necilvēciskas, lai gan tajās nav ne druskas egoisma. Pret nabadzību un sociālo netaisnību Brands nekad neaicina cīnīties. Gluši pretēji — materiālo labklājību viņš uzskata par tautas garīgās attīstības bremzētāju. Cilvēku atbrīvošanu no tiem spaugiem, kas viņus nomāc un neļauj dzīvot pilnvērtīgi, Brands ir atrāvis no politiskiem un sociāliem uzdevumiem un mērķiem, ne-saista ar reālo īstenību. Brandā atklājas gan Ibsena lielums, gan arī viņa uzskatu pretrunas un vājums, jo visumā šajā tēlā ietverti Ibsena ideāli. Viņš veido Brandu kā heroisku, monumentālu, patētisku un tragisku tēlu, sakoncentrē viņā rakstura spēku un veselumu, ietver vispārinātu ideju par istu cilvēku un pretstata viņu buržuāziskās sabiedrības sakropļotajam cilvēkam, kuru Ibsens nīda ar visu sava rakstura spēku.

Kā Brandam pretējs raksturs filozofiskās idejas un personības problēmas risināšanai iecerēts un veidots Pērs Gints.

("Pērs Gints ir Branda tieša antitēze," raksta Ibsens dažus gadus pēc "Pēra Ginta" iznākšanas). Pēra Gintā nav tās kategoriskās, mērķtiecīgās monolitās personības prasības un rīcības, kam Ibsens simpatizēja Brandā. Lielais cīnītājs, tjesātājs, apsūdzētājs un atmasketājs sakoncentrējās Pēra daudz no tā, ko viņš sevišķi ienīda sava laika cilvēkā — it īpaši kompromisa garu un egoismu ("... pussaskapa, kompromiss man liekas neciešami," raksta Ibsens 1867.g. 9.dec. vēstulē Bjernsonam).

Preī egoistiskai rīcībai un kompromīsam Pēru virza patmīligais individuālisms, egocentrisms, vairīšanās no grūtībām. Rakstnieks viņā nosoda personības neizkopšanu un vienota mērķa trūkumu, savu spēju neattīstīšanu, nekoncekvenoci, sadrumstalotību, bezprincipialitāti, kosmopolitismu, piemērošanos visur un visam sava pašlabuma dēļ. Ibsens Pēra sakoncentrējās daudz no tā, ko viņš sevišķi dedzīgi nīda, bet ietvēris arī pievilcīgo, valdzinošo, sirsnīgo. Tādēļ nevar pievienoties V. Admoni apgalvojumam: "... Pēra tēls — satīrīks un komīks tēls."<sup>1</sup> Pērs Gints ir sarežģītāks literārs tēls, viņam ir vairāk šķautņu.

Daudzšķautņaina un daudzskanīga ir pati Ibsena dramatiskā poema "Pērs Gints". Kaut arī aprīstējās vairāk nekā 100 gadu kopš tās publicēšanas un šajā laikā radīts daudz apcerējumu par šo darbu, vēl arvien jākonstatē, ka Ibsena vērtētāji pagājuši garām daļai no "Pēra Ginta" idejīski māksliniecīskajām vērtībām, nepilnīgi atklājuši darba stila bagātības.

Jau tūlīt pēc darba publicēšanas autors bija sarūgtināts un satrīekts par vājo, nepilnīgo un viopusīgo darba novērtējumu Norvēģijas literatūras kritīkā, par to, cik nepilnīgi šo darbu bija sapretušas (cik daudz noklusējušas patiesību). Norvēģijas tālāka redzamākās personības literatūrā Klemense Pētersens un Bjernsterne Bjernsons. It īpaši Ibsens bija satrīekts, ka darbā galvenokārt bija saskatīta satīra,

---

<sup>1</sup> Адмони В. Генрик Ибсен, М, 1956, с.91.

bet nebija uztverta "Pērs Ginta" dzejiskā vērtība, lirisms. Ibsens pats uzsvēris, ka "Pērs Gints" galvenokārt ir dzejiskā fantāzija, tikai vietām satīra, pie tam — "satīriskās vietas ir labi atdalītas," kā viņš raksta izdevējam. Ibsens par savu darbu raksta: "Tas rakstīts pārgalvīgi, neraizējoties par formu, nedomājot par sekām, kā varēju rakstīt tikai tālu no dzimtenes būdams."

Savu neapmierinātību ar kritiku un nīkumu autors izsaka vēstulē Bjernsonam 1867.g. 9.decembrī. Viņš aizstāv vērtības, kuras bija ielicis savā darbā un gribājis nodot lasītājiem: dzejas tēlus, literāro tēlu individuālo spilgtumu un spēku, aktuālas nozīmīgas idejas skaidru risinājumu nevis žurnālista polemizētāja atveidojumā (kā rakstīja Klemenss Pētersens), bet dzejnieka risinājumā vārdos, gleznās, tēlos.

Pamazām "Pērs Gints" iekaro lasītājus un skatītājus, it sevišķi kopš 1876.gada kopā ar Edvarda Grīga komponēto mūziku. "Pērs Gintu" izrāda Ibsena bērni vakarā 1906.g. Tas kļūst par vienu no iecienītākajām un biežāk izrādītajām Ibsena lugām uz Eiropas teātru skatuves.

Šī apcerējuma mērķis — raksturot Ibsena dramatiskās poēmas "Pērs Gints" stilu, ar stilu saprotot rakstnieka daiļrades idejiski maksimālistisko īpatnību kopumu, kas izpaužas žanra ievēlē, darba idejiski tematiskajā savdabībā, kompozīcijā, raksturu veidojumos, valodā.

"Pērs Ginta" stilu raksturo monumentalitāte, problēmas asums, poētiskums, dažādu, bieži vien pretēju elementu, romantisma un realisma apvienojums, spēcīga emocionalitāte ar daudzveidīgu tonalitāti (komiskais — tragiskais, cildenais — zemiskais, skaistais — neglītāis), spilgta tēlainība.

Analizējot "Pērs Gintu", bagātīgais ļoti dažāds, pat pretēju elementu apvienojums bieži vien palieks neatklāts un nenovērtēts, bieži izcelta tikai kāda viena puse.

Daudzšķautņains un daudzskanīgs "Pērs Gints" kļūst tādēļ, ka tas bagāts ar idejām un ļoti atšķirīgiem spilgtiem tēliem,

ka Ibsens tā veidošanai lieto kā romantisma, tā realisma metodes izteiksmes līdzekļus un raksta to kā dramatisku poēmu.

Lai noteiktu literāra darba metodi, šī darba piederību kādam virzienam, par pamatu jāņem šī darba struktūras elementi un šo elementu funkcionālā nozīme.

Realisms tiecas izpētīt un attēlot pastāvošo tā eksistences formās un attīstībā, romantisms velta uzmanību vēlamajam, iespējamam, dzīves īstenību uztverot intuitīvi. Romantiska darba centrā izvirzās personība, kas nav tēlota konkrēti vēsturiskā, bet ļoti bieži nosacītā īstenībā.

"Pēra Gintā" laikmeta, vides un cilvēka attēlojumā savijas vēsturiski un sociāli konkrētais ar nosacīto, vispārināto, vispārēcilvēcisko. Norvēģu zemnieku sadzīves, cilvēku (I — III, V cēl.) un kapitalisma pasaules tēlojumā (IV cēl.) ir gan reāli konkrētais, sociāli tipiskais raksturojums, gan nosacītais, intuitīvais dzīves īstenības tēlojums, folkloras pasaules tēli un eksotika (IV cēl.).

Romantismā sevišķi iecienīti liriskie žanri un episko un dramatisko žanru liriskošana (liriska poēma, liriska drāma). Romantiķu iecienītais un izkoptais žanrs — dramatiska poēma — spēcīgi attīstīja lirisko elementu. Liriskais elements dominē arī "Pēra Gintā" — dabas gleznās, fantastiski poētiskajos Pēra Ginta stāstos, Ozes nāves ainā, Solveigas, Ozes, arī Pēra Ginta domu un jūtu atklāsmē ir bagātīgs liriskais elements.

Lirisko elementu īpaši akcentē darba struktūra — daudzu ainu centrā viena persona ar savām interesēm un iekšējo pasauli, ko visbiežāk atklāj monologos. Solveigas monologi IV un V cēlienā ir liriskas dziesmas (gaidīšana, mierinājuma — šūpuļa dziesma). Monologu "Pēra Ginta" tekstā ir daudz. Pēra Ginta monologos ir arī episki vēstījumi par iepriekšējiem notikumiem, dramatiski monologi, kuros atklājas viņa iekšējās pasaules konflikts. Taču ļoti bieži tie ir asociatīvas domāšanas atklājēji. Vadmotīvs tajos — Pēra Ginta egoisma un egocentrisma izpausme, jo parasti viņš domā tikai par

sevi, reti un nedaudz par ko citu un citiem.

Romantiskajam stilam raksturīgs ir liriskā un ironiskā (satiriskā) elementu savijums. Tas raksturīgs Heines un Bairaona darbu stilam, bet tie bija Ibsena mīļākie dzejnieki, no kuriem gan viņš aizguva ironisko un skeptisko toni.

Liriskā un ironiskā, satiriskā elementa savijums, kam pievienojas arī tragiskais, veido "Pēra Ginta" stila tonalitātes daudzskanīgumu — no maigas, rotaļīgas, smaidošas poēzijas, dzirkstoša humora, brīnišķīgi valdzinošas fantāzijas (I — III cēl.) līdz ironijai, dzēlīgam sarkasnam (IV cēl.), rūgtam tragismam (V cēl.), no romantiski gaišiem, liriskiem tēliem (Solveiga, Oze, daļēji arī Pērs jaunībā) līdz groteskiem un karikatūristiskiem tēliem IV cēlienā un tragiskam Pēra Ginta tēla skanējumam V cēlienā.

Liriskā un satiriskā elementa savijums atklāj Ibsena cildināto pozitīvo vērtību skaistumu (dziļtenes daba, visa atdevēja, uzticīga, skaidra mīlestība) un kritizējošo attieksmi pret apkārtnējo reālo dzīves īstenību (šauru prakticismu, gara trulumu, egoismu, alkātību, kompromisu, kosmopolitismu). Arī tas, ka cildenais, poētiskais ir izolēts no konkrētās dzīves īstenības, ir raksturīgs tieši romantismam, kur ideāls, pretstatīts dzīvei, atklājas cilvēka dvēseles skaistumā, mīlestībā, dabā. Cildenajai jūtu poēzijai, kas vispilnīgāk izpaužas Solveigā, un izteiles krāšņumam (Pēra un Ozes dzejiskās fantāzijas lidojumi) pretstatīta nepievilcīgā sadzīves proza — Norvēģijas zemnieku šaurais praktisms — ir ļoti raksturīgi romantiskajam skatījumam un stilam. Liriskais un satiriskais elements savijas arī Pēra Ginta tēlā; dziļā dabas izjūta, fantāzijas, izteiles plašums un augsts lidojums, smeldzīga ieskaņa būt skaidrākam, labākam, pacelties pāri sadzīves šaurībai, jūtu siltums pret sevi un jūtu tīrības nepieciešamība mīlestībā pret Solveigu, pašanalīzes smeldzīgais sūrums un — egoistiska pašlabums, izvairīšanās no grūtākā, piemērošanās jebkuriem apstākļiem, bezatbildība, noteiktas pārliecības trūkums.

"Pēra Ginta" mēs bagātīgi atrodam romantiskajam stilam

raksturīgo tipisko parašību absolutizēšanu, kas izpaužas maksimālistā, hiperbolismā, titanismā, groteskā, tēlošanas līdzekļu krāšņumā un bagātībā. Bet atrodam arī reālistisku sadzīves apstākļu (Ozes mājas dzīves tēlojums, zemnieku sadzīve u.c.), raksturu (piem., reālistiski motivēta Pēra un Ozes aizrautīgā fantazēšana, tā attīstīta garajos ziemas vakaros bēgot no dzīves rūgtuma pasaku valstībā, kamēr Jons Gints ārpus mājām dzīrēs trakoja un notrieca gimenes bagātību. Reālistiski motivēta arī Solveigas atšķirība no citiem ciemata jauniešiem — viņa ir iecerotāju meita, nav augusi ciemā un nepazīst šejieniešu dzīvi, tikumus, uzskatus) un raksturu attiecību notēlojumu (zemnieku sadzīve Norvēģijā).

"Pēra Ginta" mēs bagātīgi atrodam romantismam raksturīgo alegorismu, tēlu un situāciju nosacītību, apzinīgi radītu zemitēkstu, tieksmi uz fantastiku, ironiju: Troļļu valsts, Dovres vecis, Zaļā sievietē, Lielais Likais, Fogu lājejs, Kalserais, sīpoli, ķemoli, savītušas lapas, zūzošana gaisā, rasas pilieni, nolauzti stieбри, Ozes balss. Nosacītība dominē IV un V cēlienā, konkrētais tēlojums un konkrēti veidoti raksturi vairāk I — III cēlienā. Kapitalisma laikmeta radīto un veidoto cilvēku Ibsens saskatījis un tēlojis ļoti raksturīgi, taču tēlojis to vairāk nosacīti un nosacītos apstākļos nekā konkrēti (IV cēl.).

Tiekams uztvert dzīves īstenībā kaut vai atblāzmas, ānu no absolūtā ideāla radā romantiķos īpaši saasinātu interesi par dabu, par naivu, dabisku cilvēku, par sievietes dvēseli, kā arī par eksotiku, folkloru, vēsturisko pagātni. Arī šis romantismam raksturīgās pazīmes ir ļoti būtiskas "Pēra Ginta" stilam, kurā ir spilgts nacionālais kolorīts, folkloras romantika, tēlaina dabas dzeja, mīlestības un sievietes dvēseles augsts cildinājums — mūšīgi sievišķā kā skaidrotāja un augšupcēlēja spēka cildinājums.

"Pēra Ginta" atrodama arī romantismam raksturīgā eksotika (viss IV cēliens — Maroka, pērtiķi, tuksnesis, beduīni, sfinksa, Ēģipte u.c.). Arī "Pēra Ginta" valodai raksturīga

romantisma būtiskais: vārda daudznozīmība, metaforas, dzejas valodī, valodas muzikalitāte. Lielu daļu no šī darba panākumiem un valdzinājuma rada tieši valodas poētiskums, muzikalitāte.

Galvenie "Pērs Ginta" struktūras elementi un šo elementu funkcionālā nozīme ir romantisma metodei būtiskie elementi.

Ibsena "Pērs Gints" ir dramatiskās poēmas žanra darbs ar šim žanram būtiskajām pazīmēm: tas ir dzejā rakstīts sižetiski un tematiski vienots darbs ar maksimāli filozofisku īstenības skatījumu, universāls un monumentāls. Atbilstoši žanram monumentalitāte ir problēmu risinājumā un raksturu tēlojumā, kur dramatiskais tēlojums mijas ar episko un lirisko.

Monumentāli risinātā galvenā problēma — personības problēma. Skatījums plašs (personības saturs — jūtas, domas, centieni, mērķi, darbība, pienākums, atbildība, šķietami nozīmīgais un īsti nozīmīgais), universāls (sākot no konkrēti norvēģiskā, ar nacionālo cieši saistītā līdz globālam skatījumam), risinājums filozofisks, tādēļ rakstnieka visā darbā attīsta domu un tēlus, ejot no konkrēta, reālā uz nosacīto, vispārināto. Šāds maksimāli risinājums ir gan "Brandā", gan "Pērs Gintā". Pirmajos trīs cēlieņos, arī IV cēlienā vēl Ibsens rāda, tēlo, liek darboties, V cēlienā analīzē, sintezē, vispārīna, apkopo sākuma cēlieņa attīstītos motīvus, gleznas un tēlus. Pirmajos trīs (daļēji arī IV cēlienā) cēlieņos pārsvarā ir dramatiskais tēlojuma veids (dialogi, darbības sprieguma pieaugums, personāši konflikta situācijās), pēdējos — episkais (garajos monologos vēstījums par iepriekšējiem notikumiem vai arī uz tiem balstītas pārdomas, analīze, vispārīnājums, tādēļ te daudz sasaukšanās vai atsaukšanās uz iepriekšējo cēlieņu notikumiem un personāžiem).

Monumentāli un daudzšķautņaini veidots arī galvenās problēmas risinātājs tēls — Pērs Gints. Monumentalitāti rada tā lielā slodze, kas šim tēlam jāiznes personības



problēmas risinājumā — sākot ar bagātas iztēles, emociju, lieluma alku, vēl samērā simpātiskas vieglprātības, dēkainības apveltīta lauku puīša, izvadot cauri autora asi nosodītajām egoista, kosmopolīta, pašlabuma meklētāja un bezprincipu cilvēka gaitām, novedot pie savas būtības analīzes, konfrontējot ar Ēogu lēģēju, augstas nemirstības un sirdsapziņas vispārinājumu, un mīlestības, visu skaidrotāja un piedevēja spēka (Solveiga). Problēma par personības neveidošanu, neattīstīšanu, izsvaidīšanu sīkumos un pašlabuma meklējumos, problēma par personības zaudējumu novesta līdz tragiskai dzīves un iedomu tukšuma apziņai, kas beidzot rada spēku pārvarēt apkārtceļa un kompromisa principu, pēc kura Pērs Gints nodzīvojis savu mūžu, un iet taisni, lai sapemtu (kā pats domā) savai dzīvei un uzskatam par personību iznīcinošu vērtējumu Solveigas spriedumā.

Pērā Gintā ietverti gan personības veidošanai vajadzīgie dotumi ("Tev vajadzēja būt pogai mirdzošai Pie pasaules vēster"), gan gribas trūkums tos attīstīt un veidot mērķtiecīgas un viengabala personības lēmumā ("bet āķa trūka tai", "esi trolls — un diezgan!", "ej apkārt!"), gan arī nepareizi un nepieņemami uzskati par personības saturu: viņa "es pats" princips ir visu egoistisko vēlmju apmierināšana.

Rakstura trūkumu, iekšēju vājumu Ibsens nosoda maksimāli sašūnātā un sakāpinātā veidā — cilvēka niecīgumu un tukšumu atklāj filozofiskā un gigantiskā mērā. Pērā apvienojas specifiskas norvēģu nacionālā rakstura iezīmes un kosmopolitisms. Viņā atrodam gan pievilcīgo, gan atbaidošo, gan lielo, gan niecīgo. Pēra tēls monumentāls ir tādēļ, ka tas veidots grandiozās dimensijās. Pilnīgu jāpievienojas Georga Brandesa vērtējumam, ka tas cienīgs nostāties blakus lielākajiem pasaules literatūras tēliem.

Gluzi cita rakstura monumentalitāte ir Solveigas un Ūzes tēliem — spēcīgas visa atdevējas mīlestības monumentalitāte. Ja Pēra rakstura monumentalitāte rodas no daudzveidīgo šķautņu apvienojuma, tad Solveigas un Ūzes tēla monumenta-

litate no mīlestības absolutizēšanas un pacelšanas tāda simbola līmeni, kurā ietverts viscilvēciskākais, vissvētākais, absolūti noturīgs un liels spēks — mūžīgi sievišķais —, kas romantiķu darbos vienmēr ir cēla un liela vērtība.

Daudzie alegoriskie un simboliskie tēli (sākot ar troļļiem, beidzot ar nolauztajiem stābnēm) problēmu risinājumu paceļ pāri sadzīves plāksnei, lasītājam pastāvīgi liek paceļties pāri atsevišķam faktam un saskatīt aiz tā vispārinājumu. Arī starp šāda rakstura tēliem mēs atrodam vienu monumentālu — Pogu lējēju. Tas ir visas Pēra Ginta dzīves un darbības vērtējums ar stingro un negrozāmo nemirstības mērauklu.

Monumentalitāti rada arī dramatiskās poēmas "Pērs Gints" daudzo un dažādo kompozīcijas elementu sakārtotums un kopsakarība. Lai arī Ibsens saka, ka viņš "Pēra Gintā" pārgalvīgi palāvējis "zejiskajai fantāzijai, neraizējoties par formu, taču šī darba kompozīcijas analīze pierāda, cik pārdomāti, mērķtiecīgi Ibsens rikojas ar atsevišķiem elementiem. "Pēra Ginta" kompozīcijas pamatā ir tēlu, motīvu, āzejas gleznu taurvījums.

Darbs sadalās trīs lielās kompozicionālās daļās, kuras kopā saista problēmas, literārie tēli, caurviņu motīvi, stila poētiskums, tēlu atklāsmē monologu formā.

Katru lielo kompozīcijas daļu Ibsens sāk ar vārdiem, kas būtiski raksturo Pēra rīcību un būtību šajā kompozīcijas daļā.

Pirmajā kompozīcijas daļā I — III cēlienos redzam Pēru Gintu jaunībā ciešā kopsakarā ar dabu un folkloras pasauli, ar cilvēkiem, kuros viņš spējis atrast lielas un dziļas mīlas jūtas (Māte, Ingrida, Solveiga). Redzam viņā gan ietēles krāšņumu kā radošu spēju apliecinājumu, gan jūtu siltumu, gan arī vieglprātību, bezatbildību. Pāreja no realitātes uz folkloras pasauli visai viegli iespējama, izdoma un tiešāmība iet kā ieaugas viena otrā. Pēra un Ozes diālogs (Pēr, tu melo! — Nē, tas tiesa! — Nu tad zvēri, ka tas tēsi!

— Kāpēc zvērēt?) kļūst arī ievadmotīva visai šai dramatiskā poēmas daļai.

Otra kompozīcijas daļa — IV cēliens — Pēra vīra brieduma gadu degradācijas tēlojums satiriskos, groteskos tēlos, atklājot viņa alkātīgumu, egoismu, bezprincipialitāti, kosmopolitismu, saišu sarāvumu ar dziļtēni, istām jūtām, dzejnieka izteiles zudumu, arī sākas ar Pēra vārdiem —

Tik dzeriet, kungi, priecāties

Kam lemts, lai priscājas ar godu!

Ir rakstīts: beigts, kas izbeidzies,

Un prom — kas prom. Ko jums lai dodu?,

kas poēmas kompozīcijā kļūst par ievadmotīvu visai šai daļai. Šis pats princips konstatējams trešajā kompozīcijas daļā — V cēlienā. Sirmgalvis Pērs atgriežas Norvēģijā, lai tur kā turīgs vīrs vadītu vecuma dienas, zaudē bagātību, tādējā vienīgā vērtība (vai nevērtība) kļūst viņš pats. Šajā cēlienā viņš atkal rādīts kontaktā ar folkloras pasauli, savu dzejisko istāli, aizmirsto pienākumu pret savas personības veidošanu, atbildības jūtu mošanos citu cilvēku priekšā. Un galvenais — ar Pēra traģisko apzināšanos, cik tukša bijusi viņa dzīve. Arī šo cēlienu ievada īss Pēra Ginta monologs: viņš vēro Norvēģijas dabu, viņa runas stils kļūst poētisks kā I — III cēlienā, un monologa beigu vārdos pretstātīti divi jēdzieni: stabilitāte un trakulīgs mainīgums, par ko las runa visā V cēlienā:

Skat, Hallīngs kur ziemas talārā —

Stāts vecis samta sarkanā norietā.

Un Jekle, viņa brālis, tā pakrēsli

Nes vienmēr zaļledus cepuri.

Bet Folgefins pilnāks vēl skaistumā

Kā jaunava linaudā bālganā.

Jā nesat trakuļi, vecie zēni!

Kā stāvējāt, stāvat granītā rēni.

Visā dramatiskāajā poēmā mēs redzam, cik bagātīgi, devīgi plūst dzejnieka poētiskā fantāzija, kā aiz tēla izaug tēls, aiz metaforas metafora, aiz gleznas glezna, kā no viena

motīva izaug otrs, trešais un vēl citi, kā poēma pieaug ar gleznām, tēliem, problēmām. Taču šī bagātīgā, pat izšķērdīgā dzejnieka iztēles gaite ir ieturēta stingri ieturētos kompozīcijas principos, kas kopā veido poēmas stingro monumentalitāti..

"Pēra Ginta" kompozīcijas visraksturīgākie elementi ir ievadmotīvi, caurviju motīvi un kontrasti. Ļoti bagātīgi Ibsens rīkojas ar caurviju motīviem visu tēmu risinājumā un tēlu veidojumā, tā panākot kompozīcijas vienotību un tēla vai tēmas spilgtu izakcentējumu. Galveno tēmu risinājumā un galveno dzejas tēlu veidojumā caurviju motīvs ir īpaši izcelts. Tāda ir Pēra egotiskā pašapziņa par viņa personības lielumu, nozīmīgumu un vienreizību. "Ķeizars, karalis reiz bāšu" (I cēl. 1.aina) Pērs redz sevi priekšgalā kā ķeizaru, kam seko svīta (I cēl. 2.aina), Pērs parliecināts, ka visa draudze kritis viņam pie kājām (I cēl. 3.aina). Pērs parliecināts par savas personības — es pats — spilgtumu. Šo motīvu Ibsens izvij cauri visiem cēlieniem un noved līdz sagravei (satiriskā aspektā: Pēru kronē par ķeizaru trako namā; tragiskā aspektā: Pērs pielīdzina sevi sipolam, kam nav kodola (V cēl. 5.aina) un nonāk pie atziņas, ka uz viņa kapa jābūt uzrakstam: "Te neviens nav rakts" (V cēl. 10.aina). Caurviju motīvs un tēls raksturo Pēra izvaiņšanos no smagāka, grūtāka ceļa iekšā (ej apkārt! Lielais Līkrais), caurviju motīvs un tēls raksturo viņa kompromisa garu (esi trolis tikai, un tad diezgan!). Kā caurviju motīvs risināts arī Pēra esošā, bet neattīstīta valēšanas dzīvot pilnvērtīgu dzīvi un dažos mirkļos uzplāksnijušies paškritiskā apziņa par šīs dzīves niecīgumu. Tā Ibsens sagatavo un motīvā V cēliena otrajā pusē notālotu Pēra pašanalīzi un paškritiku, viņa iedomīgās pašapziņas sagraušanu. Lielākas, skaidrākas, pilnvērtīgākas dzīves tēls šajā poēmā, tāpat kā "Brandā", ir kairni. Šis tēls iesimējas II un V cēlienā, izimējas un izgaist, jo Pēra raksturā šī līnija ir gan it kā ievilkta, bet nav attīstīta.

Daudzas variācijās un spilgtos zīmējumos, atšķirīgā emo-

cionālā raksturojumā (Solveigas — cildenā, Ozes — cildenā komiskā, Ingridas, 3 kalnu meitas Anitras — sadzīves aspektā) "Pēram Gintam" cauri vijas mīlestības motīvs. Gan kā mātes mīlestības — dzīvības devējas un sargātājas spēks (izskanot silti, ar labsirdīgu humoristisku intonāciju Pēra un Ozes dialogos, ar cēlu, apvaldītu un poētisku tragismu Pēra pārdzīvojumā Ozes miršanas ainā, un rūgtā pārmetumā par dāļa pienākuma neveikšanu — V cēlienā Ozes balsis). Bet it sevišķi kā gaišs, skaidrotājs, glābējs, piedevājs, atbrīvotājs un augšupcēlājs spēks — mūžīgi sievišķais, Solveigas tēla atklāsmē Lās šim motīvam atrodam vairākus atzarojumus: 1) tīrais, gaišais, mirdzošais, kas izteikts Solveigas apmētajos (gaišā, maigā, mīlā, skaidrā, mirdzums, mirdzošais svētums, spīdēšana, zīmēšana) un Solveigas pretstatījumā Ingridai, 2) uzticīgs un noturīgs spēks — mīlestība visam mūžam, kas reizē ir arī pārmetums Pēra Ginta svaidīgumam, mīlestības un dzimtenes aizmiršanai un nodevībai. Šādā aspektā mīlestības motīvs ievīts satīriskajā IV cēlienā kā vienīgā skaistā un cildenā vērtība, kuru kādreiz ir sapratis arī Pērs, bet pašlaik pilnīgi aizmirsis. Un, kad viņam ir jāpiesauc sargātājs un glābējs spēks briesmu brīdī, Pērs, kas I — III cēlienā tādās reizēs sev kā glābēju spēku sauca māti vai Solveigu, tagad pat nezina, kurš spēks viņam varētu palīdzēt (glāb, es nu pasūdu! Tavu vārdu vairs ātrumā nezinu! IV cēl. 13.aina). 3) glābējs spēks. Jau II cēl. 7.ainā Pērs piesauc Solveigas vārdu, lai tā glābtu viņu no troļļiem. Tepat arī ieskanas motīvs par mīlestību kā spēku, kas izglābj Pēru smagā brīdī, ar kuru Ibsens arī nobeidz "Pēru Gintu".

Mīlestības caurviņu motīvs un citi Pēru Gintu raksturotāji motīvi gan vijas cita citam paralēli, gan parādās kā kontrastējoši motīvi darba filozofiskās problēmas (personība) atklāsmē. Raksturīgi, ka mīlestības motīvu I — III cēlienos Ibsens risina konkrēti veidotos literāros tēlos, bet no IV cēliena sākot — vispārinātā tēlā. Solveiga IV cēlienā nav pat nosaukta vārdā, Ibsens raksta — sieviete. Un šajā

vispārīgumā daļēji ietilpst arī Pēra aizmirstā dzimtene, bet it sevišķi ideja par personības uzticību savam aicinājumam.

Saistījumu starp trim lielajām kompozīcijas daļām Ibsens veido, atkārtojot V cēliena daudzus I — IV cēliena atveidotos dzejas tēlus (poga, Pogu lējēja panna, briedis, Grane, dziesmu grāmata utt.). Piektajā cēlienā, atkārtoti minēti, šie tēli veic Pēra maža analīzes un vērtēšanas darbu, tātad organiski iesaistīti galvenās problēmas risinājumā, kā Ibsens parasti iesaista galveno problēmu risinājumā visus atkārtotos motīvus un neko nesniedz tikai kā dekoratīvu elementu.

Daudzveidīgi lietoti kontrasti galveno problēmu risinājumā un literāro tēlu atklāsmē. Iedomātu, šķietamu vērtību pretstatījums patiesām, īstām vērtībām. Šaura praktiska pretstatījums domas, fantāzijas lidojumam. Poētiskā, liriskā pretstatījums ironiskajam, satiriskajam, dzirkstošā humora pretstatījums tragiskām izjūtām. Jutu, izvēles poēzijas pretstatījums sadzīves prozai. (Oze sadzīves prozā ir nožēlojama sieva (dīkdienis, melis dēls, buda, lupatas, nabadzība), bet mātes jutu izpausmē un fantāzijas lidojumos kļūst valdzinoša, cēla, viņa atraisās un atklājas cilvēcis-ki skaistais, vērtīgais, cildensais). Personību postošo spēku pretstatījums tiem spēkiem, kas veido personību. Dažādu kontrastu apvienojums kopā rada daudzveidīgu un daudzkrāsainu dzīves ainu un cilvēku raksturu atklāsmi.

"Pēra Ginta" valoda ļoti tēlaina, emocionāla, dinamiska, muzikāla, piešķir Ibsena darbam valdzinošu poētiskumu. Pat ļoti asas problēmas dzejnieks risina poētiski. Arī šis ir viens no "Pēra Ginta" kontrastiem — problēmas asas, valodas stils — poētisks.

Резюме

Т.Целминя

Стиль драматической поэмы Генриха Ибсена  
"Пер Гюнт".

В статье охарактеризована совокупность идейно-художественных особенностей поэмы Ибсена "Пер Гюнт", проявление этих особенностей и выбор жанра, в своеобразности идейно-тематического содержания этого произведения, в формировании характеров, в композиции, частично также в языке. Проблема стиля в статье анализируется в тесной связи с художественным методом -- синтезисом в поэме средоточье художественной выразительности методов романтизма и реализма.



Б. ШИДИНЯ

## НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ РОМАНА ДЖОЗЕФА КОНРАДА "ПОБЕДА"

Роман "Победа" начат Джозефом Конрадом в 1912 году, закончен 29 мая 1914 года, таким образом, он принадлежит к поре творческой зрелости писателя и может дать истинное представление о художественной позиции автора.

Роман "Победа", как, впрочем, и все романы Дж. Конрада характерен тем, что его сюжетное развитие основывается на столкновениях в сфере нравственности.

Этим обуславливается тип сюжета романа, имеющий много общего с романтическим сюжетом, в котором проблемы морально-нравственного плана являются основным фактором, определяющим ход сюжетного действия и характер развития главных персонажей. В этом отношении "Победа" продолжает то направление, которое начато Дж. Конрадом в "Капризе Олмейера" и дальше развито в романах "Лорд Джим", "Ностромо", "На взгляд запада", "Пират" и др.

Эта специфика творчества Дж. Конрада связана с более общими характерными тенденциями в литературном процессе конца XIX - начала XX вв, когда всеобостряющееся противоречие между человеком и враждебным ему обществом вполне закономерно привело к своеобразному возрождению традиций романтического искусства. Этому благоприятствовало чувство "неудовлетворенности действительностью, неумение найти выход из нее, исторически обусловленная неспособность определить точку приложения активной человеческой деятельности"<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>Себежко Б.С. Социально-психологический роман Дж. Конрада 1904 - 1914 гг. Канд. диссертация, М., 1972, с. 4.



Тенденция к романтическому осмыслению жизненного материала ясно выделялась в Англии как в литературной теории, так и в практике уже в 70-80 годы прошлого века. В литературных обзорах того времени критики отдавали явное предпочтение романам, "в которых воображение превалирует, но реализм не отсутствует"<sup>1</sup>. Английский исследователь К. Грэм усматривает в продолжительной и всевозрастающей популярности американского писателя Н. Тоторна убедительное доказательство роста романтических тенденций в литературных кругах Англии<sup>2</sup>.

М. В. Урнов отмечает, что отношение к роману в конце XIX века изменилось. Это период "углубленного саморазбора романа"<sup>3</sup>, период кризиса, но далеко не распада жанра, период, когда начинаются различные эксперименты в области расширения идейно-тематических, художественно-образных и композиционных возможностей романа<sup>4</sup>.

Неоромантизм является лишь одним из многочисленных литературных движений на рубеже веков. Он одновременно как бы противопоставляет и связывает явления начала XIX и начала XX вв.<sup>5</sup>, но на нем неизбежно чувствуется отпечаток эпохи. Е. С. Себежко совершенно верно видит этот отпечаток в том, что "неоромантизм утверждает..., когда не остается места для иллюзий". хотя неоромантики в отличие от декадентов "верили в человека".<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup>"Cicida's Novels", n.s. "Westminster Review", 1873, XLIX, p. 361; Graham K. English Criticism of the Novel (1865-1900). Oxford, 1965, p. 62.

<sup>2</sup>Graham K. English Criticism of the Novel (1865-1900). Oxford, 1965, p. 63.

<sup>3</sup>Урнов М. В. На рубеже веков, М., 1970, с. 50

<sup>4</sup>Об этом см. Harvey W. J. Character and the Novel, N. Y. 1966, p. 193.

<sup>5</sup>Себежко Е. С. Указ. соч., с. 5.

<sup>6</sup>Там же, с. 6.

Человек с утраченными иллюзиями, с трагическим ощущением одиночества, погруженный в свой "Я" — один из центральных вопросов отнюдь не одного неоромантического искусства. Этими же проблемами были заняты так или иначе многие литературные направления и школы переходной эпохи.

Однако не одними проблемно-тематическими особенностями можно определить своеобразие и сущность неоромантизма. Для такого определения решающее значение имеет идейно-оценочное отношение автора-неоромантика к избранной теме, проблеме, к изображаемой действительности.

Эта сторона неоромантизма еще сравнительно мало изучена, а без такого изучения сам термин "неоромантизм" не вправе претендовать на научность и объективность и неприменим для характеристики развития литературного процесса.

Данная статья не может и не ставит себе задачу дать исчерпывающее исследование всего направления неоромантизма, но анализ отношений героя и среды, особенностей конфликта и двойственности сюжета романа "Победа" будет связываться с определением их идейно-оценочного содержания, что в конечном итоге имеет прямое отношение к выявлению особенностей неоромантизма.

## I

Роман "Победа" имеет сюжетную форму композиции. Этот факт сам по себе уже свидетельствует о стремлении автора "познать мир, разобраться в его конфликтах и противоречиях".<sup>1</sup>

Экспозиция романа начинается со скептически-критических замечаний автора о веке, который и создал новый тип личности, представленный главным героем романа Анселем Гейстом. Это век, в котором каждый ученик знает, что химический состав угля и алмаза один и тот же, а еще больше число сведений о восхитительном свойстве алмаза — быть концентрированным носителем богатства. Это век какой-то новой "неес-

<sup>1</sup>Калачева С. В. Методика анализа сюжета и композиции литературного произведения. М., 1973, с. 87.

теотвенной физики" ("evaporation precedes liquidation")<sup>1</sup> - образования и банкротства предприятий, что оставляет неизгладимую печать на судьбах многих людей, на характере человеческих отношений.

Центром всех сюжетных перипетий является Аксель Гейст - своеобразный продукт этой "новой неестественной физики". После банкротства угольной компании тропического пояса (Tropical Belt Coal Company, сокращенно - ТВС Со., что ассоциируется с таким же сокращением слова "tuberculosis", а в результате этого, с чем-то чахоточным) Аксель Гейст отмежевывается от мира действия, становится отчужденным чудакom, современным Робинзоном Крузо - только пассивным. Он и физически и духовно отделяется от мира белых поселенцев, приобретая таким образом черты романтического индивидуалиста.

Центральный конфликт между отмежевавшимся от общества индивидуалистом и враждебной ему средой вырабатывается как бы гунктиром сравнительно рано, уже в начальных экспозиционных ситуациях, правда пока ещё посредством эмоционально окрашенных образов, создающих лишь неопределенное ощущение конфликтной ситуации:

"He was out of everybody's way, as if he were perched on the highest peak of the Himalayas, and in a sense as conspicuous. Every one in that part of the world knew of him, dwelling on his little island. An island is but the top of a mountain.

Axel Heyst, perched on it immovably, was surrounded, instead of the imponderable stormy and transparent ocean of air merging into infinity, by a tepid, shallow sea, a passionless offshoot of the great waters which embrace the continents of this globe"<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Conrad J. Victory. London, 1957, p. 1-2.

В дальнейшем все цитаты из данного романа будут даваться по этому изданию.

Образ Гейста здесь снабжен как будто всеми атрибутами традиционного романтического героя, который предстает перед читателем как фигура явно возвышенная не столько из-за конкретных качеств характера (о них еще мало известно), сколько благодаря особой поэтичности, романтически окрашенной образности и ритмичности языка автора-повествователя.

Но романтический характер героя одновременно утверждается и оспаривается. Утверждается тем, что бытие героя представляется как бы утратившим связь с конкретно - историческим временем и пространством: в этом плане он соразмерен с вулканом, его стихия - океан, звезды - его собеседники.

Оспаривается тем, что романтический герой, собственно, лишен своей стихии - вместо бурных просторов океанов он окружен мелким, тепловатым морем, бесстрастным ответвлением больших вод.

Образ кинного моря как бы подчеркивает ущербное положение героя, которое можно сформулировать как отсутствие необходимой среды для выражения "абсолютной самоценности человеческой личности и ее неограниченных возможностей"<sup>I</sup>. Именно в этом и усматривается художественно-образным путем намеченный конфликт романа, который создан не для апфеуса романтической личности, а с целью проникновения в суть этой личности.

Повествование в экспозиции ведется от вездесущего и всеведущего повествователя. Тем не менее, иногда этот повествователь конкретизирует себя до анонимного "я", в других случаях идентифицирует себя с какой-то определенной группой людей, с "нами" (которые, как можно понять, связаны с морской службой, т.к. о капитане Моррисоне сказано, что он "один из нас"). Притом существует характерная

---

<sup>I</sup> Волков М.Ф. Основные проблемы изучения романтизма - В кн.: К истории русского романтизма. М., 1973, с. 16.

закномерность в том, представляет ли повествователь какую-то индивидуальную точку зрения субъективного "я" или групповую точку зрения некой совокупности людей. "Я" появляется в тех случаях, когда образ Гейста романтически приподнят (см. короткое лирическое отступление автора в вышеприведенной цитате: "An island is but the top of a mountain"; "His nearest neighbour - I am speaking now of things showing some sort of animation - was an indolent volcano which smoked faintly ..."<sup>1</sup> и др.). (Подчеркнуто мною - Б.Ш.)

Автор как бы выделяет свою сугубо личную, субъективную точку зрения из совокупности других взглядов и признается в том, что он разделяет романтическую концепцию Гейста вопреки всем более "земным", материальным, часто тривиальным, как будто вполне логическим и обоснованным, порой открыто враждебным толкованиям мотивов и целей поведения Гейста.

Но для романа в целом важно, что и такие варианты осмысления существуют; они объясняются тем, что Аксель Гейст живет во времени, более или менее конкретном (это век угля, век колониальной политики, век погони за прибылью) и в пространстве также достаточно конкретном (острова Самбуран, Тимор и др.). Именно эта конкретность и историчность человеческой жизни порождает в каждом ее моменте возможность разных высечиваний личности человека в силу множества разных отношений. Оказывается, что один и тот же человек может показаться и "инертной фигурой" ("an inert body" - p.7) и "начальником в тропиках" ("manager in the tropics" - p.9), его могут насмешливо называть "очарованным Гейстом" ("the enchanted Heust" - p. 10) и "Толым фактом" ("Hard Facts" - 10), "утопистом." (II), "этим Шведом" (26), "врагом" (26), "отшельником" ("hermit" -29) и т.д.

---

<sup>1</sup>"Victory", p. 2.

Таким образом с помощью разных точек зрения в плане фразеологии<sup>1</sup> автор как бы сравнивает две противоположные системы оценки главного героя: 1) романтически — приподнятую, представленную анонимным "я" повествователя; 2) социально и исторически конкретную, критическую; представленную различными людьми — членами общины белых поселенцев на вышеуказанных островах.

Это уже шаг вперед в конкретизации того же конфликта, который в начале экспозиции намечался в системе художественных образов.

Кроме того, ткань вышеприведенных меняющихся точек зрения как бы подчеркивает сложность познания сущности такого характера, как Гейст. Сложность заключается в том, что, как показывает Конрад, объективные факты, объективная видимость как будто подтверждают возможность, логичность и правомерность разных толкований героя.

Дж. Конрад тем самым как бы подчеркивает относительный характер информации о Гейсте, как бы осознает отклонение, несовпадение между представлением о Гейсте и собственно Гейстом.

Через сопоставление и противопоставление различных высказываний о Акселе Гейсте создается как бы мозаичный портрет-характеристика последнего во всей его сложности. Но это только одна сторона функции сложного переплетения различных взглядов и мнений о герое. Вторая и немаловажная задача этих определений — дать опосредованную характеристику тем людям, точка зрения которых представлена<sup>2</sup>. Именно в переплетении этих меняющихся, сначала — безымянных точек зрения постепенно определяется образ одного из главных антагонистов Гейста — владельца отеля Шомберга. Именно он называет Гейста "врагом", "этим шведом" и "пауком", в сети которого

---

<sup>1</sup> Пользуясь терминологией Успенского Б.А. — В кн.: Поэтика композиции. М., 1970.

<sup>2</sup> О возможности такой функции см. Успенский Б.А. Поэтика композиции, с. 25.

попадают такие доверчивые мухи, как Моррисон. Это и завершает постепенную конкретизацию противников и исходной ситуации, чреватой возможным конфликтом.

## II

Можно сказать, что одной из задач романа является определение истинной правды о Гейсте без отклонений и несопадений, истинной сущности т.н. романтически "лишнего человека"<sup>1</sup>. Центр тяжести в этом процессе познания падает на сюжетное развитие, так как только в действии человек полное всего раскрывает сам себя.

Атмосферой конфликта было навеяно экспозиционное описание, и нужно совсем немного, чтобы завязался конфликт между Гейстом и Шомбергом, с чего и начинается развитие действия, хотя как видно, все данные экспозиции ещё не исчерпаны; ещё мало что известно о прошлом Гейста, также о Шомберге. Не введены настоящие антагонисты, в борьбе с которыми только Гейст по настоящему проявляет себя. Эти сведения проводятся постепенно и расставлены по всем частям сюжетной ткани.

Такая перестановка всегда "дает возможность сократить экспозиционное описание, сделать его более лаконичным, ... более целеустремленным"<sup>2</sup>.

Завязка романа своеобразна тем, что антагонизм и непримиримость противоречия между Гейстом и Шомбергом выражаются не в их прямых отношениях (так как прямого соприкосновения между ними почти нет), а в их отношении к третьему, а именно, к девушке Лене, участнице оркестра, выступающего в помещениях отеля Шомберга.

---

<sup>1</sup>О типических чертах романтического героя вообще см. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М., 1966, с. 68, с. 96.

<sup>2</sup>Калачева С.В. Указ. соч., с. 84-85.



Для Шомберга она — объект маниакальной, разрушающей страсти. Для Гейста — это не только молодая, красивая девушка, достойный объект его любви, но и существо обездоленное, бесправное, осознающее всю безысходность и безнадежность своего положения. Она, как и другие женщины в оркестре — разновидность рабочей силы, жалкая, почти безымянная посредница в кругообороте капитала Зангиакомо и Шомберга. Гейст организует тайный побег девушки на его необитаемый остров. Мотивы его поступка — человечность, сочувствие, дружба, любовь.

Духовный антагонизм Гейста и Шомберга обнаруживается в их противоположном отношении к тому типу "искусства", которое предлагается авантюристом Зангиакомо. Шомберг видит в искусстве исключительно только деловую, коммерческую сторону. То, что бизнес, предлагаемый Зангиакомо, музыка, а не что-либо другое, для Шомберга момент случайный и маловажный, эстетическое переживание для него малосущественно.

Отношение же Гейста выражено через его внутреннюю реакцию на "муширование" оркестра как на акт "убийства тишины ... акт насилия"<sup>1</sup>. Для Гейста это протестирование искусства, надругательство над музыкой. В результате этого назревает конфликт.

Следует обратить внимание на этико-эстетический характер завязывающегося конфликта, что указывает на родство Конрада с романтическим искусством. Имеются и другие факторы, определяющие эту связь: 1) в поступке Гейста чувства любви и дружбы отождествляются с человечностью; она обличает людей, противостоят вражде, корысти и эгоизму; 2) характерно, что центром является женщина, это "вечно женственное начало", как мерило и идеал человечности, внутреннего благородства; 3) музыка, искусство играют первостепенную роль в эмоционально-критическом противопоставлении двух антагонистов, в обличении самой действительности. Это все типичные атрибуты романтического искусства.<sup>2</sup>

<sup>1</sup>"Victory", с. 69.

<sup>2</sup>Ванслов В. В. Указ. соч. с. 50-52, 64, 112, 141-142.



Но нельзя при этом отрицать, что, сопоставляя поведение и реакцию Шомберга и Гейста в тождественных ситуациях, вычерчиваются также контуры их социально-общественной значимости, дается их конкретно-историческая характеристика, и оценка. Шомберг — это воплощение бессердечности, тупости, ярости, неугомонной погони за прибылью. Это персонификация духа империалистической эпохи. В противовес ему, Гейст — воплощение гуманных идеалов, но он в обстановке, когда общество буквально кишит Шомбергами разных калибров, предпочитает стоическое уединение и пассивность, аристократическую нейтральность.

### III

С постепенно возрастающей скоростью и эмоциональной напряженностью развивается конкретно-событийная линия сюжета.

Главные моменты развития действия таковы:

Шомберг в беспомощном гневе обдумывает всякие кровавые планы мщения. Но он мелок для роли мстителя. Так он и остается в бездействии, будучи неспособным подняться над привычной повседневностью своего обывательского мирка. Чувствуется своеобразная, не прямая, а косвенная критика, даже высмеивание трусости, нерешительности, человеческой ничтожности и подлости обычно всеми уважаемого господина Шомберга.

Внезапно, неизвестно откуда появляются и прямо к Шомбергу направляются мистер Джоунс с двумя помощниками. Это трио представляет как бы сконцентрированное зло вообще. Джоунс устраивается в отеле Шомберга и через некоторое время, несмотря на всевозрастающий страх Шомберга, впервые в жизни лично столкнувшегося с зловещими профессиональными убийцами, занимает место "распространителя культуры", освободившееся после отъезда оркестра Бангиакомо. Конкретная форма его "культурной деятельности" — клуб запрещенных азартных игр.

Шомберг находит общий язык с преступниками и направляет их на остров Акселя Гейста, с целью ограбления последнего, будучи уверенным сам и уверяя компанию Джоунса о богатстве Гейста, о наличии тайного клада на острове.

Джоунс, Рикардо и Педро полуживыми прибывают на остров.

Гейст и Лена догадываются о страшных намерениях пришельцев. Начинается решающая схватка между Гейстом и компанией Джоунса, в которой все погибает.

Если этим было бы исчерпано содержание романа, он остался бы на уровне сугубо личной трагедии Гейста и Лены, без особого обобщающего смысла, так как, с точки зрения развития конкретных событий, сам факт появления трио Джоунса никем и ничем не обусловлен. Они появляются как стихийное бедствие. Но это лишь верхний слой сюжета, его внешняя линия, с помощью которой одновременно проходит и внутреннее сюжетное развитие, наделяющее смыслом и значением все связи, отношения и противопоставления и придающее им ту целостность, которая "отражает познанные художником закономерности, его взгляды на них"<sup>1</sup>.

Основой развития внутренней сюжетной линии романа "Победа" является проблема соотношения и борьбы добра и зла, проблема общения, коммуникации людей.

В этом плане Гейст соотносится сначала с Шомбергом как добро со злом и в социальном, и этическом смысле. Но они не встречаются в решающем поединке, так как оказываются несоизмеримыми величинами. Для поединка не на жизнь, а на смерть двух противоположных начал вводится мистер Джоунс с помощниками, призвание жизни которых — преступление.

В этой связи очень важна та парадоксальная общность между Гейстом и Джоунсом, которая не лежит ясно на поверх-

---

<sup>1</sup>Добин Е. Жизненный материал и художественный сюжет. М., 1958, с. 147.

ност', не бросается в глаза, которую автор не комментирует, но которая тем не менее существует, образуя как бы философско-символическое родство двух крайних противоположностей. Гейсту свойственна аристократичность поведения. У Джоунса тоже есть что-то "призрачно-аристократическое", хотя в крайне отрицательном выражении. Не зря Рикардо, секретарь Джоунса, подчеркивает и не раз, что его хозяин - "джентльмен", тем самым как бы объясняя всю суть мистера Джоунса. Гейст - человек с неопределенным и туманным прошлым. То же самое можно сказать и о прошлом Джоунса. Гейст давно потерял национальную определенность и привязанность; это относится в равной мере и к Джоунсу. Гейст время от времени отдается пассивному созерцанию, отказываясь от всякого участия в общественной жизни. Что-то похожее находим и у Джоунса. Из уст его верного "секретаря" мы узнаем о его странных "приступах лени", когда он лежит без действия часами, днями, неделями<sup>1</sup>.

Словом, их объединяет тот "эффект чужачества", который они производят на обычного, близкого к средней норме поведения члена общества. Они как два конца одной цепи. Очевидно, они разные продукты одного и того же процесса отчуждения. Есть что-то общее даже в их внешнем виде, т.е. в стандартной одежде - в белом костюме тропиков, в каске из пробки и белых туфлях (о Джоунсе см. с. 101, о Гейсте - с. 27.).

Такое сходство весьма проблематично и может быть истолковано по-разному. Думается, что исходя из логики развития внутренней линии сюжета, главное назначение этого сходства - подчеркивать соразмерность противников, так как Джоунс должен и может сделать то, чего Шомберг не мог. В этой связи важно, что в идейно-этическом отношении между Шомбергом и Джоунсом принципиального качественного отличия нет:

---

<sup>1</sup>"Victory", с. 151.

Шомберг потенциальный убийца,<sup>1</sup> Джоунс — настоящий убийца. Джоунс представляет собой как бы продолжение, результат последовательного развития тех морально-этических норм (скорее отсутствия их), которые определяют поступки Шомберга. В этом отношении образ Джоунса является символически обобщающим образом. Поэтому вполне логично и мотивировано то, что оба они антагонисты Гейста. Если образ Шомберга написан с акцентом на его социальную и историческую обусловленность, то образ Джоунса создан по другому принципу, близкому к романтической традиции, с акцентом на эмоционально окрашенную метафоричность характеристики: автор — находит что-то през-  
рачное в его взгляде, с закрытыми глазами Джоунс похож на труп. Образы "призрака", "трупа" в разных модуляциях являются постоянными метафорами, характеризующими Джоунса, и достигают кульминации в последних эпизодах романа<sup>2</sup>.

III и IV части романа всецело посвящены отождвлению Гейста и Джоунса. Именно в этих частях внешняя событийная линия играет очень значительную роль, местами напоминая приключенческие романы с искусно созданными сложными ситуациями, со всевозрастающей напряженностью атмосферы. Это и не удивительно, так как впервые во всем романе представители двух антагонистических начал — пассивного добра и активного зла — встречаются в ситуации, где отступления, обходы, компромиссы уже невозможны. Эта коллизия и есть начало настоя-  
щей жизни, суть которой — претивоборство двух начал. Настоящее добро не абстрактно, не потенциально, не пассивно, а активно и поэтому всегда конкретно. Это и объясняет относительно увеличивающуюся роль конкретных ситуаций, диалогов,

<sup>1</sup>Характерным примером служит отношение Шомберга к своей жене: "Sometimes he was tempted to screw the head (of his wife—B.Sh) off the stalk. He imagined himself doing it — ... not seriously of course ... He wasn't capable of murder. He was certain of that. And remembering the plain speeches of Mr. Jones, he would think: "I suppose I am too tame for that"—quite unaware that he had murdered the poor woman morally years ago". (Подчеркните мюю — Б.Ш.)

"Victory", p. 121

<sup>2</sup>"Victory", с. 100, 102, 103, 104, 111-112, 113, 116-117.

случайных совпадений, словом, конкретного действия. Поэтому можно говорить об органической связи между внешней и внутренней сюжетными линиями. Развитие внутренней сюжетной линии выражается посредством множества конкретных событий, эпизодов внешней сюжетной линии, которые, в свою очередь, настоящее идейно-художественное значение приобретают лишь при наличии внутреннего плана.

#### IV

Необходимо коснуться ещё одной особенности композиции романа "Победа" — употребление меняющихся точек зрения в повествовании (как в плане идеологической оценки и фразеологии, так и в плане пространственно-временном). Роман "Победа" в этом отношении очень сложен (как и, впрочем, все другие романы Конрада).

Одна сторона содержательности этого композиционного приема существенно важна, ибо прямо соприкасается с проблемой познания, коммуникации, отчуждения, которая наряду с проблемой борьбы добра и зла лежит в основе сюжетного развития романа.

Использование разных перекрещивающихся точек зрения упоминалось уже выше в связи с образом Гейста и говорилось, что с помощью этого приема автором передана диалектическая противоречивость образа Гейста.

Но сложная система точек зрения применяется не только в одном этом случае. Вся композиционная структура романа во всех его частях основывается на перемещении, сравнении и сопоставлении различных точек зрения на одно и то же событие. Автор-повествователь — этот безымянный двойник традиционного конрадовского капитана Марлоу — ясно указывает на различные пласты точек зрения в том материале, который имеется в его распоряжении: в I части романа "я" повествует о том, что ему рассказал некий Дейвидсон. Именно через него и узнает повествователь о странном происшествии с Леной и Гейстом, об их побеге. Но, оказывается, что и Дейвидсон не является прямым свидетелем происшедшего, его зна-

ние тоже опосредовано: сперва он понаслышке узнает оскандално опошленную версию побега Гейста с украденной им Леной, более правдоподобное, хотя тоже неполное объяснение этого происшествия он получает от госпожи Шомберг. В разговоре с повествователем Дейвидсон добавляет также свой собственную точку зрения. Так перед читателем встает многоступенчатое отражение одного конкретного события и ближайших последствий его. Глава I-я части II ведется с точки зрения Акселя Гейста, тогда и узнает читатель истинную правду о мотивах, побуждавших его к действию. Как раз здесь и дана завязка сюжетного развития, после которой вполне закономерно некоторое время повествование ведется с точки зрения Шомберга как в плане оценки, так и в пространственно-временном, так как он некоторое время является тем звеном, которое активизирует развитие действия.

В III части, в которой конфликт доходит до кульминации и развязки, представлен в перемену точки зрения всех действующих лиц: Гейста, Лены, Джоунса, его помощника Рикардо. Об окончательном результате развязки читатель узнает опять из уст Дейвидсона и автора-повествователя, как бы закрутляющих композиционную форму романа.

Думается, что, во-первых, с помощью переплетения разных точек зрения сопоставляются и как бы взаимно проверяются оспаривающие друг друга системы оценок, что соответствует всей идейно-тематической направленности романа, подчеркивая непримиримый характер конфликта.

Во-вторых, усложненной структурой композиции повествования автор художественно опосредовано выражает всю сложность процесса познания истины. Выражению этого способствует также использование временной дистанции между событием и повествованием.

Автор как бы берет жизненный материал в его обычном "неочищенном" виде, когда тот успел уже обрасти несколькими слоями, нанесенными на него со временем непониманием, ложным пониманием, частичным пониманием, когда алмаз истины

успех: стать кажущимся углем или наоборот и когда требуется много упорного труда, чтобы докопаться до сути дела, чтобы "каждый ученик узнал, что химический состав алмаза и угля один и тот же". Вот мы и вернулись к первому предложению романа, к символическому образу - аллегории. Сопоставляя его с последующим сюжетным развитием и композиционной формой романа, можно сделать вывод о том, что пафос романа заключается в следующем: физический, химический и прочие аспекты материального мира распознаны человеком, но сам человек сложнее их и правда о нем динамичнее; докопаться здесь до алмаза правды - значит пробиться через множество кажимостей и полуправд.

С этим связано и понимание Конрадом проблемы общения, взаимопонимания людей, проблемы отчуждения.

Разобщенность людей, их отчуждение и взаимное непонимание, по Конраду, вызвано как раз тем, что одно и то же явление объективно поддается различным толкованиям. Всё зависит от точки зрения ... Это, в частности, и трагедия Гейста и Лены. Доказательство этого - патетическое обращение Гейста к Лене в момент, когда неминуемо приближается решающий поединок и он осознает необходимость активного действия против угрожающего несчастья: "Do you know what the world would say?" ... "It would say, Lena, that I - that Swede - after luring my friend and partner to his death from mere greed of money, have murdered these unoffending shipwrecked strangers from sheer funk. That would be the story whispered, - perhaps shouted, - certainly spread out, and believed - and believed, my dear Lena!"

"Who would believe such awful things?"

"Perhaps you wouldn't - not at first, at any rate, but the power of calumny grows with time. It's insidious and penetrating. It can destroy one's faith in oneself - dry-rot the soul!"<sup>I</sup>

---

<sup>I</sup>"Victory", с. 363-364.

Порог непонимания разделяет не только антагонистов. Конрад подчеркивает, что полное, абсолютное сближение, слияние невозможно даже между любящими друг друга Гейстом и Леной. Характерно, что временами Гейсту кажется, что он абсолютно не знает ту девушку, которую он называет Леной<sup>1</sup> (кстати, имя это дано ей Гейстом, до этого ее называли по-разному — то Альмой, то Маргаделеной).

Может показаться, что всё тонет в полном релятивизме и за явлениями стоит в конце концов непознаваемая "Ding - an - sich". Непонимание социально-исторической обусловленности отчуждения у Конрада может лишь подкрепить такое предположение. Если допустить такое предположение, как в таком случае объяснить заглавие романа "Победа"? На внешнесобытийном уровне оно никак не оправдывается, так как реальных победителей нет, все кончается полным уничтожением обеих сторон.

Но это действительно победа в плане более глубоком, в плане человеческих отношений. Как раз сюжетное развитие доказывает идею автора, что человек познается не путем рефлексии, не умозрительно, а в его действии, что опровергает предположение о полном релятивизме, скептицизме как авторской концепции. Поэтому трагический исход романа отнюдь не означает признание Конрадом абсолютной невозможности победы добра над злом.

Не добро вообще, а пассивное, отвлеченное, бездейственное добро беспомощно в схватке с персонализированным злом внешнего мира. Необходимо активное, конкретно-осознанное противоборство со всеми явлениями зла, и точку этому противоборству в жизни каждого конкретного человека может поставить только смерть. Такова мораль данного романа, таков окончательный ответ на проблему романтически отвлеченной личности выраженный не столь в движении событий, сколько особыми композиционными приемами, нитями характерных сопоставлений, меняющимся видом повествования, словом, всей архитектурной произведений.

---

<sup>1</sup>"Victory", с. 368-369.



ФУНКЦИЯ ПРИРОДЫ И МИРА ВЕЩЕЙ В РОМАНЕ  
ДЖ. КОНРАДА "КАПРИЗ ОЛМЕЙЕРА"

Пейзаж занимает весьма значительное место в сюжетах и композиции романов Дж. Конрада. Это обусловлено, в частности, самым сюжетным действием его романов, которое в большинстве случаев протекает либо в дальних южных странах с их яркой, экзотически щедрой растительностью и контрастами между ослепляющим светом дня и всепоглощающей тьмой ночи (например, "Каприз Олмейера", "Ностромо", "Лорд Джим"; ч. II, "Победа" и др.), либо на палубе корабля, плывущего по южным морям и океанам (например, "Негр из Нарцисса", "Лорд Джим"; ч. I и др.).

Поэтому многочисленные ландшафты и пейзажи в романах Дж. Конрада являются вполне необходимыми описаниями действительного места событий, конкретного окружения персонажей.

Однако функция картин природы этим не исчерпывается. Природе отведена большая роль в выявлении нравственного и эстетического осмысления действительности автором.

В этом отношении показателен первый роман писателя "Каприз Олмейера" ("Almayer's Folly" 1895), в котором выявляется определенное соотношение природы как элемента композиции с идейным содержанием произведения и с эстетикой Дж. Конрада.

Сюжет романа коротко можно назвать историей крушения давней мечты датского торгового клерка в Малайзии Каспара Олмейера найти и присвоить огромное богатство, ради чего он в молодости женился на полудикой туземке, испортив тем самым жизнь и жене, и своей дочери, и самому себе.

В основе конфликта романа — противоречие между мечтой Олмейера о блестящем будущем и богатстве, с одной стороны, и любовью Нины Олмейер и юного малайца Дэйна Моролы, с

другой. Именно эта любовь препятствует осуществлению мечты Олмейера, так как на Дэйна были возложены все надежды найти тайные клады сокровищ, чтобы потом уехать с этого тропического берега в цивилизованную Европу.

Следует обратить внимание на романтический тип конфликта, основывающегося на непримиримости к золоту как символу богатства и на чувстве любви<sup>1</sup>. Конфликт, в свою очередь, непосредственно определяет характер сюжетного развития романа, в котором любовь оказывается сильнее жадности богатства. Молодые не разделяют идеалы Олмейера — их не пленяет ни золото, которое мерещится Олмейеру повсюду, ни беззаботная, материально обеспеченная жизнь в Европе. У них другие идеалы, ради которых они убегают от Олмейера и его среды.

Однако конфликт не когеренцируется одними столкновениями сюжетно — событийного плана. Он отражается и на композиции романа, в которой этот конкретный конфликт получает своеобразное обобщение. Так, в частности, конфликт Олмейера, с одной стороны, и Нины и Дэйна, с другой, распространяется на их окружение, на ту микросреду, которая как бы продолжает, дополняет и характеризует каждую из сторон.

Речь идет о вещах как характерном фоне Олмейера и природе как естественной среде-фоне Нины и Дэйна. Таким образом, конфликт между Олмейером и Ниной — Дэйном на уровне композиции продолжается как конфликт между вещественным, "цивилизованным" миром и миром природы.

Олмейер окружен разваливающимися, давно вышедшими из строя вещами, предметами, которыми давно никто не пользовался: будь это рваные занавески ("torn rattan screens"-2)<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup> Об этой особенности романтического конфликта подробно говорит Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М., 1966, гл. II, § 2.

<sup>2</sup> Здесь и далее роман цитируется по изданию Conrad J. Almayers Folly. Leipzig, n.d., Tauchnitz edition.  
Страницы будут указываться в тексте после цитаты.

опадаемое временем помещение торговой конторы ("He killed time wandering sadly in the overgrown paths round the house, visiting the ruined godowns where a few brass guns covered with verdigris and only a few broken cases of mouldering Manchester goods reminded him of the good early times"-40), прогнивший причал ("little rotten wharf of Lingard and Co.- 40), выцветшие буквы над дверью конторы ("Half obliterated words - "Office: Lingard and Co." - were still legible on the dusty door which looked as if had not been opened for a very long time 23), поломанные стулья (48) или вилки и ложки (165), разбитые бутылки и прочий мусор (77).

Центральным среди образов мира распадающихся вещей является образ давно начатого, но так и не законченного дома, который полусерьезно, полунасмешливо назван "Капризом Олмейера". Само название дома метафорично и содержит в себе характеристику и оценку, ибо по-английски "folly" означает как каприз, глупость, странность, безумие, так и бесперспективное, недоходное начинание и брошенное, недостроенное из-за недостатка средств, здание.

Создается последовательная система образов, которая придает определенную трагикомическую окраску Олмейеру и всему, что с ним связано. Вещи не просто фон Олмейера, а фон - характеристика, отражающая психологию этого персонажа, подчеркивая ущербность жизни и идеалов Олмейера. Разложение началось давно, и этому процессу подвергнут не только вещественный мир, окружающий Олмейера, но и его внутренний мир. Не случайно в конце романа он сам сравнивается со сломанным инструментом: "Henceforth he spoke always in a monotonous whisper like an instrument of which all the strings but one are broken in a last ringing clamour under a heavy blow" (258).

Вещи не только окружают Олмейера, придавая его образу определенную негативную перспективу, но и создают как бы его "меловой круг", изолирующий Олмейера от мира природы.

Правда, он часто наблюдает за рекой, но видит в ней все тот же образ золота "...he went on looking fixedly

at the great river that flowed - indifferent and hurried - before his eyes. He liked to look at it about the time of sunset; perhaps because at that time the sinking sun would spread a glowing gold tinge on the waters of the Pantai, and Almayer's thoughts were often busy with gold ..."- (7).

Он смотрит на реку (природу) глазами ослепленного золотом.

Бывает, что Олмейер освещается луной, что его лба каснет ветерок. Это важные, хотя весьма редкие моменты. Такое сближение с явлениями природы обычно происходит, когда Олмейер либо спит, либо полубезумел от неожиданного удара судьбы.

В этих моментах соприкосновения с природой Олмейер приобретает либо символически гротескные очертания ("In the increasing light of the moon ... the objects on the verandah came out strongly outlined in black splashes of shadow with all the uncompromising ugliness of their disorder, and a caricature of the sleeping Almayer appeared on the dirty whitewash of the wall behind him in grotesquely exaggerated detail of attitude and feature enlarged to a heroic size" - 211), либо черты трагически обреченного человека, так и не осознавшего до конца свой каприз, свою ошибку, свою глупость ("A light draught ... touched Almayer's forehead with its cool breath, in a caress of infinite pity" - 219).

Природа как бы вторгается в этот замкнутый мир, чтобы по-своему осветить Олмейера, его жизнь и его идеалы. Это действует как внезапное применение совершенно новой системы оценок, вместо привычной, но неправильной, неспособной дать истинное представление о человеке.

По сравнению с миром вещей природа - река, лес, солнце, луна, гроза, ветер, спокойный, невозмутимый ритм чередования дней и ночей, безусловно, воплощают в романе идею живой, самовозобновляющейся, естественной и гармоничной силы жизни.

Нина и Дэйв постоянно окружены красотой природы, которая образует символически значимый фон их любви:

"Above ... flamed immense red blossoms sending down on their heads a shower of great dew-sparkling petals that descended rotating slowly in a continuous and perfumed stream" (97). Вокруг них все как будто преобразуется, становится светлее, чище и возвышеннее. Мир вещей отступает, вместо него появляются высокие пальмы, деревья манго, цветы и т.д. ("he waited ... leaning against the smooth trunk of a tall palm" - 86; "... they used to pass many a delicious and fast fleeting hour under the mango-trees, behind the friendly curtain of bushes (88).

Характерно, что только через любовь и в любви Нина и Дэйи соединяются, сливаются с природой как с настоящей жизнью, забыв про свое социально - обусловленное существование "There was not a breath of wind, not a rustle of stirring leaf, not a splash of leaping fish to disturb the serene repose of all living things on the banks of the great river. Earth, river, and sky were wrapped up in a deep sleep, from which it seemed there would be no waking. All the seething life and movement of tropical nature seemed concentrated in the ardent eyes, in the tumultuously beating hearts of the two beings drifting in the canoe ..." (94-95) (подчеркнуто мною - Б.И.).

Как гармоничный фон любви Нины и Дэйна природа выступает в своей традиционной роли, отведенной ей в романтической литературе, т.е. в роли изображения естественной среды идеального счастья, невозможного и неосуществимого в мире вещей, в механистическом мире практического предпринимательства.

Однако природа в этом романе многозначна и отнюдь не гарантия счастья. Так, опасность, угрожающая жизни Дэйна, срывается в его воображении с образом тропического леса, который становится смертельно враждебным: "... away from the forests that were like death" (227).

<sup>1</sup>Воззрения романтиков на природу как на воплощение идеального бытия, противоположного корыстному практицизму служазного образа жизни, исследованы В.В. Вансловым. Указ.соч., с. 127-130.

Экзотическая природа может воссоздать образ человеческого общества со всеми его взаимно переплетающимися интересами, противоположными стремлениями и непримиримыми противоречиями: "... and over them, under them, in the sleeping water, all around them in a ring of luxuriant vegetation bathed in the warm air charged with strong and harsh perfumes, the intense work of tropical nature went on: plants shooting upward, entwined, interlaced in inextricable confusion, climbing madly and brutally over each other in the terrible silence of a desperate struggle towards the life-giving sunshine above—as if struck with sudden horror at the seething mass of corruption below, at the death and decay from which they sprang". (97).

Картина природы становится здесь символом-метафорой, образом соотношений Иины, Дэйна, Олмейера и др. в широком контексте их общественного бытия. Действительно, Иина и Дэйн стремятся уйти прочь от мира "низких заговоров ради добычи" (59), так же как растения тропического леса стремятся вверх, к солнцу, к свету, прочь от тьмы, коррупции, разложения и смерти там внизу.

Чувство недовольства существующим, господствующим образом жизни, разъедающим, как ржавчина, душу человека, пронизывает все произведение. Оно непосредственно выражено в сюжете романа, в судьбе Олмейера. Опосредованно оно выражается и через такой композиционный элемент, как картина природы.

Эта связь с идейной проблематикой романа обуславливает своеобразную динамичность функции природы, которая обнаруживается в том, что одно и то же явление (объект) природы может обрести разные коннотации в зависимости от контекста.

Показательна динамичность ассоциаций, сопряженных с образом реки. Этот образ тесно связан как с Олмейером, так и с Дэйном, но в диаметрально противоположном отношении.

Река Пантай по отношению к образу Олмейера предстает как сложный, могучий, нескончаемый, хотя и не прозрачно чис-

тый поток, равнодушно уносящий с собой к морю весь попутный мусор.

Река "течет", "спешит", "бежит", "несет с собой", словом, вечно движется. Олмейер неподвижен, статичен (как и его окружающие вещи), погружен в бесплодные мечтания о золоте, "стоит на веранде своего новоселю, но уже разрушающегося дома" (8).

В контексте с миром Олмейера образ реки выступает как положительная, активная сила, контрастно высвечивающая неподвижность, закоренелость и никчемность жизни Олмейера.

Образ реки обретает совершенно другую смысловую и эмоциональную нагрузку по мере созревания плана побега Дэйна и Иины. По отношению к ним акцент ставится на мутность, грязь этой реки, тем самым, придавая этому образу ярко негативную окраску. В этой связи река символизирует все те силы, которые враждебны здоровой и красивой жизни. Уход от мира Олмейера представляется Дэйну, как уход от этой реки: "He spoke to her of his own island where the gloomy forests and the muddy rivers were unknown" (232).

Думается, что особая "емкость" функциональных возможностей одного и того же образа природы в пределах одного произведения является своеобразным, "конрадовским" выражением ощущения т.н. двоемирия (этой характерной проблемы всего романтического искусства<sup>2</sup>). У Конрада двоемирие выступает прежде всего в картинах природы, в их стилистически и эмоционально двойственном характере. Река — метафора как активной, полноценной жизни, так и болезненного, бес-

<sup>1</sup>Е.г.: "... the great river that flowed - indifferent and hurried ..." (7); "... the river ... rolled an angry and muddy flood under his inattentive eyes, carrying small drift-wood and big dead logs, and whole uprooted trees with branches and foliage amongst which the water swirled and roared angrily" (8)

<sup>2</sup>См. Хорват К. Романтические воззрения на природу, в кн. Европейский романтизм, М., 1973.

Ванслов В.В. Указ. соч.

Обломиевский Д. Французский символизм, М., 1973.

Берковский А.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973.

дрозветного, грязного существования. Лес — богат красками и благоуханием пестрых экастических цветов, он и утrockое, темное убежище смерти.

Дэйн и Нина стремятся уйти от той же природы, которая была храмом их любви, но характерно, что уход этот не означает отрицания природы в целом. Их будущая счастливая жизнь рисуется им опять-таки на фоне природы, только другой — просторной, чистой, свободной; там видится бесконечная, сверкающая гладь моря, там раздолье бескрайних полей:

"... He spoke of vast horizons swept by fierce winds that whistled high above the summits of burning mountains .... And then he felt a sudden impulse to speak to her of the sea he loved so well, and he told her of its never-ceasing voice, to which he had listened as a child ..., of its enchanting glitter; of its senseless and capricious fury; how its surface was for ever changing and yet always enticing, while its depths were for ever the same, cold and cruel, and full of the wisdom of destroyed life ..." (232-233).

Следует подчеркнуть то, что через картину природы в этом случае выражена некая положительная, хотя весьма неопределенная программа полноценной жизни, отличной от существующей, которую отвергают как Дэйн и Ника, так и на более обобщенном уровне, сам автор. Отвергается культ вещей, жажда обогащения как ложные идеалы, демомализирующие личность человека. Вместо них предлагаются новые идеалы — свобода, гармония.

Будущее там, где Дэйн и Нина, там, где природа. Но уже не удивительно, что это будущее представляется не безоблачным и не автоматически счастливым. Хотя море и вечно соблазнительно, оно в глубинах своих холодно и жестоко. Картина природы становится моделью новой жизни, такой, которая могла бы обеспечить человеку условия счастья, но само счастье это, по Конраду, не может быть легким.

Таким образом, в своем первом романе Дж. Конрад критическое неприятие существующего социального строя выражает иносказательно, путем противопоставления хаотическому миру вещей мир природы как носителя той силы, которая победит.



Символически звучат слова автора в конце романа: "Nature takes the upper hand over the foolishness of civilized man". (271)

Тем самым автор присоединяется к традиции романтической литературы, возлагая на природу не только функцию отражения человеческих чувств и душевных состояний, но и функцию критики действительности.

GEORGA VĒRTA ROMĀNS "SLAVENĀ BRUČINIEKA  
ŠNAPHĀNSKA DŽIVE UN VAROŅDARBI"

Viens no Georga Vērtas, "pirmā un levērojamākā vācu proletariāta dzejnieka"<sup>1</sup>, galvenajiem darbiem ir romāns feļetonos "Slavenā bručinieka Šnaphānska dzīve un varoņdarbi". Šo romānu Vērtas 1848./49. gada revolūcijas laikā publicēja K. Marksa vadītajā "Jaunajā Reinas svīzē"<sup>x</sup>, kuras feļetona daļas redaktors viņš bija.

Šnaphānska konkrētais prototips bija prūšu firsts Felikss Lihnovskis. No sava tēva Linnovskis bija mentojs parādiem apkrautu muižu un centies ar visvisādām blēdībām tikt no tiem vaļā. Reizē viņš kļuva pazīstāgs ar savām avantūristiskām gaitām un sāka meklēt slavu politikā. Pirmais, kurš viņu iemūžinājis literatūrā, bija Heinrihs Heine. Tieši Heine bija nosaucis Lihnovski par "Šnaphānski".<sup>xx</sup>

Savā poēmā "Atta Trolls" Heine zobgājīgi attēlo bručinieka nožēlojamo bēgšanu pēc karlistu<sup>xxx</sup> sakāves Spānijas pilsoņu karā un nicīgi atzīmē, ka neveiksmi cietušais "kļuvis par autoru." Šnaphānskis savā bēgšanas gaitā ierodas Pirenejos, kur iemīlas lāča Attas Trolļa meitu.

Arī Parīzes vācu emigrantu avīze "Vorwärts" un "Deutsche Brüsseler Zeitung" ievietoja par Lihnovska bezprincipiālitāti un bravūrību satīriskas piezīmes.

<sup>1</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. XII, с. 4.

<sup>x</sup> "Neue Rheinische Zeitung". Organ der Demokratie, Köln, 1848./49. (Turpmāk "NRhZ").

<sup>xx</sup> Šnaphānskis - veikli darināts vārds. Franču valodā "chenapan" nozīmē slaisis, dīkdienis, bet vācu valodā "Schnapphahn" nozīmē "lielceļa laupītājs", "kašča meklētājs".

<sup>xxx</sup> Dons Karloss - pretendents uz Spānijas troni, pilsoņu kara izraisītājs, kuru atbalstīja baznīca un reakcija. Lihnovskis cīnījās dona Karlosa pusē, būdams viņa personiskais adjutants brigādes ģenerāļa pakāpē.

1847. gadā Lihnovskis kļuva par deputātu prāšu landtāgā un pievērsa sev vispārēju uzmanību ar savu runāšanas maniju. Taču viņa īstie "oratora ziedu laiki" sākās 1848. g. revolūcijas laikā, kad viņš bija viens no aktīvākajiem labējās frakcijas deputātiem Frankfurtes parlamentā. Plātdomies ar savu nicīgo nostāju pret tautas masām, Lihnovskis ar savām provokatorišķi izsicinošām demagoģa runām tika ievēlēts un kļuva smieklīgs.

Arī "NRhZ" vēltīja Lihnovskim lielu uzmanību. Marks, Engels un viņu līdzstrādnieki centās parādīt Lihnovski kā sociālu tipu, kā vienu no "treknās vai liesās bruņniecības"<sup>1</sup>, kā tādu apstākļu produktu, kad dažādas finansiālās briesmas nenovēršami draudēja prāšu bruņniecību izputināt.<sup>2</sup>

Kā šādiem tipiem raksturīgākos ārējos šķiriskos atribūtus "NRhZ" izcēla Lihnovska ārējo spožumu, tieksmi pēc efektiem un milzīgo iedomību uz savu dižciltību. Avīze uzsvēra, ka "cālais bruņnieks"<sup>3</sup> (der edle Ritter) "bruņnieciskais deklamators"<sup>4</sup>, "šis parlamenta dons Kihots"<sup>5</sup> centās savās runās spīdēt ar "teatrāliem efektiem"<sup>6</sup> (Kulis-senreiBerische Rede) un ārējiem žestiem: ...fiestiskā spīduma ar rokām kabētās imponanti klusēja."<sup>7</sup>

"NRhZ", kura vienmēr aizstāvēja poļus un citas apspiestās tautas pret vācu ekspluatāciju, ar ironiju atveidoja Lihnovska raundulīgi demagogisko uzstāšanos pret poļiem: "...Poļi neapmierinātos ar Pozeni vien, ... viņi gribētu iegūt kādu ostu un gribētu paņemt Dancigu. Tas maksātu asinis, daudz asinai Vai! Vai!...

<sup>1</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. V, с. 382.

<sup>2</sup> Тамже, с. 375.

<sup>3</sup> "NRhZ", 1848, 3.VII.

<sup>4</sup> Ibid., 1848, 23.VII.

<sup>5</sup> Ibid., 1848, 11.VI.

<sup>6</sup> Ibid., 1848, 18.VII.

<sup>7</sup> Ibid., 1848, 4.VIII.

Tā viņš turpina savus komediānta stihus (Komödiantenstreiche) un ar balsi foršāšanu aizstāj argumentu trūkumu..."<sup>1</sup>

Taču avīze rādīja, kādas Lihnovska un viņam līdzīgu konkrētās šķiriskās intereses slēpās aiz šādiem ārējiem efektiem. Komentējot Lihnovska bravūrīgo runu pret muižniecības atcelšanu, avīze daudznozīmīgi jautā: "...Kas notiks ar junkura Lihnovska interesēm, ja viņa firstiskais uzvārds beigs pastāvēt? Vai Lihnovska kunga firstiskais uzvārds nav viņa kapitāls un viņa intereses reizē?"<sup>2</sup>

Maršs un Engels uzskatīja Lihnovski par vienkāršu donu Kihotu, kurš laiku pa laikam uzjautrina visu parlamentu. Viņi rakstīja par to ar draiskulīgu agresīvu proletārisku humoru kā par bojā ejošās šķiras pārstāvi, kuras liktenis jau izlemts. Ievērojot turklāt Lihnovska individuālās rakatūra pazīmes, kurās šīs šķiras īpašības izpaudās sevišķi uzskatāmi, viņi mēdza tām pievērst lasītāju īpašu uzmanību. Tā 31. augusta raksts par debatēm poļu jautājumā beidzās ar vārdiem: "Pēc Lihnovska runas sēde beidz savu darbu. Taču šo draugu mēs atstājam sev nākamajam rakstam; ar tāda kalibra oratoru kā Lihnovska kungu nedrīkst pārsteigties."<sup>3</sup>

Apsolītais raksts, kurš publicēts nākamajā dienā, ir dzelīga sarkasma pilns. Tas ir prasīgi veidots Lihnovska satiriskais portrets. Šis raksts sasaucas ar Vērtas romānu, tāpēc pie tā mazliet pekavēsīmies.<sup>4</sup>

"Tribīnē ar bruņnieciski galantu stāju un pašapmierinātu smaidu kāpj sapulces bel-homme, vācu bajārs, īsts bruņnieks (Der deutsche Payard ohne Furcht und Tadel) eksfirsts (Pamattiesības 6.§) fon Lihnovskis. Ar tīrāko prūšu leitnanta akcentu un nicinošu nevērību viņš nāk klajā ar tām nedaudzajām domu drumslām, ko nodomājies paziņot sapulcei.

Šajās debatēs skaistais bruņnieks ir visai nepieciešams elements. Tes, kuru Gādens, Zenfa un Kersta kungi vēl

<sup>1</sup> "NRhZ", 1848, 28.VII

<sup>2</sup> Ibid...IX.

<sup>3</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. V, с. 373.

nav ieteikami pārliecinājuši, kādi cienījami cilvēki ir Polijgs vācieši, tas var, lūkojoties bruņiniekā Lihnovski, pārliecināties, kāda neestētiska parādība, neraugoties uz jauko figūru, ir pārprūšojies slāvs. ...Par prūšu malienu junkuru pārvērties šlahtiēs no Augšsilēzijas (Wasserpölockei). ...Lihnovska kungs, pretēja visiem saviem apgalvojumiem, nebūt nav vācietis, viņš ir "reorganizēts" polis."<sup>1</sup>

Engelss speciāli uzsver, ka "Lihnovskis nebūt nav vācietis", bet "reorganizēts" polis, "Par prūšu malienas junkuru pārvērties šlahtiēs no Augšsilēzijas (Wasserpölockei)". Šim faktoram divu iemeslu dēļ bija liela nozīme.

Pirmkārt, jāievēro, ka apzīmējumam "Wasserpölocke" bija toreiz negatīva nokrāsa. Ne par velti Engoles uzsver, "cik neestētiska parādība ir pārprūšojies slāvs", tāpat "Wasserpölocke".

Jsu 1843. gadā Marksa vadītā "Rheinische Zeitung" bija ievietojusi feļetonu par "vācu Miķeli" un viņa draugu, kādu "Wasserpölocke". Šajā feļetonā mēs lasām:

"Tātad tas nu ir Miķeļa labākais draugs: jo Miķelim piemīt divainā kaizlība būt savu ļaunāko iensaidnieku labākajam draugam un savu labāko draugu ļaunākajam iensaidniekam.

...Vienkārši nev saprotams, kā šis cilvēks varēja kļūt par Miķeļa labāko draugu. Tā saucamo brīvības karu dēļ jūs būsit iepazīnuši viņu visā viņa spožumā. Drezdenā - jūs varat man to tīst - šis subjekts reiz stāvēja sardzē anatomijas kabineta priekšā. Kad uzraugs uz vienu acumirklī bija atstājis telpu, šis tips iezagās kabinetā un izdzēra - es nepārspilēja - spirtu, kurā gulēja monstri..."<sup>2</sup>

Tātad apzīmējums "Wasserpölocke" tiek lietots pakļidūša subjekta kā antisociālās kategorijas pārstāvja apzīmēšanai.

Otrkārt, attiecībā uz Lihnovski šis apzīmējums vēl at-

<sup>1</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т.V, с. 374.

<sup>2</sup> "Rheinische Zeitung für Politik, Handel und Gewerbe", 1843, 5.I.

sedza viņa kosmopolitisko būtību. Lihnovskis pat nebija pilnīgi apguvis literāro vācu valodu. Engelsons izsmej Lihnovska savā laikā par "klasisku" joku kļuvušo izteicienu "Für das historische Recht gibt es keinen Datum nicht"<sup>1</sup>.

Atteicies no savas tautas šauri šķirisko interešu dēļ, Lihnovskis bija nostājies tās apspiedēju pusē un kļuvis par savas tautas nikuāko ienaidnieku. Viņš bija viens no "izkāmējušiem plukatām no Brandenburgas un Pomerānijas muižnieku vides", kuri paredzēja, ka process pret dūpniekiem poļiem izputinās daudzus poļu muižniekus un ka visdrīzākā laikā viņu muižas iztirgos par smiekla naudu: "Skaista muiža, gandrīz par velti, poļu zemnieki pāršānsi... kādas spozas izredzes!"<sup>2</sup>

Pakavēdamies pie bruņnieka runāšanas manieres, Engelsons atzīmē, kam tā bija īsti piemērota: "Irdzīgā laipni nevārīgā toni, kas būtība domāts dāmām galerijā, bet arī sapulcei ir vēl pietiekami labs, bruņnieks, skrullēdams ūsas, vēl kādu laiciņu turpināja pļāpat..."<sup>3</sup>

1848. gada vasarā "NRhZ" saņēma par Lihnovska pagātni drošas ziņas.<sup>4</sup> Jādama, ka Marks un Engelsons ieteica Vērtam izmantot šīs ziņas feļetoniem, lai mākslinieciski izveidotu raksturīgu prāšu muižnieka sociālo tipu un lai parādītu, kas saimnieko Frankfurtes Nacionālās sapulcē, Feļetoni iznāca turpinājumos no 1848. gada 8. augusta līdz 1849. gada 21. janvārim.

Sākumā Vērts bija nodomājis tēlot sava varoņa piedzīvojumu gaitas līdz viņa bēgšanai no Spānijas un tad vainagot vēstījumu ar viņa piedalīšanos Nacionālās sapulcēs

<sup>1</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. V, с. 375.

<sup>2</sup> Pareizi būtu bijis "Für das historische Recht gibt es kein Datum". Engelsons vairākkārt atkārtu Lihnovska izteicienu, ar nolūku saglabājot tā kļūdas.

<sup>3</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. V, с. 342.

<sup>4</sup> Turpat, 376. lpp.

<sup>5</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. XXI, с. 4.

"Draus svātkos"<sup>1</sup>, bet rakstot viņam redās jaunas ieceres, un neparedzāti apstākļi pamudināja viņu vēlāk feļetonu sēriju turpināt un izveidot to par romānu.

Šnaphānska dēkas kaleidoskopiski cita pēc citas nozib mūsu acu priekšā. Katra nočala arvien pilnīgāk parāda viņu kā avantūristu, balamuti, blēdi, meli un glāvuļi. Ja draud kaut vai mazākās briesmas, viņš bailīgi bēg, bet redzot savā priekšā vāju vai glāvu pretinieku, viņš bravūrīgi tālo drosminieku. Visas savas nelietības Šnaphānskis vienmēr izdalo ar savu "oratore talantu".

Raksturīgs ir jau Šnaphānska pirmais piedzīvojums. Izmentojojot grāfa S. prombūtni, Šnaphānskis pierunā viņa sievu kopā albēgt. Ceļā viņš pamana, ka grāfs brauc viņam pretī.

"Taču visbaigākajos brīžos attēpīgā junkura bravūrība parādās visspožāk.

"Grāfiene", viņš uzrunāja drebošo Helēnu, "es mīļīgi nēsāšu tevi sirdī. Bet tik tiešām, ka mans vārds ir Šnaphānskis un ka es piederu pie vistīrākās prūšu muižniecības; augstāki apsvērumi liek man šinī brīdī no tevis atteikties, lai tavas nolaupīšanas dēļ neizceltos otrais Trojas karš, kurš izpostīs pilsētas un aizvāks daudzus cēlus bruņiniekus no prūšu karotāju vidus. Tāpēc izkāp uz lielceļa, kur maigais vīrs apkāms tevi ar mīlošām rokām un aizvedīs atpakaļ uz O. Silēzijā" (303).

To pateicis, Šnaphānskis savu mīļāko izsēdinājis un aizlaidis prom, bet grāfs S. uzdevis saviem sulaiņiem pie pirmās izdevības Šnaphānski pamatīgi nopērt. Kopš tā laika bravūrīgajam varonim visur rēgojas grāfa S. sulaiņi. Un mūsu bruņinieks? Veikli un skaisti viņš savu piedzīvojumu

---

<sup>1</sup> Georg Weerth. *SHmtliche Werke in fünf Bänden*. Herausgegeben von Bruno Kaiser. Berlin, 1956-1957. Bd. IV, S. 520. Visas turpmākās norādes uz romānu pēc mīdētā izdevuma IV sējuma.

Romāns sākumā publicēts "NRhZ" un vēlāk atsevišķā grāmatā. Grāmatas variānts ir atšķirīgs. Citējamā izdevumā šis atšķirības ir atzīmētas.

ar grāflieni S. pārveidoja jaukā stāstā par divkauju." (306).

Jau šajā groteskajā tēlojumā uzskatāmi izpaužas Šnaphānska galvenās īpašības: kāre pēc mīlestības dākam, pilnīga bezprincipialitāte, tieksme pēc pacilatām frāzēm, plātīšanās ar piederību pie vistīrākās prāšu mulžniecības, neizsakāms zemiskums, nožēlojams glēvums, lielība un melngums.

Vērts jau romāna sākumā parāda savu varoņu "bruņinieckumu" īstā gaismā. Šnaphānska tēls kļūst par bruņinieku romānu varoņu parodiju.

Berlīnē Šnaphānskis ielaižas kriminālā afērā. Viņš nopērk savai mīļākajai, kādai baletdejojotājai, briljantus uz Zeva Kroniona, t. i., uz Prūsijas karaļa Frīdriha Vilhelma III rēķina. Afēra atklājas; diplomāta karjēras vietā Šnaphānskim draud cietums. Viņam neatliek nekas cits, kā steigīgi aizbēgt. Viņš ierodas Spānijā, kur viņš kļūst par dona Karlosa landsknehtu.

Tā kā Vērtam sīkaku ziņu par Šnaphānska piedzīvojumiem Spānijā un pēc bēgšanas no Spānijas trūka (331), viņš aizpildīja robu ar asprātīgi komentātiem izvilcumiem no "Attas Trola".

6. septembrī "NRhZ" publicēja Vērtas feļetonu par Šnaphānske avantūru Briselē. Bruņinieks bija nodomājis pavest sūtņa<sup>x</sup> sievu. Šajā feļetonā Vērts it kā pa karstām pēdām literāri apstrādā paziņojumu, kuru "NRhZ" bija ievietojuši 11. augustā:

"Tauta sagaidīja Lihnovski ar nicinošiem smiekliem. Lihnovskis teica draugam, kurš soļoja viņam blakus: "Tas esmu es!" (Cēlais firsts pat lepojas ar tautas nicināšanu)"<sup>1</sup>.

Minētajā feļetonā Vērts ar ironiju stāsta par Šnaphānski: "...Kā labi audzināts aristokrāts viņš tūdaļ iespāra viņa augstdzimtības sulainim tādu spērienu ar kāju," ka tas

<sup>x</sup> Domājams Prūsijas sūtnis.

<sup>1</sup> "NRhZ", 1848, 11.VIII.



noņēma atbilstības" (526).

Šnaphānska kārtēja mīlestības dāka Briselē beidzas ar to, ka sūtniecības sūlnis viņu ar pamatīgu spārienu pa dibenu izsviež uz ielas.

Minhenē mūsu varonis sastrīdas ar kādu hercogu un aicina viņu uz divkauju, bet, "jo vairāk hercoga liedzas divkauju pieņemt, jo uzstājīgāks kļūst mūsu Felate's Šnaphānskis" (66). Pēc kārtēja izlēciena viņu no Minhenes izraidā. Šnaphānskis paguvis tā sakompromitēties, ka Vīnes sabiedrība viņu jau no paša sākuma noraida, bet Berlīnē Silēzijas bruņniecība nepielaiž viņu pie sava svētku galda (379).

Vērtē satīra sasnieda savu augstāko pakāpi reizē ar Šnaphānska augstākajiem "panākumiem". 30 gadus vecajam bruņniekam izdodas kļūt par bagātu 58 gadu vecās hercogienes Z.<sup>x</sup> mīļāko. Hercogiene pilnīgi samaksā visus Šnaphānska parādus un pārplīnām apgādā viņu ar naudu. Viņas nauda paver bruņniekam ceļu uz augstāko sabiedrību.

Kaut arī bruņnieka naudas kāre tagad varētu būt apmierināta, viņš paliek sev uzticīgs līdz galam un bez vajadzības izņemto katru legāstu, lai turpinātu izspiest no hercogienes arvien jaunas summas (449).

Ja līdz šim Šnaphānska dzīvē bija divi galvenie motīvi - līdzekļu trūkums un mīla (397), tad tagad, kad līdzekļu trūkums izbeidzies, viņa dzīvē sākas otrs posms: viņš ir

<sup>x</sup> Hercogiene Z. - Kurzemes hercoga Pētera jaunākā meita, hercogiene Doroteja fon Zagāne (1793-1862). Viņai bija 3 bērni. Vecākais dēls Ludvigs piedzima 1811.gadā, viņas "mīļākais" - Felikss Lihnovskis - 1814.gadā.

Hercogiene bija apprecējusi bēdīgi slavenā Taleirāna krustdēlu, bet pati bijusi Taleirāna mīļākā un pēc viņa nāves mantojusi viņa milzīgās bagātības.

Doroteja kļuva Zagānes hercogiene tikai 1844.gadā. Jādomā, ka tieši tajā gadā vai pavisam drīz pēc tam Lihnovskis kļuva par hercogienes mīļāko; kad viņi iepazinās, Doroteja bija jau Zagānes hercogiene. Reizē Vērtis atzīnās, ka starp viņiem attīstījās "malgas attiecības, kas ilga vairākus gadus" (432), bet jau 1848.gadā Lihnovskis gāja bojā.

Lai padarītu kontrastu spilgtāku, Vērtis liek romānā hercogienei būt vecākai, nekā viņa bija īstenībā. 1844. gadā hercogiene bija 51 gadu veca. Lihnovskim bija 30 gadu.

hercogienes mīļākais un aktīvi iesaistās politikā.

Raksturodams savu varoni, arī Vērts, tāpat kā Engels, speciāli uzsver, ka šis Augšsāilesrijas polis (Wasserpölsche) ir pārņēmis no vāciešiem tieši viņu ļaunākās īpašības, tāpēc šajā ziņā viņš ir vācu "nacionālā tradīciju turpinātājs".

Šnaphānska tipiskā vācieša iedaba atklājas Spānijā pie done Karlose, kur viņš parāda sevi par tipisku vācu landknehtu. "Visu gadsimtu visos kaujas laukos vācieši par precīzi izmaksājamo slgu ļāva sevi precīzi iznīcināt" (330). Ar to izskaidrojams, kāpēc šis gļēvulis, "pretāji visam, ko varēja sagaidīt" (331), Spānijā pašizliedzīgi kāvās.

Pats Lihnovskis savos memuāros par saviem "varoņdarbiem" Spānijā lielījās: "Daudzi tika sagūstīti, vairums un vietas iznīcināti."<sup>1</sup> Gūstekņiem mūsu karavīri bija atstājuši vienīgi kreklus<sup>2</sup>, "...garnizona lielākā daļa tika iznīcināta."<sup>3</sup> Tātad Šnaphānskis bija viens no tiem, par kuriem Marks revolūcijas laikā rakstīja: "Austrumpomerānijas doni Kihoti, vecie karotāji, parādiem apkrautie muižnieki beidzot dabūs iespēju nomazgāt savus sarūsējušos zobenus dumpinieku asinīs..."<sup>4</sup>

Vērts arī uzsver, ka Šnaphānskis ir tipisks vācu bruņinieks, ka tikai Vācijas apstākļi, Vācijas feudālā sadrumstalotība darīja iespējamu tāda tipa nepārtrauktas aventūras. "Ja viņš kā parīzietis vai londonietis būtu reizi izgāzies tik šnaphānskveidīgi, diez vai viņš būtu varējis tik ātri atkal atjāgties.

Vācu tēvijā ar tās daudzajiem galmiem atjautīgais vīrs ātrāk varēja izglābties..." (373).

<sup>1</sup> Lichnovsky. Erinnerungen aus den Jahren 1837, 1838, 1839. Frankfurt a/M., T. I-II, 1841, S. 53.

<sup>2</sup> Turpat, S. 56.

<sup>3</sup> Turpat, S. 205.

<sup>4</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. V, с. 446.

Vārta tēlo Šnaphānski kā īstu prūšu junkuru ar tipiskām junkura iemašām un tieksmēm. Raksturodams viņa domāšanas veidu, Vārta paskaidro: "Saldās dikdienības galvenais pievilcības spēks ir, starp citu, tas, ka var, ēvadinādams plešus un skrullīdams ūsas, soļot pa lelām, kamēr yisiem pārējiem cilvēkiem jāstrīdā kā lopiem" (313).

Visus pārējos cilvēkus Šnaphānskis kā īstu prūšu junkura nicina. Stilizēdams viņa domāšanas veidu, Vārta tos nosauc par "pilsoniskiem kanaļām" (326, 375).

Kāre uz mīlestības avatūrām padarīja Šnaphānski pārsmalcinātu: "Pamazām Šnaphānskis mīlestībā kļuvis par gurmānu: "Saldā, maigā nevalnība viņam bija spnikusi. Viņš kāroja sievišķīgu kaviāru..." (314). Mīlestības avatūrās viņu galvenokārt valdzināja izvirtība. Viņš jūtas varonis, kad viņam izdodas izjaukt citu cilvēku ģimenes dzīvi. "Kā mani lasītāji būs pamanījuši, Šnaphānska kungs vienmēr uzmeklē sievietes. Jaunas meitenes viņu interesē retāk." (340).

Mērķa sasniegšanai Šnaphānskim visi līdzekļi ir labi. "Ar laipno bezkaunību, kura raksturo dižciltīgo", Šnaphānskis uzdod studentam Pl-rea uzrakstīt viņa vārdā zinātnisku darbu, lai viņš, Šnaphānskis, varētu kļūt par kandidātu diplomātos (326). Viņš algo divus bijušos karlistus, lai tie viņam radītu labu slavu Minhenē. Bet galvenais: "Šnaphānskim... bija vajadzīgas trīs lietas... izpriecās, gods un nauda. Visvairāk viņš kāroja pēdējo" (374). Lai pie tās tiktu, viņš ir spējīgs burtiski uz visu. Naudas dēļ viņš ir gatavs kļūt par vecās, atbaidoši neglītās hercogienes mīļāko.

Lai pasvītrotu šāda nodoma nedeibiskumu un riebigumu katram normālam vīrietim, Vārta "līdzjūtīgi" griežas pie sava varoņa: "Nabaga Šnaphānski! Dārgo cilvēk, tev patiešām ir heroisks lēmums" (397). Vārta pat speciāli ietver vēstījumā retardējošu nodaļu "Profesors", lai rastu salīdzinājumu Šnaphānska apņēmībai. Arī grāfs, ar kuru Šnaphānskis sarunājas pirms iepazīšanās ar hercogieni, aplicina Šnaphānskim taisnību: "Jūs zināt, cik neērtā s'a-

voklī hercogiene atrodas; viņa izsmēlusi visas baudu iespējas, viņu jau sen atstājuši visciešamākie pielūdzēji" (412). Pēc grāfa vārdiem, kurš hercogieni labi pazina, Šnaphānskim vairs nevarēja būt šaubu, ka pat šīs riebīgās vecenes bagātības nespēja vairs nevienu vīrieti sakārdināt iegūt viņas labvēlību - nevienu, izņemot Šnaphānski, jo "Vai tad parādī nāv prūšu palādinu labākā, vienīgā attaisnojošā īpašība?"<sup>1</sup>

Ar šādiem papildinājumiem Vērts vēlas izcelt Snaphānska kā tipiskā prūšu malienas junkura individuālās īpašības. Savā naudas kārē un zemiskumā Šnaphānskis ir konsekvents līdz galējībai, pārspēdams pat citus viņam līdzīgus. Tieši šī konsekvence ļauj spilgtāk atsegt viņa kā prūšu malienas junkura tipiskumu.

Vērts izmanto gadījumu, lai parādītu naudas kailo varu arī uz feodālo sabiedrību. Hercogienes bagātības liek Snaphānska iensaidniekiem klusēt un vēl vairāk-glaimot viņam. "Visi drūzmējas ap viņu, lai viņu protežētu..." (449). Hercogienes nauda paver Snaphānskim ceļu uz politiku. Mēs redzam - 1847.gadā bruņinieks ir jau prūšu landtāga deputāts.

Kāpēc Snaphānskis kļuvis par politiķi? Protams, ne jau tāpēc, lai nopietni cīnītos par kādiem - kaut vai reakcionāriem - principiem. Nē, tam bija citi iemesli. Pirmkārt, to vēlējās hercogiene (452), un, otrkārt, - kur gan citur viņš vēl būtu varējis tā spīdēt ar savu eleganci un ar savām deļranības spējām, ja ne politikā? "Kas ir literatūras lauri, kas kaujas lauka lauri, salīdzinot ar tribīnes lauriem?" (455).

Tā veidojās Frankfurtes Nacionālās sapulces politika.

Šeit jānoskaidro divi jautājumi, kuri savā starpā cieši

---

<sup>1</sup> Vācu valodā citāts skan: "...sind die Schulden nicht die beste, die einzig entschuldigende Eigenschaft der preußischen Paladine?" (Marx, Engels, Gesamtausgabe, I. Abt. Bd. VII, M.-L. S. 330). Vārdu spēle: "Schuld" nozīmē "parāds" un "vainā". Šeit "Schulden" - parādi un "entschuldigen" - atvainot.

sai'tīti: vai Lihnovskis bija ar Šnaphānski pilnīgi identisks un kādā mērā Vārta pārstrādājais viņa rīcībā esošos materiālus?

Šodien literatūras pētnieku rīcībā ir pietiekami daudz pierādījumu, lai varētu apgalvot, ka Vārta vēstījums ir pilnīgi autentisks. Taču tā dokumentalitāte un Lihnovska identitāte ar Šnaphānski nenozīmē, ka Vārta būt' visu "naturālistiski", "fotogrāfiski" atveidojis. Mēs jau atzīmējām, ka Vārta tēlo hercogieni vecāku, nekā viņa bija īstenībā. "Šnaphānskis" ir daļēnliteratūras darbs, un bruņinieka identitāte ar Lihnovski nav naturālistiska, bet mākslinieciska. Vārta sava romānā ietver prasmiģi atlasītus faktus no Lihnovska dzīves un "NRhZ" materiālus uzskatāmās formās, tipizējot un individualizējot savu varoni.

Lai Vārta darba mērķis būtu skaidrāk saprotams, atcerēsimies V.I. Ļeņina 1915. gada 24. janvāra atbildi Inesai Armandai par brošūras plānu, kuru viņa bija atsūtījusi recenzēšanai: "...Ja ņemamatu; kazuss, individuāle gadījums ar netīriem skūpstiem laulībā un tīriem īslaicīgā sakarā, - šo tematu vajag izstrādāt romānā (jo te galvenais ir individuālajā situācijā, zināmu tipu raksturu un psihes analīzē)."<sup>1</sup>

Vispirms mēs V.I. Ļeņina atbildē atrodam paskaidrojumu, kas palīdz izprast Vārta darba žanrisko veidu, taču pie tā atgriezīsimies nēdsudz vēlāk.

Lihnovska neķitros piedzīvojumus, kas veidoja atsevišķus kazusus, viņa "individuālos gadījumus ar netīriem skūpstiem" att. Vārta ietvēra mākslinieciski veidotās individuālās situācijās un deva Lihnovska un citu tipu raksturu un psihes analīzi.

Atcerēsimies arī V.I. Ļeņina 1905. gada augusta vēstuli A. Lunačarskim, kurā viņš ierosināja, lai Lunačarskis pieņaglotu Martovu un viņa kompāciju pie kauna staba: "Iztaisiet no viņiem tipu, uzgleznojiet viņu portretu visā au-

<sup>1</sup> Ļeņina V.I. Raksti, 35.sēj., 147.lpp.

gumā..."<sup>1</sup>

Šnaphānska tēlā Vērts izveidojis prāšu muižnieka tipu, uzgleznojis viņa portretu visā augumā. Vērts pilnīgi pamatoti varēja apgalvot, "ka ar Šnaphānski nav jāsaprot tas vai cits konkrētais cilvēks, bet visu prāšu muižnieka junkuru kategorija, - es nedevu kāda konkrēta cilvēka persiflažu, nē, es tēloju veselu sabiedrības šķiru..." (V. 306-307.).

Vērts kritika par tipu, kurš bija veidots pēc skaidri saskatāma konkrēta prototipa, bija pilnīgi pamatota un sevišķi aktuāla. "Nesaudzība - jebkuras kritikas pirmais noteikums..."<sup>2</sup> rakstīja Marks, un savu runu "Jaunās Reinas avīzes" prāvā viņš beidza ar vārdiem: "Nepietiek, ka cīnās ar pastāvošajām attiecībām un augstākajiem varas orgāniem vispār. Presei ir jāuzstājas pret attiecīgo žandarmu, pret attiecīgo prokuroru, pret attiecīgo landrātu... Preses pirmais pienākums tagad ir segrot visus pastāvošās politiskās iekārtas pamatus."<sup>3</sup>

Vērts konkrētā kritika par visu prāšu junkuru kategoriju bija it sevišķi nozīmīga, jo prāšu junkuri un prāsiems bija revolūcijas galvenie ienaidnieki, pret kuriem Marks un Engels nesaudzīgi cīnījās.<sup>4</sup>

Tātad ar savu nesaudzīgo māksliniecisko kritiku par skaidri saskatāmu konkrētu prototipu Vērts veica revolūcijas cīņtāja tiešos uzdevumus.

Reizā arī atzīmēsim, ka "tāpat var identificēt visus pārējos Vērts anonīmos "varoņus"<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Fejins V.I. Raksti, 34. sēj., 302.lpp.

<sup>2</sup> Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., т. XXXIV, с. 40.

<sup>3</sup> Тамже, т. VI, с. 247.

<sup>4</sup> Sk. Matuzova H.M. Проза Георга Веерта в "Новой Рейнской газете". Киев, 1957, с. 79-82.

<sup>5</sup> Kaiser B. Georg Weerth sämtliche Werke. Vorwort zu Bd. IV, S. 11.

Vārta satiriskais portrets par Šnaphānski atgādina Engelse veidoto. Jau romāna pašā sākumā arī Vārta zobgali-  
gi uzsver: "Šnaphānskis ir dzimis Augšsilēzijas polis  
(Wasserpölocke). Es lūgšu sevam lasītājam nesmieties" (299).  
Un tālāk Vārta, izvērsdams Heines aizsāktu tēmu, zobgali-  
gi pielīdzina Augšsilēzijas vācieša (Wasserpölocke) un lā-  
cienes ātiskās vērtības. Lāča meita sapņo, ka "cīlais bru-  
ņinieks" (der edle Ritter) radīs ar viņu jaunu paaudzi,  
"kura apvienotu visas lāča un Wasserpölocke labākās īpašī-  
bas" (337). Engells aizrādīja, ka Lihnovskis runāšanas maniere  
bija piemērota "dāmām galerijā" - lāča meitas mīlestība uz  
Šnaphānski ir dzelīga mājiens par sabiedrības dāmām, ka  
bruņniekā var iemīlēties vienīgi būtnei ar lācenes inte-  
lektuālo līmeni.

Engells ironiski dēvē Lihnovski par "īstu bruņnieku"  
(ohne Furcht und Tadel), par "cēlo bruņnieku", par "bel-  
homme", kurš runā, "skrullādams ūsas". Arī Vārta sauc Šnap-  
hānski par "īstu bruņnieku" (Ritter ohne Furcht und Tadel)  
(304, 325, 365), par "bel-homme" (453), kurš runā, "skrul-  
lādama ūsas" (306, 313), par "cēlo bruņnieku" (298, 305,  
306, 325, 339, 342, 527, 531), arī Vārta, tāpat kā Engells  
izceļ viņa iedomību (306, 341) un viņa plātīšanos ar piede-  
ribu pie prūšu dižciltīgajiem (303, 341).

Engells dēvē Šnaphānski par "skaisto bruņnieku"; arī  
Vārta dēvē viņu par tādu un izvērstās ainās izceļ viņa la-  
bi kopto skaistumu un viņa iedomību uz to (299-300, 304,  
306, 330, 414, 524, 528). Arī Vārta vēstījumā Šnaphānska  
ūsas it kā kļūst vieneno viņa skaistuma galvenajiem atri-  
būtiem (300, 304, 306, 313, 320, 326, 524, 528).

Tāpat kā Engells, Vārta sevišķu uzmanību veltī sava varo-  
ņa runāšanas tieksmēm. Šnaphānska runāšanas manieri parla-  
mentā Vārta izvērā, starp citu, plašā mākslinieciskā ainā -  
feletonā alegorijā, kurš vēlāk grāmatas izdevumā nosaukts  
par "Sumināšanu" (373-379). Šī alegorija varētu būt glez-  
naina ilustrācija Engelsa vārdiem un lieliska parodija par  
Lihnovski un Frankfurtes parlamentu.

Gluži "NRhZ" reksturojumu garā par Lihnovski, it īpaši par viņa daiļrunības tieksmēm, ir arī skats, kurā Šnaphānskis ar jau minēto grāfu izdara "mēģinājumu", kā bruņiniekam iekarot hercogieni. Šis mēģinājums ir satīrisks paraugs bruņinieka "teatrālejiem efektiem" un "komediantu stīķiem".

Vārta satīra kļūst sevišķi dzelīga, kad šis "mēģinājums" tiek īstenots, tātad, kad Šnaphānskis stāv hercogienes priekšā.

"Bruņinieks uzvedās kā vissentime itālākais pārtiķis" (431). Viņš, jauns cilvēks, teica vecajai, izkurtējusiai hercogienei tādas frazes kā: "Es atradu rozi - vai es driktu to lauzt? Es atradu pārli - vai es driktu piespiest to pie savas krūts?" (430). Pat grāfs un barons, Šnaphānska sabiedrotie, ir par viņa veiklību pārsteigti: "'Skatīties tikai, kā viņš luncira ar asti un lišķā", murmināja grāfs. - "Kā jauns kucens veca kaķa priekšā", atbildēja barons" (429).

Raksturīgs ir arī skats, kur rādīts, kā Šnaphānskis kādā jaukā rītā izlemj kļūt par politiķi, "uzstāties kā savas dzimtenes dižvīram" (452). Vienīgais, kas viņu tagad interesē, ir jautājums, ko no pazīstamajiem valsts vīriem ņemt par paraugu (453-455). Viņš vērtē visus politiskos runātājus no senās Romas līdz viņa laikam - visus, neatkarīgi no viņu uzskatiem, jo Šnaphānskis domā vienīgi par savu runu efektivitāti. Pārējais viņu neinteresē. Jau tagad viņš savās iedomās redz klausītājus sajūsmā par savu runu; viņš redz, ka parlamenta ēka "is ringing with cheers for several minutes"<sup>x</sup> (456).

Zīmīgs ir romāna nobeigums: "...un ja viņš arī nekļuva nekāds Montalembērs, nekāds Larošžaklēns, nekāds Larmartīns, nekāds Gizo, nekāds Tjērs, nekāds apakšnama vai augšnama runātājs, tad viņš vismaz kļuva - jā, par ko gan viņš kļuva?" (456).

<sup>x</sup> "minūtām ilgi skan no "urā" saucieniem" (angļu val.)



Vārta šķietami etstāj jautājumu bez atbildes. Bet tā ir tikai šķietamība. Vārta savā romānā rāda, kā veidojies Nacionālās sapulces runātājs un politikis - turpinājumu sniedz "NRhZ" materiāli, kas rāda šo runātāju politiskajā darbībā revolūcijas laikā. Šeit mums ir sevišķi uzskatāms piemērs, kā Vārta seva romāna sižetisko izveidojumu koordinājis ar avīzes materiāliem.

Arī Vārta tonis pilnīgi atbilda avīzes pamattonim. Atceroties "NRhZ", Engelas vēlāk rakstīja: "Mums bija vienīgi tikai nicināmi pretinieki, un mēs izturējāmies pret viņiem visiem ar vislielāko nicināšanu, ...ar izsmieklu un zobgalību."<sup>1</sup> Gluži dabiski, ka seva bronziņieku Vārta uzskatīja par sevišķi nicināmu būtni.

Vārta nicinošā izturēšanās izpaužas romānā dažādā veidā. Runājot par Vārta mākslinieciskajiem izteiksmes līdzekļiem romānā, viņa revolūcijas posma daiļrades pētniece N. Matuzova atzīmē, ka viens no Vārta satīriķajiem paņēmieniem ir vāstījuma tonalitātes pastāvīgā maiņa. Matuzova aizrāda, ka autors runā par Šnaphānski trīs tonalitātēs - it kā objektīvā, it kā līdzjūtīgā ar apslēptu ironiju un asi kritiskā. Vārta bieži lieto satīriskus epitetus, paplašinātas satīriskas metaforas un metaforiskus salīdzinājumus, sarkastiskus salīdzinājumus. Viņš veiksmīgi salīdzina savu varoni ar izcilām personām un literāriem varoņiem. Īpaši asprātīgi un atjautīgi Vārta diskreditē Šnaphānski ar dzejiskiem citātiem no bībeles, evaņģēlija, no pasaules literatūras klasiķu un citu autoru darbiem.<sup>2</sup>

Veiksmīgs paņēmienis ir arī Šnaphānska iekšējo monologu atveidošana. Tajos izpaužas viņa garīgā nožēlojamība. Tā viņš pēc bēgšanas no Spānijas dziļi nožēlo, ka cīnījies donā Karlosa pusē, jo palicis tukšā. Viņš spriež: "...Ko

<sup>1</sup> Markss K., Engells F. Darbu izlase 2 sējumos. 2.sēj., R., 1950, 311.lpp.

<sup>2</sup> Matuzova H.M. Проза Георга Веерта в "Новом Рейнском Газете", с. 90-94.

es ieguvu, ka es dzinos pēc goda un slavas, pēc abām visnesubstancionālākajām lietām, kas ir passu...? O ser Džon<sup>x</sup>, tev bija taisnība; slavu nevar ne ēst, ne dzert... O, slava ir brīnumskaists bende, kurš jokodamies uzrauj savu upuri pie kerātevām..." (339).

Vai arī Šnaphānska monologs, kad viņš cenšas pavest sūtņa sievu Briselē: "Kas tur ļauns, ja vīrs nes pāris ragu!" Šnaphānskis atrod "attaisnojumu" apziņā, ka šāds vīrs "gandrīz vienmēr atrod ciešanu biedrus" un ka šo nelietību izdarījis "brašs aristokrāts kā es, bruņnieks Šnaphānskis" (341).

Kritika par Šnaphānski un viņa apkārtņi pāraug kritikā par visu Prūsijas muižniecību un par visu augstāko sabiedrību. Ka Šnaphānskis nav nekāds izņēmums, to apliecina pārējie muižniecības pārstāvju tēli romānā. Neraugoties uz visām viņu individuālajām atšķirībām, katrs no viņiem ir bezgala maatrausīgs, zemisks, cinisks un gatavs uz jebkuru nekrietnību.

Tāds ir grāfs G., tipisks prūsisms produkts. Greizsirdīgs keuslis un sadists, viņš iemieso sevi prūšu muižnieka un karotāja "ideālus". Tāds ir izvirtulis un glāvulis hercogs fon...- Maincas un Koblences bajadāru draugs" (365). Pavisam paklīdis ir Šnaphānska bijušie kaujas biedri no Spānijas - grāfs K.<sup>xx</sup> un generālis fon R. Viņi cieš no "kabatu tukšnešainā tukšuma" un pret atlīdzību cenšas celt Šnaphānskim labu slevu augstākajās aprindās.

Tipisks muižnieku kārtas pārstāvis ir arī Šnaphānska draugs, kurš viņam ciniski atgādina, "ka viņš kļuvis nelaimīgs mīlestības dēļ un ka viņam tagad jācenšas ar mīlestību atkal tikt uz zaļā zara" (390-391). Tieši viņš vērš Šnaphānska skatus uz bagāto hercogieni.

Līdzīgs ir grāfs, kurš hercogienes vājības labi pazīst un ar parazīta dzīves pieredzi saprot, kādi ir Šnaphānska no-

<sup>x</sup> Falstafs.

<sup>xx</sup> Grāfs K. - Lihnovska bijušais adjutants fon Kelcs. Sk. Kaiser Bruno. Anmerkungen zu Georg Weerth sämtlichen Werken, Bd. IV, S. 363.

lāks. "Es paredzu, ka Jūs nevālaties, lai hercogiene Jūs izmantotu, bet ka Jūs vālaties izmantot hercogieni?" (410). Viņš dod Šnaphānskim praktiskus padomus, kā to panākt. Par viņa mēģinājumu kopā ar Šnaphānski, kā "iegūt" hercogieni, Šnaphānskis apsola viņam savu skaisto ērzeli.

Atšķirībā no grāfa, Šnaphānska ocrāis sabiedrotāis ciņā par hercogienes "iegūšanu" barons fon... pieder pie tiem feodaļiem, par kuriem Manifestā teikts, ka viņi "...labprāt uzlasa zelta ābolus un ne bez profita maina uzticību, mīlestību un godu pret aitas vilnu, bietām un degvīnu."<sup>1</sup>

Barons fon... tirgojas ar zirgiem, audzē aitas un pārdod vilnu, viņš nodarbojas ar biešu audzēšanu un degvīna dedzināšanu. Viņš ir rupjš, neaptēsts ķēms, žūpo un spēlē kārtis. Arī viņš nekautrējas par savu palīdzību Šnaphānskim saņemt atlīdzību. Lai barons varētu nopirkt hercogienes četrus zirgus, kuri viņam bija iepatikušies, Šnaphānskis apņemas hercogienei apgalvot, ka tie slimo ar spreijām.

Tātad hercogiene ar savām bagātībām tiek iztirgota par ērzeli un četriem zirgiem. Šis buržuāziskais darījums ir it kā ilustrācija Manifesta vārdiem, ka "Buržuāzija... nav atstājusi starp cilvēkiem nekādas citas saites kā tikai kailo interesi, kā tikai bezjūtīgo "samaksu skaidrā naudā". ...Cilvēka personīgo cieņu tā padarījusi par maiņas vērtību, ...tā nodibinājusi vienu vienīgu nekautrīgu tirdzniecības brīvību."<sup>2</sup>

Vēcajai hercogienei, Šnaphānska "mīļākajai", Vērts veltī sevišķu uzmanību. Viņa ir ļoti nozīmīga persona, jo viņai ir daudz naudas, tātad liela vara.

Hercogiene ar savu izvirtušo dzīves veidu bija plaši pazīstama. Arī Vērts savā romānā stāsta par to. Šo dzīves bandu pārsātināto būtni Kārlis X bija par izvirtību pa-

<sup>1</sup> Marks K., Engeles F. Darbu izlase. 1. sēj., 29.lpp.

<sup>2</sup> Turpat, 11. lpp.

dzinis no sava galma (398). Par viņas ārkārtājo izvirtību liecina dažas konkrētas situācijas romānā.

Vērts veldojis hercogienu visgroteskākos toņos. Viņa ir pavisam maza auguma. Izskatījušais dzīves veids atstājis iespaidu uz viņas ārieni; hercogiene ir tieva kā skelets (392). Viņas sejas krāsa ir dzeltenī sadēdājusi (394). Hercogienei nav ne savu zobu, ne savu matu. Viņai ir neīsti gurni, neīsti ikrī, neīsts dibens. Trūkumus aizpilda kosmētika. "Vanaga acis, vanaga deguns, izbāzts plēšīgs putns un gīmī kaislību degnis; tā ir mūsu hercogiene" (397). Parasti viņa pieņem viesus tikai vakarā pie spuldžu gaismas, jo zina, cik neizdevīga viņai ir dienas gaisma. Un šis 58 gadus vecais putns biedēklis, kura krūtīs verd nevaldāma saldkaisle, nopērk sev par mīļāko jauno, skaisto Šnaphānski.

Istenībā arī tas ir parasts buržuāziskais tirdznieciskais darījums. Tāpat kā hercogiene tikusi iztirgota par vienu ērzeli un četriem zirgiem, Šnaphānskis pārdevis sevi par 20 000 dālderiem.

Ieguvusi jauneklīgu "mīļāko", hercogiene pati cenšas kļūt "jauneklīga". Virieša apgērbā viņa seko savam "mīļākajam" uz viņa maižu: godkāres pārņemta viņa pastāv uz to, lai Šnaphānskis kļūtu politiķis, jo "apkāpt mālienes junkuru (Wasserpölocke) ...viņu ar laiku nekādā gadījumā apmierināt nevarēja" (452).

Hercogienes izvirtība bija sasniegusi augstāko pakāpi, bet vārts rāda, ka augstākās sabiedrības sievietņu starpā tā bija parasta lieta.

Reiz Šnaphānskis nepamatoti bija lielījies, ka baudījis kādas firstienes<sup>x</sup> labvēlību. "Firstienei nekas nebija pretim, ja lepojās ar viņas labvēlību, kur tas tiešām tā bija, bet viņa nevarēja pieļaut, ka viņas labā slava ciestu, kur viņa nebija saņēmusi pretpakalpojumu" ... "Ie-

<sup>x</sup> Firsta Meternihs sieva. Sk. Kaiser B. Georg Weerths sämtliche Werke. Erklärungen zu Bd. IV, S. 531.

vērā: Firstiene tikai tāpēc vien negrib samierināties ar to, it kā mūsu bruņinieks uzlicis viņas vīram ragus, ka viņa nev saņēmusi no bruņinieka nevienu "pretpakalpojumu" (369).

Šādas izvirtības piemērs ir arī grāfienes S. aizbēgšanas mēģinājums ar Šnaphānski, balet'lejtājas "nopirkšana", sūtņa dievas Briselē nopietnās pārdomas, vai kopā ar Šnaphānski neuzlikt savam vīram ragus utt. Šie piemēri atbilst Komunistu Manifesta konstatācijai, ka "nav nekā smieklīgāka par mūsu buržuju augsti morālajām šausmām par komunistu šķietami oficiālo kopsievību. Komunistiem kopsievība nav jānodibina, tā gandrīz vienmēr ir pastāvējusi."<sup>1</sup>

Vārta rāda ne tikai atsevišķus muižniecības pārstāvjus, bet arī tos, kuri ļauj tiem plaukt un zelt. Tas ir galvenais nolūks, kura dēļ Vārta septiņos turpinājumos bija iespraudis feļetonu sēriju par svētkiem sakarā ar Ķelnes katedrāles (doma) pamatlikšanas 600. gada dienu 1848. gada 14. augustā.

"NRhZ" izturējas pret šiem svētkiem ar nicināšanu, jo tie bija iecerāti kā prāšu feodālās monarhijas mūžīgums svētki. "Vāczemē" Heine bija par šo katedrāli rakstījis:

.....  
Tai garīgai bastiņai nācās būt,  
Un viltīgo katoļu omā  
Bij milzu cietums, kur vācu gars  
Būs mūžīga vaņņnieka lomē.

(A. Upiša atdz.)

14. jūnijā "NRhZ" rakstīja: "Lielburžuāzija, antirevolucionāra jau no paša sākuma, aiz bailēm no tautas, t. i., no strādniekiem un demokrātiskās buržuāzijas, noslēdza ar reakciju aizsardzības un uzbrukšanas līgumu"<sup>2</sup>.

Kā varēja sagaidīt, doma svētki izvērtās par prettautis-

<sup>1</sup> Markss K., Engels F. Darbu izlase, 1. sēj., R., 1950, 25. lpp.

<sup>2</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. V, с. 64.

ku buržuāzijas demonstrāciju gluži pēc feodālās monarhijas  
vāļēšanās. Tas atspoguļojas Vārta iesprausto feletonu sēri-  
jā, kuru viņš grāmatas variantā nosauca par "lielo ķēlnes  
dome farsu" (488).

Galvenais viesis šajās svinībās bija Prūsijas karalis  
Fridrihs Vilhelms IV. Vārta šķietami tēlo viņu ar simpatijām,  
bet tā ir dzelīga ironija. Savā feletonā viņš ietver  
vārdus, ko karalis bija teicis Frankfurtes Nacionālās sa-  
pulces deputācijai:

"Mani kungi: Jūsu sapulces nozīmi es ļoti labi saprotu.  
Es atzīstu, cik nozīmīga ir Jūsu sapulce!" - Šeit viņa ma-  
jestātes balss kļuva ļoti nopietna un griezīga - "Taču ne-  
aizmirstiet arī, ka Vācijā ir vēl firsti" - to teikdams  
viņa majestāte lika roku uz sirds un sevišķi uzsvēra - "un  
neaizmirstiet, ka arī Es pie tiem piederu!" (558).

Cik demagogiski skan šie karaļa vārdi Nacionālajā sa-  
pulcei, kas radusies revolūcijas rezultātā! Citāto rindko-  
pu no Vārta 31. augusta feletona "NRhZ" burtiski pārņem sa-  
vam 18. oktobra ievadrakstam.<sup>1</sup>

Vārta izmanto gadījumu, lai ar smalku ironiju, it kā ne-  
manot, parādītu Nacionālās sapulces varasvīru gerīgo sek-  
lumu un jebkuras politiskās principialitātes trūkumu. Tas  
kļūst redzams no tā, kā viņi reagēja uz karaļa demagogiju.  
Pāceļot tostū par "vienotām brīvām tautām un par vienotiem  
brīviem firstiem" (472), karalis "ar bezgalīgu grāciju iz-  
tukšoja kausu" (473) un ar to izraisīja vispārēju sajūsmu.

Lai par Vārta nostāju attiecībā uz karali un svinību  
dalībniekiem nebūtu nekādu šaubu, viņš piedāvā karaļa de-  
magogijai viduslaicīgu nokrāsu. Karaļa cenšanos pēc ārējiem  
efektiem viņš salīdzina ar kādu ķeizara Makša joku, kurš  
bija guvis tautā tikpat lielu piekrišanu, kā tagad karaļa  
demagogiskā ākstīšanās starp Nacionālās sapulces locek-  
ļiem (473).

Vārta izzobo "opozīcijas" locekļus, kas bija uzskati-

---

1 Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. V, с. 462. MEGA,  
Abt. I, Bd. VII, S. 391.

juši per piemērotu sevīem "revolucionārajiem" uzskatiem šajās svinībās piedalīties un tagad bija par karaļa panākumiem sašutuši. "Jūs demokrāti! Jūs mulķīgiie republikāņi! Ejiet un ļaujiet sevi pakārt!" zobgalīgi iesaucās Vērts. "Kas ir jūsu nīknaiss naidis, salīdzinot ar to, kā gudrais karalis iztukšo savu kausu!" (474).

Komēdiju vainago karļa skūpstī un apkampieni ar valsts pārvaldnieku Austrijas erchercogu Johānu, izraisot Vērtā ironisko piezīmi: "Ko jūs vēlaties vēl? Prūsija izšķīdusi Vācijā un Vācija - Prūsija..." (474). Tātad tieši ar šīs "revolucionārās" sapulces palīdzību prāšu monarhija varēja savu programmu vislabāk īstenot.

Kariķēta veidā Vērts sniedz atsevišķu Nacionālās sapulces varasvīru portretus.

Katedrāles svātkos mēs sastopam arī Jakobu Venedeju, Sapulces kreisā spārna delegātu. Viņš bija kļuvis smieklīgs ar savām frāzēm un žēlībām. Par viņu zobošanās Heinē dzejoli "Kobess I" un Vērts savos feļetonos.

22. jūnijā "NRhZ" bija savā sludinājumu daļā ievietojuši ironisku "Uzsaukumu vācu tautai! Uzsaukums rakstīts it kā Venedeja vārdā, kurš kā "nabaga trimdinieks svešumā" "18 gadu cietis (darbete) vācu brīvības labā."<sup>1</sup> Tagad šis bijušais "nabaga trimdinieks" kļuvis par monarhistu, kurš apgalvo, ka Vācijas republika varot gūt uzvaru tikai pār viņa liki.<sup>2</sup>

Vērtā tēlojums stipri sasaucas ar "NRhZ" sludinājumu materiāliem un ar "NRhZ" levdraksta vārdiem. "Tas bija klusais cietājs, tas bija tas pats virietis, kurš astoņpadsmit gadu "cietis" (gedarbet) vācu brīvības labā, tas bija tas pats virietis, kuram republika tiek tikai pāri viņa ķermenim, pāri likim..." (483). Un Vērts zobgalīgi nosauc viņu par "Nacionālās sapulces Hiobu" (483).

<sup>1</sup> "NRhZ", 1848, 22.VI.

<sup>2</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. V, с. 25.

Vārta karikatūrvēdīgi rāda arī divus citus Nacionālās sapulces delegātus - vienu austrieti un vienu īstu prūsi (StockpreuBe). Ar tiem viņš ilustrē, ko nozīmē "vācu vienprātība". Gluži Heines manierē viņam izdodas puspiedzērūšos melnbalto<sup>x</sup> un melnsarkandzelteno<sup>xx</sup> vienu pret otru uzridēt un izprovocēt vārdu spaiņu. Taču nekādu nopietnu domstarpību viņiem nevar būt, jo galvenais abiem ir ēšana. Tam viņi sirdīgi nododas visu vakaru un par to vien runā. Protams, arī šīs runas ir "patriotisma" pilnas. "Vai šie salāti nav tik lieliski, it kā tos ļātu gatavojis pats Radeckis?" (469) jautā austrietis. Viņi gandrīz sakaujas tortes dāļ un beidzot to sadala savā starpā. Vārta simboliski salīdzina šo torti ar Poliju, par kuras sadalīšanu valstsvīri bija sasnieguši pilnu vienprātību. "Melnbaltais un melnsarkandzeltenais tūlīt taisījās savu leupījumu dalīt vispilnīgākā vācu vienībā" (484).

Šis jautrais, līdz groteskai kāpinātais ekskurss atgādina "NRhZ" pirmo ievadrakstu par Frankfurtes parlamentu, kura deputāti tikai vienu daru sistemātiski - viņi savlaicīgi dodas ēst.<sup>1</sup>

Vārta beidz doma svētku aprakstu ar asprātīgu izdomu. Aiz riebuma par šo apskurbušo "patriotismu" viņš pēkšņi izsauc "Leī dzīvo republike!" un gaida, ka no visām pusēm viņam uzbruks. Bet viesi ar pašu parlamenta prezidentu Gāgerneru priekšgalā nemaz nevar iedomāties, ka šajā "patriotiskajā" sabiedrībā kāds varētu būt kritiski noskaņots. Tosts viņiem šķiet konstitucionāls, un viņi uzņem to ar sajūsmu.

Tādi bija Frankfurtes Sapulces delegāti, un karalis varēja būt ar viņiem pilnīgi apmierināts. "Nekad vēl es neesmu redzējis tik jautru Majestāti", atzīmē Vārta un ironiski jautā: "un vai viņam uz to nav visi iemesli, vai viss ariet pēc viņa vēlšanās?" (461). Karalim tiešām ir visi

<sup>x</sup> Prūsijas krāsas.

<sup>xx</sup> Austrijas krāsas.

1 Маркс К и Энгельс Ф. Соч., т. V, с. 10-14.



iem sli pacelt tosti par visiem Sapulces locekļiem, par klātesošiem un promesošiem (477).

Fantasmagoriskā beigu sinā Verts, radoši turpinot Heines tradīcijas no "Vāczemes", rāda līdzību starp Frīdriha Barbarosa un Frīdriha Vilhelma IV "programmām" (557) un dzēlīgi raksturo Sapulces anahroniski reakcionāro darbību. "Tie bija tieši Nacionālās sapulces locekļi, kas uzmeklēja veco Barbarosu Kīnhauses alā un viņu pamudināja no jauna pārņemt dzimtenes likteņus savās rokās" (559).

Feļetonā par doma svātkiem rakstīti divās tonalitātēs - galvenokārt atklāti satīriski kritiskā tonī, bet reizēm Verts izliekas esam parasts vācu mietpilsonis. Tāds viņš šķiet, kad kopā ar citiem stāv lietus gāzēs un pacietīgi gaida "augsto viesu" parādīšanos, kad viņš spriež par karali pēc tā "labākajām īpašībām" vai arī, kad viņš aiz "sajūsmas" iekliedzas: "Lai dzīvo karalīsi! (461). Tāda dubultā tonalitāte ļauj Vērtam ironiski parādīt mietpilsoņu domāšanas veidu un reizē pastiprināt satīrisko kritiku ar stilizātu "pašatmaskošanos".

Kā atzīmē Matuzova, "...autors neaprobežojas ar toreizējās vācu kontrrevolūcijas atmaskošanu. Romāns piebārstīts ar daudziem kodīgiem politiskiem mājieniem, kuri aizkar veselu virkni kronētu un nekronētu Eiropas XIX gs. pirmās puses valdnieku."<sup>1</sup>

Tāpat romāns sniedz ne tikai priekšstatu par vācu muižniecības dzīves veidu XIX gs. 30. gadu beigās līdz revolūcijai un par Vācijas apstākļiem revolūcijas laikā, bet daļēji arī par toreizējo Rietumeiropu.

Vērts pratis ar dažām piezīmēm piešķirt romānam antiklerikālu un antireligisku skanējumu. Dzirdot Šnaphānska komplimentus hercogienei, barons iešūkst grāfem ausī: "Žēl, ka bruņinieks nav kļuvis mācītājs. Skatīties, kā viņš žestikulē, kā sajucis telegrafē..." (429). Šnaphānska komfortablais "svētceļojums" uz Romu ir smalka satīra par ticīgo

<sup>1</sup> Sk. Matuzova H.M. Проза Георга Верта. В "Торжествы" c.107-108.

svētceļojumiem. Cik daiļrunīgs ir Vārta paziņojums, ka Romā "Šnaphānski kungam apbalvojumā par viņa grākiem izrotāja krūtis ar vienu no kristietības augstākajiem ordeņiem" (448). Jāievēro, ka "Svētā baznīcas valsts" bija atsūtījis Rotšildam Pestītāja ordeni.<sup>1</sup> Sakarā ar hercogienes un Šnaphānska "svētceļojumu" Vārta atceras savu veco skolotāju: "Virietis, kuram vajadzēja izaudzināt mūs par kristīgiem, patalsīja mūs par pagāniem. Es to nekad nesizmirsīšu. Es viņu ar pateicību atcerēšos" (448).

Viens no Vārta vēstījuma būtiskākajām īpatnībām ir tekstuālas atkāpes uz asociatīviem pamatiem. Tas ļauj autoram jautājumu iztirzāt plašāk, vēlāmā toņkārtā apgaismot to no dažādiem viedokļiem, minēt "zskatāmus piemārus, viegli pāriet no tēmas uz tēmu. Autors gūst iespēju iespraust satīriskas piezīmes vai salīdzinājumus un pašam iejaukties notikumu norisē. Visur jūtama viņa dzīvā, aktīvā personība. Vēstījums kļūst daudzpusīgāks un tiešāks, pārvēršdamies it kā par netraucētu sarunu starp autoru un lasītāju. It īpaši dienas avīzes feļetonā tas ir sevišķi svarīgs.

Tā Vārta, stāstot par Šnaphānska aventūru ar baletdejo-tāju, tekstuālā atkāpe gleznaini, vienkārši un saprotami izskaidro pārkāmo mīlestību kā sociālu parādību (322-324). Šī atkāpe vēlreiz rāda Vārta kā īsta Marksa skolnieka prasmi vienkārši un saprotami izskaidrot sarežģītas lietas. Kad Markss 1849. gadā sāka publicēt "NRhZ" rakstu sēriju "Algotais darbs un kapitāls", viņš pašā sākumā paziņoja: "Mēs centīsimies izklāstīt to iespējami vienkāršāk un populārāk... Mēs gribam, lai mūs saprastu strādnieki."<sup>2</sup> Šo Marksa vēlēšanos Vārta īsteno.

Šnaphānska piedzīvojumi Vīnē izraisa Vārta ironiskās pārdomas par to, ko var nodarīt skaistas sievietes, ja viņas ir apvainotas (367-372). Šīs pārdomas saistās ar ironiskām piezīmēm par augstāko slāņu izvirtību. Runājot par hercogienes kājām, Vārta atceras Gātes uzskatus par sie-

<sup>1</sup> Sk. Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. IV, с. 210.

<sup>2</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. VI, т. 249.

vies kāju un izmanto tos par izējas punktu saviem ironiskajiem secinājumiem par hercogieni vispār (396). Šnaphānska pākšpā atbrīvošanās no visiem paradīem ļauj Vērtam izdaiļot vēstījumu ar pasakaino paralāli par Ērkškrozīti, kura apburta guļ ar visu savu pili. "...brupnieka skūpstis atbrīvojs pili no burvestības; mūsu Šnaphānska apkampieni atbrīvoja no hipotākām visus viņa īpašumus" (439).

Palaikam atkāpes izvēršas par atsevišķām nodaļām. Tā tas ir ar 7 nodaļām par doma svētkiem. Kad pēc Lihnovska nāves Vērtu sauca pie atbildības par firsta apmelošanu, viņš asprātīgi izmantoja gadījumu, lai romānā iekļautu nodaļu par gaidāmo prāvu, kurai nekad neesot bijis un nekad nebūšot nekā līdzīga. Attāla līdzība esot vienīgi Rablē tēlotajai Dibenlaiza un Smakuļa prāvai, kurā abas puces runāja nevienam nesaprotamas un neizsakāmas muļķības. Tādējādi Vērts iestarpinājumā atgādina par jautrajiem renesanses smieklīem un sagatavo lasītāju uz to, ko no šīs prāvas var sagaidīt. Vērts atkāpe - salīdzinājums atsevišķā nodaļā par Šnaphānska stāvokli, kad viņš gatavojas iekarot hercogieni, izvēršas par lielisku farsu (Posse) "Profesors". Šādām atkāpēm un iestarpinājumiem palaikam ir retardējoša nozīme, kāpinot interesi par notikumu norisi.

Reizēm Vērts vēstījumu padara dzīvāku dinamiskie, straujie dialogi. Tie ir bez liekiem vārdiem un lietīšņi. Tajos uzskatāmi atsedzas cilvēka raksturs. Tādi ir dialogi starp Šnaphānski un baronu. tāda dialoga formā ir uzrakstīta nodaļa "Profesors".

Vērts romāns iznāce sākumā avīzē un pēc tam ar nedaudz grozītu saturu grāmatā. Tam bija savs iemesls.

1848. gada 18. septembrī Frankfurtes nemieru laikā Lihnovski kā spiegu uz ielas nogalināja. Vērts romāna iespiešanu avīzē pārtrauca, lai nedomātu, ka viņš vēršas pret mirušo (V, 306); bet tieši tas deva reakcijai ieganstu apvainot Vērtu Lihnovska apmelošanā jau publicētajās nodaļās un ierosināt pret viņu prāvu "par apmelošanu" (für Verleumdung). Tad Vērts nolēma romānu turpināt un to izdot grā-

matā, lai tiesas lestadēm un publikai parādītu, ka ar Šnaphānski neesot bijis domāts Lihnovskis viens pats, bet visa prūšu malienas junkuru kategorija ((V,306).

Grāmata iznāca 1849. gada vasarā, bet Vērtam tā nelīdzēja. Trīs mēnešus viņš bija spiests pavadīt cietumā.

Grāmatā ir izmaiņas saturā un kompozicionālajā uzbūvē, bet piekāpties Vērts nedomāja. Pašās beigās, epiloga vietā, Vērts izaicinoši raksta: "Šnaphānskis ir dzīvs, un nekad viņš nenomirs. Mans Šnaphānskis ir nemirstīgs". Arī grāmetas variantā romāns vispilnīgākajā mērā saglabā savas agresīvās satīras proletāriski revolucionāro iedabu.

"Šnaphānskis" ir pilnīgi jauna tipa romāns vācu literatūrā, "novatorisks kā pēc idejiskā satura, tā arī pēc žanra, kompozīcijas, stilistiskajām īpatnībām, tēlu atsegšanas un tipizācijas paņēmieniem."<sup>1</sup> Tā idejisko un žanrisko izveidojumu nosaka vispirms tas, ka tas ir "avīzes romāns" par aktuāliem dienas jautājumiem. Vērts atradis tam vispiemārotāko formu. Katra nodaļa ir publicistiski ass, uzbrūkošs, sevī noslēgts feļetons pamflets, kurš atsedz kādu jaunu "varoņa" īpašību vai rāda sabiedrisko dzīvi jaunā aspektā. Šajā ziņā "Šnaphānskis" atgādina apgaismotāju dēku romānu vai stāstu.<sup>2</sup> Romāna apzināti vaļīgā kompozīcija zināmā mērā piešķir tam gan visumā, gan tā atsevišķām nodaļām fragmentāru iedabu (Atcerēsimies, ka romāns beidzas ar jautājumu). Ar to "Šnaphānskis" atgādina Heines "Ceļojumu pa Harcu": "Ceļojums pa Harcu" ir un paliek fragments...<sup>3</sup> Tieši šāda forma padara iespējamu dažādu ainu un nodaļu iesprausšanu, satīriskās un citas atkāpes, kas ļauj autoram brīvi griezties pie lasītāja un piešķir vāstījumam asāku publicistisko skanējumu. Bet pats galvenais kaujinieciskās dienas avīzes romānam - šāda forma dod iespēju saistīt stāstījumu ar tekošajiem dienas jautājumiem.

<sup>1</sup> Матузова Н.М. Проза Георга Веерта в "Новой Рейнской газете". с. 79.

<sup>2</sup> Тураев С.В. Георг Веерт и немецкая литература революции 1848 года. М., 1963, с. 368.

<sup>3</sup> Heine H. Raksti 2 sējumos. 2. sēj., R., 1950, 115.lpp.

Šajā darbā pilnīgi īstenotas jau pieminētās Ļeņina piezīmes attiecībā uz "kazu" un "individuālo gadījumu", ka "šo tematu vajag izstrādāt romānā...", tāpēc mēs varam runāt par "Šnaphānska" iedērbu romāna žanram un vēl precīzāk - satīriskam avīzes romāna žanram.

Vārta daudzpusīgi balstās uz Eiropas literatūras sasniegumiem. Viņš pats raksta: "Šnaphānskis ir maigi mīlošais gens, trakojošs kauulis, spēlmanis, diplomāts" (299). Šnaphānska svantūras atgādina blāžu un dēku romānus un reizē parodē ir Homēra epus, ir pastorālo, ir bruņinieku, ir romantisko romānu. "Šnaphānskis" satur arī kriminālromāna elementus; Šnaphānska bilance par saviem grākiem ir travestija par apģērbības romāna racionālismu (stcerēsīmies Robīnsona "grāmstvedību"). Reizē "Šnaphānskis" ir sociāls un sabiedrisks romāns.

"Šnaphānskis" satur arī reportāžas elementus. Vārta jau ar savu apcerējumu "Angļu strādnieku puķu svētki" bija kļuvis par socialistiskās reportāžas pamatlicēju vācu literatūrā, un viņa "grāmatā izstrādātā reportāža par doma svētkiem ir žurnālistikas mākslas meistardarbs."<sup>1</sup>

Bet Vārta vispirms ir satīriķis. Daudzas "Šnaphānska" nodaļas atgādina vācu viduslaiku pamfletus, kas uzrakstīti visdežādākajās satīriskās toņkārtās - ar vieglu ironiju, parupju tautisku humoru, dzēlīgu sarkasmu, līdz karikatūrai kāpinātā groteskā.

Savā romānā Vārta atsauces uz Rāblē, Servantesu, Šekspīru, Luvē de Kuvrē, Sternu un citiem satīriķiem, it kā norādīdams uz daudzveidīgajiem sakariem ar Eiropas progresīvo reālistisko satīru, bet sevišķi plaši Vārta izmanto vācu literatūras elementus un tradīcijas - tautas pesēkas (437) un teikas (444, 559), joku (473-474), blāža romāna (311), alegorijas un fabulas (376-378), tautiskās fantāzijas elementus (322-323). Novele par vestfālieti atgādina parupju viduslaiku humoristisko stāstu (356-357), bet hercogienes piedzīvojumi - satīrisku renesanses noveli (534). Grāfa un

<sup>1</sup> Kaiser B. Vorwort zu Georg Weerths sämtlichen Werken. Bd. IV, S. 9.

Šnaphānska "mēģinājums" uzrakstīts marionešu spēles garā (414-416); Šnaphānska plātišanās, bravūra, glāvums un "komedianta stiņi" atgādina Grifiusa komēdiju "Horribilicribrifax" un viņa "Schimpfspiel" ("lamu spēli") "Pēteris Skvencs", bet nodaļa "Profesors" uzrakstīta jaunrā farsa (Posse) garā.

Kā publicists Vērts turpina Bernes un it īpaši Heines tradīcijas. Taču Vērts nav tikai vienkāršs Heines tradīciju turpinātājs un pilnveidotājs. Heine nevarēja pārvarēt savus šķiriskos aizspriedumus pret tautas masām (atcerēsimies priekšvārdu "Lutācijas" franču izdevumam, veltījumu, ar ko sākas "Lutācijas" vācu izdevums, dzejoļi "Klejojošās žurkas"), un tāpēc viņa policiskās satīras pozitīvais mērķis ir aprobežots vai ar rūgtuma piegāršu.

Pavisam citādāk tas ir ar Vērtu. Skolojies Marksa skolā, viņš izveidojis savus personāžus par konkrētiem sociāliem tipiem, un vēršas pret tiem ar jauna veida, ar proletārisku humoru. Viņš zina, ka tādi Šnaphānski un viņam līdzīgie vēsturiski ir lemti bojā ejsi. Viņš zina arī, kam būs gala vārds un viņš par to priecājas. Romānā viņš raksta: "Lai velns parauj slaistus un Vestindijas fermerus. Pirmos nogalinās proletārieši un ošros - vergi. Jā, tā arī dariet" (313).

Tieši proletāriešu viedoklis viscaur jūtams Vērtā satīrā. Vecās pasaules bojā eju viņš ir gatavs sagaidīt ar dzirkstošiem smiekliem. Viņš draiskulīgi kādu laiku "nožēlo", ka piesolītā prāva nenotika, jo viņš jau bija priecājies dot tiesas aprakstu epiloga (303) "laika biedriem par prieku, pēcnācējiem par neizsikstošu smieklu avotu" (296).

Leņins atzīmēja, ka "...literāts neko nav spējīgs izdarīt bez partijas."<sup>1</sup> Vērtā daļrāde savukārt liecina, cik daudz spēj izdarīt literāts, kurš saistīts ar partijas un tās avīzes ikdienas cīņu. Viņš ne tikai parādīja satīris-

---

<sup>1</sup> Leņins V.I. Raksti, 8. sēj., 382.lpp.

kā svīzes romāna žanra plašās iespējas, bet darbs revolucionārā dienas avīzē ļāva viņam vēl lielākā mērā nekā H. Heinem apvienot publicistiku un beletristiku.

Buržuāzijas aprindās "Šnaphānskis" izraisīja liekulīgu sašutumu. Vārta romānu noklusēja. Vairāk nekā simts gadu tas netika izdots, kamēr 1957. gadā VDR iznāca Vārta kopotie raksti.

Ar šo romānu un citiem "NRhZ" publicētajiem darbiem Vārta kļuvis par socialistiskā reālisma priekšteci vācu literatūrā.

"Vispasaules vēsturiskās formas pēdējā fāze ir tās "komēdija", rakstīja Marksas "...Kāpēc vēstures gaita ir tāda? Tas vajadzīgs, lai cilvēce ar smiekliem šķirtos no savas pagātnes."<sup>1</sup> Romāns par "Šnaphānski" ir viens no tiem darbiem, kas palīdz cilvēcei ar smiekliem šķirties no savas pagātnes.

#### Резюме

Статья "Роман Георга Веерта "Жизнь и подвиги знаменитого рыцаря Шнапганского" " написана о выдающемся сатирическом романе Георга Веерта, опубликованном в руководимой Марксом "Новой Рейнской газете". Привлекая ряд до сих пор неизвестных или неиспользованных материалов, в том числе из "Новой Рейнской газеты", автор статьи вначале уделяет внимание историческому прототипу Шнапганского - князю Феликсу Лихновскому, и показывает, как его образ был использован в революционной литературе, публицистике и в "Новой Рейнской газете". Основное внимание уделяется идейно-художественным особенностям романа. Вскрывается его связь с материалами "Новой Рейнской газеты" и со статьей Энгельса о Лихновском. Автор показывает, как Веерту удалось использовать имеющиеся в его распоряжении материалы, чтобы создать в образе Шнапганского характерный тип прусского

<sup>1</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. I, с. 418.

офицера и захолустного помещика. Автор статьи показывает также, как в этом романе Веерт через ряд образов художественно отразил жизнь князя и обычаи всей феодальной верхушки Германии. В заключении вскрывается новаторская сущность романа как типично пролетарского произведения, его преемственная связь со многими выдающимися произведениями европейской литературы, а также значение романа в истории немецкой литературы.

### С о д е р ж а н и е

R. Äbeltinga.	Some Observations of the Image of the Author in Hemingway's Short Story Collection "In Our Time". (Р.Абелтиня. К проблеме образа автора в сборнике рассказов Э.Хемингуэя "В наше время").....	3
R. Darvina.	Auf dem Wege zur Alternative. (Р.Дарвина. На пути к альтернативе).....	20
T. Zälite.	Portrait of the Artist as a Young Man. (Т.Залите. Портрет художника в юности).....	38
В.Ивбулис.	Мир как творчество .....	66
А.Никогда.	О национальном своеобразии художественного стиля Г.А.Бюргера .....	98
А.Никогда.	Народная поэзия в эстетике Г.А.Бюргера как утверждение реалистических тенденций немецкой литературы эпохи Просвещения .....	125



Т. Селмина.	Henrika Ibsena dramatiskās poēmas "Pērs Gints" stils. (Т.Селмина. Стиль драматической поэмы Генрика Ибсена "Пер Гюнт") .....	143
Б.Шилиня.	Некоторые особенности композиции романа Джозефа Конрада "Победа" .....	159
Б.Шилиня.	Функция природы и мира вещей в романе Дж.Конрада "Каприз Олмейера" .....	176
М.Šmulovičs.	Georga Vērtā romāns "Slavenā brupinieka Šnaphānska dzīve un varoņdarbi" (М.Шмулович. Роман Георга Веерта "Жизнь и подвиги знаменитого рыцаря Шнапганского") .....	185

Ученые записки, том 209

**АВТОР И ЕГО СТИЛЬ В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Редактор З.Дорсфеева  
Технический редактор А.Адамсоне  
Корректор Т.Фадеева

Латвийский государственный университет  
Rīga 1975

---

Подписано к печати 23.01.1975 ЯТ12037 Зак.№ 533.  
Ф/б 60x84/16. Бумага №1. Физ.п.л.13,8. Уч.-и.л.10,5  
Тираж 260 экз. Цена 66 к.

---

Отпечатано на роталпринте, Рига-50, ул.Вейденбаума,5  
Латвийский государственный университет им. П.Стучки

LU bibliotēka



200024393

87

PT-75  
209

✓

Цена 66 к.

