S AUGSTĀKAS IZGLĪTĪBAS MINISTRIJA
PĒTERA STUČKAS LATVIJAS VALSTS UNIVERSITĀTE

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ СССР
ЛАТВИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ П. СТУЧКИ

ZINĀTNISKIE RAKSTI
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

XXIX SĒJUMS * ТОМ XXIX

LITERATŪRAS VĒSTURES JAUTĀJUMI

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

RĪGA — 1959 — РИГА

PSRS AUGSTĀKĀS IZGLĪTĪBAS MINISTRIJA
PĒTERA STUČKAS LATVIJAS VALSTS UNIVERSITĀTE

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ СССР
ЛАТВИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ П. СТУЧКИ

ZINĀTNISKIE RAKSTI
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

XXIX SĒJUMS * ТОМ XXIX

LITERATŪRAS VĒSTURES JAUTĀJUMI

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

RĪGĀ — 1959 — РИГА

FILOLOĢIJAS ZINĀTNES
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

*

LITERATŪRAS VĒSTURES JAUTĀJUMI
ВОПРОСЫ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

III B SĒRIJA * ВЫПУСК III Б

NO REDAKCIJAS KOLĒĢIJAS.

Pētera Stučkas Latvijas Valsts universitātes Vēstures un filoloģijas fakultātes «Zinātnisko rakstu» XXIX sējumā uzņemti pētījumi par literatūras jautājumiem. Tie skar latviešu, krievu un aizrobežu literatūras vēsturi.

Krājuma pirmajā nodalījumā ievietoti četri raksti par latviešu priekšpadomju un padomju literatūru. Vec. pasniedzējs O. Čakars, aplūkojot humoru un satīru brāļu Kaudzīšu romānā «Mērnieku laiki», galveno uzmanību pievērš komisko raksturu mākslinieciskajai izveidei. Raksts ir daļa no autora kandidāta disertācijas.

Neklātienes aspirante E. Knope, izstrādājot divas galvenās polemikas latviešu literatūras kritikā pag. g. s. 80. gados, uzrāda pirmos aizsākumus cīņā par reālisma principiem. Arī šis raksts ir daļa no disertācijas.

Fil. zin. kand. doc. V. Valeinis, balstoties uz plašu vēsturisku materiālu, aplūko Tautas rakstnieka Andreja Upīša publicistikas stilu. Rakstam ir aktuāla nozīme cīņā par mākslinieciski izveidotu stilu padomju publicistiskā.

Fil. zin. kand. A. Kalnbērziņa izseko Tautas rakstnieka V. Lāča nozīmīgās epoejas «Uz jauno krastu» tapšanas vēsturi, kompozīciju, tēlu sistēmu un citus mākslinieciskās meistarības jautājumus.

Krājuma otrā nodalījumā publicēti pētījumi par dažiem literatūras klasiķiem. L. Sidjakovs skar svarīgu jautājumu krievu realistiskās prozas sākuma posmā — A. Puškina uzskatus un cīņu par reālistiska romāna un stāsta (sevišķi to stila) izveidi. Raksts ir disertācijas daļa. Filol. zin. kand. doc. M. Rumjancevs analizē tēlu veidošanas paņēmienus J. Turgeņeva romānos «Rudins» un «Muižnieku lizda». Fil. zin. kand. doc. M. Nikolajevs parāda sociālistiskās revolūcijas idejas un tēmas atspoguļošanos Gorkija daiļradē un to nozīmi sociālistiskā reālisma metodes izveidē. Fil. zin. kand. T. Grīnfelde sniedz virkni nozīmīgu novērojumu par V. Šiškova vēsturiskā romāna «Jemeljans Pugačevs» kompozicijas un stila īpatnībām.

Krājuma trešajā nodalījumā ir raksti par aizrobežu tautu literatūru. Fil. zin. kand. L. Čerfase aplūko seno romiešu ievērojamā dzejnieka Ovidija eleģiju krājumu «Tristia» un uz šīs analīzes pamatiem izvirza viņa trimdas iespējamos cēloņus. T. Ļisicina apskata jaunākos pētījumus krievu un aizrobežu literatūras kritikā par lielāko angļu sociālistu 19. gadsimta beigās Viljamu Morisu un viņa utopisko romānu «Vēstis ne no kurienes». Fil. zin. kand. doc. Z. Giļdina savu rakstu veltījusi svarīgam jautājumam — Oktobra Sociālistiskās revolūcijas ietekmei lielā franču progresīvā rakstnieka Romēna Rolāna daiļradē un pasaules uzskatā.

Redakcijas kolēģija.

Rīgā, 1959. gada februārī.

PĒTERA STUČKAS LATVIJAS VALSTS UNIVERSITĀTES ZINĀTNISKIE RAKSTI
XXIX SĒJUMS, 1959.
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ЛАТВИЙСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА,
ИМЕНИ ПЕТРА СТУЧКИ, ТОМ XXIX, 1959.

O. Čakars

HUMORS UN SATĪRA BRĀĻU KAUDZĪŠU ROMĀNĀ «MĒRNIEKU LAIKI»

Kaudzītes «Mērnieku laikus» nav uzrakstījuši kā pasīvi dzīves novērotāji. Sacerētāji dziļi ieinteresēti tanīs parādībās, par kurām stāsta savā darbā. Vērīgām acīm dzīvē lūkojoties, Kaudzītes tanī saskatījuši daudz trūkumu, aplamību, un tieši tās viņi ceļ gaismā, analizē, nosoda. Dzīves negatīvās parādības bieži tēlotas humoristiskā un satīriskā gaismā. Šo romāna īpatnību atzīmējuši arī literatūras kritiķi.

Jau pirmais romāna recenzents A. Vēbers konstatē, ka rakstnieki grib tēlot latviešu tautas dzīves ļaunās puses, «tā sakot satīru sarakstīt».[1] Vairāk vai mazāk satīru skar visi vēlākie kritiķi, kas rakstījuši par «Mērnieku laikiem», taču komisko tēlu interpretācijā un vērtējumos daudz neskaidrību un pretrunu. Līdz ar to pretrunīgi arī visa romāna vērtējumi kopumā, jo komiskie tēli «Mērnieku laikos» izvirzīti pirmajā vietā. Apšaubāmiem, nepārliecinošiem skaidrojumiem pirmspadomju literatūras kritikā dažādi iemesli.

Kritiķi bieži ignorējuši vai arī nav centušies izprast satīriskā tēlošanas veida īpatnības. Viens no pirmajiem «Mērnieku laiku» recenzentiem Haralds par vājāk izveidotiem raksturiem romānā atzīst Švaukstu un Pietuku, jo «abi ir pārspīlēti, abi pārāk aplami un gaisli, dzīvē tādu neatradīs»[2]. Protams, aizmirstot satīrisko pārspīlējumu, dzīvē grūti bija atrast cilvēku, kas virs cimdiem mauc gredzenus, kas bērēs saka tādu runu kā Pietuks.

Pirmajos rakstos par «Mērnieku laikiem» R. Klaustiņš terminu «pārspīlējums» lietojis tikai negatīvā nozīmē, t. i., kā rakstnieku mākslinieciskū neveiksmi. Viņš norāda, ka Kaudzītes attēlojuši

[1] W [A. Vēbers], «Mērnieku laiki», Balss, 1879., 101. nr.
[2] Haralds [Ed. Skujenieks-Vensku Edvards], «Mērnieku laiki», Balss, 1880., 67. nr.

ļauno, smieklīgo, muļķīgo, bet velti meklēsim «pārspīlējumu, samākslotu saskrūvējumu».[3] Pēc monografijas «Mērnieku laiki» iznākšanas 1909. gadā atbildē recenzentiem R. Klaustiņš precizē tieši šādu pārspīlējuma izpratni.[4] Monografijas 2. izdevumā R. Klaustiņš jau atzīst pārspīlējuma nozīmi komikas radīšanā, gan viņa teorētiskie skaidrojumi miglaini.[5] Komisko tēlu interpretācijā monografijas autors tomēr ignorē mākslinieciskās saasināšanas līdzekļus un paņēmienus, tālab nonāk pie secinājumiem, ka Švaukstā «pērtiķošanās liga... sasniedz neprātības robežas»,[6] Pietuks — «āksts», «pakaļķēmotājs»,[7] «pieskaitāms pašiem niknākiem atkritumiem»,[8] «Oļiniete ir satapināta no visām pusēm kā lūžņu kaudze un pilnīgi pamiris loceklis sadzīvē», «atgādina mērkaķi»,[9] Prātnieka «griba nav vairs normāla»[10] u. tml. H. Budulam gandrīz visi «Mērnieku laiku» komiskie tēli ir psihopati.[11]

Lasot šos apcerējumus, rodas iespaids, ka Kaudzītes uzrakstījuši romānu par garīgi nenormāliem cilvēkiem.

Nepareizi skaidrojumi izriet arī no kritiķu ideālistiskā pasaules uzskata. Vispārīgajā komisko tēlu vērtējumā R. Klaustiņš izsaka pareizus atzinumus, piem., ar Pietuku Kaudzītes izsmējuši tautiskā laikmeta liekulību: svētkos «tautieši», dūres vicinādami, jūsmoja par kopīgo tautas lietu, bet «dzīvē ložņāja kārklu vācietības ceļus». Liela daļa pamācīto un turīgo latviešu jau otrā augumā pārgāja pilnīgi vāciešos un zuda latviešu tautai. «No šāda viedokļa apcerami un izskaidrojami asie satīriskie dzeloņi, kas pret Pietuka tautisko tukšumu», liekulību un Švauksta ākstību un kārklu vācietību vērsti».[12] Taču, sīkāk analizējot komiskos tipus, to īpašības R. Klaustiņš izskaidro ar iedzimtību. Par Pietuku kritiķis saka: «Viņa dzīve pastāvīgi grozās instinktos...»[13] Oļinietes negatīvās īpašības izskaidrojamas ar viņas «vispārīgo garīgo kroplību, morālisko nejūtību un iedzimto šaursirdību, un slimīgo vienpusību».[14] Ignorējot sociālā faktora nozīmi, dabiski rakstura īpašību izskaidrojums jāmeklē iedzimtībā.

---

3 R. Klaustiņš, «Mērnieku laiki», Austrums, 1906., 1. nr.
4 R. Klaustiņš, Vai Kaspars Gaitiņš pasīvs un citi jautājumi, Latvija, 1909., 6., 9. nr.
5 R. Klaustiņš, «Mērnieku laiki» kā sadzīves romāns, 1926., 133. lpp.
6 Turpat, 99. lpp.
7 Turpat, 95. lpp.
8 Turpat, 96. lpp.
9 Turpat, 86. lpp.
10 Turpat, 94. lpp.
11 H. Budulis, Par «Mērnieku laiku» tipiem un viņu tapšanas vidi, Latvju Mēnešraksts, 1943., 9., 10. nr.
12 R. Klaustiņš, «Mērnieku laiki» kā sadzīves romāns, 1926., 136. lpp.
13 Turpat, 97. lpp.
14 Turpat, 85. lpp.

Lai kā katrs kritiķis izpratis satīriskā tēlošanas veida īpatnības, lai kā tās centies izskaidrot, tēlos ietvertajai kritikai nevar garām paiet neviens. Jau pirmajiem «Mērnieku laiku» recenzentiem nepatīk, ka romānā ļaundari nav pietiekami bargi nosodīti,[15] ka «sacerētāji par daudz atstāsta tik riebīgas, rupji komiskas scenas.»[16].

Visasākie pārmetumi Kaudzītēm izteikti buržuāziskās Latvijas laikā. Daži kritiķi ne tikai necenšas izprast «Mērnieku laiku» satīru, bet piedēvē Kaudzītēm tādus uzskatus, kas nemaz neizriet no romāna. Literatūrvēsturnieks A. Goba «Mērnieku laiku» satīru neatzīst divu iemeslu dēļ. Pirmkārt, no nacionālā viedokļa «Mērnieku laiki» nemācot mīlēt savu dzimteni. Ar Pietuku Kaudzītes izsmējuši visu jaunlatvietību un savus brāļus zemniekus. Otrkārt, Kaudzīšu darbs lasītāju neatbrīvojot, nepacildinot, bet estētiski vārdzinot.[17] Tie ir kritiķa subjektīvi uzskati. Romāna idejiskais saturs liecina tieši pretējo.

Visniknāk pret Kaudzītēm vēršas Ed. Virza. Kaudzītes nonicinājuši mūsu atdzimšanas kustību, senlatvisko gaišo latviešu sētu un baznīcu. Autori vēloties, «lai visi cilvēki būtu savā nelietībā vienlīdzīgi».[18]

Jāatzīmē, ka atrodam arī pozitīvu «Mērnieku laiku» satīras vērtējumu. Pirmais tādu dod Līgotņu Jēkabs 1903. gadā. Analizējot dažus romāna tēlus, kritiķis norāda, ka Kaudzītes «dziļi sajūt un saprot patriotisma vērtību un kodolu». Pietuks atgādinot latviešu patriotisko donu Kihotu.[19] Līgotņu Jēkabs «Mērnieku laiku» satīru atzinīgi vērtējis arī vēlākajos rakstos un aizstāvējis pret citu kritiķu uzbrukumiem.[20]

Par pareizu «Mērnieku laiku» satīras izpratni liecina J. A. Jansona raksti. Viņš norāda, ka Kaudzītes daudz mācījušies no N. V. Gogoļa. Kaudzītēm līdzīga pieeja dzīvei kā Gogolim. Arī Kaudzīšu satīra ir «smiekli caur asarām».[21]

Pirmspadomju laikā par «Mērnieku laiku» satīru rakstījuši

---

[15] W [A. Vēbers], «Mērnieku laiki», Balss, 1879., 101. nr.
Dravnieks, Drusciņas par mūsu slavēto romānu «Mērnieku laiki», Baltijas Zemkopis, 1880., 10. nr.

[16] Haralds [Ed. Skujenieks-Vensku Edvards], «Mērnieku laiki», Balss, 1880., 67. nr.

[17] A. Goba, Poruks debesīs, bet Kaudzītes Matīss ellē, Daugava, 1928., 8. nr.

[18] Ed. Virza, «Izjurieši», Kaudzīšu Reiņa malienas romāns, Brīvā Zeme, 1929., 26. nr.

[19] Līgotņu Jēkabs, Brāļi Kaudzīši, Rīta Skaņas, I, 1903.

[20] Līgotņu Jēkabs, «Mērnieku laiki» kā skolas literatūra, Jaunības Tekas, 1928., 8. nr.

[21] Dr. phil. J. A. Jansons, Brāļi Kaudzīši, Latviešu literatūras vēsture, II, 1935., 334. lpp.
Priv. doc. J. A. Jansons, «Mērnieku laiki» literatūrvēsturiskā skatījumā, Brāļu Kaudzīšu raksti, I, 1939., 81. lpp.

arī marksistiskie kritiķi. A. Upīts pirmais konstatē, ka Kaudzītes satīras veidošanu mācījušies no N. V. Gogoļa.[22] Ja daļa buržuāzisko kritiķu «Mērnieku laiku» lielākos trūkumus saskatīja to satīriskajā daļā, tad A. Upīts tieši pretēji — satīrā redz romāna vērtību. Pietuku viņš atzīst par vienu no «... dzīvākajiem latviešu rakstniecības tēliem.» Pietuka idejisko nozīmi, vispārinājuma spēku mazinot tas apstāklis, ka pēc sava sociālā stāvokļa viņš ir tikai tautskolotājs, kamēr tautiskās izvirtības īstie sākumi meklējami «augstākajās aprindās». Nozīmīgs arī A. Upīša konstatējums, ka pati attēlojamās parādības būtība, t. i., tautiskās kustības izvirtība «... prasās asa satīriska kariķējuma».[23]

Kaut gan tieši humors un satīra veicinājuši «Mērnieku laiku» popularitāti, pirmspadomju literatūras kritikā, kā to rāda pārskats, dziļākas, vispusīgākas satīras analizes neatrodam. Tie raksti, kuros satīras jautājums skarts, ne vienmēr pieņemami.

Padomju laikā par «Mērnieku laikiem» publicēti tikai neliela apjoma raksti. Visi autori romāna vērtību saskata kritikā, kas izteikta par tēlotā laikmeta dzīvi. Padomju kritiķi pievienojas jau agrāk izteiktajiem uzskatiem, ka satīriskā tēlojuma mākslā Kaudzīšu skolotājs ir N. V. Gogolis, bet reizē pasvītro Kaudzīšu patstāvību. Padomju kritiķi pareizi izpratuši satīriskā tēlojuma mākslinieciskos līdzekļus.

Radušies arī atšķirīgi dažu satīrisko tēlu un visa romāna vērtējumi. A. Upīts aizrāda, ka Pietuka un Švauksta tēlos var saskatīt demonstrāciju pret visu jauno, ko nesa sev līdzi nacionālā atmoda un pilsēta.[24] E. Andersone un citi kritiķi atzīst, ka Kaudzīšu reālisms vēl šaurs, nepilnīgs, vienpusīgs, nespēj dziļāk atsegt patiesās cilvēku attieksmes sabiedrībā.[25] Kaudzītes līdz ar citiem pirmajiem reālistiem ieguvuši apzīmējumu «naivie vērotāji reālisti».

Tanī pašā laikā nav noklusēta romānā izteiktā spēcīgā kritika. E. Damburs saka, ka Kaudzītes «ievadīja kritiskā reālisma virzienu latviešu literatūrā».[26] A. Stikāne un V. Valeinis izvirza jautājumu, vai vairāk nekā līdz šim nebūtu jārunā par Kaudzīšu reālisma kritisko raksturu, vai nav vietā arī «Mērnieku laikos» saskatīt kritizētāju reālismu.[27]

Lai precizētu Kaudzīšu reālisma raksturu, nepieciešama romā-

---

22 A. Upīts, Gogoļa «Revidents» un «Mirušās dvēseles», Jaunā Dienas Lapa, 1913., 104. nr.

23 A. Upīts, Latviešu jaunākās rakstniecības vēsture, I, 1921., 17. lpp.

24 A. Upīts, Latviešu literatūras vēstures principi padomju skolā, Kop. r., 20., 1952., 240. lpp.

25 E. Andersone, Pirmie raksti latviešu valodā, 8. kl., 1951., 79. lpp.

26 E. Damburs, Brāļi Kaudzīši un viņu «Mērnieku laiki», Lit. un Māksla, 1948., 33. nr.

27 A. Stikāne un V. Valeinis, Nozīmīga darba sākums, Karogs, 1957., 8. nr.

na vispusīga analize. Autoru attieksme pret tēlotā laikmeta svarīgākajām parādībām, to vērtējums izriet no tēlu sistēmas, sevišķi no satīriskajiem tēliem. Pēdējie arī radījuši visvairāk pretrunīgu spriedumu, tālab šai rakstā pievērsīsimies tieši tiem. Satīrai ievērojama nozīme arī Ķaudzīšu iedibināto tradiciju jomā. «Mērnieku laiku» komiskajiem tēliem līdzīgus tēlus, situāciju un valodas komikas paralēles redzam ne viena vien vēlākā laika latviešu reālista darbos.

Literatūras teorijā satīras jautājumi vēl nav pietiekami izstrādāti. Pētnieku rakstos dažkārt atrodam pretrunīgus atzinumus, tālab vispirms precizēsim, kādā nozīmē un izpratnē lietosim nepieciešamos terminus šinī rakstā, visvairāk izmantojot satīras jautājumu pētnieka J. Elsberga atzinumus.[28]

Satīras esamību daiļdarbā nosakām pēc komikas elementa. Bez komikas nav satīras. Komika sakņojas reālajā dzīves īstenībā. N. Černiševskis saka: «Viss, kas cilvēkā un cilvēka dzīvē izrādās neizdevies, nevietā esošs, kļūst komisks, ja vien tas nav briesmīgs vai postu nesošs».[29] Prof. L. Timofejevs komikas būtību vispārinātā veidā skaidro kā satura un formas nesaskaņu.[30] Terminu «humors» lieto tās izjūtas apzīmēšanai, kas palīdz atrast, saskatīt komisko dzīvē. Ne katrs cilvēks ir apbalvots ar šādu spēju, tālab arī ikdienas dzīvē mēdz runāt par cilvēkiem ar humoru vai bez humora. Tātad objektīvi eksistējošo komiku konstatējam ar humora palīdzību un smejamies. Smieklu nokrāsa, raksturs var būt ļoti dažāds: no jautri labsirdīgiem smiekliem līdz griezīgam, nicinošam izsmieklam, kad jāsmejas parastajā nozīmē vairs nav. Literatūras teorijā pazīstamās smieklu un izsmiekla kategorijas ir humors, ironija, satīra un sarkasms. Minētās kategorijas nevar vienu no otras asi norobežot, to atšķirības ir plūstošas, turklāt komiskais var izraisīt dažādu nokrāsu smieklus atkarā no cilvēka uztveres.

Ar komisko saistītos terminus ir dzīvē, ir zinātniskajos rakstos lieto dažādā nozīmē. «Komiskais» ir īstenības fakts, bet terminu lieto arī šā fakta izraisītā rezultāta apzīmēšanai, t. i., kā sinonīmu terminam «smiekli». «Humors» ir komiskā uztveres spēja, bet arī jautru, asi nenosodošu smieklu apzīmējums. Satīra ir asi nosodoši smiekli, bet termina plašākā nozīmē — aptver visas smieklu kategorijas. Kādā nozīmē minētie termini katrā gadījumā lietoti, izriet no konteksta. Arī šinī rakstā nāksies izmantot minēto terminu dažādās nozīmes.

---

[28] Я. Эльсберг, Вопросы теории сатиры, 1957.
[29] N. Černiševskis, Filozofisko rakstu izlase, I, 1951., 208. lpp.
[30] Проф. Л. И. Тимофеев, Теория литературы, 1948, стр. 82.

Tā kā smieklu pamatā ir komika, analizējot «Mērnieku laiku» satīru, vispirms noskaidrosim tos līdzekļus un paņēmienus, ar kuru palīdzību rakstnieki panāk komikas iedzīvināšanu. No tēliem izriet arī valodas un situāciju komika, tāpēc sīkāk analizēsim komiskos tēlus. Pēc tam precizēsim izraisīto smieklu nokrāsu un pamatojumu dzīves īstenībā.

Komiski vai daļēji komiski tēli romānā ir Švauksts, Pietuka Krustiņš, Ķencis, Oļiniete, Oļiņš, Prātnieks, Drekberģis, Tenis, Pāvuls, Edes tēvs, Lielais Pēteris, Bisars, Svērtelis un epizodiskie tēli bez īpašiem vārdiem, piem., čangaliešu tiesas vīrs, tiesas priekšnieks, ticīgais saiešanu kopējs, četri runas vīri u. c.

Komisko tēlu veidošanai rakstnieki izmanto tos pašus līdzekļus, ko parasti reālistiskajā literatūrā, tikai ietverot tajos komisma elementus. Individualizēta valoda «Mērnieku laikos» ir galvenais tēlu raksturošanas līdzeklis. Salīdzinot ar personu valodu, rakstnieku valodai mazāk dažādības, tālab runāsim tikai par personu valodu.

Švauksts cenšas runāt vācu valodā, kaut gan to neprot. Ja cilvēks, mācoties svešvalodu, apzinās savu neprasmi, cenšas apgūt pilnīgākas zināšanas, tad par viņa kļūdīšanos sarunā nav ko smieties. Bet Švauksts izliekas par pilnīgu vācu valodas pratēju, vēl vairāk — viņš izliekas, ka runāšana latviešu valodā sagādā grūtības. Tādā situācijā kļūdas valodā kļūst komiskas.

Švauksts neprot izrunāt vācu valodai īpatās skaņas, tālab tās piemēro latviešu valodas skaņām, piem., «heite» — heute (364.)[31], «eisen» — heisen, «fir» — für (362.). Notiek arī otrādi: latviskos vārdos Švauksts iespraužvācu valodai raksturīgo «f» skaņu, «fublika», «Fērnava», «Kasfar» (110). Nezinot vajadzīgos vārdus vācu valodā, Švauksts lieto latviešu vārdus, bet atmet galotni, piem., «es negrib», «pudel», «bairiš» (376.). Dažkārt Švauksts runā latviešu valodā, tikai visus vārdus nobeidz ar «e» skaņu, piem., «lope», «ķilde», «laune cilvēke, zagte kāposte no dārze» (365.) Vārdus Švauksts darina arī tā, ka no vācu valodas paņem vārda sakni un tai pievieno latvisko priedēkli vai izskaņu, piem., «izbildēt» (377.), «probierēt» (273.), «norazierēt» (111.). Sevišķas grūtības Švaukstam sagādā prepoziciju lietošana; visbiežāk viņš lieto latviešu valodas prepozicijas ar vai bez kropļojumiem, piem., «prēkš paperosen» (376.), «furt pad arest» (291.).

Švauksta valodas komisms īsti atklājas, ja aplūkojam ne atsevišķus vārdus, bet teikumus. Kamēr Švauksts vēl nav dzīvojis pilsētā, viņa teikumos dominē latviešu vārdi, iestarpinot dažus vācu

[31] Lappuses norādījumi tekstā pēc «Mērnieku laiku» 1954. g. izdevuma.

vārdus. Pilsētā un pēc atgriešanās Slātavā Švauksta teikumos jau vairāk vācu vārdu, bet teikumu konstrukcija latviska, vārdu uzbūve un izruna — tikpat aplama. «Pirmraksts» liecina, ka Kaudzītes Švauksta tekstu labojuši, pastiprinot komiskos elementus. Piem., kalpojot pie linu tirgotājiem par svaru puisi, Švauksts saka: «Mēs varam maksāt lielāku preis, nekā citi, jo mēs sūtām preci paši akurāt direkt uz auslandi unt umkostes ir priekš mums schtrunt!»[32] Šai teikumā latviskais teksts izsvītrots un virsū uzrakstīti vācu vārdi; pēc labojumiem teikums skan: «Uns kan zahlen mehr preis, wi andere, darum das wir--e-me-liferejam preci selber akurat direkt uz auslandi unt umkostes ist fir uns--mm-pa visam schtrunt!» Galīgā redakcija grāmatā tāda pati, tikai «unt» vietā «un» (362.). Labotajā tekstā komismu pastiprina Švauksta stostīšanās, meklējot attiecīgos vācu vārdus. Tā viņam bieži jāmokās un galu galā nav citas iespējas — jārunā latviski, ja negrib klusēt. «Pirmrakstā» labota arī citu personu valoda, pastiprinot komikas elementu.

Daži komiski izteicieni Švauksta valodā bieži atkārtojas. Visiem Švauksts sevi reklamē: «Mihr heisen hern Švaukstē» (274.). Pēc atgriešanās no pilsētas viņa «dižciltība» augusi, tagad viņš saka: «Ich heis hern wolgeboren Schwaukstē!» (375.). Švauksta teikumos atkārtojas «punktum» (106., 273., 372.) jeb «funktum» (111.), kas tūliņ pēc «Mērnieku laiku» iznākšanas palīdzēja atklāt Švauksta prototipu.[33] Daži atkārtoti lietoti teikumi jo spilgti atklāj Švauksta lielību, bramanību. Kad jāpanāk bērinieki, Švauksts, pulksteni no kabatas izraudams, iesaucas: «Uz firtel štundu būs cieti» (108.). Atvedis mērniekus Irbēnos, Švauksts atkal izrauj pulksteni un konstatē: «Par cwancich minut finf werst fertik!» (147.). Līdzīgi Švauksts lielās naudas jautājumos. Par parunu kļuvusi viņa fraze: «Finf rubel so vai so» (106.).

Švauksta valodas īpatnības veidotas, ievērojot tās grūtības, kādas latvietim rodas, mācoties vācu valodu. Kaudzītes iespējamās kļūdas pastiprinājuši. Autoru parādītās kļūdas ir daudzveidīgas, tālab Švauksta žargons nav vienmuļš.

Runājamā teksta romānā visvairāk ir Pietuka Krustiņam. Viņa leksikā duras acīs divas vārdu grupas. Kā jau inteliģents Pietuks lieto daudz svešvārdu. Vienā pašā «Apsveicināšanas dzejolā» ir 29 svešvārdi. Vairumam svešvārdu ir komisks raksturs. Ja vienkāršās, vientiesīgās Ilzes bērēs sacītajā runā lasām tādus vārdus kā: teātris, ārpasaulīgi akordi, patriotisms, universums, civilizācija, platoniskā mīlestība, fontēni, atmosfēra (101., 102.) u. c., tad, nezinot konteksta, jau jāsecina, ka šī runa ir apstākļiem nepiemē-

[32] Literatūras muzejs, Inv. Nr. 6921., 1081. lpp.

[33] Kāds vecpiebaldzēns ievieto «Baltijas Vēstneša» 1880. g. 18. numurā paziņojumu, ka viņš nav Kaudzīšu romānā notēlotais Švauksts. Paziņojums nobeidzas ar izsaucienu «punktum!»

rota. Sarunā ar Lienu Pietuks saka, ka viņš spējot «notaksēt» Lienas bēdas «līdz pēdējam atomam» (142.). Notaksēt var kādu preci, bet ne cilvēka bēdas. Arī metaforiskā nozīmē cilvēka pārdzīvojumu dalīšana atomos ir komiska. Tostus uzsauc svinīgos mielastos, sanāksmēs, bet Pietuka dienas grāmatā kā svarīgs notikums atzīmēti «toasti pie cūku svilināšanas» (247.). Savus rakstus Pietuks iespiež «incognito» (373.). Šie piemēri liecina, ka Pietukam ir tikai aptuvena jēga par svešvārdu nozīmi, tomēr viņš tos lieto.

Tik daudz svešvārdu Pietuks lieto tālab, lai viņa valoda izklausītos gudrāka, smalkāka. Par «alzo» viņš pats paskaidro, ka tas «pušķo» valodu, ievieš tanī «kādu zinātnības ziedinu» (381.). Visspilgtāk šādu svešvārdu jēgas izpratni apliecina «Apsveicināšanas dzejols». Dzejnieki parasti vairās no svešvārdiem, bet Pietuks ar nodomu tos lieto gandrīz katrā rindiņā.

Otra raksturīga īpatnība Pietuka leksikā ir vārdi, kas saistās ar tautības jautājumiem. Ilzes bēru runā figurē šādi vārdi: līdztautieši, tautas dēls, tautieši, patriotisms, tēvijas mīlestība, piecas reizes atkārtojas vārds «tauta», četras reizes — «brīvība» (101.—102.). Jāsaka līdzīgi kā par svešvārdiem: Ilzes bēru runā tie neiederas un paši par sevi izraisa smaidu. Pietuka krogā sacītajā runā vārds «tauta» dažādos locījumos un savienojumos atkārtojas 17 reizes (371.—374.). Jau šis statistiskais konstatējums rada šaubas par Pietuka runas nopietnību. Pārmērīgā atkārtojumā viscīldenākā satura vārdi zaudē savu nozīmīgumu. Taču arī «tautiskā» leksika visbiežāk komiska kļūst nepiemērotā izlietojuma dēļ, kas atklājas kontekstā.

Kad Švauksts, Drekberģis un Pietuks laužas dūmu istabiņā, pēdējais cenšas meitas pārliecināt, «ka viņa nolūks vis neesot celšanās augstāk pār citiem, bet viņš gribot dusēt pašas tautas klēpī» (120.). Piedzērušo laulībnieku snaušanu un streipuļošanu baznīcā Pietuks pasludina par visas tautas kaunu (378.). Pat zirgu mainīšanā Pietuks grib rādīt priekšzīmi tautai (380.).

Salīdzinot ar citām romāna personām, Pietuka valoda ir vistēlainākā. No tēlainās izteiksmes līdzekļiem visvairāk lietoti salīdzinājumi. Nereti Pietuks vienai un tai pašai parādībai pievieno vairākus salīdzinājumus. Ilzes bēru runā viņš par mīlestību saka: «Bez mīlestības mēs būtum kā veselības avoti jeb fontēni bez ūdens, kā Palestinas miroņu ezeri bez zivīm, kā nabagi bez naudas un kā gruntnieki bez parādiem» (102.). Četri paskaidrojumi un tomēr mīlestības jūtas ne tikai nav kļuvušas saprotamākas, bet komiskas. Noskaidrojamai un salīdzinājuma parādībai jābūt no dažādiem laukiem,bet zināmai līdzībai jāpastāv. Pietuks salīdzina cilvēkus ar nedzīvām lietām. Salīdzinājumi izķerti no vasdažādāko parādību lauka. Tie rāda, ka skaidrotājs nav skaidrojamā pa-

rādībā iedziļinājies, pats nav tās būtības izpratis un salīdzinājumu dibina uz formālas līdzības.

Komikas radīšanai Pietuka valodā Kaudzītes izmantojuši arī citus tēlainās izteiksmes līdzekļus. Par saviem rakstiem Pietuks saka: «Tagadējie laikrakstu stāvokļi skubina mani iet ar saviem nopietnībā izstrādātiem gara ražojumiem starpā pie sekmīgās grambu līdzināšanas uz lielā tautas lielceļa un pie dziļu vagu dzīšanas lielajā, bet vēl diezgan neapkoptā tautas dvēselē» (373.). Metaforas — «grambu līdzināšana uz lielā tautas lielceļa» un «dziļu vagu dzīšana lielajā, bet vēl diezgan neapkoptā tautas dvēselē» komiskas ar savu neveiklību, vulgaritāti. Tautas dzīve, tautas intereses Pietukam ir «lielceļš», pats darbs — «grambu līdzināšana». Tautas dvēselē Pietuks grib dzīt vagas.

Patētiski Pietuks apliecina savu piederību tautai ar sinekdohu: «... bet mums jādzīvo būdiņās pie viena kumosa un pie viena malka ar saviem brāļiem» (107.). Un tālāk savu domu papildina ar metonīmiju: «... mums jāņem par labu, ko atrodam zemnieku mājās, lai tas būtu rūgts vai sūrs» (107.). Iepriekšējie teikumu fragmenti ņemti no garāka monologa, kurā Pietuks deklarē tautas vadoņu uzdevumus. Pietuka runas komismu pastiprina situācija. Brandvīna glāze, kas ceļo apkārt, runas laikā sasniedz Pietuku. Viņš tad arī savus vārdus par rūgtā un sūrā baudīšanu nevilcinādamies apstiprina darbos (107.).

Pietuka runu komiskais patoss izriet ne vien no satura, bet arī no valodas sintaktiskā veidojuma. Komisku svinīgumu runai piešķir garie teikumi ar pacēlumiem un nolaidumiem. Goda maltītes pušķošanas komitejas sēdes atklāšanas runu Pietuks sāk ar periodu, kas sastāv no septiņiem teikumiem (235.). Krogā sacīto runu, kurā aizstāv paša un biedrības godu, Pietuks sāk vēl augstākā stilā. Perioda kāpinājuma daļā septiņos palīgteikumos Pietuks vēstī par tām briesmām, kas draud «patriotismam», «tautas kronim» un tā sargātājiem, lai nolaiduma daļā aicinātu tautiešus uz «defensīvu jeb atgainīšanās karu» (371.).

Svinīguma, pacilātības radīšanai kalpo arī daudzās uzrunas, kurām Kaudzītes arvien prot piešķirt komisku nokrāsu. Tikko minēto runu kroga vācu kambarī Pietuks ievada ar vārdiem: «Mani godājamie kungi un manas dārgās tautas krietnie dēli!» (371.). «Kungi» un «krietnie dēli» ir Prātnieks, Pietuka koristi, piem., Drekberģis un biedrības klusie biedri. Uzrunas «cienījamie tautiešī», «mīļie tautas brāļi», «cienīgie kungi» runā atkārtojas desmit reizes.

Skatot valodu plašākā tvērumā, atzīmējami vēl citi momenti, kas rada komismu.

Ilzes bēru runā Pietuks stāsta par grēcīgo pasauli, kurai pāri paceļas cilvēka gars, par viņpasaules dzīves pārākumu. Viņpa-

saules gaismu viņš salīdzina ar teātri, kas kalpo tautas apgaismošanai, viņpasaules līksmību — ar līksmību viesību vakaros (101.). Runā sajaukti reliģiska spredikotāja un tautas darbinieka izteiksmes veidi.

Bieži Pietuka valoda kļūst komiska ar savu nepiemērotību. Pusnaktī, skolā atgriezies, Pietuks bērniem saka tādu pašu runu par tautas garu un patriotismu, kādu nesen sacījis saviem glāzes biedriem (133.—134.). Te Pietuka runas nepiemērotība, ievērojot vēl situāciju, kļūst absurda.

Tā ir parastā zemnieku valoda, kādā runā Ķencis, Svešvārdu saturu viņš neizprot un nevar tos arī pareizi izrunāt, kaut gan cītīgi mēģina. Uz šā pamata tad arī rodas komisms. Kad goda maltītes laikā Pietuks lasa «Apsveicināšanas dzejolu», Ķencis ar Bisaru nevar izšķirties, vai tas ir «progmars», «akurats», vai «pirmaments» (281., 282.). Svešo vārdu sagrozīšanā abi «direktori» nokļūst tik tālu, ka Ķencim no «ordonances» iznāk «ārdu skanste», Bisaram no «applaudisemangas» — «apspļaudīsi mantas». «Tituļi», vingrinoties izrunā, pārvēršas par «tīti teļi» (278.). Te svešo vārdu izrunas izkropļojuma pārspīlējums ieslīd jau primitīvismā.

Komiski pārpratumi aiz vārdu nozīmes nezināšanas Ķencim rodas ne tikai svešvārdos. Pietuks īpašas goda maltītes palieku kuratorijas un tās prezidenta nepieciešamību motivē ar vārdiem: «...kuram gan būs spēks un laiks pie viņa ķerties?» «Spēka» vārdu Ķencis izprot tikai fiziskā spēka nozīmē un tālab par kuratorijas prezidentu ieteic savu pušelnieku Pāvulu, jo «...viens pats viņš ceļ baļķi uz ragavām augšā» (245.).

Ķenča valodā ir dadz tautas valodas formu un atsevišķu izteicienu. Braucot pie mērnieka ar dāvanām, Ķencis lūdz, lai dievs viņam piešķirtu «pļaviņu», «tīrumiņus», «ataudziņu». Pāvuls varētu domāt par savu «pēdējo stundiņu» vai vislabāk jau dusēt «vieglās smiltiņās». Dievam Ķencis pastāsta, ka «mērnieciņa cienīgajam tēvam» viņš vedot «vājas dāvaniņas»: «miltu maisiņu», «sivēniņu» un «sviesta spainīti», jau agrāk iedevis «naudas grasīti». Beigās Ķencis lūdz dievu pieņemt šo «upurīti», uzklausīt viņa «vājo lūgšaniņu» tikai «šo reizīti». Par to Ķencis solās atlīdzināt ar «artaviņu» mīļām «mācītājiņu atraitnītēm» (191.—193.).

Daudzie deminutīvi, ievērojot kontekstu un situāciju, Ķenča lūgšanai piešķir naivi pazemīgu, liekulīgi mīlīgu nokrāsu.

Pušķošanas komitejas sēdē atkārtojas uzrunas: «puikiņ» (238., 239., 247.), «puis» (245.), «bāliņ» (237., 244.). Īpaši komiskas uzrunas kļūst, kad Ķencis tās izsaka veselā virknē, kā tas ir cietumā, atgriežot Pāvulu: «Brāl, brāl, viņu tēv! mīļo, sirds mīļo Jāņa tēv!» (198.). Pietuka uzrunas patapinātas no 70-to gadu tautisko laikrakstu slejām un izsaka mākslotu patosu. Ķenča uz-

runas izsaka izbrīnu, prieku, sajūsmu, gaudulīgu nožēlu, bet arvien bez pārdzīvojuma.

Ķenča valoda ir bārstīt piebārstīta ar tautas valodai raksturīgiem izteicieniem. Atzīmēsim tikai dažus ar komisku nokrāsu. «Velns viņu sazin!» (281.). «Rauj viņu velns . . . !» (283.). «. . . lauziet paši vai kaklu!» (282.). «Man ir prāts laist gandrīz vai kājas vaļā» (295.). «Nebraukšu vairs savu laiku uz jūsu goda maltītēm!» (301.). «Jau, kā sacīt jāsaka, no pašas bērna kājas esmu sācis nest šās pasaules krustu un bēdas» (469.).

Ja pārkāpumā negrib tieši atzīties, tad tautas valodā lieto izvairīgus aplinkus izteicienus. Tā arī Ķencis par labības paņemšanu muižā nestāsta vis pirmajā personā, bet it kā darītājs būtu bijis kāds cits: «. . . bij, kā sacīt jāsaka, ielicies, sestdien uz māju braucot, ratos kāds maisiņš rudzu» (471.). Līdzīgi Ķencis stāsta par aizlūgšanām domāto naudu: «. . . tā nauda man bij nodzērusies» (479.).

Ķencis prot tēlaini izteikties, izteiksmes līdzekļus izvēloties no zemniekiem labi pazīstamās vides, kā arī izmantojot parunas. Mācīšanās grūtības Ķencis raksturo ar hiperbolu: «Pie tās pirmās rindiņas vien: «Tā svēta lūgšana» bij vecā Baba izknaibījusi jau kreisos sānos caurumu» (470.). Baušļu atskaitīšanu mācītājam Ķencis attēlo ar metaforu un salīdzinājumu: «. . . ik reizes saspriedās kaklā bauslis kā Ādama kumoss» (470.). Vispārinot savu dzīves pieredzi, Ķencis atzīst: «. . . cilvēka mūžs raibs kā dzeņa vēders» (197.).

Kaut gan Ķencis saka, ka, mācoties grāmatu, viņam bijusi grūta galva, bībeles stāstus viņš atceras labi. No bībeles ņemtie salīdzinājumi un citi izteiksmes līdzekļi Ķenča naivi konkrētajā izlietojumā ir komiski. Cietumā Ķencis par Pāvulu aizlūdz: «Aizvedi tad tu, kungs, Pāvulu kā brūti uz debesu kāzām, lai viņš nekarājas vairs pasaules bēdu krūmos kā Abraama auns ragos» (199.). Sevišķi plaši baznīcas rakstu valodas ietekme izpaužas Ķenča lūgšanā, Pāvula atgriešanas runā cietumā un dzīves stāstā.

Komisks kļūst cilvēks, ja viņš vispārzināmas, elementāras patiesības ceļ priekšā kā jaunu atklājumu. Ķencis tā bieži dara. Pāvula atgriešanas runu viņš sāk svinīgi kā misionārs un pasaka, «ka neviens nav izmācījies piedzimis», ka «ēst cilvēkam gribēsies tāpat, lai vai cik gudrs» utt. (197.).

Lasot Ķenča runātos teikumus, liekas, ka esam iegājuši zemnieka sētā un dzirdam pazīstamos deminutīvus, uzrunas, parunas. Tēlainās izteiksmes līdzekļi ņemti no zemnieka darba, prieku un bēdu pasaules, bet arī bībeles, kuras valoda mācīta bērnībā, kuras sižeti un tēli atgādināti katru svētdienu baznīcā. Ar jauniem laikiem, jauniem apstākļiem ienāk arī jauni vārdi. Ir tautas, ir

bībeles valodai raksturīgo izteiksmes līdzekļu izlietojumā Kaudzītes atraduši komisku pavērsienu.

Švauksta, Pietuka un Ķenča valodā visvairāk komisma, bet to atrodam arī citu personu valodā. Pirmo reizi atnākusi Gaitiņu mājā, Oļiniete lielās ar savu dižciltību, popularitāti un bagātību. Brūtgāni pie Oļinietes nākuši «kā odi», «... vai pa pieci uz ikkura pirksta varētu saskaitīt» (25.). Oļinietes valodā daudz salīdzinājumu un piemēru no bībeles. Komiska ir tā vulgārā konkretība, ar kādu Oļiniete izprot bībeles stāstus. Pietuka aizkaitināta, Oļiniete par Kristu saka: «Es neskaitu nekā, bet lieku vien viņam droši visus grēkus uz muguras, lai viņš nes, tas dieva jērs, tāpat kā krusta koku» (156.). Arī Ķenča bībeles stāstu izpratne ir vulgāri konkrēta, bet Oļinietes valodā arvien izpaužas viņas lielmanība, iedomība un paštaisnība.

Teni neviens nevar aizrunāt, arvien viņam gatava veikla atbilde. Uz Prātnieka zobgalībām viņš atbild tā, ka Prātniekam nav vairs nekā ko sacīt (159., 41b.). Tieši Tenis pasaka sakāmvārdu, kas raksturo visu «Mērnieku laikos» tēloto dzīvi: «Pasaulē, kā smejies, tā dara: mazos zagļus kar, lielos ceļ amatos» (173.). Teņa valoda viegla, raita. Kodolīgie izteicieni raisās nepiespiesti, nemeklēti. Teņa runātā teksta romānā nav daudz, gandrīz visiem teikumiem sakāmvārdu vai parunu nozīme. Tenis tos izsaka it kā rotaļādamies, par to dziļāko nozīmi nedomādams. Līdzīgi kā folklorā, Teņa parunās un sakāmvārdos ietvertais komisms gaišs, optimistisks.

Lielā Pētera valodā komismu rada īpatais stāstīšanas veids. Tā raksturīgākā iezīme — bezgalīgas atvirzes. Lielajam Pēterim jāstāsta par Lienas bēdīgo galu. Viņš sāk ar iepriekšējās dienas darbu aprakstu, pastāsta par darba rīku salūšanu, sava saimnieka zirgiem, sarunām darba laikā utt. (390.—392.).

Minētie piemēri liecina, ka Kaudzītes personu valodai piešķir satīrisko intonāciju ar dažādiem līdzekļiem. Līdz ar to galveno komisko personu valoda stipri atšķirīga.

Komikas radīšanai Kaudzītes izmanto personu ārienes aprakstus. Jau romāna sākumā Švauksts lepojas ar savu apģērbu. Mētelis un svārki vaļā, lai var redzēt garo, balto pulksteņa ķēdi ar bagātīgi piekarinātajiem spīduļiem. Garā sarkanā šalle stiepjas tālu pāri mugurai (41.). Jo komisks Švauksta tērps pēc atgriešanās no pilsētas

Drekberģis Ilzes bērēs ieradies šaurās, baltās biksēs. Otrā rītā, pēc pārnakšņošanas dūmu istabiņā viņš baltās bikses notraipījis gar katliņu ar kvēpiem (120.).

Pietukam, iznākot no dūmu istabiņas, savēlušajos matos ieķērušās «divi rogas un viens sūnu vīkšķis» (120.). Inteliģentais tautietis izskatās smieklīgs.

Sīkāka Ķenča ārienes apraksta Kaudzītes nedod, bet vairākkārt piemin viņa neparasti plāno degunu, kam spīd cauri ne vien uguns, bet pat saules gaisma.

Personu komisms atklājas rīcībā, darbībā, situācijās. Komiska ir tā vientiesīgā rūpība, ar kādu Ķencis gatavojas mērnieka vešanai. Mērnieka sēdeklim ir divi ķiseni. Ķencis pats iesēstas kunga vietā, «pieceldamies un ar spēku atsēzdamies», iespaida sēdekli (184.).

Daudz komisku situāciju izveidojas sakarā ar viltus mērnieku darbību Čangalienā, dāvanu vešanu mērniekam, gatavošanos goda maltītei utt.

Komisku situāciju veidošanai izmantota folklora. Romānā atrodam pilnīgi izstāstītas anekdotes. Dāvanai domātais vepris vairāk reizes dienā ceļo no mērnieka pie miesnieka un atkal atpakaļ (230.). Šķeturs mērniekam aizved nošauto Ķenča suni, ko slātavieši ielikuši kamanās auna vietā (471.).

Vairumā gadījumu atsevišķas anekdotiskas situācijas izmantotas sižeta risinājumā. Slātavieši un čangalieši brīnās par Ķenča nosperto aunu (59.). Švauksts un Drekberģis grūstās pie lielkunga istabas durvīm, līdz abi iegāžas istabā (465.). Švauksts liek svešiniekam pieturēt zirgu, kamēr pats izstaigājas pa krogu (466.) u. c.

Personu komismu izceļ arī priekšmetiskā vide. Ķencis ved mērniekam sivēniņu, miltu maisiņu un sviesta spainīti (192.). Mērnieks aptur Ķenci, kad viņš nedroši iet ar sviesta spaini pie palīga mērniekiem (194.). Ne tikai Švauksta apģērbs, bet arī viņa pajūgs ir «pārāk augstā slātaviešu modē» (42.).

Plaši izvērsti galveno personu tieši raksturojumi ir romāna beigās, kur rakstnieki dod pēdējo atskatu. Autori stāsta par Bisaru, Pietuku, Švaukstu, Drekberģi, Ķenci un Pāvulu, atklājot vēl reiz viņu komismu. Tiešas piebildes, paskaidrojumus atrodam visās romāna nodaļās.

Tātad visos reālistiskajā literatūrā parastajos tēlu raksturošanas līdzekļos ietverti komikas elementi. Bez šīs atšķirības atzīmējamas vēl citas komisko tēlu izveides īpatības.

J. Elsbergs minētajā grāmatā par satīru konstatē dažus vispārīgus satīriskās tipizācijas paņēmienus, kuru realizējumu varam saskatīt arī «Mērnieku laiku» komiskajos tēlos.

Švauksta raksturā Kaudzītes pasvītro tieksmi dižoties, izcelties citu zemnieku vidū. Pietuka valodu, rīcību, attieksmes ar citiem cilvēkiem nosaka viņa patriotisms. Oļinietes raksturā izcelts farizejiskums. Augstprātīgā paštaisnībā viņa vienmēr vērtē citus cilvēkus, viņu rīcību. Liekulis ir arī Oļiņš, bet bez tās pa-

svītrotās iedomības, kāda ir viņa sievai. Prātniekā dominē mantkāre un godkāre. Sīks, naivs praktiskums nosaka Ķenča dzīvi, bet Tenis staigā jautrā vieglprātībā.

Šīs īpašības, kam izšķirīga nozīme tēloto personu dzīvē, J. Elsbergs sauc par dominējošām īpašībām un šādus raksturus — par sugas raksturiem. Tēlotajā laikmetā varam viegli saskatīt līdzīgus cilvēkus dzīvē.[34] Atzinuma pareizību labi ilustrē «Mērnieku laiku» komiskie raksturi. Kaudzītes Matīss stāsta, ka drīz pēc romāna iznākšanas «skolotāju sapulcēs, izrīkojumos, godībās un vispāri visur sāka skanēt Švauksti, Pietuki, Drekberģi, Prātnieki un Ķenči, bet visvairāk gan abi pirmajie . . . »[35]

Kādas īpašības pasvītrojums ļauj viegli saskatīt rakstura vispārinājuma nozīmi. Tanī pašā laikā «Mērnieku laiku» komiskie raksturi saglabā savu individuālo seju.

Švauksts romāna sākumā ir saimnieks un tirgotājs. Viņš grib iekārtot linu noliktavu Pērnavā, grib Berlīnē pamācities tirgotāja amatu. Taču šo labo nodomu realizēšanai pietrūkst gribas un izturības. Švauksts mīl iedzert, padziedāt, spēlēt kārtis, vispār jautri uzdzīvot. Zemes mērīšanas laikā uzdzīvei paveras plašākas iespējas un Švauksts pilnīgi paklīst. Švauksts ir plašā vēriena cilvēks. Viņam apnikusi šaurā lauku dzīvīte, viņš grib peldēt lielākos ūdeņos, tālab tiecas uz pilsētu. Kamēr Švaukstam nauda kabatā, viņš neskopojas — «Finf rubel so vai so!» Švaukstam ir ievērojamas iztēles spējas, attīstīta fantāzija. Viņa galvā dzimst fantastiskās goda maltītes ainas. Švauksts ir vienmēr optimistiski noskaņots.

Pietuks grib būt ideālists, saprotot šo vārdu pašaizliedzības nozīmē: «Mans gods ir tautas gods, mana slava tautas slava un atkal otrādi» (373.). Pietuks grib būt ne tikai liels dzejnieks, filozofs, pedagogs un apgaismotājs, bet arī tautas vadonis, sabiedrisku konfliktu izšķirējs. Praktiski viņa darbošanās tautas vidū bieži izvēršas uzdzīvē. Pietuks klaušina, kur sapulcēsies ļaudis, kur paredzamas godības, iedzeršana.

Švauksta un Pietuka raksturos Kaudzītes visvairāk akcentējuši dominējošās īpašības, bet saglabājot individuālo savdabību. Bez galvenajām īpašībām šiem raksturiem ir vēl virkne citu. Dominējošās īpašības tomēr strāvo cauri visām citām, izpaužas personas valodā, rīcībā, visā būtībā.

Oļiniete ir ļauna, lielmanīga, iedomīga, liekulīga, atriebīga, godkārīga, uzpūtīga, lepna, plāpīga, nesavaldīga, rupja, bet vienmēr jūtama Oļinietes augstprātīgā paštaisnība. Ilzes bērēs Oļiniete ar labpatiku klausās, kā saiešanu vecīša sieva slavina Lienu

---

[34] Я. Эльсберг, Вопросы теории сатиры, 1957, стр. 207—208.

[35] Kaudzītes Matīss. Atmiņas no «tautiskā laikmeta», II, 1924, 324. lpp.

un Oļinietes nopelnus viņas audzināšanā, bet kad piemin Annužu — «Oļinietes sejā spīdēja nicināšana». (117.). Oļiniete mīl savu dēlu, bet viņas mīlestība ir līdz stulbumam akla. Lielā sašutumā viņa izteic neapmierinātību ar dievu, kas kalpones puikam piešķīris labāku veselību, bet savas kļūdas audzināšanā ir nedomā atzīt, kaut gan Oļiņš tās pareizi norāda. Tā tas ir visos gadījumos. Oļiniete vienmēr jūtas nemaldīga, par citiem cilvēkiem pārāka, spējīga citus tiesāt un nosodīt.

Ķencis ir čakls strādnieks sētā un enerģisks tirgā, jērus pērkot, bailīgs no spokiem un augstāk stāvošām personām, lielīgs, dažkārt arī lepns, vientiesīgs, bet arī viltīgs un blēdīgs. Minētās īpašības izpaužas šauri praktiskā ievirzē. Jau pirmo reizi ar Ķenci iepazīstoties, Pāvuls viņu ieteic kā labāko jēru kāvēju. Beigto aunu Ķencis solās pārdot pilsētā tāpat kā citus. Tikai Ķencis raizējas, ka kopzupa paliek neizstrēbta. Kaušanās laikā Ķencis neaizmirst uzsaukt Pāvulam, lai glābjot dzēriena muciņu. Arī sagatavojot pajūgu galvenā mērnieka vešanai, braucot ar dāvanām un cietumā, komitejas sēdē un maltītes laikā — visur atklājas Ķenča praktiskums.

Pirmspadomju literatūrā ar satīras palīdzību visbiežāk tiesātas atmirstošas, savu laiku pārdzīvojušas parādības, kas tomēr vēl arvien pretendē uz nozīmību dzīvē.

«Mērnieku laikos» tādas cilvēku īpašības kā reliģiskā liekulība, māņticība, verdziskā padevība kungiem, bailes no tiem u. c. saglabājušās no patriarhālajiem laikiem. Pasvītrota mantkāre, lielmanība, nicinoša izturēšanās pret zemākiem ļaudīm, kārklu vācietība, pseidopatriotisms — īpašības, kas veidojušās tiešo, aktuālo laikmeta notikumu un apstākļu ietekmē. Svarīgi atzīmēt, ka komisko raksturu dominējošās īpašības gan izpaužas vēsturiski konkrētos raksturos, līdz ar to iegūdamas specifiskas nianses, bet būtībā nav saistītas ar vienu laikmetu, tās ir vispārcilvēciskas. Šis ir viens no galvenajiem iemesliem, kālab «Mērnieku laiku» komiskie raksturi mūs valdzina vēl šodien.

«Mērnieku laiku» spilgti individualizētajiem komiskajiem raksturiem kopīga ir savtība, egoisms, zināma ierobežotība, kas katrā raksturā izpaužas savdabīgi.

Švauksts nav egoists šaurā nozīmē. Viņš lepojas ar vācu valodas prašanu, smalkām manierēm, pēc jaunākās metodes gatavotu apģērbu un plašiem sakariem tālab, lai visi par viņu runātu, lai viņu apbrīnotu. Kaut gan apkārtējie ļaudis par Švauksta izdarībām zobojas un smejas, viņš pats domā, ka ir smalkāks, gudrāks un iznesīgāks nekā citi zemnieku jaunekļi.

Pietuks daudz runā par tautas un tēvijas labumu, bet katrā frazē cenšas izcelt pats sevi, savus nopelnus. Viņš gan saka, ka rakstot «incognito», bet tūliņ paziņo savus pseidonīmus (373.).

Goda maltītes laikā Pietuks ilgi kāpj pa tribīnes trim pakāpieniem, lai izbaudītu aplausu saldumu. Pietuks dzīvo ilūzijās, ka viņš tiešām ir «slaveni pazīstamais tautas dēls» (247.), kas «ar savu vārdu vien» izšķir sarežģītas lietas un konfliktus (373.).

Oļinietes savtībai ir valdonīgs, despotisks raksturs. Visiem jārīkojas tā, kā to par labu atzinusi Oļiniete. Vīru viņa pakļāvusi pilnīgi savām iegribām. Kasparu Oļiniete nevar ieredzēt viņa patstāvības dēļ. Citu cilvēku rīcību Oļiniete spēj vērtēt tikai pēc savas subjektīvi personiskas mērauklas. Pat debesu valstībā viss notiks pēc Oļinietes gribas, kad viņa tur ieradīsies. Viņa izšķirs, vai Lienai vieta debesīs vai ellē.

Ķlausoties Prātnieka stāstos, jāsecina, ka vienīgi viņš kārto pagasta sabiedriskās dzīves jautājumus. Salīdzinot ar Pietuku, Prātnieka godkārei šaurāks, praktiskāks raksturs. Pietuks sapņo par ievērību ne tikai Slātavā un Čangalienā, bet visā Latvijā. Prātnieks samierinās, ja viņš var būt noteicējs abos minētajos pagastos tīri praktisku jautājumu izšķiršanā. Vairojot savu mantu, Prātniekam visi ceļi un līdzekļi ir labi.

Visšaurākais, sīkākais ir Ķenča egoisms. Ķencim pietiek, ja var, sievai neredzot, palaizīties pie krējuma ķērnes, ja var ievilkt lielāku malku no kopīgas degvīna pudeles, ja var no muižas rijas aizvest maisiņu rudzu, ja var par pilnu vērtību pārdot beigto aunu u. tml. Braucot pie mērnieka ar dāvanām, viņš vēlas iegūt tikai «dziļās ielejas pļaviņu, zirņu kalna tīrumiņus un tās ataudziņas gar Slamstu un Šmakānu robežām» (191.).

Tenis ir egoists aiz vieglprātības. Viņš netiecas pēc citu mantas. Bet Tenis maz interesējas par citiem cilvēkiem, viņu rūpēm, sāpēm. Viņš dara tā, kā pašam patīk.

Komiskās personas dzīvo it kā savā atsevišķā pasaulē, kas bieži kļūst iluzoriska.

Hiperbola «Mērnieku laikos» izmantota ne vien kā satīriska stila līdzeklis, bet arī kā komisko raksturu veidošanas paņēmiens. Šai gadījumā jārunā par rakstura iezīmju pārspīlējumu. Visvairāk kāpinātas raksturu dominējošās iezīmes un ierobežotība, piem., Švauksta dižošanās un pašapziņa, Pietuka tautiskums un ilūzijas par savas darbības nozīmi, Oļinietes farizejiskums utt. Vairāk pārspīlējumu ir Švauksta un Pietuka raksturos, mazāk — pārējos.

Spēcīgs rakstura īpašību tēlojums, akcentējot dominējošās īpašības, personu savtīgums, zināma ierobežotība — tipizācijas paņēmieni, kas «Mērnieku laikos» asprātīgi izlietoti komisko raksturu izveidei.

Raksturu komika realizējas uz neatbilstības principa pamata. Hiperbolizētā tēlojumā Kaudzītes rāda Švauksta dižošanos. Viņš neatrod pareizos līdzekļus savu tieksmju apmierināšanai. Ar labām svešvalodas zināšanām ikviens var lepoties, bet Švaukstam

šādu zināšanu nav. Lepošanās ar apģērbu un ārēji piesavinātām manierēm visos apstākļos un gadījumos ir smieklīga. Tā Švauksta tieksmes un šo tieksmju apmierināšanai izvēlētie līdzekļi ir pretrunā, neatbilst viens otram, un lasītājs smejas. Sevišķi spēcīgs kontrasts ir romāna beigu nodaļās. Analoģiski komisms veidojas arī citos raksturos.

Autora smiekliem par komiskajiem raksturiem var būt dažāda nokrāsa. Līdz ar to par negatīvajām dzīves parādībām izteiktās kritikas raksturs ir dažāds. Smieklu nokrāsu nosaka dzīves īstenība un autora nostāja. Ir tādi dzīves fakti, kas objektīvi izraisa tikai labsirdīgus smieklus, bet arī tādi, kas prasīt prasa asa sabiedriska izsmiekla. Vai rakstnieks uztver no objektīvās īstenības izrietošā smieklīguma raksturu, atkarīgs no viņa pasaules uzskata. Par autora nostāju spriežam galvenokārt pēc komiskā rakstura; kādas domas, kādas izjūtas, kādas nokrāsas smieklus attēlotais raksturs modina lasītājā. Atzinumu precizēšanai izmantojami citu daiļdarbā tēloto personu tērtējumi. Pozitīvo personu vērtējumos ietveras arī paša autora atzinumi. Nereti autors dod tiešus komiskā rakstura vērtējumus.

«Mērnieku laiku» komisko raksturu īpašības jau pietiekami noskaidrotas, tālab, kvalificējot smieklu nokrāsu, atzīmēsim vēl citu romāna personu un rakstnieku tiešos vērtējumus, kā arī sakaru ar laikmeta dzīvi.

Ilze nosauc Teni par «vieglprātīgu», «plānprātīgu», Annuža dažkārt noraugās uz viņu ar nicināšanu, arī Kaspars atzīst tēva vieglprātību. Līdzīgi skan pašu autoru tiešie vērtējumi.

Tenis ir savdabīgs cilvēks lauku dzīvē. Rakstnieki viņu attēlojuši tādu, kā dzīvē novērojuši. Kaudzītes Matīss Teni sauc pat par tēvbrāļa kopiju.[36] Dzīvē ir paviegli cilvēki. Autori pasmejas par viņu dīvainībām, parāda arī pozitīvās īpašības.

Par Edes tēvu un Lielo Pēteri Kaudzītes pastāsta tikai divu nodaļu nelielās epizodēs (III d. 2. un 3. n.). Simpatiska ir viņu līdzjūtība Lienas traģiskajam liktenim. Kapsētā no visa lielā ļaužu pulka vienīgi Lielais Pēteris aizstāv Lienu. Ar humoru Kaudzītes tēlo Edes tēva paniskās bailes no ķēmiem un Lielā Pētera stāstījuma veidu ar bezgalīgajām sānu novirzēm.

Citas romāna personas vērtē Ķenča stāstus vai rīcību atsevišķos gadījumos. Kāds no viltus mērnieku sagaidītājiem konstatē, ka Ķencim atkal «lielība piesitusies», ka Ķencis var dzīvu vilku no meža izmelot (184.). Komitejas sēdē Pietuks un Prātnieks nomana, ka Ķencim nav nekādas jēgas par kuratoriju un tās prezidentu (245.). Pēc Ķenča runas goda maltītē daži saka, ka «Ķen-

[36] Kaudzītes Matīss, Atmiņas no «tautiskā laikmeta», II, 1924., 330. lpp.

cim iekšā ir, bet ārā nenāk!» (296.) Kā paša Ķenča stāsti un rīcība, tā arī šie vērtējumi ir humoristiski.

Pašu autoru dota tieša Ķenča vērtējuma maz. Līdzīgi kā romāna citas personas, arī autori ar humoru izsakās par Ķenča izdarībām. Karstajā saulē, kārtojot pajūgu viltus mērnieku aizvešanai, «Ķencis bij pavisam novītis . . . », «deguns bij viņam pa vasaras laiku izplānējis vēl vairāk . . . » (185.). Humoristiski ir plašie autoru stāstījumi par Ķenča braucienu pie mērnieka ar dāvanām, Ķenča izturēšanos cietumā, komitejas sēdē, goda maltītē, Pāvula gultā.

Ķenci veidojuši klaušu laiku dzīves apstākļi. Asi nosodāma tā iekārta, kurā vajadzēja dzīvot latviešu zemniekiem, ne paši zemnieki. Šo Ķenča rakstura izveides dziļāko pamatu tieši Kaudzītes neatklāj, bet autori to apzinājušies, jo smiekli par Ķenci ir iecietīgi. Tenis, Edes tēvs, Lielais Pēteris un Ķencis ir humoristiski raksturi.

Ķencim līdzīgas ir epizodiski tēlotās personas, piem., Pāvuls, Svērtelis, čangaliešu tiesas vīrs, ticīgais saiešanu kopējs, divi saimnieki, kas piekukuļo Prātnieku, un grupās tēlotie ļaudis. Autoru stāstījumā par šīm personām nereti ieskanas arī asāki smiekli.

Oļinietes vērtējumā Švauksts ir «vēja pastala», «pustrakais» (105., 108.). Kad, braucot uz kapsētu, Švauksts stāsta par saviem nākotnes nodomiem, Liena tos atzīst tikai par tukšu lielīšanos (110.). Bēru viesi Pietuku, Švaukstu un Drekberģi sauc par «rīmām» (127.); visi trīs pielīdzināmi toliem — bez ragu auniem (126.). Kad Švauksts atgriezies no pilsētas, Prātnieks un Bisars ironizē par Švauksta dižošanos ar kundziskajām manierēm (376., 388.). Labsirdīgā Annuža jau romāna sākumā ar nepatiku runā par Pietuku, Prātnieku, Švaukstu un Bisaru. Viņas balsī skan īgnums, nicinājums. Šos mērnieku sabiedrotos krāpšanā un uzdzīvē Annuža sauc par «pūstelniekiem», «bišutēviņiem», kam tagad «visiem vējš durvīs» (8., 9.). Vienīgi Pietuka vērtējumā Švauksts ir izmanīgs, karsts, stiprs un sirsnīgs tautas dēls, tikai vācu partija viņu «piegriezusi» un «piesavinājusies» sev (129., 367.).

4. nodaļā, kurā Kaudzītes sāk stāstīt par Švaukstu, vēl nejūtam skaidri izteiktu pašu autoru nostāju. Kaudzītes tikai apraksta Švauksta dižmanīgo izturēšanos. Tālākajās nodaļās jau jūtama ironiska, nicinoša intonācija. Kad Ilzes bēru otrā rītā Švauksts, Pietuks un Drekberģis iznāk no dūmu istabiņas, rakstnieki viņus salīdzina ar «sila briežiem» (120.). Autoru ironiski nicinošais tonis īpaši jūtams Švauksta tēlojumā pēc atgriešanās no pilsētas.

Romāna sākumā Švauksts ir vidējais saimnieks un tirgotājs, beigās — kalps. Šais sociālajās grupās pārvācošanās nav tipiska parādība, tālab kārklu vācietības kritikas efektivitāte ievērojami

mazinās. Bet ar kārklu vācietību vien nav izteikta Švauksta būtība. Viņa dominējošā īpašība ir dižošanās. Vāciski viņš cenšas runāt tikai tālab, ka vācieši 19. gs. 60., 70. gados bija vienīgais «smalkākas» kultūras paraugs. Švauksta «smalkajām» manierēm vienmēr spīd cauri panaivais, vienkāršais lauku puisis. Tātad satīra vērsta ne tikai pret kārklu vācietību, bet arī pret cenšanos izlīst no savas ādas, pret lepošanos un lielīšanos ar to, kā pašam nav. Kārklu vāciešu kritikai tikai vēsturiska nozīme, bet ārišķīgi dižmaņi ir un būs vienmēr. «Stilīgie» ir mūsdienu švauksti.

Nevar pievienoties atzinumam, ka Švauksta tēlā kariķēta pilsēta un tās kultūra. Šai sakarā varam gan kritizēt Kaudzītes, ka viņi tikai vienā tēlā trūcīgi atspoguļojuši pilsētas kultūras pozitīvo nozīmi (Andrievs), bet nevar noliegt, ka lielīgs lauku puisis tieši pilsētā varēja piesavināties ārišķīgas manieres.

Pietuka glāzes biedri viņu slavina, bet pārējās romāna personas vērtē negatīvi. Pēc Pietuka patriotiskās uzrunas Švauksts un Prātnieks sauc «urā!» bet bēru viesi viņa runu «pamēdīja un izsmēja» (113.). Vienkāršās vecenītes izpratnē Pietuka tautas apgaismošanas darbs, piedaloties zemnieku godos, ir «vārtīšanās» pa zemnieku mājām; Pietuks «odin saož», kur ir kaut kas dzerams; viņa dziedāšana ir vienkārši «bļaustīšanās» (128.). Liena Pietukam atbild, «nicinoši smīnēdama», viņas atbilde «skanēja pilnīgi kā uzzobošana» (141.).

Autoru stāstījums par Pietuku jau no paša sākuma ironisks. Pēc runas Ilzes bērēs Pietuks «nosēdās ar pilnu tiesību un noguruma izskatu it kā kāds vecs mācītājs pēc saviem gariem un pat divkārtīgiem svētdienas darbiem» (102.). Skolā atgriezies, Pietuks ienāk klasē «profesorīgi lepnos soļos» (133.). Kaudzītes nesaka vis, ka Pietuks iegāja pie mērniekiem, bet «ielīda» (163.). Pietuks kļūst arvien svinīgāks, cienīgāks. Uz godībām viņš liek sevi aizvest; kamanās vai ratos sēd «ar tādu tiesību pilnu ģīmi kā varbūt vajadzībās vedama vecmāte» (467.).

Citu personu izsacījumos un autoru tiešajā stāstījumā par Pietuku izsmiekls asāks, noraidošāks nekā par Švaukstu. Pietuka runās un rakstos ietverts spēcīgs pašatmaskojums, piem., biedrības nama pamata akmenī iemūrētajā dokumentā rakstīts, ka «pagasta skolā dzīvoja slaveni pazīstamais tautas dēls Pietuka Krustiņa kungs... Slavenākie apgaismības līdzekļi bij teātri, viesību vakari, kuplejas, runas un «augstas laimes». Runas sāka turēt jau pat pie zābaku lāpīšanas» (247.). Švauksts un Pietuks ir satīriski raksturi.

Vēsturiskā skatījumā Pietuka rakstura komismu nosaka trīs faktori. Pirmkārt, kapitālisma attīstības rezultātā tautiskie centieni zaudējuši savu sākotnējo nozīmi, jo latviešu buržuāzija ar tiem sedz savas savtīgās intereses. Buržuāziskie ideologi runā gan par

visas tautas ekonomisko un kulturālo uzplaukumu, bet praktiski pilda tikai savu kabatu. Otrkārt, patriotisko jūtu modināšanas līdzekļi kļuvuši ārišķīgi. Treškārt, tautisko centienu propagandistiem ne vienmēr ir šo centienu pietiekami dziļa izpratne, viņi tos vulgarizē.

Latviešu literatūrā ar Pietuka tēlu izteikta pirmā nopietnā kritika par tautisko kustību. Kaudzīšu sašutums par šās kustības kādreizējo pragresīvo mērķu vulgarizēšanu un savtīgu izmantošanu ir pamatots. Tautiskās kustības panīkšana meklējama latviešu buržuāzijā, bet tautisko ideju izplatītāji sabiedrībā ir inteliģenti. Kaudzītes tēlo lauku dzīvi, zemniekus, un šai vidē dabiski iederas skolotājs, kas gadu desmitiem ilgi ir vienīgais kultūras darbinieks laukos. Vai Kaudzītes noliedz arī visu jauno, vērtīgo, ko dzīvē ienesa tautiskā kustība? Uz šo jautājumu nevar atbildēt, izejot tikai no romāna, jo autori tieši savus uzskatus neizsaka; romānā nav personas, kas paustu tautiskās kustības pozitīvos mērķus. Autoru pozitīvās personas, piem., Kaspars šos jautājumus neskar nemaz.

Kaudzīšu 70. gadu literatūrkritiskie, publicistiskie un dzejas darbi liecina, ka viņi nav tādi jūsmotāji kā Auseklis un A. Pumpurs, bet tautisko darbinieku pozitīvo nozīmi nekur nenoliedz. Taisni otrādi: arvien par viņiem raksta ar lielu cieņu. Ar apbrīnu un pacilātību Kaudzītes Matīss stāsta par A. Kronvaldu, sevišķi izceldams viņa patriotismu.[37] Dziļā pazemībā Kaudzītes Matīss savus «Dzejoļus» dāvina A. Kronvaldam (1877. g.).[38] Ārišķību, pārmērību, neīstumu tautiskajos jautājumos Kaudzītes noraida, piem., Matīss literatūrkritiskajos rakstos,[39] Reinis rakstos par latviešu biedrībām.[40]

Kad Liena, Kasparu meklējot, atnākusi Irbēnos, smieklīga ir Oļinietes lielīšanās, ka viņa kopā ar savu veci ieiešot debesīs un dzīvošot pa jēra kāzām, bet Lienu neņemšot ne paši velni ellē pretī. Bet tūliņ seko Kaspara nolamāšana par «badmiru», gaušanās par Prātnieka nodedzināto klēti, un monologu Oļiniete nobeidz: «Ar negodu ej laukā no manas mājas! — Negodīgā meita tu!» (304.) Kaut gan šai Oļinietes monologā ir komikas elementi, kopumā tas rada ne smieklus, bet sašutumu. Smieklīgi ar savu absurdumu ir Oļinietes apgalvojumi, ka Lienas vainas dēļ Oļiņš postā aizgājis un tagad viņai vienai māja jāvalda, Prātniekam klēts nodedzināta, lopi apkrituši un pats arvien vēl nav varējis

---

37 Kaudzītes Matīss, Kronvaldu Atis Piebalgā, Baltijas Vēstnesis, 1875., 35., 36. nr.

38 Brāļu Kaudzīšu raksti, I, 1939., 212. lpp.

39 Kaudzītes Matīss, Dzejas nodaļa mūsu laikrakstos 1873. g., Brāļu Kaudzīšu raksti, VI, 1941. g.

40 R. Vidzemnieks [Kaudzītes Reinis], Tagadējam laikam, Baltijas Vēstnesis, 1879., 21.—23. nr.

apprecēties, bet reizē šie apgalvojumi ir tik negodīgi un ļaunprātīgi, Oļinietes rīcība tik cietsirdīga, ka modina lasītājā īgnumu, pretīgumu, naidu.

Ar savu plātīšanos Oļiniete krietnajos cilvēkos tūliņ modina nepatiku. «Tad nu izskaitīja pātarus!» konstatē Annuža jau romāna sākumā (26.). Kaspars, izmantodams bībeles salīdzinājumus, Oļinietes tipa cilvēkus sauc par «vilkiem avju drēbēs», par «nobaltētiem kapiem» (68.). Šais Kaspara salīdzinājumos labi atklāts Oļinietes farizejiskums. Kad Oļinietes un Prātnieka sakūdītie ļaudis neļauj Lienu apglabāt kapsētā, dziļās sāpēs un sašutumā Annuža izsaucas: «Ak cilvēki, cilvēki!» (414.). Tādi ļaudis kā Oļiniete un Prātnieks ir zaudējuši cilvēciskās jūtas.

Pašu autoru attieksme pret Oļinieti tiešajā stāstījumā atturīga, tomēr ir jūtama nosodoša intonācija.

Autoru smiekli par Oļiņa liekulību sasniedz asāko pakāpi, tēlojot viņa zemošanos mērnieka palīgu priekšā. Oļiņš, svētais dieva vīrs, kā mājā nedrīkst dziedāt laicīgas dziesmas, kas regulāri notur rīta pātarus, kas necieš jauninājumus pat apģērbā, pazemīgi klanās piedzērušu jaunekļu priekšā, laipni smaidīdams, skatās viņu jandāliņos, klausās dzērāju dziesmās un «padotu pat savu bibeli kārtīm par pameslu» (150.).

Virknē epizodu Oļiņš tēlots bez komisma. Tā tas ir ugunsgrēka laikā (31.—37.), aprājot sievu viņas pārmērībās (123., 153., 210., 217.). Gaitiņiem atņemtā māja Oļiņu neiepriecina. Viņu sāk mocīt sirdsapziņas pārmetumi. Lienas bēdīgais liktenis sirdsapziņas mokas vēl pastiprina. Romāna pēdējās nodaļās autori ar līdzjūtību stāsta par Oļiņa ciešanām.

Oļiņš ir gļēvs, vāja rakstura cilvēks. Autori paturējuši acu priekšā Oļiņa divdabību un ne vienmēr rādījuši viņu satīriskā gaismā, kaut gan dažkārt Oļiņa izturēšanās ir ne mazāk neģēlīga kā Oļiņietes

Kad Liena kategoriski noraida Prātnieku, Oļiniete sāk plosīties, lai gan mājā ir arī jaunie mērnieki un Prātnieks. Kā Oļiņš mierina sievu? Tagad nemaz neesot izdevīgi, ka Prātnieks uzzina Lienas noraidošo atbildi, jo tad viņš pārstātu rūpēties par Gaitiņu padzīšanu. Kad Gaitiņi būšot projām, tad arī Liena atmetīšot savas iedomas. Tālab neesot izdevīgi celt lielu troksni (160., 161.).

Tie ir Oļinietes un Prātnieka neģēlīgie nodomi un rīcība, ko tagad Oļiņš atgādina savai sievai. Minētajos Oļiņa teiktajos mierināšanas vārdos satīriska intonācija maz jūtama. Kaudzītes izsmējuši Oļiņa liekulību, bet nekonsekventi.

Ar Prātnieku Kaudzītes rāda lauku buržuāzijas mantiskās nostiprināšanās ceļus un līdzekļus. Komiska ir Prātnieka lielīšanās ar savu sabiedrisko darbību, savu sabiedrisko nozīmību. Komiska

ir viņa vulgārā baznīcas mācību izpratne. Aģitējot pret Lienas apglabāšanu kapsētā, Prātnieks saka, ka baznīcas zvans neskanēs, mācītājs kļūs nederīgs, ja, Lienu apglabājot iekšpus sētas, zvanīs ar to pašu zvanu, apstāvēs tas pats mācītājs (402., 404.). Arī Oļiniete vulgarizē baznīcas mācības, bet viņa pati tic tam, ko saka. Prātnieka runā jūtama apzināti ļaunprātīga izlikšanās.

No zemnieku raksturiem Oļinietē un Prātniekā visvairāk augstprātīgas paštaisnības, atriebības un naida tieksmju, ļaunuma un zemiskuma. Šo raksturu vērtējumā ieskanas sarkastiski toņi.

Pārskats liecina, ka Kaudzītēm ir spēcīga humora izjūta. Viņi saskatījuši objektīvajā dzīves īstenībā slēpto komismu un iedzīvinājuši to mākslas tēlos.

Smieklu mērķtiecību nosaka rakstnieka pozitīvais ideāls. Padomju laika literatūras kritikā Kaudzītes dažkārt raksturoti kā patriarhālisma aizstāvētāji.[41] Kaudzītes Matīsa pēdējā darbā «Jaunie mērnieku laiki», kurā arī ir satīriski raksturi, kritika izteikta nepārprotami no patriarhālisma pozicijām. «Mērnieku laikos» jautājums ir sarežģītāks.

N. Gogoļa, M. Saltikova-Ščedrina satīriskajos daiļdarbos nav pozitīvo personu. Rakstnieku pozitīvais ideāls lasītājam pašam jāiedomājas kā satīriski tēloto personu pretstats. «Mērnieku laikos» ir pozitīvās personas. Tādas ir patriarhālo laiku cilvēki Ilze un Annuža, taču viņas neizsaka pašu autoru uzskatus. Vistiešāk Kaudzīšu uzskatus pauž Kaspars, kam raksturīga pastāvība spriedumos un rīcībā, atklāta un drosmīga savu uzskatu paušana un aizstāvēšana, citu cilvēku uzskatu un gribas respektēšana, liela pienākuma apziņa un godīgums. Baznīcas mācības, kas nosaka patriarhālā cilvēka gara pasauli, Kaspars uzņem kritiski. Uz baznīcu viņš neiet, saiešanas viņā «sacej tik līdzcietības un žēluma jūtas» (71.). Būtībā Kaspars reliģiju nenoraida. Viņa pasivitāte veidojusies reliģiskās morāles ietekmē. Kaudzīšu uzskatus reliģijas jautājumā koncentrēti izsaka jaunais mērnieks: «Labāk esiet cilvēks bez ticības nekā necilvēks ar ticību un labāk arī necilvēks bez ticības nekā ar ticību» (435.).

Kaspars ir pārejas laika cilvēks, kurā saglabājušās aizejošā laikmeta iezīmes, bet radušās arī jaunas. Tādi pārejas laika cilvēki ir arī paši «Mērnieku laiku» autori. Katrā ziņā 70. gados Kaudzītes nevar saukt bez iebildumiem par patriarhālisma aizstāvjiem. Šai laikā viņi ir progresīvi domātāji. Par to liecina vēl šādi fakti romānā. Patriarhālajā ģimenē bērniem japakļaujas bez ieru-

[41] A. Upīts, Kop. r. 17. s., 28. lpp.

nām vecāku gribai. Liena, ko autori tēlojuši ar simpatiju, dzīvo patstāvīgu dzīvi. Autoru skatījumā pozitīvs raksturs romānā ir arī ateists Šrekhubers, kas slātaviešus mudina jau uz atklātu pretestību mērniekiem: «Pie malas ikkatru blēdi un viltnieku no lielākā līdz mazākam...» (255.). Bet romānā ir arī epizodes, kurās sludināti pavisam pretēja rakstura uzskati. Annuža Anniņai māca: «Neatriebies tam, kas pie tevis noziedzas, jo atriebšana pieder dievam, kā viņš pats saka» (478.). Ar lielu simpatiju Kaudzītes stāsta par sirdsšķīsto Ilzi un Annužu, romānu nobeidz ar reliģisku patosu.

Kaudzīšu uzskatos ir pretrunas, svārstības, bet viņu pasaules uzskata progresīvie elementi ļauj autoriem kritiski apgaismot virkni nozīmīgu parādību sava laika dzīvē.

Kaspars visus cilvēkus sašķiro grupās, par iedalījuma pamatu ņemot cilvēka ticību un darbus. Šo iedalījumu literatūrvēsturnieki izmantojuši romāna tēlu sistēmas analizei, bet tā neatklāj rakstu-ru būtību, jo pašu autoru cilvēku vērtēšanas mērauklas ir daudz plašākas, vispusīgākas. Pamata princips cilvēku vērtēšanā Kaudzītēm ir cilvēciskums tādā izpratnē, kādu dod jau minētais jaunais mērnieks. Tādi «necilvēki ar ticību» romānā ir Oļiniete un Prātnieks, «cilvēks bez ticības» — Šrekhubers, «necilvēks bez ticības» — Raņķis.

Bet tas nav vienīgais kritērijs cilvēku vērtējumā. Pietuka un Švauksta darbību Kaudzītes kvalificē jau attieksmē pret visas sabiedrības interesēm. Kārklu vācieši un pseidopatrioti latviešu tautai ne tikai nav vajadzīgi, bet tie ir kaitīgi. Ķenča, Prātnieka, Pāvula, Svērteļa u. c. čangaliešu un slātaviešu saimnieku šaurais redzes loks, sīkais, egoistiskais praktiskums kaitē ne tikai viņiem pašiem, bet visas pagasta sabiedrības interesēm. Runas vīri, pagasta valdes un tiesas vīri nespēj izlemt un nokārtot visvienkāršākos jautājumus. Mērnieki krāpj saimniekus, pieņemot dāvanas, iemērī neracionālas robežas, kas kavēja lauku darbus līdz pat pēdējam laikam.

Kā redzam, cilvēku darbības vērtēšanā Kaudzītes izmanto arī sociālo principu. Cilvēku darbība ir atzīstama tikai tad, ja tā atbilst apkārtējās sabiedrības, visas latviešu tautas interesēm.

Šķirisko noslāņošanos zemniekos Kaudzītes saskatījuši, bet šķirisko attieksmju tēlojums nav viņu uzmanības centrā. Cik lielā mērā autori skāruši kalpu un saimnieku attieksmes, tās attēlotas atbilstoši vēsturiskai patiesībai, kaut gan viņu simpatijas ir saimnieku pusē, pēdējie ir galvenais tēlošanas objekts. Kaudzītes atklāj arī sociālā stāvokļa nozīmi raksturu izveidē, stāstot, piem., par Prātnieku, Oļinieti, Oļiņu. Protams, par šā faktora nozīmi viņiem vēl nav skaidras izpratnes, bet tādas nav gandrīz visiem latviešu 19. gs. rakstniekiem. Prozas darbos A. Upīts pirmais

sāk izvirzīt sociālo principu kā galveno ir raksturu izaugsmē, ir cilvēku savstarpīgajās attieksmēs.

«Mērnieku laiki» daudzkārt saukti par sadzīves romānu. Termins «sadzīve» ir nenoteikts. Ja ar to saprotam tikai tādu parādību attēlojumu, kas ietilpst šaurā ģimenes lokā, tad «Mērnieku laiki» tālu pārsniedz šos šauros ietvarus, visvairāk ar satīrisko daļu. Pseidotautiskums tā dažādajos aspektos, kārklu vācietība, reliģiskā ārišķība, liekulība un augstprātība, egoistiskā ieraušanas kāre jaunu ražošanas attieksmju veidošanās laikā, zemnieku zemais kultūras līmenis, nevarība sabiedriskajā darbā ir jautājumi, kas nozīmīgi visas latviešu tautas dzīvē romānā attēlotajā laikmetā. Latviešu 19. gs. literatūrā nav otra daiļdarba, kurā kritiskā skatījumā būtu skarts tik daudz sabiedriski nozīmīgu problēmu kā «Mērnieku laikos».

Literatūrzinātnieki nav skaidri formulējuši tās pazīmes, kas nepieciešamas, lai kādu sacerējumu sauktu par kritizētāja reālisma daiļdarbu. Neiztirzājot dažādos uzskatus šinī jautājumā, jāatzīmē, ka Valodas un literatūras institūta sastādītajā «Latviešu literatūras vēsturē» kritizētāja reālisma iezīmes konstatētas vairāku 19. gs. rakstnieku darbos, piem., R. Blaumaņa, Doku Ata.[42] Ja kritizētāja reālisma iezīmes atzīstam minēto rakstnieku darbos, tad, salīdzinoši vērtējot, tādas jāatzīst arī «Mērnieku laikos».

«Mērnieku laiku» komiskie raksturi ir novatorisks sasniegums latviešu literatūrā. «Pēterburgas Avīžu» Bizmanis ir epizodisks tēls, kam trūkst dziļākas un vispusīgākas individualizācijas. Jau vairāk ierosmes Kaudzītes varēja gūt no J. Neikena stāstu un A. Alunāna lugu komiskajiem raksturiem.

Kaudzītes mācījušies no cittautu literatūras. Šai sakarā literatūras kritikā bieži minēti N. Gogoļa darbi. Nav grūti saskatīt zināmas paralēles N. Gogoļa darbos un «Mērnieku laikos» ir valodā, ir sižetā, ir raksturu izveidē.

N. Gogolis plaši izmanto satīrisko hiperbolu. Daudz mazāk, bet hiperboliskais izteiksmes veids atrodams arī «Mērnieku laikos». Čičikovs degunu šņauc ar lielu troksni. «Nav zināms, kā viņš to darīja, bet viņa deguns skanēja kā taure».[43] Un Švauksta deguns baznīcā izdeva tādu troksni, «kādu izdod mednieka vai pasta vīra rags mežā» (363.). Ir N. Gogoļa, ir Kaudzīšu darbos atrodam plaši izvērstus salīdzinājumus, sīki detalizētus uzskaitījumus, piem., mielastu aprakstos, komiskus personu uzvārdus u. c. līdzīgus izteiksmes līdzekļus.

Hļestakovs par revidentu kļūst aiz pārpratuma. Grabovskis ar

[42] Latviešu literatūras vēsture, III, 1956., 365., 458. lpp.
[43] N. Gogolis, Izlase, 1948., 499. lpp.

iepriekšēju nodomu uzdodas par mērnieku. Kā vienā, tā otrā gadījumā pilsētā un Čangalienā rodas liels satraukums. Pilsētas ierēdņi iet pie Hļestakova ar dāvanām, lai vieglāk pārietu revizija. Čangalienas saimnieki nes kukuļus mērniekam, lai pēdējais iemērītu labākas robežas. Bobčinskis klausās aiz Hļestakova durvīm. Dobčinskim izejot, Bobčinskis ieklūp istabā un sadauza degunu. Švauksts un Drekberģis, gribēdami katrs pirmais tikt iekšā, stīvējas un grūstās pie lielkunga istabas durvīm. Kad iznācējs durvis atver, abi reizē iebrūk lielkunga istabā (465.).

Varētu uzrādīt vēl vairāk līdzīgu situāciju, bet tas ir neauglīgs darbs. Iespējams, ka stāstam par Grabovska darbību Kaudzītes ierosinājumu guvuši N. Gogoļa «Revidentā». Sākotnējā «Mērnieku laiku» plānā šī nodaļa nemaz nav paredzēta. Bet ierosmi Kaudzītes varēja gūt arī no citiem avotiem. Stāsts par samainītajām personām ir vecs, atrodams jau tautas pasakās un anekdotēs. Arī noklausīšanās aiz durvīm ir literatūrā un folklorā plaši pazīstama situācija.

Jau nopietnāk vērtējama komisko raksturu veidošanas prasme, ko Kaudzītes varēja mācīties no N. Gogoļa. Pēdējā lieliskie personu ārienes apraksti, individualizētā valoda, meistariski risinātie dialogi, tiešie raksturojumi bija labs paraugs Kaudzītēm. Salīdzinot N. Gogoļa un Kaudzīšu darbus, redzam līdzīgus raksturu tipizācijas paņēmienus. Kukuļu ņēmējs un ierāvējs Pilsētas priekšnieks, vieglprātīgais tukšgalvis Hļestakovs, sentimentālais pļāpa Maņilovs, «cietpaurainā» Korobočka, skopulis Pļuškins — visi tie ir sugas raksturi. Viņos dominē viena vai dažas īpašības. N. Gogoļa raksturos spēcīgi izpaužas ieroņežotība. Korobočkas mūžs aizrit sīkā, skopulīgā krāšanā un pārdošanā. Pļuškinam skopulība kļuvusi par vienīgo kaislību. Sobakeviča dzīvi nosaka viņa vēders utt. N. Gogoļa raksturi ir stipri hiperbolizēti. Kā noskaidrojām, līdzīgi ir arī Kaudzīšu izmantotie tipizācijas paņēmieni.

Savu smieklu vispārīgo raksturu, smieklu nozīmi N. Gogolis pats lieliski raksturojis. Vesels bezdibenis ir starp seklu balagānisku jokdarību un «augstiem, apgarotiem smiekliem», kam «tiesības stāties blakus cēlām, liriskām kustībām».[44] N. Gogoļa smiekli cilvēku skaidro, šķīsti, atbrīvo.

Līdzīga smieklu nozīmes izpratne ir arī Kaudzītes Matīsam, kad viņš saka: «Kāpēc izsmiet? «Mērnieku laikos» neviens un nekas nav gribēts nedz izsmiet, nedz citādi noniecināt».[45] Kaudzītes cēlušies no zemniekiem, visu mūžu dzīvo zemnieku vidū. Viņiem ir tuva, mīļa zemnieku pasaule, tālab jo vairāk sāp sirds, redzot tanī tik daudz aplamību. Kaudzītes pārkāpuši zemnieka sētas šau-

[44] N. Gogolis, Izlase, 1948., 615. lpp.
[45] K. Egle, Bibliografiskas piezīmes, «Mērnieku laiki», 1942., 437. lpp.

rās robežas. Tāpēc viņi spēj saskatīt tanī trūkumus. Smiekli ir rakstnieku neapmierinātības un nožēlas, īgnuma un nosodījuma izpausmes veids. Arī Kaudzītēm ir sveša N. Gogoļa noraidītā balagāniskā jokdarība. Humora izjūtu nevar iemācīties, ja nav dotību, bet Kaudzītes varēja mācīties no N. Gogoļa skatīties dzīvē un izvēlēties smieklu objektus. Arī Kaudzītes, N. Gogoļa vārdus atkārtojot, iedrošinājušies zīmēt, to «kas ik brīdi ir mūsu acu priekšā un ko neredz vienaldzīgas acis».

Tātad N. Gogoļa tradicijas saskatāmas «Mērnieku laiku» izteiksmes līdzekļu izvēlē, tipizācijas paņēmienos, smieklu raksturā, rakstnieku attieksmē pret dzīves īstenību. Jāpasvītro, ka varam runāt tikai par tradicijām, ne tiešu ietekmi. «Mērnieku laiki» ir patstāvīgs, nacionāls daiļdarbs tāpat kā N. Gogoļa «Revidents» un «Mirušās dvēseles».

Kaut gan Kaudzīšu uzskatos ir pretrunas, romāna sacerēšanas laikā viņi ir progresīvi domātāji. Kaudzītes ir arī aktīvi sabiedriski darbinieki, savas tautas patrioti, labi tautas dzīves, latviešu un cittautu literatūras pazinēji. Viss tas sekmē nozīmīga daiļdarba rašanos. Pats vērtīgākais elements «Mērnieku laikos» ir komiskie raksturi. To mākslinieciskо un literatūrvēsturisko nozīmi nosaka vairāki faktori.

1. Komiskajos raksturos organiskā vienībā koncentrētas latviešu tautas dzīvē vēsturiski nozīmīgas problēmas un vispārcilvēciskas īpašības, tālab tiem ir liels vispārinājuma spēks.
2. Raksturos ietverts daudz komisma. Smieklu nokrāsa izmantota mērķtiecīgi; tā atbilst komismam objektīvajā dzīves īstenībā. Šis apstāklis kāpina raksturu nozīmi, jo sabiedriskais izsmiekls ir emocionāli iedarbīgākais un tālab visefektīvākais kritikas veids.
3. Ierosmi komisko raksturu atklāsmes un tipizācijas paņēmienu izvēlei Kaudzītes guvuši latviešu un cittautu, sevišķi krievu literatūrā. Tā kā reālistiskajā mākslā raksturu formējuma principi atbilst dzīves īstenībai, visietekmīgākais Kaudzīšu skolotājs ir dzīves pieredze. Literatūrā un pieredzē apgūto raksturu mākslinieciskās izveides principu izlietojumā Kaudzītes sasnieguši ievērojamu meistarības pakāpi. Latviešu literatūrā līdz Kaudzītēm nav neviena rakstura, kas ar savu idejisko saturu, bet sevišķi mākslinieciskо izveidi varētu līdzināties «Mērnieku laiku» komiskajiem raksturiem.

О. К. Чакар

ЮМОР И САТИРА В РОМАНЕ БРАТЬЕВ Р. И М. КАУДЗИТ «ВРЕМЕНА ЗЕМЛЕМЕРОВ».

КРАТКИЕ ВЫВОДЫ.

В статье дан анализ комических характеров романа бр. Каудзит «Времена землемеров». В начале исследования выяснены художественные средства и приемы, при помощи которых авторы достигают комизма характеров. Вслед за этим уточнена разнообразная окраска смеха и его корни в той жизни, изображение которой даётся в романе.

Для раскрытия сатирических характеров бр. Каудзит пользуются средствами, известными в мировой, а в особенности в русской реалистической литературе. Для характеристики образов особенно мастерски использована индивидуализация речи персонажей.

Комизм характера достигается на основе остроумного использования принципа несоответствия, например, средства, подобранные героем для достижения определенной цели, не соответствуют природе этой цели в такой степени, что вызывают смех в читателе.

Тенис, Кенцис и др. являются характерами юмористическими. Значительно резче авторский смех над Шваукстом и Пиетуком. Их характеры явно сатирические. В изображении Олинихи и Пратниека сатирическая насмешка нередко переходит в сарказм.

Разные оттенки смеха использованы целенаправленно и в основном правильно, ибо соответствуют комизму в объективной действительности т. н. «времён землемеров». Это обстоятельство повышает значение комических характеров, ибо социально заострённая насмешка является эмоционально действенным и поэтому самым эффективным видом критики.

В использовании принципов художественного оформления характера Р. и М. Каудзит достигли значительного уровня мастерства. В исторической перспективе комические характеры в романе «Времена землемеров» явились большим новаторским достижением в латышской литературе второй половины XIX века.

ANNOTATION

on O. Chakar's article "Humour and Satire in the novel 'In Days of Land-Survey' by brothers Kaudzites."

A SHORT CONCLUSION.

This article renders an analysis of satirical characters depicted in the novel "In Days of Land-Survey" by brothers Ķaudzites. It illustrates means and ways with the help of which the authors impart humour to their heroes. Then follow different shades of humourous events resulting from the mode of life and its sources depicted in the novel.

In exposing a character the authors utilize methods implying humourous elements already known in realist literature.

A person's individual mode of speech is one of the most essential means in portraying a character. A ridiculous disposition originates due to witty and non-existent foundations. In order to put chosen means into practice, persons are made so faulty and absurd in their actions, that they raise laughter.

The heroes Tenis and Ķencis are shown as humourous characters. In portraying both Švauksts and Pietuks the authors become sardonic. In ridiculing Oliniete and Pratnieks the authors' satirical humour gives way to sarcasm.

In this novel laughter in its various degrees has been utilised duly and answers its purpose: it is in conformity with humour and objective to true life which reflects that period of time.

These points promote a cumulative effect on its humourous characters. Social ridicule is one of the most powerful and therefore most effective forms of criticism. Brothers Ķaudzites are prominent in their artistic skill in forming their heroes' characters.

The comic characters in "In Days of Land-Survey" are a new achievement in Latvian literature in the second half of the 19th century due to its historic background.

PĒTERA STUČKAS LATVIJAS VALSTS UNIVERSITĀTES ZINĀTNISKIE RAKSTI
XXIX SĒJUMS, 1959.
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ЛАТВИЙСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ИМЕНИ ПЕТРА СТУЧКИ, ТОМ XXIX, 1959.

E. Knope

XIX GADSIMTA 80. GADU LATVIEŠU LITERĀRĀS POLEMIKAS

Latviešu pirmspadomju literatūrkritikas vēsturē ir ļoti nozīmīgas vairākas polemikas. Polemiskajos rakstos palaikam spilgtāk nekā citos izpaužas ideoloģiskās pretišķības un skaidrāk tiek formulēti uzskati par literatūras būtību un tās uzdevumiem.

Šī raksta nolūks vērtēt astoņdesmito gadu literārās polemikas, jo šī gadu desmita sākumā un beigās notiek plašākas polemikas, kurās izpaužas cīņa pret tā laika valdošo literatūru t. s. pseidotautisko romantismu. XIX gs. 70. gados pakāpeniski arvien redzamāk latviešu nacionālās literatūras ietvaros izpaužas divu literatūru cīņa. Divu literatūru princips sevišķi spilgtu izpausmi gūst literatūras kritikā. Ja 70. gados tas galvenokārt izpaužas atsevišķu darbu recenzijās, tad 80. gados, sabiedriski ekonomiskās dzīves pretišķībām arvien padziļinoties, rodas centieni teorētiski noskaidrot atsevišķo literatūru pamatus. Ka antagonistiskā šķiru sabiedrībā ikvienā nacionālā literatūrā ir divas literatūras — tas ir vispārējs likums, bet katrā konkrētā vēstures periodā divu literatūru cīņā ir savas īpatnības. Šajā ziņā jākonstatē, ka XIX gs. 80. gadu īpatnība latviešu literatūrā ir tā, ka ne rakstnieki, ne kritiķi, it īpaši progresīvo uzskatu paudēji, nespēj apzināti nostāties noteiktās šķiriskās pozicijās, tomēr viņu praktiskā darbība neapšaubāmi atspoguļo šķiriskās pretišķības un objektīvi kalpo vienas vai otras šķiras interesēm.

XIX gs. 80. gadu sākumā visā Krievijā pastāv jauna revolucionāra situācija, jo 60. gadu reformas gan atvieglo kapitālisma attīstību, bet joprojām tiek saglabātas spēcīgas feodālisma atliekas. Tajā pašā laikā arvien spilgtāku izpausmi gūst kapitālismam raksturīgās pretrunas. Tāpēc arī 80. gados progresīvus uzskatus var paust tikai tā inteliģences daļa, kas vairāk vai mazāk, bet tomēr ir saistīta ar zemniecību, atsevišķos gadījumos arī sīkburžuāziju vai proletariātu, jo jau 80. gados ir vērojama arī proletariāta atmoda. Bet tā kā latviešu 80. gadu progresīvās inteliģences pārstāvji apzināti nenostājas vienas vai otras šķiras pusē, tad viņu darbībā ir daudz svārstību un pretrunu. Tās arī

atspoguļo vēsturiski konkrēto apstākļu pretrunas. Kaut arī tā, tomēr ir iespējams pretrunīgajā literatūrkritikas kopējā ainā saskatīt spilgtus cīņas momentus un atšķirīgās estētiskās pozicijas.

Latviešu literatūrkritikas vēsturē periods līdz 80. gadiem raksturojams kā tās sākums, kad pakāpeniski izveidojas literatūrkritika kā patstāvīga literatūras nozare. 80. gados notiek tālāka latviešu literatūrkritikas attīsība, it īpaši vērojami daudz nopietnāki meklējumi, lai teorētiski noskaidrotu kritikas principus. Ievērojamā mērā literatūrkritikas tālāko attīstību sekmē progresīvās literatūras idejiski mākslinieciskā spēka pieaugums, jo starp literatūru un kritiku pastāv mijiedarbība.

XIX gs. 80. gadu latviešu progresīvās literatūras tālāko attīstību galvenokārt raksturo reālisma nostiprināšanās un padziļināšanās. Pa brāļu Kaudzīšu sākto ceļu tālāk iet Apsīšu Jēkabs (1858.—1929.), kas īstenībā ir arī latviešu reālistiskā stāsta nodibinātājs. Gadu desmita beigās latviešu literatūrā ienāk Rūdolfs Blaumanis (1863.—1908.) jau kā nobriedis rakstnieks, kas padziļina reālismu it īpaši mākslinieciskajā ziņā. Reālisma nostiprināšanos sekmē arī vairāku citu rakstnieku daiļrade, piemēram, Doku Ata (1861.—1903.), Pētera Sarķa (1862.—1895.), Pērsieša (1862.—1901.) u. c.

Pretstatā progresīvajai literatūrai ir reakcionārā literatūra, ko šajā laikā raksturo galvenokārt, t. s. pseidotautiskais romantisms. Pseidotautisko romantiķu plejāde arī ir samērā plaša; tās priekšgalā atrodas Jēkabs Lautenbahs (pseidonīms Jūsmiņš, 1847.—1928.). Cīņa pret pseidotautisko romantismu turpinās visus 80. gadus un ietiecas arī 90. gados. Šī cīņa ir viens no galvenajiem jautājumiem literatūrkritikā, tomēr ne pats galvenais, jo pats galvenais jautājums un centrālā ass ir nevis pret ko cīnās, bet — par ko cīnās. Protams, šie cīņas momenti ir ļoti cieši saistīti un atrodas kopsakarā, it īpaši tāpēc, ka divu literatūru cīņā, kas vienai nāk par ļaunu, tas otrai par labu. Tāpēc arī cīņa pret pseidotautisko romantismu vispār sekmē reālisma attīstību arī tad, ja netiek izvirzītas tieši prasības pēc reālisma.

80. gadu sākumā notiek Kaudzītes Matīsa (1848.—1926.) polemika ar Pārstrautu Jāni (1851.—1929.) par Lautenbaha-Jūsmiņa dzeju un 80. gadu beigās Teodora Zeiferta (1865.—1929.) un paša Lautenbaha-Jūsmiņa polemika. Šajās polemikās risinātie jautājumi tad arī lielā mērā raksturo 80. gadu latviešu literatūrkritiku vispār.

1. Kaudzītes Matīsa un Pārstrautu Jāņa polemika

Pirmā ievērojamā latviešu reālistiskā romāna «Mērnieku laiki» līdzautors Kaudzītes Matīss XIX gs. 70. gados ir viens no

ievērojamākiem latviešu literatūras kritiķiem. Viņa pirmā nopietnā uzstāšanās kritikā ir pārskats «Dzejas nodaļa mūsu laikarakstos 1873. gadā»[1]. Ne šajā, ne arī citos kritiskajos rakstos Kaudzītes Matīss sava kritērija principus teorētiski nepamato, tomēr tie ir secināmi no atsevišķu literāru darbu vērtējuma. Redzams, ka Kaudzītes Matīsam ir ļoti nopietnas prasības literatūrai, kas sākas ar to, ka literatūrai vispirms ir jābūt mākslai un jārada lasītājā estētisks pārdzīvojums. Tālāk viņa rakstos ir viscaur izmanāma stihiska virzība uz reālismu. Viņš diezgan noteikti izvirza prasības pēc realismam raksturīgiem mākslinieciskās tēlošanas līdzekļiem Tāpēc jau arī viņam rodas domstarpības ar Ausekli (1850.—1879.), kas aizstāv tautisko romantismu. Tomēr visumā Kaudzītes Matīsa literatūrkritiskajai darbībai trūkst dziļāk izprasta teorētiska pamata, tāpēc arī viņa aktīvā rakstnieka un literatūrkritiķa darbība ilgst ļoti īsu laiku. Tā izbeidzas jau ap 80. gadu vidu, kad, kapitālisma pretišķībām arvien vairāk saasinoties, viņš zaudē jebkādu iespēju kaut cik pareizi orientēties kā sabiedriskajos notikumos, tā arī literatūrā. Notiek tā, ka Kaudzītes Matīsa pozitīvā loma latviešu literatūrkritikas vēsturē arī nobeidzas ar šo polemiku.

Polemika sākas ar to, ka Kaudzītes Matīss uzraksta recenziju[2] par Lautenbaha-Jūsmiņa dzejojumu «Zalkša līgava». Recenzijā Kaudzītes Matīss atzīst, ka Lautenbahs ir viens no tiem, kas viscītīgāk strādā latviešu rakstniecības laukā, tomēr viņš izsaka arī dažas piezīmes, vairāk gan jautājumu veidā, par «Zalkša līgavu». Pirmkārt, vai ir lietderīgi, ka latviešu dzejnieki cenšas, izmantojot tautas dziesmu ritmu un pantmēru, atdzejot tautas teikas, pasakas un dzejot par mitoloģiju. Kaudzītes Matīss domā, ka arī latviešu dzejniekiem jālieto «īstā rakstniecības valoda un jācenšas pēc augstas, daiļas rakstniecības». Viņš gan skaidri nepasaka, kas ir «augstā un daiļā rakstniecība», tomēr, ievērojot raksta kontekstu, kļūst skaidrs, ka tā ir dzeja, kurai savi likumi un uzdevumi un, to veidojot, latviešu rakstniekiem jāmācās arī no citu tautu literatūru sasniegumiem. Turpinot tālākas konsekvences, nepārprotami ir pateikts, ka «Zalkša līgava» nepieder pie šīs literatūras. Kaudzītes Matīss vairākkārt norāda, ka nesekmēsies tautas dziesmu atdarināšana, kas pseidotautiskajiem romantiķiem bija kļuvusi par pašmērķi. Viņš raksta: «Sacerēt dziesmas tautas dziesmu ritumā un bez atskaņām ir tagad gandrīz, tā sakot, pie dažiem modes cenšanās, bet jāšaubās, vai tik šai cenšanai ir īsts pamats un vai viņa sekmēsies? Gan tiesa, ka latviešu tautas dziesmām nav atskaņu, bet atskaņu nav arī citu tautu dziesmām. — — — Līdz šim vēl neviens latviešu dziesminieks

[1] Baltijas Vēstnesis, 1874., 17.—20.
[2] Balss, 1880., 73.

nav spējis bez tapinātiem teikumiem dziedāt īsti tautas dziesmu garā un, kā liekas, tad gan nespēs pavisam; tādēļ tas nav nekas svešs, ka arī Zalkša līgava skan tik vien retās vietās tautas dziesmu skaņā... Mēģinājumi dziedāt tautas dziesmu garā būs lielāko tiesu tik vien bezgaršīgi gara augļi.»[1]

Otrkārt, Kaudzītes Matīss iebilst, ka pati Zalkša līgava, kas ir centrālais tēls, neatbilst galvenā varoņa prasībām, jo nav cīnītāja bet citu gribas izpildītāja.

Treškārt, tiek izteikti arī pārmetumi par dažiem salīdzinājumiem, kas rada lasītājā pretīguma izjūtas. Uz šo nelielo Kaudzītes Matīsa recenziju atbild Pārstrautu Jānis ar veselu brošūru «Domas par tautiskās dzejas nodibināšanu» (1881.)[2]

Pārstrautu Jānis slavina un cildina Lautenbaha-Jūsmiņa «eposu» «Zalkša līgava». Viņš pat apgalvo, ka 1880. gads paliks latviešu literatūras vēsturē, kā īstās, «tautiskās» dzejas sākums. Viņš norāda, ka jau trīs lietpratēji ir devuši atzinīgus spriedumus. Tie ir «Latviešu draugu biedrības» Kurzemes nodaļas vadītājs mācītājs Rutkovskis, jo šī biedrība piešķīra godalgu Lautenbaham-Jūsmiņam par «Zalkšu līgavu», «Jelgavas Latviešu biedrības» rakstvedis Tombergs; kā trešais — minēta tauta, kas esot «cītīga pircēja, lasītāja un uzslavētāja». Tikai jāaizrāda, ka pēdējais apgalvojums gan nav patiess, jo tautas nodotais spriedums par Lautenbaha-Jūsmiņa darbiem bija tāds, ka tos vienkārši nelasīja. Piemēram, rakstā «Par latviešu literatūras veicināšanu» teikts: «Cien. grāmatu tirgotājs vēl man izskaidroja, ka tādas grāmatas kā «Līga», «Zalkša līgava» u. c. — — — neviens nepērkot.»[3]

Iekams sāk raksturot Kaudzītes Matīsa recenziju, Pārstrautu Jānis vispirms viņu norāj, ka tas iedrošinājies izteikt savas domas par Lautenbaha-Jūsmiņa dzejojumu «Zalkša līgava», jo latviešu literatūrai tikai tad būšot sekmes, ja latviešiem reiz radīšoties lietpratēju un patiesības mīlētāju kritiķu cilts un nozudīšot neaicinātie liekie spriedēji, par kuriem sakot: «gan labi ļaudis, bet slikti muzikanti». Viņš arī pārmet to, ka recenzijas autoram neesot nekādas jēgas par literatūru, bet tas tomēr esot iedrošinājies «laist klajā savus nedibinātos subjektīvos iespaidus». Bez tam «K. kgm (Kaudzītes Matīss recenziju publicēja ar pseidonī-

---

[1] Balss, 1880., 73.

[2] Domas par tautiskās dzejas nodibināšanu, Rīgā un Tērbatā, 1881. Pārstrautu Jānis tajā laikā studē Tērbatā teoloģiju. Viņš bija tuvs Lautenbaha draugs. LVU Filoloģijas fakultātes bibliotēkā atrodas šīs brošūras eksemplārs ar ierakstu: «Savam sirżu draugam, lektoram un redaktoram, Lautenbaha Jēkabam par piemiņu. Tērbatā, 22/12. 81. Sarakstītājs.» Tomēr šīs brošūras autors ir pats Lautenbahs. Sk. J. A. Jansons, Zeiferts kā kritiķis un literatūras vēsturnieks, R., 1933., 30. lpp.

[3] Balss, 1887., 42.

mu Kalninieks — E. K.) arī vajadzēja zināt, ka «Zalkša līgavas» dziesminieks nav vis kāds pagasta, bet pazīstams universitātes skolotājs».[1]

Pārstrautu Jāņa kritikas paņēmieni, nomelnot autoru, pirmkārt, labi raksturo aristokrātiskās iedomības tvanu, kas tik stipri saindējis buržuāzisko inteliģenci, otrkārt, tie ir tikpat negodīgi kā savā laikā «Latviešu draugu biedrības» uzbrukumu paņēmieni jaunlatviešiem.

Aizstāvot Lautenbaha-Jūsmiņa dzejošanu bez atskaņām, Pārstrautu Jānis raksta, ka dieva apdāvināti dziesminieki spējot arī bez atskaņām radīt kaut ko apbrīnojami jauku un dzejisku. Bet tā kā arī dažos Lautenbaha dzejoļos ir atskaņas, tad viņš gluži nenoliedz to nozīmi, norādīdams, ka atskaņām ir sava vēsture un nenoliedzami labumi, kas īpaši ar fantāziju un domām nabadzīgiem dzejniekiem nākot par labu.

Izvirzot nepieciešamību pēc īpašas latviešu «tautiskās» literatūras, Pārstrautu Jānis atgādina, ka latviešu dzejniekiem jāapdomājot, ko gan nozīmējot, ka literatūru pētītāji pārmetot dažām tautām, ka tām neesot savas tautiskās literatūras. Viņš raksta: «Romiešu pakaļdarinājumi grieķiem nav vis uzcēluši literatūru uz īsti tautiska pamata, iz pašu dzīves un mitoloģijas. Slāvu un madjāru literatūras ir lielāko tiesu tikai pakaļtaisīšanas auglis pēc Vakareiropas paraugiem.»[2] Raksturīgi, ka Pārstrautu Jānis izsaka tādus uzskatus par slāvu literatūru, kas vēlāk plaši izplatīti buržuāziski reakcionārajā kritikā. Tā ir sekošana Vakareiropas izplatītām antizinātniskām teorijām, kas noliedz ne tikai slāvu, tādējādi arī krievu literatūras lielo nozīmi tautas atbrīvošanas cīņās, bet arī tās patstāvību vispār.

Raksturojot romiešu literatūru, Pārstrautu Jānis kā tautiskās literatūras pamatu min arī mitoloģiju, bet to nemin formulējot tautiskās dzejas pamatus, grūti pateikt, vai tas darīts apzināti vai neapzināti, tomēr definicijas nepilnība, kur nav uzskaitītas visas būtiskās pazīmes, nedod garantiju skaidrotā jēdziena pareizai izpratnei.

Viņš raksta: «Tautas dzeja ir tautas dzīves bilde, ikvienas tautas literatūrai, ja tā grib reiz iemantot svešu tautu ievērošanu un īpašas tautiskas literatūras atzīšanu, vajag izplūst iz vienīgi tīrā avota, iz tautas dzejas, vajag nobildēt tautas dzīvi un atspoguļot tautas karakteru.»[3] Šajā «tautiskās» literatūras formulējumā ir arī prasība «nobildēt tautas dzīvi un atspoguļot tautas karakteru». No konteksta spriežot, Pārstrautu Jānis ar to tieši sapratis tautas dzejas atdarināšanu, kas ir «tautas dzīves bilde»

[1] Pārstrautu Jānis, Domas par tautiskās dzejas nodibināšanu, Rīgā un Tērbatā, 1881., 31. lpp.
[2] Domas par tautiskās dzejas nodibināšanu, 1881., 17.—18. lpp.
[3] Turpat, 17. lpp.

un izteic «tautas karakteru». Prasība, lai «tautiskā» literatūra «izplūst iz tautas dzejas», ir saprotama plašāk nekā tikai tautas dziesmu dzejisko paņēmienu izlietošana, jo tā ietver arī tautas pasaku un teiku motīvus, mitoloģiskos tēlus utt. Paša Lautenbaha, Pārstrautu Jāņa un Tomberga skaidrojumi liecina, ka pseidotautisko romantiķu darbos mitoloģijas tēli ir simboli, kuru uzdevums paust buržuāziskās morāles mūžīgās patiesības.

Turpretī, ja prasību «nobildēt tautas dzīvi un atspoguļot tās karakteru» saprot tieši, tad nonāk pie nepareiza secinājuma, kā, piemēram, Teodors Zeiferts, apcerot latviešu dzeju, raksta: «Pārstrauta domu kodols un viņu pamatojums pierāda vēl vairāk nekā jaunā dzejas virziena (t. i. pseidotautiskā romantisma — E. K.) pareizību. Uzrāda arī šā virziena vainas un maldības. Tautas dzeja ir tautas dzīves bilde. Tautas literatūrai vajag atspoguļot tās karakteru, tātad ne tautas dzeja ir tas priekšmets, kas mākslas dzejai pakaļ tēlojams, bet tas ir tautas dzīve.»[1] Tāds Zeiferta secinājums var rasties no Pārstrautu Jāņa nepietiekami skaidrā formulējuma, ja neievēro visa apcerējuma kontekstu, tāpat pseidotautiskā romantisma raksturu. Tālāk gan Zeiferts saka, ka pseidotautiskie romantiķi neesot šo prasību ievērojuši, jo viņi esot dzeju «pakaļtēlojuši». Pēc Zeiferta iznāk, ka pastāvējušas zināmas pretrunas starp pseidotautiskā romantisma teoriju un praksi, kas tomēr tā nav.

Kas neatzīst šo buržuāzijas reakcionāro centienu «iepludināšanu» literatūrā ar mitoloģijas tēlu palīdzību, tie pēc Pārstrautu Jāņa domām ir «griezuši savā ziņā tautībai muguru, neatzīdami tautas dzeju par dzejošanas īsto pamatu, bet gan cenzdamies, cik vien spēdami, atsvešināties no savas tautas un pa algādža vīzei strādāt pēc svešu tautu priekšzīmēm.»[2] Izsakot šo Pārstrauta Jāņa domu īsi un citiem vārdiem: kas neatzīst un neseko buržuāzijas reakcionārajai literatūrai, tas ir savas tautības noliedzējs.

Noraidīdams Kaudzītes Matīsa aizrādījumu, ka no Zalkša līgavas, kā sacerējuma galvenā tēla, lasītājs gaida zināmu varonību, Pārstrautu Jānis vispirms izbar Kaudzītes Matīsu, ka iedrošinājies runāt lasītāju vārdā, un aizrāda, ka izglītotie lasītāji tā nedomājot, tāpēc lai veltīgi neuztiepjot citiem savu «testimonium paupertātis». Pārstrautu Jānis norāda, ka «Zalkša līgava» ir episks sacerējums, tādēļ nevarot prasīt galvenā tēla varonību, jo to varot prasīt tikai drāmā. Bez tam nedibināta varonības gaidīšana esot īpaši no «sievišķa».

Tālāk gan viņš apgāž iepriekš izteiktās domas, jo raksta: «Šī varonība, kurā Zalkša līgava parādās tik jauka, tik lieliska, tik spīdoša kā saule, nav kādas mazākas lietiņas nekā — sievas

[1] Teodors, Mūsu tautas dzejas pamošanās, R., 1893., 35. lpp.
[2] Domas par tautiskās dzejas nodibināšanu, 1881., 18. lpp.

jeb līgavas uzticība un mātes mīlestība. — — — «Lasītāja» kgs, kā rādas, nav ne iz dzīves, ne iz kultūrvēstures mācījies atzīt, cik lielu, cik neizteicamu postu un bezgalīgu nelaimi atnesusi tūkstošiem cilvēkiem pat veselai tautai — sievas neuzticība.»[1]

Šis norādījums atklāj pseidotautiskā romantisma idejiski tematisko pamatu. Tematiski tas norobežojas galvenokārt šaurā ģimenes lokā, kur vienīgās rūpes ir par līgavas un sievas uzticību, kas tiek cildināta un dažādi «apromantizēta». Pseidotautiskie romantiķi cenšas vispirms latviešu literatūru no sabiedrisko cīņu lauka, kāda tā ir J. Alunāna, Ausekļa un Pumpura laikā, «iesprostot» šaurā ģimenes lokā. Izdarot šo pagriezienu latviešu literatūrā, viņi paši izkrita no «ratiem», jo galvenokārt taču tā literatūra, kas pauž demokrātiskas atziņas un sabiedriski progresīvus centienus, dod vislielākos ieguldījumus dzīves un literatūras turpmākajā attīstībā. Protams, tas nenozīmē, ka literatūra nevar tēlot ģimenes attieksmes un risināt sadzīves problēmas. Gluži otrādi, literatūrai tas ir jādara, bet kopsakarā ar sabiedrības attīstības progresīvajām tendencēm.

Šaurā tematika un reakcionārais idejiskais saturs izteic pseidotautiskā romantisma kā sabiedriskas parādības būtību, bet tā specifiku raksturo tautas dziesmu dzejisko paņēmienu atdarināšana un buržuāzijas dzīves «ideālu» izteikšana simboliskā veidā ar tautas seno mitoloģijas tēlu palīdzību.

Blakus tam vēl pievienojās pseidotautisko romantiķu, arī pašu redzamāko, talanta trūkums un diletantisms, jo šī seklā un šaurā literatūra nevarēja ierosināt talantīgus rakstniekus, ne arī veicināt rakstnieka talanta attīstību.

Šo iemeslu dēļ pseidotautiskās literatūras vienīgais pamats kļūst no tautas mutvārdu poēzijas pārņemtie tēli un dzejiskie līdzekļi, kurus dažādi pēc ideālistiskām estētikas un mitoloģijas teorijām kombinēja, lai iznāktu «tīri estētisks» sacerējums, kas nevis tieši, bet savdabīgi simboliskā veidā tēlotu buržuāzijas dzīvi.

Jākonstatē, ka Pārstrautu Jāņa «Domas par tautiskās dzejas nodibināšanu» nav tikai pretuzbrukums Kaudzītes Matīsa kritiskajām piezīmēm, bet arī pseidotautiskā romantisma programas raksts, tā estētikas izklāsts un pamatojums, literatūrkritisko principu un paņēmienu kopojums. Tas dod ieskatu, kā un ar kādiem līdzekļiem buržuāzija cīnās par savu literatūru. Tā apelē pie tautas nacionālajām jūtām, cenšas pierādīt, ka viņas literatūra ir visas tautas nacionāla lieta; kas to pietiekami neprot cienīt un negrib tai sekot, tas noliedz savu tautu un nostājas pret tās interesēm.

Drīz pēc šīs brošūras iznākšanas presē parādās recenzijas,

[1] Domas par tautiskās dzejas nodibināšanu, 1881., 28. lpp.

kas veltī tai atzinīgus vārdus. Sumburu Atis (īstajā vārdā Jānis Sanders, pazīstams literāts un mācītājs, 1858.—1951.) norāda, ka tas esot pirmais mēģinājums zinātniski spriest un rakstīt par latviešu literatūru, kas turklāt arī teicami izdevies. Viņš viscaur atzinīgi izsakās par Pārstrautu Jāņa spriedumiem un «īstās tautiskās literatūras» pamatojumu.[1] Tikpat slavinoša ir arī Lautenbaha ar pseidonīmu Jakobus publicētā atsauksme.[2]

Reakcionārās nometnes nogrupēšanās tomēr neatbaida Kaudzītes Matīsu turpināt polemiku. Viņš saraksta un publicē brošūru «Pārstrautu Jānis un viņa domas par tautiskās dzejas nodibināšanu» (1882.).

Kaudzītes Matīss izmanto iespēju pārspēt pretinieku ar tā paša vārdiem. Piemēram, izdarot secinājumu no Pārstrautu Jāņa sprieduma par atskaņām, Kaudzītes Matīss norāda, ka pēc Pārstrautu Jāņa domām Lautenbahs-Jūsmiņš lietojis atskaņas tur, kur apzinājies savas fantāzijas un domu nabadzību. Šis paņēmiens piešķir Kaudzītes pretrakstam dažās vietās satīrisku intonāciju un sekmē to, ka viņš zināmā mērā «noceļ» ne vien Pārstrautu Jāni no «aicinātā kritiķa», bet arī Lautenbahu-Jūsmiņu no «pirmā dzejnieka» pjedestāla.

Tomēr visjūtamāk «pirmo klasisko dzejdarbu» grauj, pirmkārt, Kaudzītes Matīsa uzrādītais nedzejiskums un diletantisms, viselementārākā māksliniecisk veidojuma trūkums. Otrkārt, mitoloģisko tēlu kā simbolu pretrunīgais un dažādais tulkojums.

Kaudzītes Matīss uzrāda ritmu un atskaņu (kas vietām arī «Zalkša līgavā» sastopamas) kļūdas, piemēram,

Īsteno līgavu dodat uz soļa
Liekati, liekati zosi jūs goļā (?).

Nocitējis šīs rindas, Kaudzītes Matīss raksta: «...kad nevar dabūt atskaņai vārdu, kas kaut ko nozīmē, tad liek tādu, kas nenozīmē nekā, un tas ir ļoti «plastiski» un «arhitektoniski»[3]. Kā neloģiskuma piemēru Kaudzītes Matīss min šādas rindas:

Iztraucēja ciema ļaudis,
Izbiedēja cilvēkus.

Tālāk Kaudzītes Matīss vēršas pret «Zalkša līgavas» idejas skaidrojumiem. Ja iepriekš minētie Kaudzītes Matīsa kļūdu uzrādījumi mērķtiecīgi vēršas pret «Zalkša līgavas» māksliniecisko veidojumu, tad jautājums par tās ideju resp. mitoloģisko tēlu tulkojums skar saturu.

---

[1] Sk. Sumburu Atis, «Domas par tautiskās dzejas nodibināšanu. No Pārstrautu Jāņa», Balss, 1881., 51.

[2] Sk. Jakobus, «Domas par tautiskās dzejas nodibināšanu. No Pārstrautu Jāņa» Pagalms, 1882., 1.

[3] Brāļu Kaudzīšu Raksti, VI, R., 1941., 91. lpp.

Kaudzītes Matīss raksta: «Beidzot tad nu vēl par «Zalkša līgavas» saturu, jeb kā P. kgs saka, «pārbagāto pūru». P. kgs piemin, ka Lautenbaha kgs pats esot nodomājis rakstīt «Pagalmā» par «Zalkša līgavas» sakaru ar citām saulteikām, bet pirms tas noticis, P. kgs pats teikas ideju it kā pagaidām sāk cik necik atraisīt un pielikumā pielikt arī «Zalkša līgavas» iztulkojumu no Tomberga kga.»[1]

Pirmkārt, Kaudzītes Matīss aizrāda, ka šie abi iztulkotāji runājot «stāvus viens otram pretī». To Kaudzītes Matīss saka tāpēc, ka pēc Pārstrautu Jāņa Madaļa ir saule un Zalktis — jūra, bet pēc Tomberga Madaļa ir arī cilvēka sirds un Zalktis «īstenais jeb skaidrais cilvēka prāts». Otrkārt, Kaudzītes Matīss norāda, ka šie skaidrojumi savukārt ir pretrunā «Zalkša līgavas» saturam. Kā piemēru viņš min to, ka saule tiek apdzejota gluži par sevi, nebūdama nekādā sakarā ar Madaļu. To ievērojot, viņš secina: «Tātad abi šie iztulkojumi nedod vēl nekādas skaidrības, jo iztulkotāji jeb izskaidrotāji un sacerējums runā cits citam pretī.»[2]

Ja Pārstrautu Jānis izvirzīto uzskatu pierādīšanai cenšas izmantot piemērus no citu tautu literatūrām, tad Kaudzītes Matīss divi vietās min tikai krievu literatūru, bet galvenokārt runā par latviešu literatūru. Krievu literatūru Kaudzītes Matīss piemin, pirmkārt, norādīdams, ka Pārstrautu Jānis velti pūlas apgalvot, ka visām citām tautām tautasdziesmas ir ar atskaņām, lai tādējādi pamatotu bezatskaņu dzejošanu «īstajā latviešu literatūrā». «Šē pieminu tikvien krievu tautas dziesmas», raksta Kaudzītes Matīss. Otrkārt, Kaudzītes Matīss min Puškina «Jevgeņiju Oņeginu», lai noraidītu Pārstrautu Jāņa apgalvojumu, ka romānos velti meklēt atskaņas.

Pierādīdams, ka Lautenbahs nav «pirmais patstāvīgais latviešu dzejnieks», Kaudzītes Matīss jautā: «Vai jūs domājat ne tik vien manām, bet visas tautas acīm apslēpt Līventāla patstāvību, Mālberģa patstāvību, Ausekļa patstāvību, bet jo vairāk Pumpura patstāvību?»[3]

Pārstrautu Jāņa izmantotajiem argumentiem no reakcionāro un ideālistisko vēsturu un estētisko teoriju «izgudrojumiem» Kaudzītes Matīss, operēdams ar literatūras piemēriem, nostāda pretī tiešus faktus, kaut arī neizdara teorētiskus vispārinājumus. Kaudzītes Matīsa pseidotautiskā romantisma atmaskojuma spēks meklējams tieši konkrētajā literatūras materiāla analīzē, kās, īpaši polemikas situācijā runā skaidru valodu, padarīdama ko-

---

[1] Brāļu Kaudzīšu Raksti, VI., R., 1941., 98. lpp.
[2] Turpat, 99. lpp.
[3] Turpat, 92. lpp.

misku ne vien Lautenbaha dzeju, bet arī Pārstrautu Jāņa «īstās» tautiskās literatūras teorētisko pamatojumu.

Polemika nebeidzas ar minēto brošūru, tomēr, kā liecina turpmākā tās gaita, Kaudzītes Matīss jau bija devis ievērojamu triecienu pretiniekiem. Pārstrautu Jānis pilnīgi atsakās no atklātas cīņas turpmāk, tomēr viņš negrib atzīt sevi par uzvarētu un klusējot aiziet no cīņas lauka, bet ievieto laikrakstos paziņojumu.[1]

Lautenbahs ar pseidonīmu Montanus publicē Liepājas avīzē «Latvietis» atsauksmi «Divi jaunas grāmatas»[2], kurā atkal veltī cildinošus vārdus Pārstrautu Jāņa brošūrai, uzsvērdams, ka Pārstrautu Jānis esot izpelnījies lielu pateicību, jo parādījis latviešu dzejniekiem pareizo ceļu un nospraudis latviešu literatūras turpmāko attīstības gaitu. Vērtēdams Kaudzītes Matīsa brošūru, Lautenbahs raksta, ka tās vienīgais nolūks gan esot attaisnoties pret Pārstrautu Jāņa asajiem, bet taisnajiem spriedumiem par Kalninieku un viņa «rakstienu» par «Zalkša līgavu», bet tas nekur neesot izdevies. Velti esot meklēt pēc loģikas likumiem minētajā Kaudzītes Matīsa brošūrā, jo gandrīz visur esot samainīta lieta ar pašu personu. Tomēr atsauksmes nobeigumā Lautenbahs, kaut gan pārmetis Kaudzītes Matīsam lietas un personas samainīšanu, šajā ziņā iet vēl tālāk par Pārstrautu Jāni, jo viņš vispirms paziņo, ka aiz pseidonīma Kalninieks slēpjoties Kaudzītes Matīss. Ja līdz šim Kaudzītes Matīss esot sarakstījis arī nopietnus rakstus, tad tagad tas viņam neesot izdevies laikam gan tāpēc, ka «viņš pārgājis uz darbalauku, kur tas liekas būt svešinieks».[3]

Minēto iemeslu dēļ Kaudzītes Matīss turpina polemiku[4]. Viņš gan norāda, ka neuzlūkojot vairs Pārstrautu un Montanus par godīgiem pretiniekiem, tamdēļ stāvēšot no tiem atstatu un tikvien lasītājiem parādīšot, cik smejami tie esot atkal izgāzušies.

Kopumā vērtējot, šai brošūrai ir mazāka nozīme nekā iepriekšējai, jo te visi jautājumi attiecas it īpaši uz pretrunīgiem un nepierādītiem pretinieku apgalvojumiem. Kaudzītes Matīss savas pirmās brošūras mērķi raksturo tā: «... atstumt Pārstrautu Jāni no sevis līdz ar viņa pārestīgiem, ļauniem un zemsirdīgiem uzbrucieniem, kā arī parādīt viņa smejamo uzpūšanos. To es gribēju ar savu rakstu panākt, un to esmu arī panācis.»[5]

---

[1] «Par ziņu! Visiem tiem, kas pie manis apvaicājušies, vai es atbildēšot uz Kalninieka rakstienu pret «Domām par tautiskās dzejas nodibināšanu», daru ar šo zināmu, ka man nekad nav nācis prātā viņam atbildēt uz tādu viscaur nelietīgu darbu.» (Balss, 1882.,48. un Baltijas Vēstnesis, 1882., 277.).

[2] Latvietis, 1882., 52.

[3] Latvietis, 1882., 52.

[4] Kaudzītes Matīss publicē nelielu brošūru «Vēlreiz Pārstrautu Jānis ar savām domām un Montanus ar tādām pašām domām», R., 1883.

[5] Vēl reiz Pārstrautu Jānis ar savām «domām» un Montanus ar tādām pašām domām, R., 1883., 8. lpp.

Kaudzītes Matīss, gribēdams parādīt Pārstrautu Jāņa «smejamo uzpūšanos», konkrētajos polemikas apstākļos panāk vairāk, nekā pats to vēlējās, jo atsevišķos gadījumos viņš samērā labi atklāj Pārstrautu Jāņa teorijas loģiskās pretrunas un Lautenbaha-Jūsmiņa dzejas diletantismu. Kaudzītes Matīss nevēršas pret Pārstrautu Jāņa izvirzīto «īstās tautas literatūras» prasību. Bet, uzrādīdams «Zalkša līgavas» mākslinieciskā veidojuma kroplību un mitoloģisko tēlu tulkojuma neskaidrības, viņš parāda šāda veida «literāro izdomājumu» smieklīgumu un nevērtīgumu tautas dzīvē un literatūrā. Kaudzītes Matīsa kritikas spēks meklējams konkrētajā darba analīzē un vājums — izvairīšanās no teorētiskiem vispārinājumiem un literatūras jautājumu teorētiskas risināšanas.

Tomēr konkrētajos 80. gadu apstākļos Kaudzītes Matīsa polemiskajiem rakstiem nozīme pseidotautiskā romantisma atmaskošanā un tie, kaut netieši, sekmē reālisma attīstību. Vēl jo vairāk tas sakāms tāpēc, ka Kaudzītes Matīss konkrētajā analīzē vēršas pret rakstnieka subjektīvi patvaļīgo fantāziju, pret neloģiskām dzejiskām gleznām, tādējādi vēršot rakstnieka uzmanību uz īstenības objektīvo pasauli. Tāpat viņš neatlaidīgi cīnās par mākslinieciskās meistarības līmeņa celšanu.

Kaudzītes Matīsa un Pārstrautu Jāņa polemikā izvirzītie jautājumi ir aktuāli tā laika literatūrā. To apliecina arī tas, ka netieši polemikā iesaistās Apsīšu Jēkabs. Viņš līdzīgi brāļiem Kaudzītēm ir labi pazinis krievu literatūru un atradis tur nozīmīgas vērtības. Ne velti viņš «Priekšlikumā latviešu rakstu izdevējiem»[1] norāda: «Būtu laiks, ka mūsu stāstu tulkotāji atsvabinātos no ierastās tulkošanas iz vācu valodas un piegrieztos vairāk krievu literatūrai. Jāpiemin, ka krievu rakstnieki vairāk ievēro zemu ļaužu kārtu, viņu dzīvi, ierašas, domas un darbošanos nekā vācu».

Arī Apsīšu Jēkabs savos labākajos stāstos parāda vienkāršos cilvēkus ikdienas gaitās. Viņš turpina brāļu Kaudzīšu sākto darbu, nostiprinādams un izkopdams reālisma tradīcijas latviešu literatūrā. Līdzīgi brāļu Kaudzīšu veidotajiem tēliem arī Apsīšu Jēkaba radītie literārie tēli sakņojas sava laika dzīves īstenībā. Nav nejaušība, ka viņu darbos ir vairāki tēli ar radniecīgu ētiski-idejisko saturu. Piemēram Apsīšu Jēkaba Blāķis (Pie pagasta tiesas, 1885.) ir gara radinieks Prātniekam, tāpat viņa Andra tēva (Bagāti radi, 1886.) priekštece jau ir Ilze. Tāpat tradīcijas vērojamas arī tēlu veidošanas paņēmienos.

Līdzīgi Kaudzītes Matīsam Apsīšu Jēkabs atzīst, ka literatūrai ir ļoti liela nozīme tautas dzīvē, tāpēc arī rakstniekam tas jāapzinās un nopietni jāveic savs uzdevums. Apsīšu Jēkaba labā-

[1] Austrums, 1885., 337. lpp.

kajiem stāstiem ir ne vien paliekoša, bet arī izcila nozīme latviešu literatūrā. Tāpat kā brāļiem Kaudzītēm, arī viņam nozīmīgās literārās darbības laiks ir ļoti īss, jo neizprazdams dzīves attīstības likumsakarības, bet vērodams sabiedrisko pretišķību padziļināšanos, viņš meklē glābiņu bībeles dogmās. Atšķirībā no Kaudzītes Matīsa Apsīšu Jēkabs nekad nav darbojies par literatūras kritiķi. Tomēr viņš ir nopietni domājis par literatūru un centies izprast tās būtību. To apliecina viņa raksti, kas radušies šo pārdomu rezultātā. Tāpēc nav nejaušība, ka tajos Apsīšu Jēkabs atsaucas uz Kaudzītes Matīsa un Pārstrautu Jāņa polemikā skartajiem jautājumiem.

Žurnālā «Austrums» (1885.—1906.) no 1885.—1895. gadam ir publicēta virkne Apsīšu Jēkaba rakstu ar kopēju virsrakstu «Vēstules iz tēvijas». Tajās viņš raksta galvenokārt par sadzīves jautājumiem, bet dažas vēstules ir veltījis arī literatūrai. Starp tām pašas nozīmīgākās ir IV un V vēstule (1881.), kas sasaucas ar Kaudzītes Matīsa polemikā izteiktajām atziņām un teorētiski tās padziļina. IV vēstulē, aplūkojot tā laika latviešu dzeju, viņš konstatē, ka esot manāmi divējādi centieni, «v i e n i iet veco iemīto ceļu ar rīmēm jeb atskaņām . . ., — o t r i uzņem pavisam jaunu teku, dziedādami tautas dziesmu veidā. Bet vai arī tautas garā? Tas cits jautājums.»[1] Tālāk Apsīšu Jēkabs konstatē, ka šie centieni skar tikai dzejas formu, bet kā vieni, tā otri daudzreiz aizmirst saturu, tāpēc arī latviešu literatūrā ir iestājies zināms pagurums. Viņš pievienojas Kaudzītes Matīsa iebildumiem par tautas dziesmu atdarināšanu, izvirzīdams domu, ka atskaņu lietošana vai nelietošana, rīmes vai tautas dziesmu atdarināšana nav paši svarīgākie jautājumi, bet galvenais, lai būtu īsta dzeja un tajā dzirdētu «tautas sirds pukstēšanu». Apsīšu Jēkabs atzīst, ka šīm prasībām neatbilst ne rīmes, ne tautas dziesmu atdarinājumi. Un neatbilst tāpēc, ka dzejnieki nespēj ielikt savos dzejoļos nozīmīgu saturu. «Dzejai jāiet līdz», raksta Apsīšu Jēkabs, «ar visu citu rakstniecības attīstīšanos, kas te panākts pie valodas daiļuma, pie augstāku ideju un centienu izkopšanas, tam kā ziedam jāuzzied dzejā.»[2] Visumā dzejas uzdevums ir raksturots diezgan abstrakti, tomēr nepārprotami izteikta atziņa par literatūras nemitīgo attīstību. Šo pašu attīstības domu Apsīšu Jēkabs argumentē arī tā rakstīdams: «Sirds un prāts jeb atzīšanas apcirkņi palika pilnāki, un šai pilnībai vajadzēja parādīties arī dzejā. Tādēļ arī dzejas ārējai formai vajadzēja pārgrozīties un piemēroties pilnākajam saturam.[3]

Tādējādi atzīdams literatūras attīstību, viņš izceļ arī domu

---

[1] A p s ī š u J ē k a b s, Raksti, IV, R., 1925., 24. lpp.
[2] Turpat, 27. lpp.
[3] Turpat, 27. lpp.

par to, ka, attīstoties saturam, ir jāmainās arī formai. Vēl vairāk šo atziņu viņš izceļ, vēršoties pret dažkārt dzejoļos sastopamo valodas kropļošanu atskaņu dēļ, jo «dzejas skaistākā forma ir valoda». «Beigās nāku pie iesākumā teiktiem vārdiem», raksta Apsīšu Jēkabs, «ka mūsu dzejas tagadējam virzienam nevajadzētu būt tikai vien aklam pakaļdarījumam svešu tautu piemēram, nedz arī vienīgi dzīties, katru vielu tērpt tautas dzeju uzvalkā, — bet ka tie «īstie sava gara patiesībā» ņemtu savas dzejas vielai to visderīgāko formu, kas saturam ļauj visgaišāk un svabadāk parādīties, — jo virslieta arvien paliks kodols, ne čaumala, — kas viņa spēku brīvas lietāšanas nekā nekavē, bet caur ko saturs ar viņu pašu, tas ir ar formu, tā savienojas, ka abiem vienāds skaistums.»[1]

Apsīšu Jēkabs ir viens no pirmajiem, kas latviešu literatūras kritikā akcentē jautājumu par satura un formas vienību, tādējādi padziļinādams teorētisko domu un paplašinādams skarto jautājumu loku. Salīdzinot ar Kaudzītes Matīsu, sacerējuma satura un formas izpratnē Apsīšu Jēkabs ir gājis tālāk, tomēr šo pareizo teorētisko domu viņš literatūras analīzē plašāk neizvērš, bet uz šo atziņu pamata izdara pareizu secinājumu: mainoties saturam, ir jāmainās arī formai. Saturam ir jābūt tādam, kas atbalso «tautas sirds pukstēšanu», bet tā kā tautas «sirds un prāts» vairs nav tādi kā tautas dziesmu sacerēšanas laikā, tad arī jaunajam saturam ir jāmeklē jauna forma. Apsīšu Jēkabs šo jautājumu estētiskajā plāksnē pareizi atrisina, bet dziļāk ieskatīties sabiedriskajās pretišķībās un atrast cēloņus, kāpēc pseidotautiskie romantiķi tieši tādā veidā gribēja radīt savu t. s. «tautisko» literatūru, to viņš nespēj.

2. Teodora Zeiferta un Lautenbaha-Jūsmiņa polemika

80. gadu beigās «Austruma» slejās risinājās polemika, kas nozīmes ziņā pārsniedz iepriekšējās latviešu literārās polemikas. Polemikas tiešais cēlonis ir literatūras kritiķa Teodora Zeiferta kritiskā apcere par Lautenbaha-Jūsmiņa dzeju. Teodors Zeiferts, ienākdams latviešu literatūras kritikā, plašāk izvērš un izkopj jaunu žanru, ko varētu nosaukt par kritisku apceri, jo viņš vērtē rakstnieka daiļradi kopumā, parādot tās kopsakaru ar laikmeta literārajām parādībām, kā arī atklājot individuālās īpatnības. Zeiferta kritiķa darbība, kas sākas 80. gadu beigās, ilgst vairāk nekā 40 gadus. Šajā laikā T. Zeiferts paveicis daudz pozitīva, bet lielā mērā viņa darbības nozīmi mazina noteikti izturētu principu trūkums, tāpēc arī viņa rakstos bieži sastopam pretru-

[1] Apsīšu Jēkabs, Raksti, IV, R., 1925., 27.—28. lpp.

nas. Viņa literatūrkritiķa darbība vis neliecina par augšupejošu evolūciju, bet gan atgādina līkloču ceļu. Šo svārstību dziļākais pamats ir viņa sikburžuāziskā sabiedriskā nostāja. Zeiferta literatūrkritiskajā darbībā sākumā valdošā līnija ir cīņa pret pseidotautisko romantismu, kurai drīz vien pievienojas otra — reālisma popularizēšana. Cīņa pret pseidotautisko romantismu visspilgtāko izpausmi gūst polemikā ar Lautenbahu-Jūsmiņu, un tajā jau netieši Zeiferts nostājas arī reālisma aizstāvja pozicijās.

Žurnāls «Austrums» jau bija publicējis viņa kritiskās apceres par Hugenbergeru, J. Alunānu un Ausekli, kad tajā parādās kritiska apcere par Lautenbaha-Jūsmiņa dzeju,[1] Zeiferts izvirza vairākus tajā laikā latviešu literatūrā svarīgus jautājumus. Viņš cenšas noskaidrot tautas mutvārdu poēzijas un Lautenbaha-Jūsmiņa dzejas — pseidotautiskā romantisma attieksmes. T. Zeiferts norāda, ka no tautas mutvārdu poēzijas var izzināt par tautas dzīvi un apstākļiem, kā to jau daži «zinību vīri» esot darījuši. «Ja tas ir iespējams, t. i. seno dzīvi pazīt no uzglabātās dzejas, tad redzam, cik uzticīga šī savam laikam bijusi,»[2] secina Zeiferts.

Bet attīstības rezultātā, tauta vairs nedzīvojot tādos apstākļos, tādēļ tās agrākās dailes tēli esot tikai nomirušās dzīves atspīdums. Izvirzot jautājumu, vai tagadējā laikā var rasties tautas mutvārdu poēzija, viņš atbild negatīvi. Tomēr šis nepareizi atrisinātais jautājums par tautas mutvārdu poēzijas rašanās laikmetu polemikā ir mazsvarīgs. Galvenais ir tas, ka Zeiferts pareizi norāda tautas mutvārdu poēzijas ciešo sakaru ar tautas dzīvi. Ja nu tautas mutvārdu poēzija ir cieši saistīta ar savu laiku, tad gluži tādām pašām attieksmēm ir jābūt arī mākslas dzejai attiecībā pret tās rašanās laiku. Izvirzīdams šādu prasību, Zeiferts konstatē, ka «Lautenbaha-Jūsmiņa lielākie dzejas darbi... nav vis mūslaiku bērni un kā tādi savai tautai diezgan sveši, nesaprotami un auksti.»[3]

Tāpēc arī Zeiferts aicina dzejniekus neslēpties no pretekļiem, kas pastāv «tagadnes apstākļos», bet droši doties šinī cīņā, kā tas esot «Mērnieku laikos» un Neikena rakstos. Izvirzīdams jautājumu par tautas mutvārdu poēzijas un literatūras attieksmēm, Zeiferts to atrisina samērā pareizi, jo arī viņš nenoliedz, ka tautas mutvārdu poēzija var labvēlīgi ietekmēt literatūras attīstību. Tomēr nostājas pretī Lautenbaha-Jūsmiņa reakcionārajiem uzskatiem par tādu tautas mutvārdu poēzijas atdarināšanu, kur galveno vietu ieņem mitoloģija. Analizēdams Lautenbaha-Jūsmiņa dzeju, Zeiferts vislielāko uzmanību veltī dzejojumam «Zalkša

---

1 Austrums, 1888., 4., 5.
2 Turpat, 440.—441. sl.
3 Turpat, 444. sl.

līgava». Viņš konstatē, ka tā «... nestāv uz tagadnes pamata, tā vienīgā, uz kura jādibinās tai dzejai, kas grib būt savā laikā pirmā. Jau tāda vielas izvēle vien neļauj dzejnieku nostādīt visaugstākā vietā.»[1] Zeiferts izvirza prasību, lai «tās jūtas un domas, kas gan ir nojaušamas un sajūtamas, bet nav vēl skaidri un gaiši izteiktas» parādītu literatūra. Tai idejai «vajag laika klēpī būt dzimušai, ko dzejiski apstrādā», norāda Zeiferts.[2]

Tie ir svarīgākie jautājumi, ko viņš izvirza, apcerot Lautenbaha-Jūsmiņa dzeju. Polemikā tie kļūst par centrālajiem jautājumiem. Prasība, ka dzejai jāstāv uz tagadnes pamata un ideja vajag būt laika klēpī dzimušai, ko dzejiski apstrādā, — skar estētikas pamatjautājumu — mākslas attieksmi pret dzīves īstenību.

Izvirzījis minētās prasības un konstatējis, ka tām neatbilst Lautenbaha dzeja, Zeiferts saka par «Zalkša līgavu» «... raudzīsim pie vielas apstrādājuma vien turēdamies, atzīt viņas īsto dzejisko vērtību».[3] Analizēdams no šī viedokļa «Zalkša līgavu», viņš konstatē, ka dzejiska vērtība ir tikai epizodēs, ko var atņemt nost, un teikas saturs no tā nekā nezaudēs, bet pāri paliks sausi vārdi, kas dara zināmus notikumus. Kritiskās apceres beigās Zeiferts aizrāda (gan citādiem vārdiem), ka Lautenbaham nav dzejnieka talanta, tomēr viņš cenšoties par dzejnieku kļūt. Analizēdams «Zalkša līgavu», Zeiferts pilnīgi ignorē mitoloģisko tēlu simbolu skaidrojumus, ko viņam arī pretrakstā pārmet Lautenbahs. Zeiferta kritiskā apcere «Lautenbaha-Jūsmiņa dzeja» rāda ne vien to, kā Zeiferts vērtē Lautenbaha-Jūsmiņa dzeju, bet arī, kādu prasību gaismā vērtē resp. kāds ir Zeiferta kritērijs.

Zeiferts atzīst, ka Lautenbaha-Jūsmiņa dzeja nevar ieņemt pirmo vietu latviešu literatūrā tāpēc, ka tā nestāv uz tagadnes pamata un «neapstrādā laika klēpī dzimušas idejas». Tomēr Lautenbaha-Jūsmiņa dzeju viņš neizraida pavisam laukā no latviešu literatūras, atzīdams, ka ir vēl kāda īpaša dzejiska vērtība, kas daļai Lautenbaha darbu ir pat atzīstama un slavējama, tikai «Zalkša līgava» arī no šī viedokļa Zeiferta acīs neatrod žēlastību. Zeiferta literatūras vērtēšanas kritērijs nestāv uz stingra konsekventa viena pamata, bet tam ir divi pamati: sabiedriskais un tīri dzejiskais, tomēr pirmā vietā Zeiferts izvirza tos literāros darbus un tādus rakstniekus, kas «stāv uz tagadnes pamata». Tā tas ir 80. gados un 90. gados Jaunās strāvas laikā, bet vēlāk pirmajā vietā viņš izvirza tīri dzejisko resp. estētisko kritēriju.

Pretrakstā «Teodora kritika»[4] Lautenbahs-Jūsmiņš vispirms noraida Zeifertu kā kritiķi, kas neesot saukts un aicināts. Viņš

[1] Austrums, 1888., 5., 569. sl.
[2] Turpat.
[3] Turpat.
[4] Turpat, 1888., 7., 8.

apskata visas Zeiferta jau agrāk publicētās kritiskās apceres un norāda, ka tajās neesot izskaidrotas estētiskās idejas un estētiskie likumi. Lautenbahs arī aizrāda, ka latviešiem nav vēl tādu kritiķu, kas spētu ar «estētikas patiesu un neviltotu mēru» vērtēt dzejas darbus. Pieminot citu tautu izcilākos kritiķus, Lautenbahs vispirms min Aristoteli, kas esot devis estētikas mūžīgos likumus. Viņš gan piemin arī vēl citus kritiķus, starp tiem krievu izcilo kritiķi V. Beļinski. To Lautenbahs dara ar nolūku, lai pierādītu, ka Zeiferts, nespēdams līdzināties šiem visā pasaulē slavenajiem kritiķiem, nav vispār spējīgs spriest par literatūru. Zeiferta izvirzīto prasību: dzejot savam laikam, viņš noraida ar vairākiem argumentiem. Lielākā slava, ko varot par kādu dzejnieku teikt, esot tā, ka viņš «stāv pār savu laiku». Vajagot pēc visaugstākā un mūžīgā dzīties un ne pēc tā, ko kāds laiks, pat savs laiks, «paģērot».

Ja Zeiferts bija norādījis, ka pasaules lielākie rakstnieki ir centušies dot «sava laika idejām miesu un izskatu», tad Lautenbahs apgalvo gluži pretējo — ka lielākie rakstnieki ir tie, kas spējuši pacelties pāri savam laikam. Vēl vairāk, Lautenbahs-Jūsmiņš saka, ka laika nemaz nav; nevarot teikt, ka ideja dzimst u. tml.

Pret šo Lautenbaha-Jūsmiņa iedomības un pašslavināšanas bagāto, bet vispārīgo apgalvojumu argumentācijas ziņā vājo rakstu Zeiferts vēršas ar plašu apcerējumu «Dzejnieks un viņa laiks».[1] Tajā Zeiferts attīsta tālāk jau agrāk izvirzītos jautājumus un dedzīgi tos aizstāv. Par Lautenbaha-Jūsmiņa pretrakstu viņš saka, ka tas rakstīts nevis patiesībai, bet sevis aizstāvēšanai, tāpēc arī tīši esot sagrozīti viņa izteikumi un lietoti nicinoši vārdi. Zeiferts norāda, ka Lautenbahs-Jūsmiņš viņa domu sagrozījis divos jautājumos. No viņa raksta Lautenbahs-Jūsmiņš uzrakstījis recepti: 1) jādzied priekš sava laika, 2) jādzejo savam laikam vien, 3) nedrīkst senlaiku vielu izmantot un 4) tai idejai vajag būt laika klēpī dzimušai, ko dzejiski apstrādā. Zeiferts norāda, ka tikai pirmo un pēdējo prasību viņš izvirzījis, bet Lautenbaha secinājumā — ka jādzejojot savas laikam vien, vārdiņš «vien» esot maza lapsa, kas izdara lielu viltības darbu, jo prasība savam laikam dzejot neesot tas pats, kas savam laikam vien dzejot. Par senlaiku vielas izmantošanu Zeiferts raksta tā: «Viens dzejnieks apstrādā senlaiku vielu un viņa dzeja nestāv uz tagadnes pamata, otrs dzejnieks apstrādā senlaiku vielu un viņa dzeja stāv uz tagadnes pamata.»[2]

Tādējādi Zeiferts visumā nenoraida vēsturiskās tēmas, tomēr

---

[1] Austrums, 1888., 11., 12.
[2] Austrums, 1888., 11., 1344. sl. zemsvītras piezīme.

var secināt, ka viņš vairāk simpatizē tiem darbiem, kas risina sava laika aktuālās tēmas.

Zeiferts arī noskaidro jautājumu, kas ir dzejas viela. «Dzejas viela ir iekš mums, ko mūsu jutekļi uzņēmuši un mūsu atmiņa uzglabājusi, tā radusies mums iekšā otra pasaule, kas garīga, domājama un ir atspīdums no ārīgās, kas miesīga, taustāma.»[1] Zeiferta vielas izskaidrojums ir dziļāks, nekā tas būtu vajadzīgs, lai noteiktu vielas, šaurākā nozīmē tēmas, un idejas savstarpējās attieksmes mākslas darbā. Tas īstenībā ir gnoseoloģijas pamatjautājums, ko Zeiferts atrisina materiālistiski, atzīdams, ka mūsu jutekļu sniegtās ziņas par ārpsauli ir pareizas un ka garīgais ir cilvēka galvā pārstrādātais materālais, vai citiem vārdiem — objektīvās reālitātes atspoguļošanās process cilvēku smadzenēs. Tālāk Zeiferts raksta: «Arī tas še nu saprotams, ka dzejnieks noklīst no tiem jūtamiem un domājamiem priekšmetiem, kas viņa laikam, no viņa vispārīgajiem nojēgumiem, ja grib, lai viņa darbiem pie vairākiem kāds svars. Pieminēsim šinī lietā mūsu Ausekli! Cik daudz vairāk dzīvības no viņa būtu izgājis viņa un vēlāku laiku tautiešos, ja viņš sava laika vispārīgi pazīstamās lietas būtu uzņēmis tanī pašā dzejiskā gaismā un garīgā šķīstumā, kurā senākās, nepazīstamās!»[2] Acīm redzot «Austrumā» ir drukas kļūda, jo izlaists vārds «nedrīkst», tāpēc nevis dzejnieks «noklīst», bet dzejnieks «nedrīkst noklīst» utt. Lautenbaha personīgā eksemplārā tā arī labots.

Izsekojot citātam, redzam, ka Zeiferts sava laika tēmas izvirza pirmajā vietā. Tāpēc jau arī viņš, vērtējot Lautenbaha-Jūsmiņa «Zalkša līgavu», teica: «Jau tādas vielas izvēle vien dzejnieku neatļauj nostādīt visaugstākā vietā.» Var likties, ka šī jautājuma risinājumā ir zināma pretruna. Tomēr tā ir vairāk šķietama. Zeiferts prasa paust sava laika idejas, ko vissekmīgāk palaikam var veikt tad, ja izmanto «sava laika vielu», tomēr viņš nenoraida pievēršanos arī pagātnei, atzīdams, ka dzejnieks var izmantot «senatnes vielu» un tomēr viņa dzeja var stāvēt uz tagadnes pamata.

Pēc Zeiferta atzinuma «viela» ir tas materiāls, ko rakstnieks izmanto savā sacerējumā; šis materiāls ir radies no ārīgās pasaules. Tāds secinājums pievērš rakstnieka uzmanību dzīves īstenībai. Otrkārt, Zeiferts risina arī jautājumu par vielas un idejas savstarpējo attieksmi. Viņš raksta: «Tā bija dzejas miesīgā puse — viela, atliek dzejas garīgā puse — idejas. Viņa ņemta no āra, šīs no gara iekšķīgiem dziļumiem. Šīs apvalda viņu, bet viņa noteic šīs.»[3] Zeiferts gan uzrāda vielas un idejas savstar-

[1] Austrums, 1888., 11., 1347. sl.
[2] Austrums, 1888., 11., 1348. sl.
[3] Turpat.

pējās attieksmes, bet nav tās pietiekami skaidri formulējis. Viņš pietiekami nepasvītro to, ka ideja orgāniski saistīta ar izmantojamo vielu, ka idejas pamatā jau ir izvēlēto faktu būtība; un ka tā izpaužas faktu traktējumā. Ka Zeiferts nav pietiekami izpratis idejas un tēmas ciešo kopsakaru, to liecina arī tas, ka viņš runā par diviem pamatiem, t. i., kā Zeiferts saka «ārīgais» un «gara iekšķīgie dziļumi». Treškārt, Zeiferts izvirza jautājumu par ideju. Pēc viņa domām mākslas darba ideja skaidrāk un gaišāk izteic kādu no savā laikā pastāvošajām idejām, kas tur savā varā tautas sirdi un prātu un savā kopībā parādās kā laika gars. Dzejnieks spēj un cenšas savā darbā paust idejas, kas «laika klēpī dzimušas» tāpēc, ka arī dzejnieks ir sava laika pilsonis, arī viņam ir tie paši prieki un bēdas kas citiem.[1]

J. A. Jansons, rakstīdams par Zeifertu kā literatūras kritiķi,[2] saka, ka viņa pirmie kritikas skolotāji bijuši Lesings un Beļinskis. Zeiferta atziņas par to, ka arī dzejnieks ir sava laika pilsonis, zināmā mērā atgādina Beļinska rakstos izteiktās domas. Piemēram, Beļinskis raksta: «Dzejnieks vispirms ir cilvēks, pēc tam savas zemes pilsonis, sava laika dēls. Tautas un laika gars nevar viņu ietekmēt mazāk nekā citus.»[3]

Zeiferts vēlreiz, minot pasaules lielākos rakstniekus, cenšas pierādīt, ka tie ir kļuvuši slaveni tāpēc, ka spējuši literārajos darbos izteikt sava laika idejas. Tāpēc arī viņš izvirza nosacījumu, ka rakstnieku novērtēt varot tikai tad, ja labi pazīst viņa laiku, viņa tautas politisko un sociālo stāvokli, citiem vārdiem — jāraugot aptvert tā laika gars. Ja kritiķi ievērošot šos norādījumus, tad iznākšot pavisam citādi nekā Lautenbaham, jo Lautenbahs tikai drusciņ kādā literatūrā esot ielūkojies. Minētās atziņas nepārprotami rāda, ka Zeiferts ir pazinis dažas franču literatūras kritiķa Ipolita Tēna (1828.—1893.) domas. Tomēr sistemātiski, kā to liecina Zeiferta piezīmju burtnīcas, viņš šajā laikā Tēna darbus nav vēl studējis un viņa estētiskos principus dziļāk pazinis.[4] Domājams, ka Zeiferts dažas Tēna domas iepazinis ar vācu periodisko izdevumu starpniecību.

Zeiferts gan uzsver, ka pirmā savā laikā ir tikai tā dzeja, kas pauž sava laika garu un idejas, bet ir vēl t. s. atpūtas jeb rotāšanas māksla, jo ikkatrs zinot, kas esot darbs un rotāšanās, kā arī to, kas augstāk cienāms. Pie otrās grupas Zeiferts pieskaita Lautenbaha-Jusmiņa «Zalkša līgavu», norādīdams, ka tā ir tikai rotāšanās atdusas stundā, bet ne dzejnieka pienākuma izpildī-

---

[1] Sk. Austrums, 1888., II., 1349. sl.

[2] Sk. J. A. Jansons, Zeiferts kā kritiķis un literatūras vēsturnieks R., 1933.

[3] V. Beļinskis, Filozofisko rakstu izlase, II, R., 1955., 343. lpp.

[4] LPSR ZA Fundamentālās bibliotekas Misiņa Latviešu literatūras nodaļas Rokrakstu fondā.

jums pasaules sadzīvē. No šādas literatūras sadalīšanas divās daļās un abu daļu atzīšanas arī izaug jau iepriekš konstatētās Zeiferta kritērija divi puses.

Pret Zeifertu uzstājās vēl reiz Lautenbahs-Jūsmiņš rakstā «Par kritiku»[1]. Viņš aizstāv savas jau agrāk izteiktās domas un cenšas uzrādīt Zeiferta rakstā pretrunas, kas tur arī tiešām ir atrodamas. Lautenbahs cenšas dot Zeiferta izvirzītām prasībām filozofisku pamatojumu, rakstīdams: «Tas apstāklis, ka T. kgs ar laiku un ideju apgājies, liek lemt, ka viņš ir trakākā materiālisma piekritējs... un tādā gadījumā ir labāk būt bez it nekāda pasaules uzskata.»[2]

Analizējot Zeiferta rakstus, jākonstatē, ka viņam nav pietiekami konsekventi un skaidri nopamatoti literatūras vērtēšanas principi. Dažādo atzinumu vidū ir arī materiālistiskas atziņas vai tieksme uz materiālisma pusi, tomēr nepareizi uzskatīt Zeifertu kā materiālisma piekritēju. Tādas domas spokojas tikai Lautenbaha smadzenēs.

Pēc Lautenbaha raksta sekoja «Austruma» redakcijas piezīme: «Esam atļāvuši abiem pretiniekiem izteikt savas domas, neiemaisīdamies viņu strīdū, lai gan nevaram nevienam no abiem pilnīgi piekrist. ...; kad nu domājam, ka lielākai «Austruma» lasītāju daļai pietiks ar šiem rakstiem, lai varētu taisīt savu spriedumu, tad ieskaitām šo polemiku par nobeigtu.»[3]

Īstenībā tomēr polemika vēl turpinās, jo Zeiferts dažus rakstus no kritisko apcerējumu virknes, kas publicēti «Dienas Lapā» (1889.—1890.g.), veltī tieši polemikā izvirzītajiem jautājumiem un atbild Lautenbaha pēdējam rakstam. Tomēr Zeiferts tālāk nesaasina un nepadziļina polemikas galvenos jautājumus, bet galvenokārt tikai min argumentus jau iepriekš izteikto atziņu pierādīšanai. Piemēram, par «Zalkša līgavu» viņš raksta, ka tur patiesi «maz mīlestības un dzejas». Pēdējā kritiskajā rakstā[4] Zeiferts sniedz kritikas uzdevuma raksturojumu un vēršas pret Lautenbaha-Jūsmiņa kritikas paņēmieniem. Viņš norāda, ka latviešu rakstniecībā, kas atrodoties uz attīstības pirmajām pakāpēm, kritikai ar mīlestību jāuzlūkojot tas, kas jau esot, lai tur arī no pilnības neesot nekā. Vēršoties pret Lautenbaha-Jūsmiņa kritikas paņēmieniem, Zeiferts uzrāda to deviņas galvenās pazīmes, kuru rezultātā arī Lautenbaha-Jūsmiņa kritiskie raksti esot galvenokārt savstarpēja ķengāšanās.

Zeiferta nospraustais latviešu literatūrkritikas uzdevums «ar mīlestību uzlūkot to, kas jau ir» veicina viņa kritikas principu nekonsekvenci. Tāpēc nav nejaušība, ka jau šajā laikā Zeifer-

---

1 Austrums. 1889., 3.
2 Turpat, 352. sl.
3 Turpat, 354. sl.
4 «Dienas Lapa» 1890., 24.

tam ir raksti, kur nav izprotams, ko viņš aizstāv un pret ko cīnās.[1] Nekonsekvences vismazāk ir polemikas rakstā «Dzejnieks un viņa laiks», tāpēc ka konkrētajos polemikas apstākļos svarīgākie jautājumi tika saasināti.

Zeiferta un Lautenbaha-Jūsmiņa polemikā teorētisko jautājumu ir daudz vairāk un tie risināti dziļāk nekā Kaudzītes Matīsa un Pārstrautu Jāņa polemikā. Tieši Zeiferts, izmantodams savu domu argumentācijai piemērus no visas pasaules literatūras, teorētiski pamatoti parāda Lautenbaha uzskatu aplamības. Lautenbaha aizvainotais tonis, kas jūtams viņa rakstos, nāk tikai par ļaunu, jo bieži jau gadās tā, ka visvairāk dusmojas tas, kam nav taisnība.[2]

Parasti saka, ka neviens pretinieks polemikā nepieminot «reālisma» vārdu. Tas tomēr nav tiesa. «Reālismu» piemin Lautenbahs-Jūsmiņš, identificējot to ar materiālismu, un materiālismu savukārt saprotot un interpretējot vulgāri. Zeiferts gan tieši nepiemin ne reālismu, ne romantismu; viņš arī piemērus ņem no pasaules literatūras dažādu rakstnieku darbiem. Ne reālisms vai romantisms nosaka Zeiferta attieksmi pret literatūru, bet gan tas, cik tā ir bijusi savā laikā nozīmīga sabiedrības attīstībā. Kādus centienus tā atspoguļojusi, un cik aktīvi tā ietekmējusi sabiedrību.

Zeiferts gan runā par sava laika idejām, bet, šķiet, viņš pat neizjūt to, ka vienā laikā var pastāvēt gan progresīvas, gan arī reakcionāras idejas. Vēl vairāk, viņš arī neizprot ideju dziļāko pamatojumu un sakņojumu dzīvē. Ideju rašanos viņš izskaidro ar laika garu. Pamatos Zeiferts stāv ideālisma pozicijās, kaut gan viņa uzskati ir pretrunīgi, un tieši estētiskajās atziņās ir vērojamas vairākas materiālistiskas iezīmes.

Polemikas pozitīvais devums saistīts vispirms ar Zeiferta izvirzīto prasību «dot sava laika idejām miesu un izskatu, kas iztaisīta no viņa laika pītes, tās vēl vairāk un augstāk izstrādājot, un tā savus tautiešus vilkt uz augstāku izglītības pakāpi».[3] Tā pievērš rakstnieku uzmanību dzīves īstenībai un laikmeta svarīgākajiem notikumiem. Polemikas centrālais jautājums — «dzejas sakars ar savu laiku» — skarot estētikas pamatjautājumu — mākslas attiecību pret dzīves īstenību, skaidri parāda to nepārejamo plaisu, kas šķir Teodora Zeiferta estētiskās atziņas no Lautenbaha-Jūsmiņa estētikas.

---

[1] Sk. Matīsa Siliņa dzejoļi. Austrums, 1888., 9.

[2] Šajā ziņā interesants ir Lautenbaha-Jūsmiņa žurnāla «Austrums» personīgais eksemplārs, kas glabājas LVU Filoloģijas fakultātes bibliotēkā. Šajā eksemplārā viņš uz malām, lasot Teodora rakstus, ir izdarījis atzīmes. Daudzas no tām vēl salasāmas; tās galvenokārt apliecina Lautenbaha-Jūsmiņa dziļo sašutumu.

[3] Austrums, 1888., 11. 1346. sl.

Zeiferts uzrāda pasaules literatūras labāko darbu sakaru ar savu laiku, tāpēc viņš pārliecinoši argumentē izvirzīto prasību, ka rakstnieka mir jābūt saistītam ar sava laika labākajiem centieniem. Turpretī Lautenbahs norāda, ka literatūrai ir tik nozīmes, cik tā paceļas pāri savam laikam. No šīm pozicijām Lautenbahs pārlūko un izskaidro literatūrvēstures galvenās parādības.

Pozitīvi vērtējams arī tas, ka Zeiferts visumā negatīvi raksturo Lautenbaha-Jūsmiņa dzeju. Šāds vērtējums norāda kā rakstniekiem, tā lasītājiem, ka īstas literatūras vērtības jāmeklē citur. Kaut arī Zeiferts tieši neizvirza prasību pēc reālisma, tomēr viņš izvirza literatūrai tādus uzdevumus, ko visplašāk var veikt reālisms. Ka Zeiferts simpatizē reālismam, to rāda arī atzīnīgie vārdi par brāļiem Kaudzītēm un Apsīšu Jēkabu; ka viņš stāv reālisma pusē, to liecina aicinājums rakstniekiem «ņemt aktīvu dalību dzīves pretekļu cīņās», bet ka viņš nav nopietni iedziļinājies reālisma būtībā, to liecina viņa atzinīgie vārdi Teodoram Rolandam (t. i. Māteru Juris) un Neikenam. Pozitīvi viņš vērtē to, ka minētajiem autoriem «vielā ir pareizs ķēriens», bet negatīvi to, ka mākslinieciskās meistarības ziņā šo rakstnieku darbos vēl esot sastopami trūkumi.Tas, ka Zeiferts kā līdzvērtīgus min brāļu Kaudzīšu «Mērnieku laikus», Apsīšu Jēkaba stāstus, Māteru Jura romānus un Jura Neikena stāstus, rāda, ka viņš nesaskata brāļu Kaudzīšu un Apsīšu Jēkaba daiļrades būtisko atšķirību no Māteru Jura darbiem. Jo būtiska atšķirība ir kā idejiskā ziņā, tā jo sevišķi mākslinieciskajā izveidē. Māteru Jura darbi taču lielā mērā atpaliek no īstas mākslas vispār. Tāpēc tie pat grūti salīdzināmi ar brāļu Kaudzīšu un Apsīšu Jēkaba darbiem. Šas fakts ir ļoti interesants tālab, ka Zeiferts arī savā turpmākajā kritiķa darbībā nekad īsti nespēja apvienot mākslinieciskā un sabiedriski idejiskā vērtējuma kritēriju. Idejas dēļ viņš dažkārt piedeva mākslinieciskus trūkumus un it kā mākslinieciskuma dēļ atteicās no idejiskuma.

Kaut arī Zeieferta polemiskajos rakstos ir nekonsekvences, tomēr, vēsturiski aplūkojot, tiem ievērojama nozīme latviešu liteteratūrkritikas vēsturē, jo tajos izvirzīti progresīvajā literatūrā vispār svarīgi jautājumi, un tie risināti tā, ka sekmē progresīvās literatūras attīstību un stiprina progresīvas estētiskās atziņas latviešu literatūrkritikā.

Э. П. Кнопе

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ДИСКУССИИ 80-ЫХ ГОДОВ XIX ВЕКА

КРАТКИЕ ВЫВОДЫ

В истории латышской литературной критики 80-ых годов XIX века имеют особое значение две литературные дискуссии Обе они обращены против буржуазной литературы того времени — против т. н. псевдонародного романтизма. В 80-ых годах XIX века в латышской национальной литературе ярко проявилась борьба двух литератур. В противоположность буржуазной литературе существовала народная литература, которая выражала интересы широких народных масс. Эту демократическую литературу в 80-ых годах представлял, главным образом, реализм, который укреплялся все больше и больше. Развитию реализма способствовала и русская литература, влияние которой с каждым годом возрастало.

Борьба этих двух литератур и выражалась, главным образом, в столкновении принципов псевдонародного романтизма и реализма.

В начале 80-ых годов произошла дискуссия между Матисом Каудзитом и Янисом Парстраутом. Предметом дискуссии явилось произведение Лаутенбаха-Юсминя «Невеста ужа» («Залкша лигава»). В этой дискуссии Янис Парстраут сформулировал эстетические принципы псевдонародного романтизма. Напротив, Матис Каудзит не выдвинув каких-либо широких теоретических положений, все же резко выступил против произведения Лаутенбаха-Юсминя. Поэтому его дискуссионные статьи, хотя и не давали теоретических основ реализма, все же косвенно содействовали его развитию.

В конце 80-ых годов имела место дискуссия между Теодором Зейфертом и Лаутенбахом-Юсминем.

В отличие от предыдущих дискуссий в этой дискуссии были выдвинуты важные теоретические вопросы. В ходе обсуждения этих вопросов оба участника дискуссии приводили примеры из всей мировой литературы.

Косвенно в этой дискуссии был затронут основной вопрос эстетики — отношение искусства к действительности. Лаутенбах-Юсминь стоял на позициях идеалистической эстетики, точка зрения же Зейферта была внутренне противоречивой; все же в целом он требовал, чтобы искусство было связано с современностью. Хотя это требование у Зейферта еще недостаточно теоретически обосновано, все же оно способствовало развитию прогрессивной литературы. В последующие годы эти вопросы в латышской литературной критике все больше уточнялись и углублялись.

ANNOTATION

on E. Knope's article "Literary Discussions in the Eighties of the Nineteenth Century."

Two literary discussions are of vital significance in the history of Latvian criticism. They both are directed against the bourgeois literature of that time, namely, against pseudo-national romanticism.

In the eighties the struggle between the two distinctive literary trends became apparent.

Contrary to bourgeois literature, that of the people expressed the vital interests of the masses. Democratic literature at that time was mainly represented by realism which steadily strengthened its position. The development of realism was furthered by the increasing influence of Russian literature upon art.

The struggle between these two literary trends found its ex pression mainly in the conflict between the principles of pseudo-national romanticism and realism.

In the early eighties a controversy arose over Lautenbach-Yusmin's literary work "The Grass-Snake's Bride" between Matis Kaudzit and Yanis Parstraut. In the discussion Yanis Parstraut formulated the aesthetic principles of pseudo-national romanticism. Matis Kaudzit, on the other hand, severely criticised Lautenbach-Yusmin's work, although he did not advance any far-reaching theories of his own.

Without providing realism with any theoretical principles, his controversial articles exercised a certain indirect influence upon it. In the late eighties there was another discussion between Theodore Zeifert and Lautenbach-Yusmin on that subject.

Unlike the previous debates, this discussion dealt with and advanced important theoretical questions. Illustrative material from world literature was supplied by both, Theodore Zeifert and Lautenbach-Yusmin.

The main problem in aesthetics — the relationship between art and reality — was touched upon in an indirect way.

Lautenbach-Yusmin advocated idealistic aesthetics. Zeifert, though his point of view was contradictory in itself, maintained that art should be closely linked with contemparary life. Although the views voiced by Zeifert had no firm theoretical basis, they furthered the development of progressive literature.

During the subsequent years these problems were dwelt upon in Latvian literary criticism with increasing depth and precision.

PĒTERA STUČKAS LATVIJAS VALSTS UNIVERSITĀTES ZINĀTNISKIE RAKSTI
XXIX SĒJUMS, 1959.
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ЛАТВИЙСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ИМЕНИ ПЕТРА СТУЧКИ, ТОМ XXIX, 1959.

V. Valeinis

ANDREJA UPĪŠA PUBLICISTIKAS STILS

Literatūras zinātnē ar stilu parasti saprot rakstnieka daiļrades īpatnības, kas izpaužas viņa darbu tematikā, idejiskajā saturā, žanru lietojumā, kompozīcijā un valodā. Katrs cilvēks, bet īpaši tāda radoša personība kā rakstnieks, visam, ko dara, uzspiež savas individuālās īpatnības zīmogu, ko tad arī saucam par stilu.

Šaurākā nozīmē par stilu literatūras zinātnē sauc literāra darba valodas stilu, t. i. rakstnieka īpatnības tautas valodas līdzekļu izlietojumā.

Šai apcerējumā stila jautājumi skatīti šā vārda plašākajā nozīmē, tomēr galvenā vērība veltīta valodas stilam.

Raksnieka individuālais stils neveidojas izolēti. Tas tāpat kā visas kultūras dzīves attīstība, atkarīgs no sociāli vēsturiskiem apstākļiem, no tradicijām. Bez tam izteiksmes īpatnības nosaka arī lietotā žanra specifika un tā vēsturiskā attīstības pakāpe. Valodas stila vispusīga izpēte nav iespējama bez saistījuma ar sava laika nacionālās valodas, īpaši literārās valodas attīstības stāvokli.

Kādu apstākļu nosacītībā tad jāskata Andreja Upīša publicistikas stils?

Latviešu progresīvā publicistika Stolipina reakcijas gados, kad izvēršas Andreja Upīša darbība šai nozarē, piedzīvo savu trešo aktīvāko cīņu periodu (pēc jaunlatviešu un jaunstrāvnieku publicistikas). Šai laikā latviešu progresīvā publicistika izaug un sakuplo tās revolūcionārās cīņas apstākļos, kad kā neatliekams uzdevums izvirzās reakcionārās buržuāzijas atmaskojums, kura sadarbībā ar valdošo sveštautiešu slāņiem un aizslēpjoties aiz dažādām «tautas partijām», ar valsts varas atbalstu izvērš nežēlīgu asiņainu izrēķināšanos ar revolūcinonāriem.

Šā laika progresīvās publicistikas pamatā, tātad, asas šķiru un partiju cīņas. Tas piešķir tai īpašu cīņas asumu.

Šā laika publicisti mācās no tādiem izciliem iepriekšējā periodā savu darbību aizsākušajiem publicistiem kā J. Jansons-

Brauns, Rainis, Fr. Roziņš, P. Stučka u. c. Daļa no minētajiem Jaunās strāvas laika publicistiem gan darbojas arī tagad, taču represiju un emigrācijas dēļ viņi vairs nevar izvērst savu darbību kā ogrāk, viņu vietā stājas jauni spēki, kas jaunos cīņas apstākļos turpina savu skolotāju publicistikas tradīcijas.

Viens no tādiem izcilākajiem šā laika publicistiem ir Andrejs Upīts, kas daudz mācās no Jansona-Brauna. Šai sakarā Upīti dažkārt mēdza saukt par Jansona-Brauna jaunāko brāli.

Jansona-Brauna publicistikas stilam raksturīgā lielā žanru daudzveidība un līdz tam latviešu avīžniecībā neredzētā izteiksmes vingrība savu tiešo turpinājumu rod A. Upīša cīņas rakstos.

A. Upīša publicistikas stilu apcerot, ievadā svarīgi kaut īsi raksturot paša rakstnieka uzskatus par šīs nozares uzdevumiem un no tiem izrietošām stila īpatnībām. Kopoto rakstu ievadā A. Upīts atzīmē: «...visā manā garajā rakstnieka mūžā mana beletristika nekad nav stingri norobežojusies no publicistikas. Ikkatra laikmeta sabiedriskajās un ideju cīņās allaž pa priekšu gājušas teorētiskas polemikas un satīriski feļetoni dzejā un prozā, un tad tikai no tās pašas ideju kolīzijas un sociālās jutoņas izaudzis viens otrs beletristikas sacerējums.»[1]

Apzinādamies publicistikas lielo nozīmi sociālisma izcīņā, Andrejs Upīts ir viens no tiem rakstniekiem, kas sevišķu vērību veltījis publicistikas stila izkopšanai. Stila jautājumiem viņš pievērsies galvenokārt savos literatūrkritiskajos rakstos.

Apcerot J. Jansana-Brauna publicistikas stilu, A. Upits norāda: «...ja rakstnieka darbības laukā ietilpst dažādas nozares, tad vajadzīgs arī daudzveidīgs stils, kas atbilst ikreiz savam sevišķam uzdevumam un kalpo savam īpašam nolūkam. Tomēr visus tos atsevišķos paveidus vieno rakstnieka īpatnības meti, kas paliek negrozīti un caurmanāmi.»[2]

Izkopdams pats vasu stilu, A. Upīts uz to nemitigi aicina gan rakstniekus, kritiķus, gan avīžniekus. Tā, 1914. gadā, raksturodams publicistiku, A. Upīts tai izvirza augstas prasības tieši stila ziņā. Viņš raksta: «...avīžniecība nebūt nav tikai korespondenču un reportāžu kults. Avīžniecība ir rakstniecības nozare — un pie tam viena no bagātākajām un zaļoksnējākām, jo allaž darbojas plūstošā dzīvē un ap dzīviem, mainīgiem sižetiem. Avīžniecība ir māksla, un pie tam viena no grūtākajām, jo tanī vienojas sabiedriskas zinātnes saturs ar estētiski skaistu izteiksmi. Avīžniekam speciāls talants vajadzīgs tāpat, kā liriskam dzejniekam, gleznotājam un skulptoram. Tāpat viņam ir vajadzīga izkopta, izsmalcināta un apzinoša individualitāte, jo tikai tā

[1] A. Upīts. Kopoti raksti, 1. sēj., 8. lpp.
[2] A. Upīts. J. Jansons-Brauns. Dzīve un darbi. R., 1930., 190. lpp

spalvas darbu dara dzīvu. Viņam nepieciešams stiprs zinātniski sabiedriskas izglītības pamats, karsta un neatslābstoša sajūsma, viņam nepieciešams savs īpatnējs dzīves skatīšanas un tēlošanas veids. Bez individuāla stila avīžnieks no avīžu rakstītāja nevar pacelties par publicistu, par ievērojamāko šālaika dzīves cīnītāju un sabiedriskās domas veidotāju.»[1]

A. Upīts savā vairāk nekā 50 gadu ilgajā publicista darbībā lielā mērā ir piepildījis šeit izvirzītos uzdevumus un viņa stils daudzējādā ziņā uzskatāms par paraugu mūsdienu preses darbiniekiem.

Analītiski ielūkodamies meistara rakstu stilā, centīsimies noskaidrot, kas ir tie raksturīgākie līdzekļi un paņēmieni, kuru izlietojumu mācoties, varētu celt mūsdienu publicistikas stila meistarību.

Satura un līdz ar to stila ziņā A. Upīša publicistikā izdalāmas divas līnijas. Pirmo pārstāv raksti par proletāriskās cīņas programas jautājumiem un — pēc padomju varas nodibināšanās — par vadošo pozitivo spēku padomju dzīvē. Otru līniju pārstāv humoristiski satīriski raksti, kas vērsti pret šķiras ienaidnieku pirmspadomju laikā un pret buržuāziskās ideoloģijas paliekām padomju laikā.

Andreja Upīša stila evolūcijā izšķirami divi posmi: agrīnais un nobrieduma posms; pirmais — līdz Stolipina reakcijas gadu vidum, otrs — no Stolipina reakcijas posma pēdējiem gadiem. Pirmajā posmā, kad rakstniekam vēl trūkst stabīla pasaules uzskata un kad viņš vēl tikai sāk nostāties uz marksistiska pasaules uzskata veidojuma ceļa, viņa publicistikā vēl vērojama nepietiekama attiecību izpratne starp individuālo un sociāli likumsakarīgo, kā arī pārāk lielas lomas ierādīšana situāciju komikai resp. vienkāršai jokdarībai. Otrajā posmā resp. visā tālākajā publicista darbībā līdz ar nostāšanos uz marksistiskā pasaules uzskata pamatiem, rakstu tematika kļūst mērķtiecīga, kaujiniecīskajam saturam pakārtojas arī stila līdzekļi.

Šeit raksta ierobežotā apjoma dēļ nepievērsīsimies rakstnieka stila evolūcijai publicistikā, bet aplūkosim raksturīgākās īpatnības rakstu tematikā un to idejiskajā virzībā, žanru lietojumā, rakstu kompozīcijā un valodā, skatot šos jautājumus galvenokārt tai materiālā, kas publicēts laikā no Stolipina reakcijas beigu posma līdz mūsu dienām.

Vispirms par tematikas un idejiskā satura īpatnībām. Mūsu dienās bieži dzirdam atgādinājumu par rakstnieka, īpaši dzejnieka, saistību ar savu laiku. Publicistikā šī problēma teorētiski retāk cilāta, jo sabiedriskā aktuālitāte kā publicistikas pamatu pamats ir it kā pats par sevi saprotams. Taču arī šeit var būt

[1] A. Upīts. Kopoti raksti, 18. sēj., 195. lpp.

dažādas saistījuma pakāpes un dažādi saistījuma veidi, kam ciešs sakars ne tikai ar tematiku, bet arī ar vistiešākajiem satura un stila jautājumiem.

Uzdevumu žurnālistam būt par savas laika sabiedriskās domas veidotāju, par personību, kas reprezentē sava laikmeta un savas tautas sirdsapziņu, A. Upits veic vispirmā kārtā ar to, ka pievēršas tiem jautājumiem, kas nodarbina revolucionāro darba tautu. Centrālā tema A. Upīša publicistikā pirms pirmā pasaules kara ir revolūcionārā proletariāta ienaidnieku — nacionālistu atmaskojums. Šī tema ir valdošā gan beletristikā, gan literatūrkritikā, gan publicistikā. Šīs temas robežās ietveras viss tā laika aktuālo sabiedrisko jautājumu kopums (raksti, vērsti pret Rīgas Latviešu biedrību un tās «liberālo opozīciju», raksti par šo aprindu preses orgāniem, kultūru, zinātni, sadzīvi utt.). A. Upīts atsaucas uz visiem svarīgākajiem sava laika notikumiem reakcijas nometnē. Ka spilgtākā ilustrācija sava laika aktuālo jautājumu izvirzījumā un to apceres veidā un izteiksmē minama A. Upīša brošūra «Dzimtenes Vēstnesis» un tā loma latviešu sadzīvē». Tas ir, tā sakot, A. Upīša diplomdarbs publicistikā, kas apliecina viņa: 1) pasaules uzskata nobriedumu un līdz ar to spēju aiz liberāļu maskas saskatīt viņu šķirisko būtību, 2) publicistiskā stila meistarību, kurai raksturīga: a) oriģinālā tēlainība un b) sintakses līdzekļu un paņēmienu daudzveidība un elastība ironiskās intonācijas izpausmē.

Tieši sākot ar šo darbu (1911. g.), A. Upīts izvirzās par to latviešu publicistu, kas blakus J. Jansonam-Braunam, P. Stučkam un vēl nedaudzajiem ar vislielāko efektu spēj atbildēt uz revolūcionārā proletariāta prasību pēc sociālisma līdzcīnītājas publicistikas.

Ironiskā intonācija, satīra izaug no tā, ka rakstnieks redz, ka «pašu notikumu nenovēršamais spēks», kā pati «dzīve un viņas gājiens... atsedz kaili visu viņu (nacionālistu — V. V.) politisko īsredzību un muļķību.» Satīriķis savos rakstos tikai pastiprina, saasina to, ko sniedz pati dzīve savās pretrunās un attīstībā.

Izejot cīņā pret buržuāziskajiem nacionālistiem, rakstnieks «satīras baltajā gaismā» nostāda tās parādības, kas pretendā uz sabiedrisku ievērību, bet iekšienē ir kroplas, izgaro puvuma, trūdu indi.

Saprotot, kurp virzās dzīve, rakstnieks aiz atsevišķām parādībām spēj saskatīt vesela vēsturiska laikmeta un veselu šķiru būtiskās tendences. Tas piešķir A. Upīša publicistikai drosmīgu revolūcionāru vērienu. Veselīgie, ar savu jautrību valdzinošie, tautai tuvie Andreja Upīša smiekli, viņa gudrais, nekādas baiļošanās nesaistītais humors izsaka to vēsturisko optimismu, kura

būtību A. Upīts jau 1912. gadā izteicis šādos vārdos: «Ar augošu šķiru rakstnieks aug, ar nīkstošu nīkst.»

Atbilstoši rakstnieka pasaules uzskatam valdošie un apspiestie slāņi parasti rādīti krasā pretstatā. Pretēja ir paša autora attieksme pret tiem, un tas rod atbilstošu atspulgu arī intonācijās un stilā.

Blakus satīriskajiem atmaskojuma rakstiem, sākot ar strādnieku kustības jaunu uzplūdu gadiem, aizvien intensīvāk pievēršoties revolūcinonārās kustības cīņas programas jautājumiem, A. Upīts dod rakstus, kuros ietveras proletariāta ideoloģijas, literatūras, kultūras un sadzīves jautājumu skaidrojums. Bieži vienā rakstā kontrastos izskan gan ironiskā, gan, tai pretstatā, cildinošā, revolūcināra patosa pilnā intonācija. Tā, piemēram, publicistiskajā apcerējumā «Jaunā paaudze» ar ironijas līdzekļiem degradējis lauku un pilsētas bagātnieku jauno paaudzi un atklājis to ideālu niecību, kuriem seko sīkburžuāzijas jaunatne, iedama «labāko aprindu» ideālu pavadā, autors dedzīgos vārdos izsaka savu pārliecību par darba jaunatnes nākotni: «Spēcīgai, apzinīgai darba demokrātijas jaunatnei mūsu sveiciens!» (76. lpp.).

Visvairāk rakstu par revolūcionārās preses jautājumiem A. Upīts publicē Lielās Oktobra revolūcijas preiodā, kas vispār ir visintensīvākais rakstnieka publicistiskās darbības posms. Blakus rakstiem, kuros atmaskotas buržuāziskās («Zemnieku savienība», «Tautas partija» u. c.) un sīkburžuāziskas izlīdzēju partijas («Demokrātu partija», sociālrevolūcionāri u. c.), rakstnieks publicē virkni rakstu par aktuāliem jaunās iekārtas izcīņas, kā arī par proletāriskās kultūras un literatūras jautājumiem. Un zīmīgu, ka gandrīz katrā revolūcijas perioda rakstā autors vismaz kādu teikumu veltī uzmundrinošam pārliecības apliecinājumam, ka revolūcija uzvarēs.

A. Upīša publicistika starp šā laika revolūcionāro publicistu (P. Stučka, Fr. Roziņš, E. Eferts-Klusais, A. Arājs-Bērce u. c.) rakstiem izceļas gan ar temas uztveres īpatnību, kas daļēji izpaužas jau pat rakstu nosaukumos, («Aitas un gani», «Lauksaimnieki lamājas», «Izglītību vai pātarus?», «Mazie vēži», «Šaubīgie un bailigie» u. c. tml.), gan arī un jo sevišķi ar spilgto mākslinieciskо izteiksmi, upītisko «rokrakstu».

Arī buržuāziskās Latvijas laikā, neraugoties uz represijām, A. Upīša kā darba tautas žurnālista rakstos patiesā gaismā atspoguļojas valdošās šķiras pasākumi, «kritiski vēroti jau ar nobrieduša marksista acīm un pret sociālistiskās valsts perspektīvu aiz latviskā ķīniešu mūra.»[1]

Kā jauna tema šī laika publicistikā, tātad, ieiet sociālistiskās īstenības pretstatījums kapitālistiskajai. Atsevišķu atgadījumu

[1] A. Upīts. Kopoti raksti, 18. sēj., 8. lpp.

apgaismojums tagad vienmēr tāds, ka aiz katras izsmejamās parādības, aiz tās «negribēti komiskās... formas saskatāmas ļoti nopietnas sabiedriskas parādības.»[2]

Kā Oktobra revolūcijas perioda, tāpat arī buržuāziskās Latvijas laika raksti liecina, ka A. Upīša pasaules uzskats, sakņodamies darba tautas centienos un ieguvis marksistisku rūdījumu gan no literatūras gan no pašas dzīves pieredzes, spēj uztvert vissvarīgāko, pasacīt to, kas, vārdos neizteikts, rodas masās, un pasacīt tā, lai lasītājs paņēmis avīzi, ar nepacietību steigtu uzmeklēt rindas, kuras lasīdams, viņš sev blakus justu tūkstošus vienas jūsmas saviļņotu domu biedru.

Līdz ar podomju varas atjaunošanu 1940. gadā daļa rakstu veltīta atgūtās brīvības kā ilgas un grūtas revolucionārās cīņas rezultāta un jauno sociālistisko attieksmju un padomju dzīves nākotnes perspektīvu noskaidrojumam. Otra daļa no rakstiem ar satīras līdzekļiem nīdē vecās iekārtas atliekas. Sevišķi nozīmīgu vietu paša rakstnieka darbībā un latviešu tautas vēsturē ieņem Lielā Tēvijas kara laikā cīņas raksti.

Pēckara periodā centrālo vietu ieņem miera un pretkara temas.

Tāds ir, pavisam vispārīgās līnijās raksturots, A. Upīša publicistikas temu loks. Lai arī tas uzrādīts nepilnīgi, tomēr arī no tā iespējams secināt, ka A. Upīts kā publicists veselu pusi no gadsimteņa gājis pa progresīvās sabiedriskās domas maģistrālo ceļu. Iedams pa to, A. Upīts pratis savu pārliecību aizstāvēt tā, ka viņa pārliecība kļuvusi par lasītāju pārliecību. To nodrošina publicista marksista attieksme pret īstenību. To nodrošina arī radoša individuālā orientācijas spēja, spēja trauksmainajos revolūcu un karu pārvērtību apstākļos ātri, droši un pareizi sataustīt ķēdes galveno locekli, spēja savlaicīgi saskatīt un izlobīt vissvarīgāko.

Taču šīs īpašības, kas nodrošina katra sabiedriska darbinieka panākumus, vēl nav pilnīgi pietiekamas publicista darbā. Lai publicists savu pārliecību padarītu par lasītāju pārliecību, viņam jābūt izteiksmes meistaram.

Valodiskā izteiksme cieši jo cieši saistās ar žanru, tā īpatnībām, tāpēc īsumā pakavēsimies pie šī jautājuma.

Dažādi ir **publicistikas žanri:** raksti, veltīti aktuālai politiskai tematikai, ievadraksti, laikrakstu apskati, apraksti, feļetoni, pamfleti, uzsaukumi, recenzijas, proklamācijas, korespondences u. c. Un gandrīz visos šajos žanros rakstījis arī A. Upīts.

Darbības sākuma posmā A. Upīša publicistikā dominē feļe-

---

[2] A. Upīts. Kopoti raksti, 16. sēj., 597. lpp.

tons, vēlāk blakus tam nozīmīgu vietu sāk ieņemt publicistiska rakstura recenzijas, bet pirmā pasaules kara priekšvakarā rakstnieks jau ir devis darbus arī visos pārējos žanros, kuros strādājis arī vēlāk: pamfletus (sevišķi te atzīmējams «Dzimtenes Vēstnesis» un tā loma latviešu sadzīvē»), plašus apcerējumus par sabiedriski politiskiem jautājumiem (piemēram, «Jaunā paaudze», «Renegāti un viņu laiks» u. c.), laikrakstu apskatus (piemēram, «Ziemsvētku noskaņas», «Latviešu preses parāde» u. c.), ievadrakstus (laikrakstā «Jaunā Dienas Lapa»), aprakstus («Pūrvietnieki» u. c.).

Pie tam, runājot par žanriem, jāatzīmē lielā formu dažādība viena žanra robežās. Tā, piemēram, feļetonus A. Upīts rakstījis gan vēstuļu formā («Mazo cilvēku vēstules», «Tāravas Anniņas vēstule opozīcijas vēlētājam Jānim Jostiņam Liepājā» u. c.) gan kā dažādu folkloras, literatūras un publicistikas žanru imitācijas («Septiņas mīklas», «Domu pērles un dzejas graudi», «Kodolīgs ievadraksts» u. c.), gan arī lietišķo un zinātnisko rakstu atdarinājumu formās («Tāravas Anniņas projekts uzvārdu lietā», «Tēvijas sludinājumi ar Tāravas Anniņas komentāriem» u. c.).

Raksturīgas arī feļetonu virknes, cikli. Jau pirmie feļetoni rakstīti kā astoņu vēstuļu virkne («Mazo cilvēku vēstules»). Plaša sīko feļetonu virkne sarakstīta buržuāziskās Latvijas laikā. Tai dots kopīgs nosaukums — «Jautrā avīžniecība». Nosaukums saistās ar feļetoniskā materiāla izvēli. Materiāls šiem feļetoniem ņemts no buržuāziskās preses. Komentējot faktus, kas ņemti no sensāciju un veikalu preses, A. Upīts bagātīgi izlieto satiriska un humoristiska stila līdzekļus. No padomju laika feļetonu virknēm atzīmējams satīrisku portretu cikls — «Galviņas».

Feļetoni rakstīti gan dzejā, gan prozā. Daļa prozas feļetonu pārsveras satīriski humoristiskā stāsta un noveles jomā (piemēram «Pastarā diena»), bet daudzi satīriski raksti tēlojošā, mākslinieciskā elementa dēļ neatšķiras no feļetona. Un tāpēc visi tie politiskie raksti, kas minēto iemeslu dēļ iegūst feļetona raksturu, iegūst arī asi izteikta politiska feļetona raksturu (piemēram, raksts-feļetons «Tās trīs valzivis», kur ar alegorisko valzivju tēlu palīdzību atmaskota Rīgas Latviešu biedrības politika, u. d. c.).

1917. gada publicisktiskie darbi kļūst par asi izteiktiem politiskās ciņas rakstiem. Daži no tiem iegūst pamfletisku, daži feļetonisku raksturu, bet visi tie jau pašos nosaukumos ietver politisko mērķējumu.

Buržuāziskās Latvijas laikā, kad represiju dēļ nav iespējams publicēt revolūcionāri propagandistiskus un aģitātoriskus rakstus, A. Upīts izvēlas citus žanrus un formas, ar kuru palīdzību orientēt progresīvo sabiedrisko domu pret reakcijas kundzību.

Tiešu atklātas cīņas rakstu vietā atkal nāk humoristiski sadzīves feļetoni, kuru humorā ieslēpti ironijas ieroči, vērsti pret valdošo šķiru. Tā tas ir jau minētajā sīko feļetonu virknē «Jautrā avīžniecība», tā tas ir arī feļetonisko recenziju virknē «Ar ušņu duramo», daudzos atsevišķos feļetonos, feļetoniskas dabas rakstos, kā arī tajā žanrā, ko vienkārši apzīmējam par avīzes rakstu.

Atzīmējams, ka buržuāziskās Latvijas laikā pieaug plašāku publicistisku apcerējumu skaits («No latviešu strādnieku teātra vēstures», «Divdesmit pieci gadi», «Gustavs Žibalts», «Leons Paegle», «J. Jansons-Brauns. Dzīve un darbi» u. c.). Šo apcerējumu galvenais nolūks — uzturēt dzīvas revolūcionārās tradīcijas, stiprināt demokrātisko un revolūcionāro sabiedrisko domu.

Padomju varas laikā, 1940., 41. gadā, A. Upīša publicistikā atkal izvēršas tiešu propagandas un aģitācijas rakstu nozare, sastopami arī laikrakstu apskati («Mūsu padomju prese» u. c.), publicistiski buržuāziskās literatūras un kultūras apcerējumi («Daži ierosinājumi latvju mākslas dzīves pārkārtojumos», «Latviešu literatūra pēdējā brīdī», «Latviešu literatūras attīstības ceļi» u. c.).

Lielā Tēvijas kara gados vairāk nekā pēc desmit gadu pārtraukuma atkal parādās ar Tāravas Anniņas pseidonīmu parakstīti feļetoni, dzejā un prozā, taču lielāko publicistikas daļu pārstāv t. s. «nopietnie žanri». Lielai daļai no šiem rakstiem uzsaukumu raksturs. Tiešā uzsaukuma formā ieturēts raksts «Glabājiet cilvēcību». Blakus šim žanram minami atceru raksti un publicistiski literatūras vērtējumi.

Pēckara periodā dominējošo vietu sāk ieņemt dažādi atceru raksti. Bagātīgā dzīves pieredze, tās saistījums ar aktuālajiem pēckara dzīves jautājumiem, kā arī valodas tēlainība un izteiksmība padara šos atmiņu rakstus par spēcīgu mūsu dzīves un darba rosinātāju faktoru.

Pirmspadomju laikā A. Upītim nācās izcīnīt daudzas polemikas (ar Zeltmati, Zeifertu, Braču, Āronu Matīsu, Aspāziju, Laicēnu u. c.), tāpēc viņa šā laika publicistikā atrodam daudz asu polemisku rakstu. Padomju laikā īpašu polemikas rakstu A. Upītim nav, taču polemiskais stils saglabājas un vijas cauri daudziem publicistikas un literatūrkritikas rakstiem. Tie, ko skar A. Upīša polemiķa spalva, šo stilu dažkārt ņem ļaunā, taču patiesība un lasītāju masas vienmēr ir rakstnieka pusē. Lasītājs vienmēr ar lielu interesi uzņem lielā meistara gudro, pārliecinošo un spilgtā stilā pateikto domu.

Kas attiecas uz A. Upīša publicistisko rakstu **kompozīciju un tās atsevišķiem elemntiem un paņēmieniem,** tad dažādos žanros te dažādas īpatnības. Tomēr ir dažas īpatnības, kas iezīmīgas

plašākām rakstu grupām, kas pa laikam iet pāri viena žanra ietvariem.

Kā zīmīga īpatnība visos A. Upīša satīriskajos rakstos minama tā, ka viņš galveno domu gājienu ievirza tā, lai atklātu neatbilstību starp izsmejamās, atmaskojamās parādības pretenzijām, masku, no vienas puses, un tās būtību — no otras.

Viens no parastākajiem paņēmieniem cīņas rakstos ir buržuāziskās politikas atmaskojums ar komisku pazemojošu sadzīves ainu palīdzību. Pati buržuāzijas pretenciozitāte, jezuītisms ir tie priekšnosacījumi, kas ļauj un liek tās politiku un politiķus parādīt tādiem komikas līdzekļiem kā, piemēram, pavulgāru sadzīves un fizioloģisku ainu tēlojums. Tā, liberāļi atrod sev cienīgu attēlojumu kā darboņi pie netīrās buržuāziskās «veļas baļļas», kā «piespļautas bļodas» lacēji, kā sabiedriska darba veicēji tikai aiz tā apsvēruma, lai izkustēšanās veicinātu gremošanu un — «tauki nesakrātos uz vēdera vien» (šo frazi Upīts citē no Ozoliņu Viļa raksta).

Tātad, politiskā elementa pārnešana uz sadzīves ainām, buržuāziskās politikas būtības atklāšana un degradācija ar «prastu» sadzīves ainu palīdzību ir viens no raksturīgākajiem līdzekļiem A. Upīša cīņas publicistikā.

Savus cīņas rakstus A. Upīts bieži vien iesāk ar humoru (parasti figurālā izteiksmē) un nobeidz ar vispārinošu atzinumu par jaunā uzvaras nepieciešamību, par reakcijas spēku nolemtību bojā ejai. Beigās bieži izskan revolūcionārs aicinājums un jauno spēku cildinājums. Līdz padomju laikam kā pretstats negatīvajam parasti izvirzīts sociālistiskās nākotnes ideāls, padomju laikā — sociālistiskās dzīves celtnieka skatījums un vērtējums.

Bieži vien raksti sākas kā **saruna ar lasītāju**. Piemēram: «Vai atminaties nelaiķi Haraldu Eldgastu? Nē? Nu, būs jau arī gadi trīs, kā šo nemirstīgo literāriska nāve mums laupīja...» utt. Citā vietā: «Vai jūs esat dzirdējuši to stāstu par to unteroficiera atraitni, kas pati sevi izpērusi? Nē? Nu — tad klausaties to pašu stāstu, kaut arī citā variācijā.»

Raksturīga īpatnība A. Upīša feļetonos ir tā, ka teksts parasti veidots nevis autora, bet kāda **cita stāstītāja valodā**, kam autors liek vai nu pašam atmaskoties vai komiskā stāstījumā raksturot notikumus un personas. Sevišķa loma šai ziņā feļetonos ir pseidonimiskajam Tāravas Anniņas tēlam un viņas vaļsirdīgajiem, bieži draiskajiem, vēl biežāk vientiesīgajiem pļāpājumiem, kas savā īpašā komiskā leņķī lauž buržuāziskās īstenības atspoguļojumu.

Karikatūras un korikatūriski detaļu zīmējumi — viena no raksturīgākajām tēlainā stila īpatnībām A. Upīša publicistikā. Rakstnieks pats bieži vien arī tieši nosauc zināmas parādības par

«dzīvajām karikatūrām», taču visbiežāk rakstos mēs sastopamies ar to tēlainu atveidu. Izsmejamo personu rakstnieks spēj ar dažiem vilcieniem nostādīt lasītāja acu priekšā. Rakstnieku karikatūras parasti veidotas pēc viņu darbos tēloto ideālo varoņu raksturīgākajām īpašībām (šai sakarā sk. arī literārā karikatūru ciklu «Karikatūras»). Tā, piemēram, rakstā «Kā Tirzmaliete raud»: «Liekas, mūžam Niedra netiks vaļā no savas dzīvās karikatūras... Visos viņas stāstos visi cilvēki visur un visādi raud... raud visi оптом , un itnekur glābiņa nav no šīm bezgala asarām. Un ja jūs novēršaties no šiem stāstu rauduļiem un iedomājat pašu stāstītāju, tad katrā ziņā redzat raudās saviebtu seju ar lielu asaru pili deguna galā. Vesels toveris asaru jau pieraudāts, bet tā vien liekas, ka viena pati īsta, īsti sāļa un degoti karsta asara neiznāktu no visa tā ūdeņainā šķidruma. Bet līst vēl vienmēr un plūst malām pāri... Lai Tirzas grīva līdz pamatiem žūst — Tirzmaliete ar savu stāstu rauduļu baru to atkal pieraudās pilnu!»[1] Līdzīgi, vadoties pēc literāru darbu varoņu īpašībām, veidotas arī Meklera (Vārds I, 410. lpp.) u. c. rakstnieku karikatūras. Sabiedrisku darbinieku, publicistu un kritiķu karikatūras veidotas saskaņā ar viņu darbības nozares īpatnībām. Personas ārējam izskatam šeit niecīga, un ja ir, tad vienmēr pakārtota loma. Tā, piemēram, Jankava kā buržuāzijas sulaiņa karikatūra brošūrā «Dzimtenes Vēstnesis un tā loma latviešu sadzīvē»: «... ar dziļāko pagodinājumu un svētlaimības apziņu viņš noaus viņiem kājas, savā azotē izžāvēs viņu slapjās zeķes un tad ar bozi rokās pie viņu guļamistabas durvīm stāvēs uz vakti». (56. lpp.). Līdzīgi karikatūriskā veidā zīmēts Zeiferts, kas ar čīkstošu ori brauc pa «māmuļas» laikraksta slejām.[2]

A. Upīša pretinieki apgalvo, ka tieši šo karikatūru un pārspīlējumu dēļ rakstniekam «... iznāk... vienpusīgi un greizi spriedumi.»[3] Taču patiesībā fantastiska, grotesks formu pārspīlējums, radot nosacītas ārējās izpausmes formas, ne tikai neizkropļo patiesību, bet vēl spēcīgāk pasvītro būtisko kādā parādībā.

A. Upīša karikatūrās parasti ietveras iekšējā patiesība. Hiperbola, groteska viņam nav pašmērķis, bet līdzeklis «dzīvo karikatūru» atveidojumam. Un tāpēc «karikatūra kā rakstura tipiskāko īpašību pasvītrojums vienmēr dabiska un patiesa. Karikatūra nav izkropļojums un sakropļojums... »[4]

Izvirzot kādu raksturīgu detaļu izsmejamā parādībā, A. Upīts parasti to karikatūriski saasina un izlieto vispārinātas atziņas nopamatojumam. Ar sīkas detaļas palīdzību. A. Upīts spēj radīt

---

[1] Vārds I, 1912., 418. lpp.
[2] Vārds I, 1912., 370. lpp.
[3] Dzimtenes Vēstnesis 1913, 29.
[4] A. Upīts. Latviešu drama. Izglītība 1909, 783. lpp.

uzskatāmu priekšstatu par komisku īpašību, kas slēpjas kādā personā (piemēram, M. Valteru ar spieķi un platmali vai O. Nonācu ar fraku un baltu vesti u. tml.).

Šie atjautīgie un mērķtiecīgie detaļzīmējumi, kas pasvītro sociāli būtisko, atzīmējama kā sevišķi raksturīga kompozīcijas un valodas izteiksmes un tēlainības īpatnība. Ar tiem saistās arī valodas tēlainības speciālo līdzekļu (salīdzinājumu, epitetu, metaforu u. j.) izlietojuma īpatnības.

A. Upīša publicistikā tēlainā un abstraktā domāšana iegūst īpatnēju koeksistenci. Analītiskā doma apvijas ar atjautīgām gleznām, zinātniska analīze apvienojas ar māksliniecisku sintetisku izteiksmi. Te tad arī pamats tam, ka daudzi publicistiski raksti iegūst spilgti izteikta feļetona un dažkārt pat feļetona-satiriska stāsta raksturu (raksti-feļetoni: «Tautiskā lieta Liepājā», «Pie latviešu pilsonības veļas baļļas» u. d. c.). Un šai pašā sakarā lai atzīmējam kaut vai dažu rakstu alegoriskos nosaukumus, kuros īsi, tēlaini, bieži aforistiski atklājas parādības novērtējums: «Ar rungu un dubļiem» (par buržuāzisko publicistu cīņas metodēm), «Aitas un gani» (draudzes un mācītāji), «Pie saplēstas siles», «Izglītību vai pātarus» u. d. c. tml.

Bieži sastopami sabiedrisku parādību un jēdzienu **alegorizēti tēlojumi** un personificējumi. Piemēram, rakstā «Tautiskā lieta Liepājā» — «Tautiskās lietas» kā vecas jaunkundzes ceļojums uz Liepāju (Kop. r. 18. sēj. 216. lpp.) «Zemnieku savienību» kā piekritēju zvejotāju A. Upīts rāda apkārtklīstoša vikinga kuģa veidā.[1]

Šādos gadījumos rakstnieks uz sabiedriski politiskās dzīves hronikas pamata izvērš veselu izdomātu fabulisku stāstījumu. Tas ir fantastisks, bet savā sociālā likumsakarīgā rakstura un pamatfaktu realitātes ziņā motivēts, iekšēji patiesīgs. (Šāds uz sabiedriski politisku faktu pamata veidots fantastisks sižets sevišķi bieži sastopamas A. Upīša satīriskajā dzejā).

Cīņas publicistikai, kādu pārstāv A. Upīts, sevišķi daudz darīšanu ar **citātiem** no pretinieka rakstiem.

V. I. Ļeņins, aicinādams Lunačarski atmaskot meņševikus, ieteica: «Pienaglojiet viņus par viņu **nožēlojamo** cīņas veidu. Izveidojiet no viņiem **tipu**. Uzzīmējiet viņu portretu visā augumā pēc viņu pašu citātiem.»[2]

A. Upīša, meistarīgais pretinieka citātu izlietojums, rāda, kā iespējams pret reakcionāru pavērst viņa paša ieročus. Pretinieka citātus A. Upīts izmanto:

1) tos ironiski komentējot,

---

[1] A. Upīts. «Zemnieku savienība» darbā. Brīvais Strēlnieks 1917, 56.

[2] Ленинский сборник, XXVI, стр. 30.

2) atstājot tos bez komentāriem, tur, kur to absurdais raksturs un muļķība ir acīm redzama,
3) ietilpinot savā tekstā ironizētus pretinieka vārdus un frazes.

Nopietnai polemikai, polemikai, kas prasa nopietnu pretinieka domu atspēkojumu, nav vietas tur, kur ienaidnieks ir pārāk nožēlojams, aprobežots, komisks. Tāpēc ar «Rīgas Avīzes», «Dzimtenes Vēstneša», «Latvija» u. c. buržuāziskās preses izdevumu skribentiem nekādās nopietnās diskusijās rakstnieks neielaižas, jo ar necienīgu pretinieku strīdēdamies — kā Upīts norāda — pašam jānolaižas līdz viņa līmenim.

Citējot pretinieka domas, A. Upīts nekad nesagroza citātus un necenšas tos izraut no konteksta, lai pretinieku «ķertu» izteiksmes sīkumos, kas gan dažkārt ir izdevīgi jokiem, bet maz dod atmaskojumam. Un viņam nav arī vajadzības novirzīt savu triecienu no frontālā virziena sānu virzienos un sīkumos. To dara vājie zobgalīši, to izlieto viņa pretinieki, cenzdamies stiprāku pretinieku pieveikt ar negaidītu kājas pašaušanu no aizdurves. A. Upīts vienmēr atklāj visu ienaidnieka poziciju tā, lai tad pret to varētu izvirzīt savējo un lai lasītājs redzētu, kā ar principiālu skaidrojumu tiek atklāts pretinieka pozicijas vājums un kā drupās tiek satriektas viņa pretenzijas (piem., rakstā «Jezuītu politika», Jaunais vārds 1915. 33. u. c.).

Bieži vien, lai pretinieka sakāvi parādītu skaidrāk un smiekligumu izceltu spilgtāk, A. Upīts noved viņa spriedumus līdz absurdam, un ikkurš pierādījums top lieks. Atklādams pretinieka fražu bezsaturīgo raksturu («Ak tu mūžs, fražo tavu fražošanu» — rakstā «Ar lielajām bungām», Kop. r. 18. s., 67. lpp.). A. Upīts bieži vien norāda uz loģikas trūkumu rakstā (piem., rakstā «A. Deglava loģiskie kuriozumi», Jaunā Dienas Lapa 1912, 67). Polemikā ar Braču 1910. gadā, uzrādījis loģikas trūkumu Brača domu gājienā, satīriķis piezīmē: «Brača loģika iet riņķī kā vāverite savu asti ķerdama» (Jaunā Diena Lapa 1910, 76). Uzrādot pretrunas pretinieka spriedumos, A. Upīts neatstāj tās tikai kaila konstatējuma formā, viņš tās rāda kā vājam pretiniekam piemītošu īpašību (piem., rakstā «Contradictio in adjecto», Kop. r. 18. s., 265. lpp.). Uzrādīdams pretrunas un loģikas trūkumu, satīriķis nepaliek objektīvistiska loģikas profesora lomā, bet cenšas izsmieklu novadīt līdz šķiras atmaskojumam

Blakus domas loģiskajam spēkam rakstnieks izmanto visus citus lidzekļus, lai diskreditējošo attieksmi pret nicināmu ienaidnieku iedvestu arī lasītājam. **Ironiskas piezīmes,** atjautīgi teicieni pie pretinieka citātiem, karikatūriski gleznaini papildinājumi — tas viss kalpo šim nolūkam.

Tas tā ir publicistiskajos rakstos. Feļetonos, tur, kur autors stāstījuma vietā palaista pļāpāt Tāravas Anniņa vai likts runāt pašam izsmejamam, tur bieži vien loģisko domu gājienā aizstāj izklaidīgas, saraustītas mietpilsoņa domas atveids. Taču ārēji bieži vien aloģiskais Tāravas Anniņas pļāpājums arī slēpj sevī iekšēju paša satīriķa loģiku, kas liek atskārst komismu izsmejamā parādībā (tāpat kā tas ir parodijā).

Ietilpinot savā tekstā ironizētus, pēdiņās liktus, pretinieka vārdus un frazes, ienaidnieks tiek izārdits ar viņa paša ložu rikošeta atsitieniem (šis paņēmiens daudz lietots buržuāziskās Latvijas laikā «Jautrās avīžniecības» cikla rakstos). Pāris piemēru: «— Šķielēdams, kā «dāmas mazās kājiņas soļoja tik netikli — nešķīsti», viņš ik rindā min latviešu ortogrāfijai uz tīrajām kājām.» (Vārds I 1912, 412. lpp.). Vai arī no Rīgas Latviešu biedrības Zinību komisijas priekšnieka J. Kalniņa runas ņemtā «ideālā sajūsmība» kā komisks teiciens figurē vairākos rakstos, iegūstot pat personificējumu «idealās sajūsmības jaunkundzes» tēlā (Jaunais laiks 1912, 12).

Dažkārt, izmantojot citātus, rakstnieks veido improvizētu dialogu ar pašu izsmejamo. Tā, piem., apcerējumā «Proletāriskā māksla», izmantojot izsmejamā diletanta frazes, viņš dod atjautīgas, dzēlibas pilnas replikas:

Diletants: «Mēs nespējam iet vienādus vai otrādus izmītus ceļus...»

A. Upīts: «Ak, kā jūs to spējat. Zināt, tas ir vienīgais, ko jūs spējat.»

Diletants: «Mēs negribam būt tikai vāji diletanti...»

A. Upīts: «Negribam, tas tiesa. Kas to gan gribētu?... Diletanti jūs esat un paliekat — no cepures širmja līdz zābaku papēžiem. Jābaidās, stipri jābaidās vai jūs neesat predestinēti diletanti...» (124. lpp.).

Dažreiz uz pretinieka frazi, to citējot, A. Upīts atbild ar vienu trāpīgu repliku. Piemēram, kad mācītājs Andrievs Niedra izlieloties, ka ap viņu kā rakstnieku notikušas lielas cīņas, raksta: «Es piederu pie tiem putniem, ap kuriem skrotis visvairāk skrējušas», — A. Upīts atbild, ka šis putns nav nekas cits kā bezkaunīga vārda (Kop. r. 18. s., 328. lpp.). Vai arī Tēvijas kara laikā uz «valsts vācieša» sludinājumu «Tēvijā»: «Valsts vācietis meklē labi mēbelētu istabu ar visām ērtībām» — «Aha! Valstvācu fruktam dodiet labi mēbelētu un visas ērtības! Ilgi tu viņās negulēsi, tajās ērtībās. Apsegs tevi Latvijas zeme tik ērti, ka tu nejutīsi vairs ne siltu, ne aukstu.» (Kop. r. 19.s., 713. lpp.).

Dažreiz A. Upīts lieto **ironiski apstiprinošu, panegirisku repliku.** Piemēram, izsmejot veikalnieku reklamas, kurās tie cenšas

pierādīt, ka viņi pie pircēja nāk uzupurēdamies, kā labdari, viņš izsaucas: «Laimīga tauta, kurai tādi labdari. Ne ozoliņi vien — nē! ozoli, es saku, vēl Baltijā!» (Domas 1926, 7). Šai ironiski slavinošā izsaucienā atjautīgi uz tirgotāju Ozoliņu attiecināta fraze no Blaumaņa satīriskā dzejoļa «Ozoli vēl Baltijā». Citā vietā, citējis no profesora Vītola raksta jautājumu (par to, vai viņš Polijā nav pietiekami reprezentējis Latviju ar to, ka kāds, viņu stādot priekšā publikai, nosaucis Latvijas vārdu, lūdzis aplaudēt, un publika to darījusi), Andrejs Upīts apstiprinoši piebilst: «Bez šaubām, profesora kungs»; bet turpat taisa ironisku pavērsienu un citā tonī pajautā, vai tomēr viņš pats ar neapjēgtu savu komismu (Kop. r. 18. s., 576. lpp.).

Izvērstākā veidā šī satīriskā replika bieži vien robežojas un saplūst ar komentētu citātu.

Runājot par pretinieka citātu izmantojumu A. Upīša publicistikā, jāatzīmē vēl arī tāds īpašs paņēmiens, kad citāts top tikai par izejas punktu plašam, vispusīgam atmaskojumam. Šo paņēmienu mēs atrodam arī Jansona-Brauna publicistikā. Šai gadījumā parasti tiek ņemts raksturīgs citāts, kas daļēji vai pilnīgi izteic izsmejamo objektu. Ņemdams šo citātu centrā, satīriķis pievelk tam klāt aizvien jaunus un jaunus atjautīgi izvēlētus faktus un pierādījumus, līdz, beidzot, kad komplekts ir pilns, to sasien ar aptverošu spriedumu un, piesienot ironijas akmeni, nogremdē to. Tā, piemēram, rakstā «Latviešu rakstnieks ceļā un darbā» A. Upīts, citējis A. Bērziņa vārdus: «Rakstniekam nevajag daudz: sava kaktiņa, tintes un spalvas — un tas var turpināt savu radošo darbu» — atsaucas: «Aprīnojami laimīgs radījums tas latviešu rakstnieks!» un tālāk parāda Bērziņa tezes bezjēdzību, kas atklājas, noskaidrojot rakstnieka darba atkarību no daudz svarīgākiem sociālajiem apstākļiem.

A. Upīša skolotājs publicistikas laukā Jansons-Brauns par Upīti kā meistarīgu pretinieka citātu izmantotāju satīrā raksta: «Viņš ņem vienkārši citātus iz paša Niedras ražojumiem, viņš velk ar stingru roku līniju pēc līnijas, līdz galā iznācis tāds zīmējumus, ka te nekas nav vairs izdzēšams».[1] Bet turpat Jansons-Brauns arī iebilst pret pārmērīgu izšķērdību asprātibās, ieteic izteiksmes līdzekļu ekonomiju, jo citādi atgadoties tā, ka asprātības, sakrautas viena pie otras, apdzēšot cita citu, saplūstot, nogurdinot, līdz mērķim nenovadījušas. Šo pašu trūkumu vietumis A. Upīts uzrāda paša skolotāja — Jansona-Brauna publicistikā, piezīmēdams, ka «Jansona modrā acs tūliņ pamana šo kļūdu sava

---

[1] J. Jansons. Latviešu jaunākās Rakstniecības Vēsture. Izglītība. 1911, 7.

paša audzēkņa izteiksmē — pret sevi pašu viņš šai ziņā bieži vien ir pārāk saudzīgs.»[1]

Tātad, kā skolotājs, tā arī viņa audzēknis publicistikas mākslā centušies pēc satīrisko līdzekļu ekonomijas, pēc stila vienkāršības un līdz ar to rūpējušies par publicitisko rakstu satura ietekmes spēku uz lasītāju. Un šai virzienā A. Upīša stila evolūcija ir nenoliedzama. Pirmais spilgtākais pierādījums tam ir viņa publicistika 1917. gadā.

Bieži lietots paņēmiens satīras stilā ir **parodija**. Parodija šī vārda īstā nozīmē kā daiļliteratūras stila izsmejošs atdarinājums sastopama A. Upīša satīriskajā dzejā, virknē feļetonu prozā ar nosaukumu «Karikatūras», kā arī atsevišķos feļetonos, piemēram, par buržuāzisko žurnālistu stilu feļetonā «Kodolīgs ievadraksts» pēdējā rindkopa (Kop. r. 16. sēj., 323. lpp.), feļetona «Pie cittautu kultūras avotiem» sākums (Kop. r. 16. sēj., 341. lpp.). Parodijai kā literāra stila satīriskam atdarinājumam tuvu nostājas arī parodiskas, imitētas vēstules («Mazo cilvēku vēstules», «Tāravas Anniņas vēstule opozīcijas vēlētājam Jānim Jostiņam Liepājā»), kā arī kādas runas izsmejošs atdarinājums, kā, piemēram, feļetonā «Rīgas ielu krustabas», kas veidots kā nacionālista, stulba profesora uzstāšanās ar priekšlikumiem krustabu komisijas sēdē (Kop. r., 16. sēj., 415. lpp.).

Feļetonos nereti nav viegli precīzi nodalīt parodisku valodas atdarinājumu no paša autora valodas, jo, lai gan autors parasti parodisko valodu liek kāda «es» vai «mēs» mutē, taču ir gadījumi kur blakus atdarinājumam autors parodētas valodas elementus lieto pats savā stāstījumā. Tādos gadījumos notiek pāreja no izsmejamā «balss» uz autora «balsi» un otrādi. Dažreiz atsevišķi parodiskas izteiksmes gadījumi ir tik tuvi autora ironiskai informācijai par notikumiem pretinieka pusē, ka, sīkāk šķirojot, būtu jāprecizē jautājums par parodisku atdarinājumu un ironisku, šķietami pozitīva, apstiprinošā tonī ieturētu pretinieka domas un uzskatu atstāstījumu. Svarīgi šeit atzīmēt, ka parodiskajam noģiedamās tiešās runas lietojumam A. Upīša ironijas bagātajā publicistikā sevišķi liela nozīme.

Kā skaidri izteiktu parodiju buržuāzisko publicistu fražainajai valodai var atzīmēt šādas rindas no feļetona «Pie cittautu kultūras avotiem» (Jaunais Vārds 1915, 33): «Nebūdama (stāsta Tāravas Anniņa — V. V.) mierā ar līdzšinējiem latviešu kultūras pacelšanas mēģinājumiem, bet būdama nemierā ar tiem, un karsti vēlēdamās pacelt latviešu kultūru uz cittautu līmeņa un visu latviešu tautu uz Vakar-Eiropas skatuves, es sajūtos un apzinos morāliski spiesta ar savu roku pielikt viskopas tautas lietas

[1] A. Upīts. J. Jansons-Brauns. 1930, 206. lpp.; Kopoti raksti, LVI, 1952, 18. sēj, 578. lpp.

izkopšanai uz jaukiem ziedu laikiem — kuri nāks, kuriem ir jānāk, kuri nevar nenākt.» Bet turpat tālākās ironiskās rindas šai pašā feļetonā grūti uzskatīt par parodiskām, lai gan tās ieturētas tajā pašā Tāravas Anniņas stāstījumā ar tādu pašu ieslēptu ironiju. Tālākajā feļetona daļā pazūd tiešs stila atdarinājuma iespaids. Autors ar Tāravas Anniņas vidutājību ironiskā tonī, it kā no buržuāzijas interešu viedokļa apcer dažādus buržuāziskās kultūras jautājumus.

Lietodams parodiju, rakstnieks izsmej no tautas atrāvušos slāņu lietoto žargonu kā «puķu valodu», kā mietpilsoņu «valodu» vai arī buržuāzisko fražu «valodu» utt. Tādā veidā viņš izsmej aiz galantības un smalkuma paslēpto tukšumu un ekspluatātorisko šķiru naidīgo attieksmi pret «prasto» tautu un tās valodu.

Kā jau daļēji no minētā feļetona otras daļas redzams, satīriķis, rakstot tekstu, ko it kā saka presona, kas pakļauta izsmieklam, lieto literārajai parodijai tuvu stāvošu valodas atdarinājumu. Stāstījums te tiek sniegts noģiedamās tiešās runas formā. Šādos gadījumos (piem., «gruntniekpapas» domāšanas parodija, Ziņotājs 1917, 41.) A. Upīts smejas ne tikai par viņu valodu, bet reizē arī par domu, jo valoda kā domas izpausmes līdzeklis nav atdalāma no domas.

Šī parodijai tuvā izsmejamās personas tiešās runas imitācija ar savu ironisko intonāciju ir daudzu A. Upīša publicistisko ciņas raksturu pamattonis. Tas izriet no autora attieksmes pret šķiras ienaidnieku, no nolūka novest līdz absurdam pretinieka pretenzijas un domāšanas veidu. Imitējot tā leksiku, frozeoloģiju un sintaksi, rakstnieks spēj atveidot izsmejamās personas valodu tik spilgti, ka mēs pēc valodas vien it kā uzskatāmi redzam izsmejamās personas žestus, mimiku, vispār tās komismu uzskatāmā veidā.

Publicists, kas savos rakstos izsaka tautas uzskatus un vērtējumus par sava laika personām un notikumiem, lieto tautas valodas izteiksmes līdzekļus, starp kuriem sava loma ir tautā lietotiem aforistiskiem izteicieniem, **sakāmvārdiem un parunām.** A. Upīša publicistikā tos atrodam gandrīz katrā rakstā. Tas liecina par viņa ciešo sakņojumu tautā. Piemēram, raksturojot buržuāziskā nacionālista fražojumus, A. Upīts izmanto parunu, iesaistot to savā tekstā: «Bet runas beigās nejauši tiek redzams, ka tik milzīgi daudz salmu gluži par velti izkults» (Kop. r. 18. s., 17. lpp.). Par Rīgas Latviešu biedrības «dabiskā vadoņa velti nodzīvoto mūžu: «Vēju ķēris, ūdeni ar sietu nesis» (Kop. r. 18. s., 220. lpp.). To, ka arī buržuāziskajiem avīžniekiem dažreiz gadās pateikt patiesību, izsaka sakāmvārds: «Aklai vistai gadās grauds» (Teātra Vēstnesis 1923, 3). Domu par to, ka reakcionārās preses uzbrukumi, lāsti un apmelojumi nevar iespaidot

revolucionārās preses virzienu un nespēj kavēt tās uzdevumu realizāciju, A. Upīts izsaka ar sakāmvārdu: «Aiz kaķa lāstiem neviens zvirbulis nekrīt no gaisa» (Kop. r. 18. s., 488. lpp.). Buržuāziskajai melu presei A. Upīts adresē šādus vārdus: «... reiz viņa pļaus, ko pati sējusi» (Kop. r., 18. s., 489. lpp.).

Bez sakāmvārdiem un parunām A. Upīts biežāk nekā citi latviešu publicisti-satīriķi izmanto **teicienus no literatūras** — no latviešu, krievu, arī no Vakareiropas, sevišķi no franču literatūras. Tam pamatā rakstnieka lielā erudīcija literatūras laukā viņa plašās zināšanas. Daži piemēri, kā A. Upīts svā publicistikā iesaista literatūras izteicienus. Tā, noraidīdams dažu publicistu domas, ka iesācēji saņemot pārāk bargu kritiku, ka sākumā nevarot izšķirt, kurš diletants, kurš atkal attīstibas spējīgs iesācējs, A. Upīts atsaucas uz Brīvzemnieka dzejas vārdiem par censoni-karjēristu. «Patiešām, nav jau jābaidās», viņš raksta, «ka tā daudz ievērojamu vīru aizlaidīs postā tautai par lielu zaudējumu. Ja jau īsts talants «caur bieziem mežiem, stāvām klintīm» izlauž ceļu, tad latviešu diletantam nieks vien izlīst visai zemes lodei cauri» (Vārds II 1913, 223. lpp.). Vai citā vietā: «Nu sakat paši, kā tur māmuļas **униженые и оскорбленные** (domāta Rīgas Latviešu biedrības «liberālā opozīcija» — V. V.) lai nezcik cieti «oponē», kad jau rītu pat var nākt no pozīcijas kāds mazāka amatiņa piedāvājums?» (Jaunais Laiks 1912, 12). Par diletantisku fražotāju, kas domā, ka sarežģītībā un skaistās frazēs slēpjas visa gudrība: **„О, друг мой, Аркадий Николаич! Об обном прошу тебля: не говори так красиво“** (Kop. r. 16. s., 501. lpp.). Bailīgo redaktoru raksturošanai noder teiciens no A. Čehova stāsta: **„как бы чего не вышло“** (Kop. r. 16. s., 611. lpp.)

Kā daļēji jau arī no minētajiem piemēriem redzams, A. Upīts bieži vien **pārfrazē** kā **parunas un sakāmvārdus**, tā ari literatūras frazes. Šāda pārveidojuma pamatā ir viņa domas dinamisms, nesaistīti vieglais plūdums, kas neļauj mehāniski tekstā iekārtot gatavus sastingušus formulējumus, sevišķi, ja tie garāki. Pārveidots sakāmvārds kā organiska sastāvdaļa iekausēts autora paša tekstā, piemēram, šādā teikumā: «Vai viņš nopietnībā tic, ka izskatās pēc pāva un ne pēc literāriskas vārnas, kas izgreznojusies citu spalvām?» (Par diletantu, plaģiātoru — Stari 1908, 4). Par meļiem buržuāziskajā presē rakstnieks saka, ka tiem rakstos labāk nekā mutvārdiem melot tāpēc, ka «uz papīra neredz, kā ausis kust» (Kop. r. 16. s., 563. lpp.).

Dažkārt paruna vai sakāmvārds noder par izejas pamatu komiskai ainai. Tā, piemēram, izsmejot tos, kas dižojas kā apgaismotāji, paruna «neturi sveci zem pūra» iegūst šādu paplašiājumu: «Lai liekam savas sveces uz pūra vāka! Vēl augstāk: uz palodzes — spāru galos — vēl augstāk! Lai no jumta čukura

ar linsēklu kārtiņu nevar aizsniegt un nočakarēt.» (Kop. r. 16. s., 352. lpp.).

Kā zināms, publicisti bieži izmanto tautā populārus **satīriskus tēlus**, ko ņem vai nu no folkloras, vai literatūras. A. Upīts visumā satīriskus tēlus izmanto samērā maz, taču tais gadījumos, kad viņš tos izmanto, viņš ar šo ieroci nomērķē izvēlīgi un trāpīgi (piem., par Āronu Matīsu kā Čehova «Cilvēku futrālī», «Dzimtenes Vēstnesis» un viņa loma . . . », 13. lpp.; vai arī Āronu Matīsa pielīdzinājums Gogoļa zaldāta atraitnei, kas izper pati sevi (Jaunā Dienas lapa 1912, 2) u. d. c.

Visvairāk satīrisku tēlu rakstnieks ņem no krievu literatūras, bet it sevišķi Gogoļa «Revidenta»[1] tēlus. No latviešu literatūras visvairāk izmantoti «Mērnieku laiku» tēli, it īpaši Pietuka Krustiņš kā visu fražotāju patrons. Bez tam A. Upīts savā publicistikā izmanto arī satīriskus tēlus no saviem paša daiļdarbiem (piem., Alberts Kalve — Domas 1915, 1). Bieži izsmejamo objektu viņš pielīdzina tām parādībām, ko pats jau agrākajos savos rakstos ir padarījis par smieklīgām sabiedrības acīs (piem., jaunu literatūras ērmu-dekadentu-pielīdzinājums vecajiem, izsmietajiem). Bieži par satīriskiem biedēkļiem ņemtas kādas tautā no komiskās puses pazīstamas parādības un personas.[2]

Izsmejot kādu parādību, A. Upīts nereti atsaucas arī uz zobgaļiem (ar tiem tiek saprasti satīriķi un humoristi, kas publicējās galvenokārt kalendāros un sīkburžuāziskajos satīriskajos izdevumos). Atsaukšanās notiek: 1) norādot, ka nu ir radusies jauna viela zobgaļiem; 2) pielīdzinot kādu izsmejamu parādību tām parādībām, ko zobgaļi jau ir «apstrādājuši».

Nav reti, un publicistikā tas arī saprotams, tādi gadījumi, kur rakstnieks nekādu īpašu, speciālu satīras paņēmienu nelieto, bet vienkārši tiešā veidā pasaka, ka tāda un tāda parādība savā komismā ir «pievilcīga», «amizanta», «jocīga», «smieklīga» u. tml. Protams, šāds apgalvojums nepaliek bez pierādījuma.

Tāpat kā visi publicisti ar humoristiski satīrisku ievirzi A. Upīts izmanto tā saucamo **«vārdu spēli»**, taču atšķirībā no tiem, kas to izmanto kā pašmērķi, viņš tās radīto komismu virza sociāli noteiktā gultnē. Spilgta liecība tam ir rakstā «Politiskās demokrātijas milzenis» (Kop. r. 18. s., 369. lpp.). Satīriķis te atstāsta M. Valtera vēršanos pret organizācijām, kas stāvot uz «tīrajām partijas interesēm». It kā atbalstot šo «Zemnieku savienības «daktera» «filozofiju», viņš raksta: «. . . lai dzīvo vienīgā uz

[1] Šo darbu Upīts tulko 1908. gadā.

[2] Kā komiskas personas, kuras Upīts izmanto jaunu komisku parādību raksturojumu, lai jauno komisko izteiktu ar zināmo, var atzīmēt: diletantu Vili Ozoliņu, dekadentus (it sevišķi V. Eglīti un K. Jēkabsonu), Briānu kā buržuāziskā pacifisma jokdari, Hitleru kā mūsdienu kara kurinātāju priekšteci u. c.

netīrām partijas interesēm stāvošā Gruntnieku Savienība!» Rakstā «Tīra māksla» A. Upīts tāpat pierāda, ka visnetīrākā māksla ir tā, kas sevi uzskata par tīru. Vai arī tāds teiciens: «Cik derīga pastrādājusi nederīgā grāmatu nodaļa...» (Jaunā Dienas Lapa 1913, 238). Tāpat izmantots arī vārds «liga» sakarā ar tā divām nozīmēm (Kop. r. 16. sēj., 370. lpp.).

Bez tam kā vienu no šī paņēmiena paveidiem var minēt tādu vārda atsaukumu, kur vienu vārdu aizstājot ar otru, šie vārdi tiek konfrontēti un līdz ar to tiek dota atskārta, kāpēc viens no šiem vārdiem zināmai parādībai piestāv vai nepiestāv. Piemēram: «Vai mūsu labākie — t. i. es gribēju teikt turīgākie dēli un meitas ikgadu nebrauc skatīties Augš-Italijas kalnājus un ezerus?» (Jaunais Vārds 1915, 33). Te sākumā autors it kā seko buržuāzisko aprindu uzskatam par viņiem kā par «labāko tautas daļu», kā par «labākajām famīlijām», bet tad it kā attopas un pasaka precīzāk — turīgākā, bet lasītāja apziņā pēc «labākie» atsaukuma asociējas pretējas nozīmes vārds, kam pamatā doma, ka tie nav labākie. Vai arī par reakcionāro profesoru P. Šmitu — viņu godinot, uz visām Rīgas ielu sienām turpmāk rakstīšot «šo sark — — pardon! — šo melno P.» (Kop. r. 16. s., 384. lpp.).

Atvainošanās tādos gadījumos **pastiprina teikto**, ne tikai pastiprina, bet arī piešķir stāstījumam ironisku intonāciju.

A. Upīša kā publicista **stila konkretība** un kaujinieciskais raksturs izriet no tā, ka viņš labi pazīst sabiedrisko dzīvi; tās marksistiskā izpratne apvienojas ar revolūcionāra cīnītāja drosmi un dedzību. Viņa raksti ir kā izaicinājums sausajiem, sastingušajiem, domu nabagajiem, formulējumos bieži neveiklajiem buržuāzisko skribentu fražojumiem. A. Upīts atmet sastingušās, ierastās izteiksmes formas, ja tās traucē jauna satura izpausmei. «Pelēkā lietišķība parocīga invalīdiem, ko maizes vajadzība izdzinusi dzīva darba laukā, kas runāt grib, bet prot izteikties tikai divdesmit pieci gadi lietotās frazēs...»[1] raksta A. Upīts par objektīvistiem, par neitrālās pozīcijas kultivētājiem, par nevarīgiem faktu konstatētājiem, kuru rakstos trūkst cīņas elementa.

Bet tas nenozīmē, ka A.Upīts savos cīņas rakstos neierādītu vajadzīgo vietu atmaskotājiem faktiem. Kā satīriķis izsmieklu viņš vienmēr noenkuro atmaskojošos faktoros. Dažreiz viņš ir tik rūpīgs faktu uzskaitē un pat aprēķinos, ka liekas runā visnopietnākais eksperts, statistiķis (piem., apcerējumā «Jaunā paaudze», rakstā «Jezuītu politika», «Jaunais Vārds 1915, 19. rakstā «Korupcijas un panāmas», Domas 1928, 5, 391. lpp., feļetonā «No septītās lielvalsts arķīviem», Kultūras Balss satīr. kalendārs 1927, 57. lpp., u. c.). Taču visi fakti, skaitļi un aprēķini kalpo tikai kā sagatavojums vispārinošam atmaskojumam, kas

[1] Vārds I 1912, 367. lpp.

atjautīgā vērienā un secinājumā savāc kopā visu to, kas sagatavots faktu analīzē.

A. Upīša publicistikā nav nevienas vienaldzīgas rindas, viņš vai nu mīl vai nīst. Būdams lielisks polemizētājs, viņš iznīcina pretinieku ar domas spēku, dzelzs loģiku un stila vijīgumu. Ciņas degsmes priekšā saplok nevarīgas visas «pelēkās lietišķības» invalīdu pretenzijas. Šis upītiskais dzēlīgums un kvēlais naids aizrauj lasītāju, aktivizē cīņai. Tāda ir Andreja Upīša satīriskās izteiksmes mobilizējošā loma.

Tematikas aktualitāte, prasmīgs žanru un kompozīcijas elementu un formu izlietojums ir nepieciešami, bet ne pietiekami nosacījumi vai momenti tādā publicistikā, kas pretendē uz iedarbīgumu. Rakstu iespaidīgums lielā mērā atkarājas no **valodas stila,** no valodas izteiksmes, kādā ietverta autora domu gaita un secinājumi.

Pēdējos gados valodas stila jautājumiem veltīta liela uzmanība ne tikai valodniecībā (lai atceramies šeit kaut vai diskusiju žurnālā „Вопросы языкознания" 1954. un 1955. gadā) un literatūras zinātnē (sk. А. Ефимов — „Стилистика художественной речи", 1957, В. Виноградов — О языке художественной литературы, 1959, сб. ст. „Изучение языка писателя", 1957, u. c.), bet arī periodikas praksē, publicistiskā) sk. Мамонов, Д. Розенталь — „Практическая стилистика современного русского", 1957, Ю. Бельчиков, В. Вомперский — „Учебное пособие по практической стилистике и литературному рецактированию, 1957).

Diemžēl blakus minētajiem krievu izdevumiem nevaram nosaukt neko līdzīgu, kas būtu iznācis latviešu valodā. Stāvokli neko daudz negroza arī citādi nozīmīgā J. Ozola brošūra «Daži latviešu leksikas materiāli» (1958.). Šāds stāvoklis neļauj ar pilnu pārliecību arī teikt, ka pietiekamā mērā tiktu turpinātas tās tradīcijas, kas bija izveidojušās cīņā par latviešu literārās valodas kultūru un kas atspoguļojās ne tikai periodikas slejās, bet dokumentējās arī atsevišķos izdevumos.

Valodas stila jautājumi nozīmīgu vietu ieņēmuši A. Upīša rakstos. Par valodu rakstnieks saka: «Rakstnieka amata rīks nav tikai rīks, bet brīnumkomplicēts, citur neredzēts instruments, kas spēj izpaust tiešu kailu domu un iekustināt tās atbalsi citiem, bet ņemot palīgā krāsu, skaņu un plastikas elementus, šo pašu domu viņš var padarīt par cita uztveres taustēm konkrēti pieejamu, dzirdamu, skatāmu un dziļi sevī iesakņojamu.»[1]

A. Upīša valodas stils publicistikā, tajā ietvertās izteiksmes bagātības, kur kailai domai palīgā nākuši «krāsu, skaņu un

[1] A. Upīts. Kopoti raksti, 20. sēj., 400. lpp.

plastikas elementi», ir spilgti latviska un reizē individuālizēti krāšņa, savdabīga stila paraugs.

A. Upīša valodas stila īpatnības viņa publicistikā saistītas ar viņa darbības vispārīgo raksturu, ar viņa uzskatiem par literatūras un valodas sociālo nozīmi. Rakstnieks noraida «tīrās mākslas» pārstāvju uzskatu par rakstnieku, kas it kā, tikai atbrīvadoties no jebkura sakara ar dzīvi, kādas ģeniālas iedvesmes ceļā nokļūstot īstu mākslas vērtību pasaulē, kuras var izpaust tikai īpaši izmeklētos vārdos. Pretstatā «tīrās mākslas» kultivētāju subjektīvi manierīgajai valodai A. Upīts aizstāv tautisku izteiksmes formu, par paraugu paturēdams tautas dzīvās valodas normas. Viņš ir ienaidnieks tādai domai un valodai, kas nesakņojas praksē, tās izvirzītajās vajadzībās. Viņa doma, skaidra un tieša, ietveras tautas valodā lietotos vārdos. Par valodas stilu publicistikā rakstnieks izsakās, ka «strādniecības politikai un polemiskai publicistikai nepiederas nekāds nogludināts un manierēts birģelisku salonu stils.»[1]

Tādā sakarā tad arī saprotams, ka rakstnieks savā publicistikā ne tikai vairās no ikdienas sadzīves sarunu valodas, bet pat otrādi — viņš literārajā valodā pastiprina dzīvās sarunu valodas elementus, atbrīvo publicistikas valodu no kanclejiskiem štampiem, no šabloniskām frazēm, no smagām sintaktiskām konstrukcijām, kādās valoda nereti bija iežņaugta tā laika publicistu rakstos.

Kā izcilais krievu valodnieks V. Vinogradovs norāda, rakstnieka valodas stilu vispirmā kārtā nosaka tautas valodas līdzekļu — leksikas, frazeoloģijas, sintaktisko konstrukciju u. c. līdzekļu — atlase atbilstoši autora vispārīgajām individuālā stila īpatnībām.

Plaša un daudzveidīga ir **leksika un frazeoloģija** A. Upīša publicistikā. Daudz intonāciju rakstnieka attieksmēs pret sabiedriski politiskajām parādībām, un katrai no tām atbilstošas īpatnības valodas leksiski frazeoloģiskajā materiālā. Te sastopam gan vispatētiskākos cildinājuma vārdus un aizrautīgākos cīņas lozungus, gan arī vulgārismus un barbarismus. Visiem tiem attiecīgu vietu un lomu ierāda autora katrreizējā attieksme un iecere, nolūks.

Tā, piemēram, runājot par sociālistisko revolūciju kā darbaļaužu ilgo cīņu vainagotāju, rakstnieks lieto pacilātu izteiksmi, kas izpaužas gleznainos, krāšņos salīdzinājumos, kuri bieži vien ņemti no dabas veselīgajiem atjaunotnes procesiem. Rakstā «Revolūcijas dzinēji spēki» (1917.) autors revolūciju salīdzina ar pavasara ūdeņiem, rakstā «Piektais gads» (1945) — ar ausmas spīdumu pirms saules lēkta, rakstā «Rāmo vīru politika»

[1] A. Upīts. Kopoti raksti, 18. sēj., 578. lpp.

(1917.) — ar dīgstošas sēklas kaisīšanu uzartajā vecainē. — «Brīvās Latvijas skaidrie vēji atvētīs zelta graudus jaunai pavasara sējai,» tā A. Upīts raksturo sociālo pārvērtību procesu Lielā Tēvijas kara laikā (rakstā «Pelavas», 1942.).

Vārdu vienkāršības spēks, frazes skaidrība rakstniekam nav devusies rokā bez pūliņiem. Publicista darbības sākuma posma rakstos, pat vēl līdz Stolipina reakcijas pēdējiem gadiem, nereti sastopam grūti saprotamus svešvārdu virknējumus. Uz tiem savā laikā, recenzējot A. Upīša «Latviešu jaunākās rakstniecības vēsturi» (1911.) norādījis jau J. Jansons-Brauns: «Un pār visām lietām jāatradinās reiz Upītim no nepanesamās svešvārdu lietošanas. «Traģisms ir imanents kultūras dabai» — «organiski reakcionāras idejiskas potences» — tādas lietas līdz ar tik daudzreiz lietotiem «zocioloģiskiem un psiholoģiskiem likumiem» vajaga bez ēžlastības strīpot ārā un atstāt tās kādam Art. Bērziņam vai Eglīšu Viktoram.»[1]

Šo Jansona-Brauna ieteikumu A. Upīts tālākajā darbībā ievērojis sasniedzis īsti tautisku valodas skanējumu. V. Ļeņins 1905. gadā rakstīja, ka «sociāldemokrātiem jāprot runāt vienkārši un skaidri, masai saprotamā valodā, noteikti atmetot nost gudru terminu, svešvārdu, iemācītu gatavu, bet masai vēl nesaprotamu, nepazīstamu lozungu, definējumu, slēdzienu smago artilēriju.»[2]

Šai sakarā par A. Upīti jāsaka, ka strādnieku kustības jaunu uzplūdu sākumu un it īpaši ap Oktobra sociālistiskās revolūcijas sagatavošanas un norises periodu viņa publicistikā jau sasniegta revolūcionārajam publicistam nepieciešamā stila noteiktība, skaidrība, dzīvīgums. Partijas aicinājumi un lozungi A. Upīša publicistikā, ieaugdami paša autora stilā, kļūst par iespaidīgu sabiedriskās domas mobilizētāju spēku. Ar vārdiem, kuros ietveras dzīvē, sociālajās cīņās izsijātā doma, rakstnieks 1917. gadā lietišķi noskaidro vajadzīgās rīcības formas: «Faktiskā vara tagad tautas rokās; viņai ne tikvien jāgaida rīkojumi no valdības — viņa pati var rīkot un piespiest valdību.» utt. (Kop. r. 18. s., 302. lpp.).

Leksika un frazeoloģija A. Upīša publicistikā piesātināta gan ar sadzīves sarunu valodas, gan arī ar politiskiem terminiem un frazeoloģiju. Politiskie termini cīņas rakstos parasti tiek pārnesti uz sadzīves attieksmēm. Tas izriet no satīriķa paņēmiena politiku izteikt ar sadzīves ainu palīdzību. Augsta stila politiskā leksika, lietota sadzīves attieksmēs, iegūst savu komisko pieskaņu. Bieži politiskie termini tiek aizstāti ar sadzīves vārdiem, kas, pirmkārt, vieglāk uztverami tautas masām, otrkārt, dod savu

[1] R. kr. «Rīta cēliens», — 1923, 330. lpp.
[2] V. I. Ļeņins. Raksti, 11. sēj., 248. lpp.

īpašu mākslinieciscu efektu (piem., «Pie latviešu pilsonības veļas baļļas», «Pie saplēstas siles», «Par makšķerniekiem» u. tml.).

A. Upīša valodā konstatējama tendence papildināt rakstu valodu ar sadzīves sarunu valodas leksiku un frazeoloģiju, lietotu gan tiešā, gan pārnestā, metaforiskā nozīmē («lai velns par stenderi paliek», 20. s., 843. lpp.; «tā paiet tā pasaule godība», 16. s. 502. lpp. u. d. c. tml.). Vienkāršās sadzīves sarunu valodas lietošanu A. Upīša pretinieki sauca par viņa rupjības pazīmi. Savu šķiras žargonu, zalonu žargonu tie centās iztēlot par «kulturālo» valodu. Šo darba tautas ienaidnieku un viņu žargona izsmiešanai satīriķis ironiski imitē viņu valodā sastopamos vārdus un teicienus. Te noder **žargonismi, vulgārismi un barbarismi,** pēdējie — it sevišķi kārkluvāciešu izsmiešanai (piem., feļetonā «Kamoliņ kunga pārdzīvojumi», Lielā Tēvijas kara laika feļetonos u. c.). Minētie leksisko kategoriju materiāls kalpo kā deestetizēšanas, kā degradācijas līdzeklis, piemēram, par «tautisko lietu»; «sašvunkojās, sašvunkojās... un ielēca... dubļos» (Kop. r. 18. s., 218. lpp.). Tāpat arī tādi vārdi kā «tautiska «iešmorēšana» (Kop. r. 18. s., 470. lpp.) vai «iesviķošana» (Kop. r. 18. s., 459. lpp.), «frakas ļipas», «knifi» (Kop. r. 18. s., 470. lpp.), «iešmugulēties» (Kop. r. 18. s., 367. lpp.), «virčapte» (Kop. r. 16. s., 116. lpp.), «smuks» (Kop. r. 18. s., 109. lpp.), «lumstīties» (Kop. r. 18. s., 174. lpp.), «paltraki» (Kop. r. 18. s., 437. lpp.), «štimmunga» (Kop. r. 18. s., 472. lpp.), «šmuce» (Kop. r. 16. s., 318. lpp.), «sava znaja» (Kop. r. 16. d., 567. lpp.), «jedritvai āzīt!» (Kop. r. 16. s., 508. lpp.), «karaul!» (Kop. r. 16. s., 567. lpp), «švindelis» (Kop. r. 16. s., 567. lpp.), «ļembasts» (Kop. r. 16. s., 593. lpp.) u. c., attiecināti uz parādībām pretinieka nometnē, kalpo minētajiem nolūkiem.

Protams, šie atsevišķie no konteksta izrautie vārdi nedod skaidru priekšstatu par viņu funkciju. Vispār rakstnieka valodas leksiskā materiāla izpēte iespējama tikai kontekstos, izrauti no konteksta tie zaudē savu dzīvīgumu — to funkcionālo niansi, kas atklājas tikai tad, ja ievēro dažādu nozīmju krustošanos vienā vārdā, tā saukto semantiski stilistisko asimilāciju. Taču raksta ierobežotā apjoma dēļ kontekstu analīzi šeit izvērst nav iespēju.

Publicista domas bagātība, straujais cīnītāja temperaments un līdz ar to valodas brīvais izmantojums publicistikā pamudina darināt **jaunvārdus,** kas ir nepieciešams, lai spilgtāk un precizāk raksturotu un vērtētu politiskās parādības.

Neoloģismi A. Upīša publicistikā parasti kalpo parādību sociālās būtības apzīmēšanai. Bieži vien tādi neoloģismi atvasināti no atsevišķa cilvēka rīcības nosaukuma, bet atvasinājumā noder vispārinātam šīs grupas sociālās sejas un politikas vērtējumam. Piemēram, vārds «kliberāļi» darināts no vārda klibot, pieskaņo-

jot to vārdam liberāļi. Tā rodas jauns vārds, kas raksturo partiju, kuras būtiskā īpašība ir klibošana starp divām nometnēm (sk. rakstu «Tautiskā liberālisma bēres», kur Upīts tieši norāda, ka liberāļu precīzākai apzīmēšanai priekšā jāliek «k»). Tāpat arī vārds «līkmugurošanās» (Domas 1914, 7) izteic buržuāzijas politikas raksturību — iztapību katras «stiprās varas» priekšā, ja ir iespējams uz kādu laiku nodrošināt savu stāvokli.

Bieži vien neologismi veidoti, sagrozot, pārveidojot esošos vārdus, piem., Veinbergs — Šveinbergs, Niedra — Šķiedra, «Dzimtenes Vēstnesis» — «Dzimtais Vēzis», Latvija — Platvija», «Rīgas Avīze» — «Rīgas Lavīze» un «Migas Lavīze» u. c.

Daudz neologismu veidots, substantīvās kategorijas vārdus pārnesot atribūtīvajā, verbālajā vai adverbiālajā kategorijā un tā radot izteiksmīgus satīriskus apzīmējumus, piemēram, «deržimordisks» (Kop. r. 18. s., 473. lpp.), «rāpuļot» (Kop. r. 18. s., 158. lpp.). «pakaļpērtiķoties» (Kop. r. 20. s., 453. lpp.) u. d. c.

Bez tam A. Upīts, brīvi rīkodamies jau esošo vārdu izlietojumā, paplašinājis vārdu frazeoloģisko savienojumu veidus, ar to radīdams jaunas jēdzieniskas vienības un nianses, piem., «literārie algotņi» (Kop. r. 18. s., 477. lpp.), «skanošais tukšums» (Kop. r. 17. s., 275. lpp.), «lasītpratējs dzīvnieks» (Kop. r. 18. s., 246. lpp.), «svētā vidišķība» (Kop. r. 18. s., 152. lpp.), «naudas maka sajūsma» (Kop. r. 18. s., 67. lpp.), «ar lielajām bungām» — ar skaļām frazēm (Kop. r. 18. s., 67. lpp.), «nacionālisma leijerkaste» (Kop. r. 18. s., 76. lpp.), «izglītības kurpnieki» (Kop. r. 18. s., 87. lpp.), «sabiedriski rudimenti» (Kop. r. 18. s., 89. lpp.), «rāpuļu ideoloģija» (Kop. r. 18. s., 402. lpp.), «ticīgie murgoņi» (Kop. r. 18. s., 434. lpp.), «augstdzimušie jokdari» (Kop. r. 18. s., 464. lpp.), «samaksātās kreatūras» (Kop. r. 18. s., 466. lpp.), «ķesterīgas morales mēraukla» (Kop. r. 16. s., 484. lpp.), «literārā māga» (Kop. r. 16. s., 323. lpp.), «iebraukt Vakareiropā iekšā» (variēti sastopams vairākos rakstos buržuāziskās Latvijas laikā), «pazudušās aitas atgriešanās» — renegātisms (Kop. r. 16. s., 581. lpp.), «dancot pēc baznīckungu ērģeļu mūzikas» (Kop. r. 16. s., 597. lpp.).

Tā, divus vai vairākus vārdus apvienojot vienā jēdzieniskā vienībā, A. Upīts rada jaunas frazeoloģiskas vārdkopas — frazeoloģiskus neologismus, no kuriem lielākā daļa stilistiski kalpo kā epiteti, metaforas un metaforiski epiteti. Tās ir satīriski asas vērtējošas semantiskas vienības.

A. Upīša satīriskajā publicistikā atrodam meistariski izmantotus dažādu **tropu** veidus.

Tropu bagātība viņa māksliniecīskajā publicistikā rodas galvenokārt sakarā ar vārdu pārnešanu no vienas lietojuma nozares, no vienas stilistikas serijas citā. Jaunā kontekstā rodas vār-

da esošās nozīmes pārslāņojums ar jaunu nozīmi. Bet tā kā šais gadījumos parasti reizē paliek arī tas priekšstats, ko šis citā nozīmē lietotais vārds apzīmējis līdz šim, parastā nozīmē, tad tas rada divu priekšstatu savienojumu, krustošanos, un, tā ka šie priekšstati savā lielajā vairumā neparasti — viens palaikam no «prastās» sadzīves, no dzīvnieku pasaules u.tml., — tad rodas komiska noskaņa, piem., «cūkkūts estētika» (Jaunās Dienas Lapa piel. 1913., 28), «avīžnieciskās ērces» (Kop. r. 16. sēj., 567. lpp.), par reakcionāriem kā makšķerniekiem (Kop. r. 16. s., 390. lpp.), tad — par huļigānismu avīžniecībā (Kop. r. 18. s., 200. lpp.) u. c.

Visi šie un daudzie tiem līdzīgie vārdu nozīmes pārnesumi rada pamatu dažādiem tropu veidiem: epitetiem, metaforām, alegorijām, personifikācijām u. c.

Publicistiskā valodas stila īpatnības spilgti izpaužas lietoto **epitetu** raksturā. Pret zināmām parādībām izturēta noteikta epitetu līnija. Noteikta rakstura epitetu vai epitetu grupas konsekventa saistīšanās ar zināmām parādībām liecina par rakstnieka attieksmes un uzskatu konsekventību un pastāvību. A. Upīša epiteti, tāpat kā vispār viņa valoda, bargi, asi, tieši, bez pustoņiem un puķainības. A. Upīša dotos trāpīgos nosaukumus ienaidnieki sauca par lamām, bet patiesībā tie bija tikai precīzi apzīmējumi.

Visbiežāk lietotais epitets A. Upīša publicistikā ir «tautisks» (arī «pilsonisks»). Tas nes sevī ironisku lādiņu. Ja kādreiz pagājušā gadu simta vidū tam bija laba, pat cēla skaņa, tad, buržuāzijai topot par reakcionāru šķiru, «tautietis» kā buržuāzijas pārstāvis tautā kļuva par izsmiekla vārdu un līdz ar to arī vārds «tautisks». Epitetam «tautisks» — lai arī ne tik krasā pavērsienā uz satīrisku apzīmējumu — sekoja arī vārds «pilsonisks». Tāds raksturs šiem epitetiem piemīt arī A. Upīša publicistikā. Sevišķi daudz lietots pirmais, t. i., epitets «tautisks» (šai sak. sk. arī feļetonu par A. Upīti — Rīta cēliens, R. 1923, 351. lpp.).

Bez šiem pastāvīgajiem, arī citu publicistu lietotiem epitetiem, A. Upīša publicistikā, salīdzinot ar citiem publicistiem, sevišķi daudz paša radītu epitetu, kas radušies kā viņa attieksmes izpaudēji pret dažādām sava laika parādībām. Buržuāziskās kultūras darboņus rakstnieks sauc par «kultūras invalīdiem» (piem., Vārds I 1912, 215. lpp.), par «birģeliskiem vāju|iem» (piem., Vārds II 1913, 249. lpp.), buržuāziskos dzejniekus par «zalonu žonglieriem» un «perškaļiem» (piem., Jaunais Vārds 1916, 193). Dekadenti apveltīti ar šādiem epitetiem: «pārcilvēki», «jokdari», «erotiskais vanaģelis» u. c. Dekadentu literatūru A. Upīts sauc par «dekadentisku virumu», «ekscentrisku spārdīšanos», «gaudīgu smilkstēšanu», «dekadentiska purgatoriuma salmu uguni», par dekadentiskām «dziļumu seklībām»; dekadentu darbu — par

«dekadentisku viendienas mušu». Vēl šādus «precīzus apzīmējumus» dažādām parādībām varam minēt «izglītības kurpnieki» — skolotāju rusifikātoru apzīmēšanai, «literāriskas dāmas» — buržuāzisko rakstnieču — diletanšu apzīmēšanai, «mazie vēži» — sīkburžuāzisko demokratu partijas apzīmēšanai, «melnie kraukļi» — mācītāju apzīmēšanai, «latviešu mandarīni» — «labāko familiju» apzīmēšanai. Budžiem A. Upīts piemēro šādus epitetus: «gruntniekpapas», «lauku satrapi», «tēvaiņi», «andelmaņi», «uzkupči». Āronu Matīsu trāpīgā epitetā satīriķis nosauc par «žurnālistikas ekvilibristiķi» (brošūrā «Dzimtenes Vēstnesis» un viņa loma...»). Buržuāziskie laikraksti — abonentu zvejotāji saukti par «mušpapīriem», liberāļi kā kompromisnieki — par «kliberāļiem».

Buržuāziskās preses kalpi iegūst šādus satīriskus epitetus: «tintes kuliji» (Domas, 1926, 5), «noalgotie šmoki» (Domas 1929, 10), «gara invalīdi» (Domas, 1927, 3.) u. c. Buržuāziskā rekordu sporta mocekli A. Upīts apveltī ar epitetu «pašgalonis» (Teātra Vestnesis 1923, 3).

Visi šie epiteti, no kuriem minēta tikai maza daļa, ko A. Upīts izmantojis satīrā savas nievājošās attieksmes izteikšanai pret ienaidnieku, jau paši par sevi rāda satīriķa nostāju 20. gadu simta vēsturiskajos notikumos.

Lielākā daļa no šiem epitetiem, kā redzams, lietoti metaforiskos savienojumos. Otra daļa epitetu — tiešā nozīmē lietotu substantīvu apzīmētāji, kā piemēram, «barona nosmulētā piedurkne» (Kop. r. 18. s., 487. lpp.), «latviešu makainā pilsonība» (Kop. r. 16. s., 619. lpp.), «mežonīgo, kara kāro prūšu junkuru suga» (Kop. r. 18. s., 248. lpp.), «nabaga «Dzimtenes Vēstnesis» (Kop. r. 16. s., 379. lpp.), «tautiskā šeptniecība» («Kop. r. 18. s., 187. lpp.) u. tml.

A. Upīša satīriskai publicistikai raksturīga salikto epitetu bagādība, piemēram: «tautiski birģeliskās vientiesības apburtais loks» (Kop. r., 18. s., 244. lpp.), «bēdīgi pazīstamais...» (Kop. r. 18. s., 189. lpp.), «tautiski netautisks...» (Kop. r. 18. s., 408. lpp.), «tautiski birģelisks, pilsoniski liberals» (Kop. r. 18. s. 191. lpp.), neattīstīts, dievadots cilvēciņš (Kop. r. 18. s., 66. lpp.), «neizturami žvadzoši mutuļojošais fražu virpulis» (Kop. r. 18. s., 72. lpp.).

Sakarā ar jau minēto daudz lietoto vārdu nozīmes pārnesumu tiek radīts pamats plašai valodas **metaforizācijai.**

A. Upītim piemīt izcila spēja — uzskatāmā veidā līdzībās, ainās redzēt vēsturiskos procesus un visas abstraktās sabiedriski ideoloģiskās norises. Spēja vispārīgo un abstrakto pārnest tēlu valodā ir pamats viņa valodas plastiskumam, uzskatāmu semantisku paraleļu veidošanai. Piemēram, teicieni «pie saplēstas si-

les», «pie pilsonības veļas baļļas», «piespļauta bļoda jeb: Kārļa Skalbes atgriešanās» — tie visi radīti kā sabiedriski politiskās dzīves komisma izteicējas ainas, pie kam pēdējais tieši arī pēc konstrukcijas tā veidots, ka skaidri atsedz to, kāds jēdziens resp. kāda parādība aizstāta ar priekšstatu par «piespļauto bļodu».

Leksiskās un frazeoloģiskās semantikas metaforizācija, t. i., vārda tiešās nozīmes pārslāņošana ar jaunu, neparastu nozīmi, kas izteic kādu smieklīgu īpašību zināmā parādībā ar divu priekšstatu apvienojumu, rada komismu.

Kā izteiksmīgākos šāda veida pārnesumus resp. **metaforas** var atzīmēt: «pār viņu (latviešu presi — V. V.) jau knaibās latviešu veikalnieku nagi» (Kop. r. 18. s., 190. lpp.), «ar lielajām bungām» — ar skaļām frazēm» (Kop. r. 18. s., 67. lpp.), «ar rungu un dubļiem» — ar denunciācijām un meliem (Kop. r. 18. s., 199. lpp.), «melnie kraukļi spārnos» (Kop. r. 18. s., 413. lpp.), «man bij kāds labs paziņa, kas... savēžoja trīs vasarnīcas...» (Kop. r. 16. s., 578. lpp.), «bet ir latviešiem vēl viena avīze, kas ļoti skaidri apzinās, uz kurieni tiecas viņas sirds» (Kop. r. 16. s., 606. lpp.) u. c.

Starp minētajiem piemēriem pēdējā gadījumā mums jau ir darīšana ar metaforas tālāku attīstījumu — ar **personifikāciju.**

Personifikācija A. Upīša publicistikā tāpat kā metafora rodas, politiskas tēmas pārnesot sadzīves valodā. Tā piemēram, apcerējumā «Dzimtenes Vēstnesis» un viņa loma latviešu sadzīvē» rakstnieks vairākkārt izmanto šīs avīzes personifikāciju. Lūk, viena aina, veidota uz personifikācijas pamata: šī avīze «zvejo visos ūdeņos — zvejo Daugavā, zvejo linu mārkā, zvejo katrā pančkā» (Kop. r. 16. s., 607. lpp.). Vai arī otra aina — «Dzimtenes Vēstneša» dejošana starp desmit olām» (turpat, 622. lpp.).

Citā vietā atkal «Dzimtenes Vēstnesis» pēc vēlēšanām staipās «bāls un kluss nekaunīgas sabiedriskas orģijas paģirās» (Kop. r. 18. s., 96. lpp.).

Tikpat tuvu metaforai stāv arī **alegorija**, kam nozīmīga vieta A. Upīša satīrā viņa publicistiskajos rakstos, bet it īpaši feļetonos. Tā, piemēram, feļetons «Par makšķerniekiem» (Kop. r. 16. s., 390. lpp.) veidots kā alegorija par dažādiem «makšķerniekiem» — buržuāziskajiem nacionālistiem. Daļēji uz alegoriskām ainām veidots arī feļetons «Septiņas mīklas» (Kop. r. 16. s., 312. lpp.) u. c. Alegoriskas detaļu ainas bieži sastopamas blakus metaforām un personifikācijām daudzos A. Upīša publicistiskajos rakstos, un visos gadījumos šī pārnestā nozīme lietotā gleznainība, kurā apvienojas sadzīves kolorīts ar ideoloģisku saturu, rada neparastu analoģiju un komismu. Tāds metaforiski alegorisks izteiksmes veids prasa no lasītāja aktīvu, radošu uztveri, jo rakstnieks viņam liek uzminēt lietoto vārdu blakusno-

zīmi («melnie kraukļi», «izglītības kurpnieki» u. tml.). Un lasītājs viegli un labprāt uzmin šo mīklu tāpēc, ka rakstnieks šos vērtējošos apzīmējumus devis no viņa, lasītāja, no tautas skatījuma uz parādībām un no viņas vērtējuma viedokļa.

Sevišķu ievērību pelna A. Upīša spilgtie **salīdzinājumi**. Tādu meistarīgu salīdzinājumu bagātību un paralēlu raksturojošu gleznu izmantojumu, kā tas ir A. Upīša stilā, velti meklēt visā latviešu publicistikā. Jau Jansons-Brauns par A. Upīša salīdzinājumiem un gleznām rakstīja: «Andrejam Upītim ir reti bagāta dzejiska izteiksme: salīdzinājumi raisās viņam tik viegli kā birstošas pārslas no ziedu pilna koka. Ņemiet piemēram, tādus teicienus: «latviešu rakstnieks, tikko kādu spilgtāku jūtiņu kā zivtiņu saujā notvēris, steidz jau taisīt dzejoli», vai atkal: «fauna aitādu tie pakārs Vērmaņdārza sētas zedeņos un uzvilks pieklājīgu pilsonisku svārku.» Šādi raksturojumi ir tik zīmīgi, ka tie droši vien agrāk vai vēlāk vēl pāries literārā apgrozībā un kāds Vēsmiņu Kārlis vai Akurateris aiz skaudības viebsies, kāpēc tiem šādi teicieni ne par ko nenāk no spalvas ārā.»[1]

Lai minam vēl dažus no šādiem salīdzinājumiem: «laba valoda tāpat kā labs bukstiņš panes visu» (ironizējot par P. Šmitu kā latviešu valodas kropļotāju; Kop. r. 16. s., 595. lpp.), «vecais bībelnieks (A. Saulietis — V. V.) te izliekas kā nupat no mākoņiem novēlies» (Kop. r. 16. s., 463. lpp.); «kā ritenis ap rumbu, tā visa zemniecības saimnieciskā un garīgā dzīve griežas ap «sava kaktiņa» ideju» (Kop. r. 18. s., 259. lpp.); «latviešu žurnālistu sirdsapziņa ir stiepjama tāpat kā gumijas aukla ap jūsu deņķelbuku» (Kop. r. 18. s., 404. lpp.); «ass kā bulta Achilesa papēdī un ģiftīgs kā Kleopatras vīna kauss» — ironija par Kārli Jēkabsonu kā feļetonisku (Kop. r. 16. s., 378. lpp.); «baltu zvirbuli kapitālistiskajās valstīs patlaban vieglāk sastapt nekā godīgu žurnālistu» (Kop. r. 20. sēj., 481. lpp.).

Sakarā ar neparastu divu dažādu parādību satuvinājumu (tie var būt arī bez salīdzinājuma formas, piem., «pornografija un «tautiska lieta» — Jaunā Dienas Lapa 1914, 62, «labāko faṃiliju» atvases un kaušļi» — 18. s., 401. lpp., aizsargu priekšnieks un kailo kluba priekšnieks — 16. s., 552. lpp.) rodas satīriski humorisks stils.

A. Upīts vairās no nodrāztiem salīdzinājmiem parasti tos atrod orģinālus, svaigus, — ar tropa — neoloģisma raksturu.

Viens no satīriska salīdzinājuma veidiem: izsmejamo objektu pielīdzina nevis tam, par ko negrib būt izsmejamais, bet tam, par ko izsmejamais slepeni tiecas būt, taču kas viņš nekad nevar būt (vai arī ja izsmejamo niecīgo pielīdzina lielam nozīmīgam). Pie-

[1] J. Jansons. Latviešu jaunākās Rakstniecības Vēsture. Izglītība 1911. 7.

mēram, V. Eglītis tiek pielīdzināts Puškinam, Ģētem, tāpat citi dekadenti pielīdzināti pasaules slaveniem raksniekiem. Rīgas Latviešu biedrības «dabiskie vadoņi» ironiski tiek nostādīti blakus Napoleonam, Bismarkam u. c. (Kop. r. 16. s., 332. lpp.). Buržuāziskā sporta matadori kā «tautas viskopas» goda reprezentanti pielīdzināti Lāčplēsim (Kop. r. 18. s., 229. lpp.). Šāds ironisks pielīdzinājums uz augšu, mazā pielīdzinājums lielajam, izmantots kā pazeminājuma līdzeklis.

Nereti salīdzinājumā tiek atmests salīdzināmais vārds «kā» un salīdzinājums izvēršas par veselu atsevišķu tēlojumu. Piemēram, feļetonā «Puķu valoda» «Kop. r. 16. s., 350. lpp.) A. Upīts «puķu valodu» raksturo ar šādu paralēlu sadzīves tēlojuma ainu: «Bet lūk, kur steidzas bodes jaunskungs — pēc astoņiem, kad veikals cieti. Ņirks, ņirks — skan zābaciņi, šlipsīte plīvo un odekolons kūp. Un rokā spieķītis — tieviņš kā niedriņa, niķelētu turekli un diviem pielipinātiem monogramiem. Pie zemes viņš neduras — ak nē! Priekš tā jau viņš nava. Viņš lec no vienas rokas otrā, viņš apsviežas ri«ķī, viņš noguļas, viņš izceļas stāvus, viņš sagriežas ritenī... un zābaciņi ņirkst un šlipsīte plīvo.

Vai nu jūs saprotat starpību starp prastu valodu un puķu valodu?»

Minētajā feļetonā vairākas šāda rakstura paralēlgleznas.

Izteiksmīgas spilgtas paralēlainas atrodamas šādu rakstu sākumos: «Avīžniecības gūstekņi» (vispirms dota aina par kara gūstekņiem, tad — par gūstekņiem apvīžniecībā, — Kop. r. 18. s., 196. lpp.), «Sabiedriski rudimenti» (vispirms noskaidrots, kas ir rudimenti organismā, tad — sabiedrībā, — Kop. r. 18. s., 89. lpp.), «Literāri algotņi» (Kop. r. 18. s., 477. lpp.), «A. Saulietis maskā uz lielceļa» (Kop. r. 18. s., 462. lpp.), «Māmuļas jubileja» (Kop. r. 18. s., 459. lpp.) u. c.

Rakstot par okupētajā Latvijā palikušajiem un fašistiem kalpojošiem rakstniekiem, kurus A. Upīts sauc par pelavām, kas atsijājamas no tautas «zelta graudiem», viņš tos raksturo ar šādu paralēgleznu — salīdzinājumu: «Šie rakstītāji ir mēslu vaboles uz lielceļa, ko sašķaidīs pāri joņojošo brīvības ratu riteņi» (Kop. r. 19. s., 664. lpp.).

Šādu paralēlgleznu A. Upīša satīriskajā publicistikā daudz. To uzdevums — pirmkārt, sniegt skaidrāku priekšstatu par sabiedriski politiskās dzīves notikumiem; otrkārt, ilustrējot reakcionāru politiku ar ainām no sadzīves, dzīvnieku un noziedznieku pasaules, publicists šīs paralēles izmanto ekspresīviem nolūkiem — pretinieka degradācijai.

A. Upīša valodas līdzekļu skala plaša un bagāta. Tas izpaužas ne tikai leksikā, frazeoloģijā un tropos, bet arī visā **valodas intonatīvi sintaksiskajā organizācijā.**

Vārds savu reālo jēgu iegūst ne tikai ar savu tiešo vai pārnesto nozīmi, bet arī ar to intonāciju, kādā tas tiek izteikts. Intonācija iekausē vārdu visā valodas dzīvajā plūdumā. Tas emocionālais tonis, kādu vārdi un frazes iegūst sakarā ar balss modulāciju un vārdu sintaksisko izkārtojumu, piešķir valodai īpašu izteiksmību.

Un A. Upīša valodas izteiksmība lielā mērā izskaidrojama tieši ar tās spēcīgo intonatīvi sintaksisko organizāciju.

Rakstnieka fraze nav sastingusi, tajā jūtams dzīvās runas pulss, dzīvās sarunu valodas intonācijas.

Lai minam piemēru: «Rakstnieks Jakobsonu Kārlis raksta sīko feļetonu!! Sīko feļetonu? Jakobsonu Kārlis! — jūs taisaties izsaukties. — Bet viņš taču pats ir gatavs sīkais feļetons!» Un tālāk: «Bet tu, «Dzimtenes Vēstnesi!» Nabaga «Dzimtenes Vēstnesi!» Quo vadis! quo vadis? — lai sauc «Baltija». Ko tu vēl lepojies ar Madernieka salauzītiem burtiem tavā galvā? Liec labāk tur rakstnieka Jakobsonu Kārļa ģīmi un ar to staigā tautās. Jo jūs esat viens otru atradušies, viens otra cienīgi. Divi lamori!» (Kop. r. 16. s., 377. un 379. lpp.).

Citēto rindu pirmajā daļā autors improvizē sarunu ar lasītāju, otrajā — ar «Dzimtenes Vēstnesi». Pirmajā daļā pats pirmais teikums, kurā sniegta informācija, jau reizē arī pārvēršas par retorisku izsaukumu, kurā ietveras izbrīnas imitācija, kas veidota, it kā izejot no lasītāja viedokļa. Tam seko jautājums un izsaukuma teikumi, kas pastiprina izbrīnu par pirmajā teikumā ietverto saturu. Tālāk — no lasītāja viedokļa izsaukuma formā izteikts vērtējums par Jakobsonu Kārli kā sīkā feļetona rakstītāju. — Otrās daļas pirmais teikums sākas ar retorisku uzrunu, kas atkārtota otrā teikumā, bet te jau papildināta ar epitetu. Tad seko tāds pats divkāršs retorisks jautājums, pie tam ne no autora, bet — no cita laikraksta puses. Seko ironisks jautājums — apstrīdējums, tad ieteikums ar ironisku nopamatojumu. Un beidzot visu šo intonācijām bagāto figurālo izteiksmi nobeidz vērtējošs epitets izsaukuma formā.

Autora balss intonācijas straujā maiņa izpaužas interpunkcijā un teikumu konstrukcijā — dominē izsaukuma un jautājuma zīmes, īsi teikumi.

Tādā kārtā sarunu valodas formā — šajā emocionālās un ekspresīvās valodas formā — ietveras gan uzruna, jautājums, ieteikums, gan dažādi citi figurāli izteicieni, starp tiem — vēršanās pie lasītāja, tā iesaistīšana apceramā objekta novērtējumā, dzirkst asprātīgi joki, acu priekšā nostājas komiskas ainas un tēli, ko rada gleznaini salīdzinājumi, paralēles. Viss tas — visa šī izteikmes līdzekļu bagātība — visā pilnībā uztverama tikai kontekstā, nevis atsevišķu nodalītu elementu analīzē.

Kā daļēja šīs dzirkstīgās sarunu valodas ārēja izpausmes īpatnība ir atzīmējama dažādu interjekciju bagātība. Piemēram: «Eh nu, latvieši paliek latvieši!» (Kop. r. 16. s., 316. lpp.); «Aha! — ievadraksts par Ševčenko! Lasu. Un saķeru galvu — t. i. vēderu. Un brīnos» (Kop. r. 16. s., 324. lpp.); «Vot teikumiņš! Kas par domu dziļumu! (Kop. r. 16. s., 324. lpp.); «Nu?... Es ņemu un lasu — — Ak nē, es vairāk nevaru! Es ņemu, es ķeru, es grābju...» (Kop. r. 16. s., 325. lpp.) u. d. tml.

Meistariski izmantodams dažādus valodas līdzekļus, A. Upīts dzīvā atjautīgā tautas sarunu valodas koloritā ietver valdzinošu humoru, bet reizē arī risina pārliecinoši motivētu abstraktās domas pavedienu.

Plašākos publicistiska rakstura apcerējumos, īpaši rakstos pēc Lielā Tēvijas kara, raksturīgs lēns stāstījums ar gariem teikumu sakopojumiem. Lai ņemam kaut vai visjaunāko rakstu «Jauns cīņas cēliens» (Cīņa 1957, 224—227). Teikumu veidojums šeit samērā komplicēts, smagnējs, ietver daudz pakārtoto elementu (palīgteikumi, divdabju teicieni, plašāki, iekavās likti paskaidrojumi u. c. tml.). Plaši aptveroša domu gaita, «lielas domas lidojums» (V. Melnis) ar labi pārdomātu motivāciju prasa sazarotu teikumu konstrukciju, piemēram: «Šī nelāgā vieglprātība izaugusi arī no literatūras darbinieku raksturā pašā iedziļinātās, neatturētās tieksmes — mazāk domāt un apsvērt, bet totiesu vairāk un plašāk runāt, pie tam vēl paļaut savām jaudām tīksmīgu iestrāvojumu pārliecībā, ka runāšana pati arī ir darīšana, bet labi tas ir, jo plaši un ilgi norunāts, ir arī tiklab kā padarīts. (Šī ļaunā kaite nepiemīt vien vārda mākslas darbiniekiem — no inteliģences tā pārviešas arī visās citās profesijās, viņas sekas manāmas visā mūsu dzīves praksē).» (Cīņa, 1957, 225).

Kā redzams, pirmajā teikumā gan virsteikums (līdz «ka»), gan arī palīgteikums sazarojas, papildinot, bagātinot un motivējot domu tās gaitā uz koncentrētu aforistiska rakstura nobeigumu — «plaši un ilgi norunāts, ir arī tiklab kā padarīts». Iekavās sniegtais šī atzinuma vispārinātāks attiecinājums uz citām profesijām loģiski izriet no pirmā teikuma dotumiem.

Raksturīga īpatnība A. Upīša sintaksē ir arī tā, ka viņš plaši lieto divdabja teicienus, kas, uzrādot blakusmotīvus un apstākļus, pakļaujot šos papildus momentus galvenajam, palīdz izvērst domas plūdumu, padara to vērienīgāku, pārliecinošāku.

Plašu un daudzveidīgu izlietojumu A. Upīša publicistikā guvuši nosacījuma teikumi. Tie parasti virknējas periodos, bet periodi vienmēr nes kāpināta domu gājiena iezīmes. Un tā kā A. Upīša rakstos daudz polemiskā elementa, tad līdz ar to likumsakarīgi uz nosacījuma teikuma pamata veidotajos periodos ietve-

ras kāda asa cīņas doma. Piemēram: «Ja jums kāds mēģina iegalvot, ka Latvijā pagājušā gadā bijuši plūdi, neraža, bads, nesamaksāti parādi, atlaisti nodokļi, sēklas trūkums šim pavasarim un citādas nedienas un posts, — tad pasakiet droši, ka viņš melo.» (Kop. r. 18. s., 469. lpp., sk. arī tā paša sēj. 163. un 240. lpp.)

Atzīmēti tikai daži, paši raksturīgākie momenti lielā meistra publicistikas stilā, galvenokārt viņa cīņas rakstu stilā.

Māksla lietot asas polemiskas frazes, atmaskojošus satīriskus tropus, dodot reizē valodai elastīgu, dabisku, tautas dzīvei sarunu valodai atbilstošu valodas intonatīvi sintaksisko organizāciju, padara Andreja Upīša publicistiku par spēcīgu sabiedrisko cīņu un sabiedriskās domas attīstības ieroci.

АННОТАЦИЯ

статьи В. А. Валейниса «Стиль публицистики Андрея Упита».

Анализируя стиль публицистики Народного писателя Латвийской ССР Андрея Упита, автор данной статьи рассматривает следующие вопросы:

1) особенности тематики,
2) жанровая разновидность публицистики,
3) композиционные элементы и приемы статей,
4) характернейшие особенности в использовании языковых средств:
   а) лексика (синонимика) и фразеология,
   б) фразеология переносного значения (метафоризация языка, эпитеты. сравнения, аллегория и др.),
   в) интонационно синтаксическая организация языка.

Все заключения подкрепляются иллюстративным материалом.

Статья является первым такого рода исследованием в латышском литературоведении.

ANNOTATION

on doc. Valeinis' article "Andrei Upit's Journalistic Style".

Analysing the journalistic style of the People's Artist of the Latvian SSR Andrei Upits, the author of this article discusses the following problems:

1) the characteristic features of the themes,
2) the genre of variety in his journalism,
3) composition and stylistic devices:
   a) vocabulary (synonyms) and phraseology,
   b) figurative speech (the metaphor, epithet, simile, allegory, etc.),
   c) intonation and the syntactical peculiarties in the author's language.

All the conclusious are amply illustrated.

The given article is the first of its kind as an inquiry into Latvian Literature.

PĒTERA STUČKAS LATVIJAS VALSTS UNIVERSITĀTES ZINĀTNISKIE RAKSTI
XXIX SĒJUMS, 1959.
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ЛАТВИЙСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ИМЕНИ ПЕТРА СТУЧКИ. ТОМ XXIX, 1959.

А. М. Калнберзина

ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ И НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ПОЭТИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА РОМАНА В. ЛАЦИСА «К НОВОМУ БЕРЕГУ».[1]

К созданию романа-эпопеи «К новому берегу» Вилис Лацис приступил в 1949 году и в 1951 году опубликовал его на латышском языке в газете «Циня», на русском языке — в журнале «Звезда» в августовском, сентябрьском, октябрьском номерах (это был сокращенный вариант публикации на латышском языке).

Новое произведение В. Лациса вызвало живой интерес широкого круга читателей и самые горячие споры. Не зная конкретных исторических условий жизни латышского народа, вульгарно извращая авторский замысел, отдельные критики незаслуженно упрекали В. Лациса в «отступлении от жизненной правды», в «искажении действительности», в «серьезных идейных пороках».[2] Грубые наскоки на автора «К новому берегу» вызвали решительный протест всей литературной общественности.

26 февраля 1952 года в газете «Правда» было опубликовано письмо группы читателей «По поводу романа В. Лациса «К новому берегу». Авторы письма резко осудили заушательскую критику романа, справедливо называя его эпопеей латышского народа, «большим достижением советской литературы, выдержанным идейно и политически от начала до конца». Редакция газеты «Правда» считала позицию группы читателей в оценке романа В. Лациса правильной, а редакция «Литературной газеты» публично признала свою ошибку.

4 марта 1952 года «Литературная газета» опубликовала пространную статью К. Симонова «Правда жизни». Талантливый писатель дал краткий, но глубоко верный анализ романа

[1] Данная статья представляет собой незначительную часть написанной автором монографической работы о романе-эпопее В. Лациса «К новому берегу», поэтому ряд вопросов в ней только поставлены и не аргументированы из-за краткости статьи.

[2] М. Зорин. «Обсуждение романа В. Лациса «К новому берегу». «Литературная газета», 15 декабря 1951 г.

«К новому берегу», назвав его «хорошей, сильной и честной книгой», имеющей большие достоинства и некоторые серьезные недостатки: часть глав, страниц романа написаны торопливо, важные события в жизни народа иногда перечисляются, а не изображаются, характеры отдельных персонажей романа даны неубедительно. Об этих же недостатках романа, не умаляя его достоинства, говорили писатели и критики Латвии К. Краулинь, А. Григулис и др.

В. Лацис внимательно прислушивался ко всем критическим замечаниям товарищей по перу, читателей и продолжал кропотливую работу над романом, более и более совершенствуя свою книгу. Об авторской работе над романом красноречиво говорит творческая история эпопеи «К новому берегу», получившей Сталинскую премию первой степени за 1951 год.

В 1952 году в издательстве ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия» роман В. Лациса «К новому берегу» вышел отдельным изданием. Второй печатный вариант романа существенно отличался от первого. Он пополнен материалами, каждая глава была подвергнута стилистической обработке, внесены изменения в жизненную судьбу одного из ведущих персонажей романа Айвара.

Внесенные дополнения углубляют идейный смысл, показывают сложность происходящей социальной борьбы в обществе, ярче и выразительнее изображают успехи народа в годы мирного строительства новой жизни.

В первом варианте (журнальная публикация) первая глава заканчивается изображением тайного собрания коммунистов-подпольщиков, возглавляемых Яном Лидумом. Участники собрания горячо обсуждают положение на местах и в районе. Установившаяся после разгрома советской власти реакция торжествовала. В этих условиях менее устойчивая часть коммунистов побоялась продолжать борьбу, призывала партию прекратить работу в массах. Подобные настроения выражает дорожный рабочий, музыкант оркестра, образ которого кратко, но выразительно показан В. Лацисом. Сцена завершается разъяснением Яна Лидума ошибочности позиций музыканта. Учителю Улупу Ян Лидум дал поручение поработать с коммунистами его (музыканта) группы.

В отдельном издании романа (второй вариант, 1952 г.) дополнение к первой главе убедительно показывает, что Ян Лидум не ограничивается устным разъяснением ошибочности взглядов музыканта. Он призывает коммунистов к активному действию На собрании коммунистов в связи с этим обсуждается вопрос о подготовке к празднованию Первого Мая, о привлечении к подпольной работе новых товарищей. На собрании Ян Лидум вскрывает ошибочность взглядов и другого коммуниста, рабо-

чего мельницы, который предложил проводить террористические акты против главарей айзсаргов, издевающихся над народом. «Организация не может с этим согласиться . . . Индивидуальный террор — не наш метод. Такими действиями мы только усилим белый террор»[1] — поясняет Я. Лидум. Увлечение или простое санкционирование индивидуального террора могло отвлечь партию от истинных задач борьбы за свободу народа и повести её по ложному пути.

В новой редакции 1-я глава правдивее, полнее, глубже раскрывает всю сложность исторической обстановки и условия подпольно действующей коммунистической партии.

В третьей главе (часть 4-я) первой редакции автор показывает бесплодную попытку отчаявшихся крестьян выступить на борьбу против разрастающегося Змеиного болота. Крестьяне расходятся, ни о чем не договорившись. Только девочке Анне Пацеплис запомнился этот разговор взрослых. Она мечтает, как вырастет большой и превратит Змеиное болото в прекрасный цветущий сад.

Автора не удовлетворяет нарисованная картина. Во второй редакции он вносит дополнение в третью главу, которое позволяет читателю понять причины бесплодных попыток борьбы крестьян против губившего их Змеиного болота и глубже уяснить специфику исторических условий жизни крестьян Латвии.

«Жили тогда латыши разрозненно, каждый на своем небольшом хуторе, который в их глазах являлся целым миром; редко они действовали сообща, поэтому не привыкли совместными усилиями совершать большие дела, непосильные любому из них в одиночку. Хутор, это обособленное гнездо крестьянской семьи, отдалял людей друг от друга, сузил их горизонт от одной межи до другой и накладывал свой отпечаток на всю жизнь латышского крестьянина. Не было ничего удивительного в том, что Антон Пацеплис спрашивал эгоистично: — Зачем этому каналу идти обязательно через мою землю? — Это спрашивал житель хутора».[2]

Значительно обогащают роман дополнения, включенные автором в 7-ю, 8-ю, 9-ю главы второй части романа «К новому берегу» (вторая редакция), где рисуются картины трудовых будней колхозного крестьянства Латвии.

Часть дополнений и изменений во второй редакции эпопеи касаются судьбы Айвара, одного из ведущих персонажей, жизнь которого проходит перед глазами читателя на протяжении всего романа.

---

[1] В. Лацис. «К новому берегу», изд. ЦК ЛКСМ «Молодая Гвардия». 1952 г., стр. 30.

[2] В. Лацис, «К новому берегу», изд. ЦК ВЛКСМ, «Молодая Гвардия», стр. 79.

В первой редакции Айвар, 6-летним мальчиком усыновленный крупным кулаком Рейнисом Тауринем, несмотря на благотворное влияние старого рабочего садовника Лангстыня, в школьные годы по настоянию отца становится членом организации мазпулков. Это была детская организация крестьянского союза (кулацко-фашистская партия в буржуазной Латвии).

Будучи уже зрелым юношей, Айвар, отслужив положенный срок в армии буржуазной Латвии в полку, который был твердой опорой Ульманиса во время фашистского переворота, вновь по настоянию отца вступает в члены фашистской военной организации айзсаргов и становится командиром одного из взводов айзсаргов.

И хотя под влиянием бесед с Лангстынем Айвар имел представление о чести, научился уважать человека независимо от того, богат он или беден, научился сочувствовать несчастным, презирать подлецов, но тлетворный, зловонный дух организаций мазпулков, айзсаргов не мог не оказать уродующего влияния на благородного приемного кулацкого сына.

В силу этого и логически, и психологически недостаточно оправданным является в первой редакции разрыв Айвара с Тауринем и переход его на сторону Советской власти.

Критика помогла автору понять нежизненность созданного им образа Айвара и во второй редакции большую часть дополнений он вносил в целях углубления психологической стороны характера Айвара и жизненной правдивости его поступков. Он не член организации мазпулков, отказался принять предложение Тауриня одеть офицерский мундир айзсарга, внимательно присматривался к жизненным событиям, много занимался самообразованием, постоянно чувствовал внутреннюю неудовлетворенность, пустоту жизни, находился в состоянии непрерывных исканий и неясных стремлений. Образ становится более жизненным, поступки более обуславливаются сущностью его характера.

Однако и вторая редакция не удовлетворяла автора. Он продолжал упорную работу над своим произведением, совершенствуя поэтический язык, придавая большую глубину и типичность изображенным характерам и жизненным обстоятельствам.

В 1953 году Латгосиздат выпустил в свет роман-эпопею Е. Лациса «К новому берегу» в новой редакции. Третья редакция существенно отличалась от предыдущих и вне всякого сомнения явилась более совершенной. Все главы были заново стилистически отшлифованы и пополнены новыми материалами Внесенные дополнения в общей сложности составляют более пяти печатных листов. Вторая часть романа-эпопеи пополнилась десятой главой (было 9), в первой части стало 13 глав

(было 10). Наиболее существенные изменения относятся к изображению деятельности партии, народа, как движущей силы истории, к обрисовке характеров Яна Лидума, Ильзы Лидум, Айвара.

В двух предыдущих вариантах первой части романа слабо, неубедительно показана коммунистическая партия, организующая работу среди крестьянства, батраков, испольщиков. Создавалось впечатление, что с арестом Яна Лидума исчезла вся парторганизация района. Даже на объявление Ильзы в газете сообщить, не знает ли кто о судьбе Ольги и Айвара, членах семьи Яна Лидума, никто не отозвался, поэтому Ильза передает брату в тюрьму услышанные от какой-то крестьянки сплетни, что Ольга вышла замуж и отказалась от Яна.

В третьем варианте романа деятельность подпольных организаций коммунистов на селе показана более правдиво и убедительно. Место арестованного Яна занимает учитель Улуп Боевая жизнь не прекращается. Провокатор, выдавший Яна, выявлен. Парторганизация держит тесную связь с политическими заключенными, помогает их семьям, продолжает их деятельность. На объявление Ильзы незамедлительно отзывается дорожный рабочий Мартын и сообщает ей горькую историю Ольги и Айвара.

Шаг за шагом, иногда мелкими деталями, автор раскрывает неутомимую, боевую, организующую и направляющую роль партии, деятельность отдельных коммунистов. В тюрьме, в борьбе за свободу, в кровавые годы войны с фашизмом, в период мирного строительства партия умело ведет народные массы от победы к победе. Убедительнее выступает образ партии, как образ единого, дружного, сцементированного коллектива борцов, действующих в тесной связи с коммунистами Советского Союза.

Очень уместным является включение в роман-эпопею письма политических заключенных Рижской тюрьмы к Николаю Островскому по поводу его романа «Как закалялась сталь». «Ваша книга, дорогой товарищ, заставила нас забыть, что мы находимся в тюрьме, она разрушила стены, наполнила нас чудесной силой и светом... — говорилось в письме. — И в то же время нам захотелось скорее вырваться отсюда, чтоб понести эту силу и свет тем тысячам, которые задыхаются под железной пятой фашизма. Долго с добрым чувством мы будем вспоминать часы, когда мы собирались и читали Вашу книгу.

Павка Корчагин — как дорог и мил он нам! Он стал своим, родным, нашим лучшим товарищем, мы страстно желаем походить на него.

Мы не боимся трудностей борьбы за пролетарскую революцию в условиях фашизма. Нас не остановят никакие смертель-

ные угрозы, не устрашат пытки охранки, годы каторги, невыносимые условия работы и жизни в тюрьме. Мы сравнительно легко переносим долгие годы вынужденного отрыва от активной борьбы только потому, что эти годы учат нас ещё сильнее ненавидеть врага и вооружают идеологическим оружием нашей классовой борьбы.

Подобно великому человеку прошлого, который, переборов свою глухоту, создал чудесную «Девятую симфонию», Павка Корчагин своим несчастием создал счастье другим. Слепой писатель озарил ярким светом путь борьбы и подвига. И Павка не одинок, он не избранник, а представитель молодого поколения человечества, — об этом свидетельствует то, что в Советском Союзе рабочий становится Человеком с большой буквы...»[1]

Автор убедительно показывает, что так думали и чувствовали не один Артур Лидум, а все его товарищи. Так же думал и чувствовал в одной из камер той же тюрьмы Ян Лидум и многие другие, которых пытались сломить правительство и буржуазия фашистской Латвии. «Никому не дано побороть жажду свободы и справедливости. Нет такой силы. Только глупец и одержимый могут питать такие надежды», — заявляет от своего имени автор.

Многие дополнения в третьей редакции удачно и хорошо изображают борьбу народа с оголтелыми гитлеровскими «покорителями мира», как в ходе боёв раскрываются героизм, мужество, безграничная любовь к Родине простых советских людей, как крепнет дружба между народами, способными выдержать любые испытания. Все они удачны и значительно обогащают произведение.

Богаче, многостороннее, выразительнее в новой редакции стали образы Яна Лидума и его сестры Ильзы. В первых двух редакциях образ Ильзы хорош, понятен, выразителен и типичен в первой части романа. Горькая судьба одинокой, брошенной с ребенком батрачки, но не сгибающейся, гордой в своем одиночестве вызывает у читателей чувство восхищения. Она действительно «самая красивая и лучшая из всех мам в мире», как думает её сын Артур.

Во второй части романа обаятельность, жизненность образа Ильзы заметно снижались. В третьей редакции автор устраняет этот недостаток. Включенные дополнения показывают Ильзу активным работником. Она выполняет серьезные поручения подпольной партийной организации, становится ценным работником исполкома райсовета, вместе с русскими текстильщи-

---

[1] В. Лацис, «К новому берегу», стр. 180—181, Латгосиздат, 1953 г. Письмо политических заключенных Рижской тюрьмы к Н. Островскому было действительным фактом. Текст письма хранится в музее Н. Островского, в Сочи.

цами трудится на фабрике, помогает фронту, выступает чудесным другом, товарищем, любящей матерью.

Иным стал и образ Яна Лидума. Автор представил его более очеловеченным, способным не только мужественно бороться, неустанно работать, но и глубоко любить, отдыхать, веселиться, танцевать.

Особенно большие изменения в третьей редакции претерпевает образ Айвара. Уже с первых страниц Айвар предстает перед читателями в ином плане. К моменту ареста Яна Лидума Айвару не 3 и не 4 года, а 7 лет. Это уже такой возраст, когда мальчик может хорошо сохранить в памяти детские впечатления, запомнить мать и отца, особенно такого, каким был Ян Лидум. А Ян был хорошим отцом, умелым воспитателем. «Он научил его (Айвара — А. К.) читать и писать, заставил выучить таблицу умножения, простыми, чудесными рассказами знакомил Айвара с природой и жизнью людей. Ему рано удалось пробудить в сыне любознательность, а когда мальчик всё чаще стал приставать к отцу со своими многочисленными «А что это?», и «Почему?», Ян никогда не оставлял этих вопросов без ответа, терпеливо и исчерпывающе пояснял непонятное Айвару».

Не случайно Айвар запомнил своего отца «сильным, умным и самым замечательным человеком на свете». Такие яркие детские впечатления нельзя совсем вытравить из памяти мальчика, в какие бы обстоятельства жизни он ни попадал.

Айвар в новой редакции знает, что мать его умерла и, будучи проданным с аукциона Коцыню, ждет и надеется на помощь только отца. «Он думал об этом большом счастливом событии, и его сердечко, ободренное надеждами, начинало усиленно биться. Но стоило рядом лежащим застонать во сне, или коснуться локтем Айвара, как он возвращался к действительности. Все надежды рушились, были только темень, страх и много чужих людей, которые его не любили. Свернувшись калачиком и спрятав голову под тонкое грязное одеяло, он долго плакал, содрогаясь всем телом от сдерживаемых рыданий. Никто не слышал его плача, никто не пришел утешить... В жизни Айвара настал самый мрачный период. Суровое время— без солнца, без дружбы, без ласки». В новой редакции много мест, великолепно раскрывающих детскую психологию, мир детских мечтаний и грёз.

В тяжелых условиях жизни яркие воспоминания об отце еще больше закреплялись в памяти Айвара.

В усадьбе Тауриня мальчик встречается не только с умным, добрым садовником Лангстынем. Горничная Ирма, сын батрака Инга Регут стали настоящими друзьями попавшего в беду Айвара. «Ласковое, задушевное отношение Ирмы быстро расположило к ней мальчика, и с первых же дней он доверчиво

привязался к девушке. Хозяин с хозяйкой ему тоже ничего плохого не делали, но они никогда не говорили с ним так ласково и задушевно, как Ирма, поэтому он немного побаивался их и не умел разговаривать с ними так свободно и смело, как с Ирмой».

А Ирма показывала Айвару, как живут господа и батраки, приносила интересные книжки для чтения, заставляла его думать.

Сын батрака маленький Инга Регут стал его постоянным спутником, с которым можно было мечтать о будущих путешествиях, героических подвигах, вместе ходить в школу, обмениваться завтраками, играть.

Айвар видит, что в жизни все эти милые, добрые, хорошие люди страдают. Ирму выгоняет с работы хозяйка, по непонятным для Айвара причинам; старика Лангстыня, после многих лет работы, выгоняет хозяин, и одинокий старик коротает дни в сельской богадельне. (По первым вариантам Лангстынь умирает в усадьбе Тауриня). Ингу арестовывают и отправляют в тюрьму. Молодого батрака Артура, к которому Айвара тянуло с невероятной силой, Тауринь выгнал, опасаясь, что Артур своими «вольными» разговорами испортит Айвара. Айвар крепко подружился с Юрисом Эмкалном, сыном простого кузнеца, но умнейшим человеком, первым учеником в классе. Юрис заменил Айвару Ингу Регута. Он привил своему другу любовь к русскому языку, рассказывал о жизни в Советском Союзе, приносил ему произведения А. М. Горького, М. Шолохова, обращал внимание на многие факты действительной жизни, так же как в своё время Ирма, заставлял Айвара думать. Но Юриса Эмкална исключили из школы за то, что отец его революционер.

Айвар начинает размышлять: «За что? Какое зло причинили они хоть одному человеку? Почему судьба так безжалостно обрушивается именно на самых честных способных людей?» И если у Айвара еще не было ясного ответа на эти вопросы, то задумываться они заставляли.

Все вновь включенные в третьей редакции романа-эпопеи эпизоды позволяют читателю понять сложность жизненных перипетий Айвара и закономерность постепенно растущего в нем гнева против хозяев жизни. Становится понятным, почему Айвар не стал членом мазпулков, отказался одеть мундир айзсарга, недоверчиво относился ко всему, что говорил Тауринь. Логически оправданным выглядит и разрыв Айвара с приемным отцом. В решающий час испытаний Айвар понял, что его место может быть только там, где родной отец, Инга Регут, Юрис Эмкалн, любимая девушка и Артур. Дальнейшее пере-

воспитание Айвара протекало в ходе войны, где люди вырастали и созревали быстрее, чем где бы то ни было.

В новой редакции Айвар узнает, что он сын Яна Лидума, не из письма Артура, как в двух первых редакциях, а от Тауриня. В момент, когда фашистские орды заняли Латвию, самонадеянный и ликующий кулак показывает Айвару документы об его усыновлении, натравливает приемного сына на родного отца, не подозревая о той буре, которая бушевала в сердце юноши. Сообщение Тауриня было последней каплей, переполнившей чашу терпенья. В памяти вырисовался образ отца-революционера. Больше Айвара уже ничто не могло связывать с Тауринем.

В 1955 году государственное издательство художественной литературы издало собрание сочинений Вилиса Лациса в шести томах. В шестом томе опубликован роман «К новому берегу».

Это уже четвертая редакция романа, изданного на русском языке. Никаких существенных изменений в сравнении с третьей редакцией в ней нет, но автор проделал огромную работу по отшлифовке языка. На каждой странице многие фразы, иногда целые абзацы переработаны, языку приданы большая четкость, лаконичность и выразительность.

* *
*

По жанру роман В. Лациса «К новому берегу» смело можно поставить в один ряд с романами-эпопеями «Война и мир» Л. Толстого, «Жизнь Клима Самгина» А. М. Горького, «Хождение по мукам» А. Толстого, «Тихий Дон» М. Шолохова, «Земля зеленая» и «Просвет в тучах» А. Упита и др.

Основным критерием эпопеи как жанра является изображение исторических событий общенародного значения, широкое и разностороннее отражение жизни народа в острой социальной борьбе различных классов. Это определяет своеобразие композиции, системы художественных образов, сложность повествования и переплетения судеб действующих лиц, многоплановость сюжета эпопеи.

Жанровые особенности эпопеи отчетливо выявляются в романе «К новому берегу». Для изображения в романе автор берет историческую эпоху, охватывающую три десятилетия, начиная с 1920 и кончая 1949 годом. Это была эпоха жестоких, кровопролитных схваток и битв народа за свою свободу и счастье мирного творческого труда. Судьба народа, превращение вчерашних забитых и обездоленных людей труда в мужественных борцов, активных строителей новой жизни, показ могучего роста личности в борьбе за социализм и в условиях по-

бедившего социализма — вот центральная проблема созданного В. Лацисом произведения. Она раскрывается в ярких типических картинах человеческой жизни, в живых характерах многочисленных представителей латышского народа и его заклятых врагов.

Главным героем романа является народ. Народ выступает активно действующей силой истории, борцом, созидателем и творцом новой жизни. Тяжела, беспросветна жизнь батраков, испольщиков, мелких арендаторов в буржуазной Латвии. Нищета, бесправие, каторжный труд губят тысячи по-своему хороших людей, которые в силу своего смирения, забитости и ограниченности не видят выхода из создавшихся условий жизни. Образы Кристины, Ольги Лидум великолепно раскрывают это типичное для буржуазной Латвии явление.

Убедительно показав типичную судьбу двух женщин, представительниц беднейшей части латышского народа, автор не ставит перед собой цель разжалобить читателя, заставить его оплакивать судьбу Кристины, Ольги и их осиротевших детей. Всеми художественными средствами он вызывает гнев против тех условий, которые губят людей.

Кристина и Ольга — жертвы буржуазного строя и всех существующих в капиталистическом мире порядков. По-человечески их жаль, но и обидно за них. В гибели своей они повинны в какой-то степени и сами, повинно их смирение, долготерпение, повинна их ограниченность и узкое, эгоистическое стремление к счастью для себя, для своего ребенка, для своей семьи. В условиях капиталистического мира нельзя добиться даже маленького счастья, не борясь за общие интересы всего народа, не выступая против тех порядков, которые морально уродуют и физически губят сотни, тысячи хороших людей.

Любовь и симпатии автора полностью на стороне представителей той части народа. которые и в труднейших условиях буржуазной Латвии не сложили оружие борьбы, не сломились под тяжестью свалившихся невзгод, идут навстречу всем испытаниям с гордо поднятой головой. Число их растет, они представляют могучую силу народа и победа будет ими завоевана.

Перед взором читателя проходят простые, сердечные люди из народа. Ильза, Ян, Артур Лидумы, Ирма, горничная кулака Тауриня, старый садовник Лангстынь, отец и сын Регуты, Юрис Эмкалн, рабочий лесопилки Карклинь, его жена прачка, очень смелая и бойкая на язык, рабочий мельницы Мартын, учитель Улуп, Пилаг, представители молодого поколения — Анна Пацеплис, её брат Жан, Гайда Римша и многие, многие другие.

Центральным персонажем из народа является Ян Лидум. Если Ольга, Кристина, Ильза, Артур, Анна, Жан, Айвар оли-

цетворяют собой различные группы латышского народа, их жизнь, борьбу и путь к завоеванию нового общественного устройства, то Ян Лидум олицетворяет собою всё лучшее, всё самое яркое и характерное, что было в латышском народе как нации. В нем слились воедино несгибаемая воля народа, его мужество, страстное стремление к новой жизни, борьбе за свободу и независимость.

Ян идет по стопам своего отца — Петра Лидума — руководителя революционных битв 1905 г. В новых исторических условиях он продолжает революционные традиции борцов старой гвардии, олицетворяя собой руководство коммунистической партии широкими народными массами.

Красивый, высокий, стройный, с пышной черной шевелюрой, богатырской силой Ян уже на первых страницах романа-эпопеи предстает перед читателем зрелым коммунистом, опытным руководителем районной подпольной партийной организации.

Установившаяся после разгрома советской власти в Латвии реакция стремилась вытравить в народе всякую веру в победу революции, доказать нерушимость буржуазных порядков. Лучшие революционные борцы были казнены, сосланы в ссылку, томились в тюрьме или на каторжных работах. Многие борцы ушли с красными латышскими стрелками защищать Советскую Россию.

В этих нечеловечески трудных условиях приходилось сплачивать силы оставшихся коммунистов, множить ряды борцов и не давать погибнуть в народе вере в победу правого дела.

Разные остались коммунисты. Часть из них предлагали прекратить всякую работу в массах, на время самоликвидироваться. Другие предлагали политическую агитацию заменить индивидуальным террором. Нужно было преодолеть всякий разброд и шатания, сцементировать ряды коммунистов и не только сохранить, но умножить их число.

Напрягая все свои силы, Ян умело, тактично разъясняет ошибки коммунистов, личным примером поднимает их боевой дух. Через год неутомимой работы Яна партийная организация района численно удвоилась. Незримая работа партийной организации всё больше и больше чувствовалась «и по возрастающей нервозности властей, опирающихся на кулаков и айзсаргов, и по ожесточенной возне полицейских в соседних волостях, и по резким разговорам батраков при заключении с хозяевами договоров, и по смелым, «еретическим» вопросам учеников в школе, и по тому, как уменьшились в церковных приходах группы молодёжи на конфирмации».

Даже в тюрьме, измученный допросами, Ян продолжал ак-

тивную борьбу, находясь в составе комитета партийной организации тюремного корпуса.

Изображение объявленной политическими заключенными голодовки в знак протеста против «Нового уложения о наказаниях» в тюрьмах Латвии, принятого сеймом, — это апофеоз мужества, величайшей стойкости и героизма верных сынов народа. Двенадцать дней длилась голодовка. Двенадцать дней горсточка коммунистов под руководством Центрального бюро тюрьмы, членом которого был Ян Лидум, держала в напряжении всю страну, приковала внимание миллионов людей беспримерной героической борьбой и несгибаемой волей, заставляла дрожать буржуазных правителей.

Главный источник, откуда Ян и его товарищи черпали свои силы, было сознание того, что они не одиноки. «За тюремными стенами, на воле, в глубоком подполье напряженно работали их товарищи по борьбе, руководимые Центральным Комитетом неустрашимой коммунистической партии Латвии. Везде — на больших заводах и в небольших мастерских, в портах и на железной дороге, в городах и селах угнетенной страны, — всюду были смелые и самоотверженные люди, готовые отдать все свои силы великой борьбе за освобождение народа. И была совсем недалеко, на Востоке, — великая страна победившего социализма, Советский Союз! Туда обращались взоры и мысли заключенных: в самые мрачные дни их неволи сознание того, что в мире существует Советский Союз, давало им ту сказочную силу, которую не могли сломить ни «черные месяцы», ни карцер, ни истязания, ни голод».

Только раз за все годы тюремного заключения стон вырвался из груди Яна: из письма Ильзы он узнал, что умерла жена, а единственный сын отдан в чужие руки. Но, превозмогая боль кровавой сердечной раны, Ян уже через день принял свой обычный вид: надо было заставить себя казаться спокойным, чтобы ни один из тюремных ищеек не подумал, что им удалось надломить его волю.

Восставший в 1940 году латышский народ освободил революционеров, томящихся в фашистских застенках. Встреченные всенародным ликованием вышли на свободу лучшие его сыны. Вместе с ними был Ян, вторично посаженный в тюрьму за революционную деятельность.

Первая сессия Народного сейма Латвии, состоявшаяся в июле 1940 года, выражая мнение всего народа, единогласно приняла решение об установлении в Латвии советской власти и вступлении в Союз Советских Социалистических Республик.

«Народ Латвии вступил в новую, солнечную полосу своей жизни. Все встали. Люди улыбались, обнимались, целовались. У многих на глазах были слезы. Ян Лидум почувствовал, что

и его щеки увлажнились, но он не стыдился слез. Его сердце переполняли радостные чувства. Величие победы в первые мгновенья даже нельзя было охватить разумом.

Это был величайший день и в жизни народа Латвии, и в жизни Лидума. Он ощущал это всем своим существом. «Петер Лидум, услышь в своей далекой могиле: мы победили, а вместе с нами — ты! Мечта поколений превратилась в явь. Пот и кровь, муки и смерть героев, сиротские слезы и вздохи стариков — всё, всё искупил этот священный час!» Искренним пафосом и глубоким лиризмом насыщены страницы, изображающие всенародное ликование в дни победы. Это пафос самой жизни, художественно выраженный в произведении.

После народной победы Яна назначили первым секретарем уездного комитета партии в самый трудный уезд, где было осиное гнездо контрреволюции во главе с начальником командира уездного полка айзсаргов Риекстом.

Хозяином приехал Ян в уезд. На гневный вопрос Риекста: «Кто Вы . . . что Вам нужно? . . . кто Вам разрешил?» Ян спокойно, но решительно и твердо ответил: «Народ разрешил. Больше ни у кого мы разрешения не спрашивали». Народ взял в свои руки власть, народ доверил Яну возглавлять работу в уезде, выполнять его волю в строительстве новой жизни. Из гущи народа подбирались кадры для государственного аппарата.

Батраки, безземельные, малоземельные крестьяне становились новохозяевами. Кулаки искали всякие лазейки, чтобы сохранить свои участки от раздела. Горячие головы из числа молодого актива и даже отдельные коммунисты поговаривали о немедленном создании в Латвии колхозов. Отказ от колхозов расценивали шагом назад в проведении революции. «Не для того ведь устанавливали советскую власть, чтоб Латвию превратили в «мелкоусадебный рай», наша цель иная — колхозы, — заявлял Индрик Регут, революционер-подпольщик.

Нужен был большой ум, высокая теоретическая зрелость, глубокое понимание специфических условий жизни латышского народа, чтобы разъяснить ошибочность подобных утверждений и обеспечить проведение политики партии по крестьянскому вопросу. Ян Лидум обладал всеми этими качествами. Он сумел разубедить заблуждавшихся, раскрывал сложность и противоречивость психологии крестьян, головы которых годами засорялись всякими небылицами про колхозную жизнь.

Проведение линии партии в крестьянском вопросе было обеспечено. Крестьяне благодарили партию и правительство, впервые до седьмого пота работали на своих землях, пахали, засевали, готовились убирать первый урожай со своих участков

Некоторые начинали поговаривать и о желании вступить в колхоз.

Война нарушила мирный труд советского народа. Вернувшиеся кулаки отбирали земли у новохозяев, выгоняли их из усадьб, жестоко расправлялись с ними.

В своем уезде волей закаленного борца Ян сумел предотвратить панику, своевременно эвакуировать все ценности, документы, машины и в последний час во главе актива уезда покинул Латвию.

Все годы войны Ян Лидум выступал в первых рядах защитников родины, вдохновляя своим личным примером воинов латышской стрелковой дивизии. Убеленный сединой, умудренный опытом многолетней борьбы с врагами, Ян был для бойцов и отцом, и другом, и учителем.

На войне Ян встретил и своего сына. Страницы, изображающие встречу отца с сыном, передающие рассказ об искалеченной жизни юноши, изумительны по силе драматизма, по мастерству раскрытия человеческой психологии в минуты её крайнего напряжения. Ян нашел сына, которого не видел почти двадцать лет и которого мучительно долго, неустанно искал. Теперь ничто, кроме смерти, не могло разлучить их. Богатая жизнь, заполненная непрерывной борьбой, озарилась ярким лучом личного счастья, согревшего сердце отца и сына. Вместе, в одном строю со всем народом победно завершили они войну и вместе строили новую жизнь в мирное время. Семья сына, сестры Ильзы стала для Яна личной семьей. В труде, в кругу милых сердцу Айвара, Артура, Ильзы, Анны, Валентины Ян Лидум наслаждался полнотой счастья, завоеванного в кровопролитных боях.

Любовно нарисован автором образ Яна, как и образы всех других представителей народа. Это живые люди со всем многообразием их характеров, с разными судьбами, с разными поступками, но объединенные единой целью и мужественной борьбой за её достижение. В них, как солнечный луч в капле воды, отразились вся жизнь латышского народа за три десятилетия, его успехи и поражения, его мечты и надежды, его борьба и труд.

На всем протяжении романа-эпопеи образ Яна Лидума противопоставляется образу Рейниса Тауриня. Это два антипода, олицетворение двух враждебных и непримиримых друг с другом социальных сил — народа и его поработителей. Они находятся в непрерывной борьбе, понимая, что жизнь и торжество одного грозит неизбежной гибелью другому.

Начало острого социального конфликта между Яном Лидумом и Рейнисом Тауринем представлено уже в первой главе романа-эпопеи, в изображении первой их встречи.

«Немного старше тридцати лет, среднего роста, сухопарый, со светлыми усиками, одетый в полушубок из темнозеленого сукна с высоким овчинным воротником, в черной ушанке, в фетровых сапогах», похожий больше на торговца, чем на крестьянина, Тауринь ждет на станции подводы с лесом. Он считался самым крупным кулаком Пурвайской волости. Ему принадлежали лучшие земли, его дом походил на господский, его поля обрабатывали батраки и собирали самый богатый урожай, на его полях работали его машины, трактор. Если остальных кулаков волости называли только по фамилии, то Тауриня всегда величали господином. Он привык командовать, повелевать и не терпит никаких возражений.

Вот и сейчас, находясь на станции, он холодным и надменным взглядом маленьких серых глаз встречал подъезжающего с возом леса батрака Яна Лидума и дал распоряжение сгрузить лес сразу на платформы. На справедливый отказ Яна грузить лес на платформы без дополнительной оплаты Тауринь язвительно улыбнулся, напомнил, что лошадь и батрак принадлежат хозяину, а хозяину Яна он уже заплатил, затем тоном, не допускающим возражений, распорядился: «Делайте, что я велю».

Но Ян был не из тех, кого можно было запугать. Одним своим внешним видом он подавлял заносчивого «господина» Старенький полушубок и пасталы на ногах не скрывали могучую силу народного богатыря. «Ладно, пусть подавится» — с неменьшим презрением бросил Ян Тауриню и вместе с другими возчиками приступил к разгрузке.

«Вытаращенными глазами» посмотрел «серый барон» на батрака и, оторопев, не нашелся, что ответить. Даже за работу заплатил, но погрозился «утихомирить крикунов».

В этой сцене характерно всё: контрастность портретных зарисовок Лидума и Тауриня; наглый задор хозяина в начале разговора и растерянность его после смелых слов Яна в конце; величие и торжество батрака, презирающего угрозы хозяина.

Так с первой встречи завязался узел острых противоречий Положено начало борьбы, охватившей три десятилетия. Это была борьба народа против темных сил реакции, против господ и угнетателей за свободу и независимость.

Весь образ Тауриня рисуется в плане едкой иронии, часто переходящей в сарказм. Внешне культурный, образованный Тауринь в сущности подлый пошляк, с гнилой моралью буржуа. Вся его культура — внешняя мишура. Считая себя «порядочным» семьянином, он частенько навещал комнатку молоденькой прислуги, еженедельно бывал у жены аптекаря, когда муж её уезжал в Ригу, встречался и с буфетчицей из трактира.

Свержение правительства Ульманиса и установление власти

Советов вызвало у Тауриня животный страх и звериную ненависть. Вместе с другими главарями айзсаргов он ушел в бандитскую шайку и совершал диверсии против молодой республики.

С приходом немцев «герои» Аурского бора вышли из лесу и во всем своем блеске «победителей» снова показались перед жителями волости. С ними вернулся Тауринь. Ликующий, он вывесил на своей усадьбе красно-бело-красный флаг, выгнал из батрацкой избы двух оставшихся больных батраков, размахивал перед ними плеткой и, отбросив приличие, грязно ругался.

«Никаких болезней, ленивые скоты! Достаточно належались за время большевиков! Марш за косами, живо на луга! Я с вас шкуру спущу, если до вечера не будут скошены все окрайки большого луга».

Тауринь отводил душу хозяина, вернувшегося в свои владения после вынужденного отсутствия. Внутренне он радовался еще одному обстоятельству: в лесу ему Друкис сообщил, что Ян Лидум жив и разыскивает сына. Всегда самоуверенный Тауринь глубоко верил, что сделал Айвара своим «до мозга костей» и теперь, когда «мир Яна Лидума рушился», а его, Тауриня, «возносился на прежнюю высоту», он не опасался потерять Айвара даже тогда, когда всё ему расскажет.

«Мои труды не пропали даром. Ян Лидум, ты проиграл в этой борьбе, да, да... У меня есть сын, товарищ и друг, а у тебя его нет и никогда не будет. Сама жизнь посмеялась над тобой». Так думал Тауринь и торжествовал победу.

Но жизнь смеялась над ним. Увлеченный «беспокойной ненасытностью» он не заметил, как уже давным-давно потерял своего Айвара, потерял еще в столкновении со старым садовником Лангстынем.

Духовными воспитанниками Тауриня оказались только айзсарги Бруно Пацеплис, Лудис Трей, да сын кулака Марцис Кикрейзис. Первые двое с приходом немцев возглавили карательные отряды, жестоко расправлялись с оставшимися родственниками «красных», насиловали женщин, выламывали золотые зубы из челюстей живых евреев. Списки всех этих жертв готовил сам Тауринь.

Он твердо верил, что победа будет за Германией, а по сему отвечать за черные списки перед народом не придется. Но когда партизаны повесили Бруно, Лудиса, а немцы потерпели разгром под Сталинградом, Тауринь заболел: «болезнь эта называлась страхом». Гонимый животным страхом он покинул своё именье, перебрался в Ригу, и, после неудавшейся попытки перебраться в Швецию, осел в Курземе, в имении бывшего

браковщика леса Пликшкиса, сменив паспорт на имя Альберта Кампара.

Обросший бородой, грязный, обрюзглый Тауринь-Кампар горько жалеет, что не уехал в Швецию, где ненависть к большевикам помогла бы ему найти друзей в «высоких кругах»; они-то бы уж вспомнили о нем, когда стали составлять эмигрантское правительство, назначили бы его министром, и через некоторое время с помощью американцев он вернулся бы в Латвию «государственным мужем, превосходительством».

Действительность была куда как далека от мечты. «Министр» скорее напоминал голодного медведя, изгнанного из собственной берлоги. Теперь он по приказу Стэлпа должен был явиться в лесную банду и убийствами, диверсией доказать, что в Кампаре не умер Тауринь.

Встретившись со Стэлпом, Тауринь узнал, что сын жив, что Айвар — капитан Советской Армии и пользуется полным доверием коммунистов. Даже теперь, пораженный в самое сердце, он не может поверить, что Айвара нет, что «труд всей его жизни пошел прахом», что он побежден. Он расценивает поступок Айвара как «приспособление»: «с волками жить — по-волчьи выть».

Иначе мыслить Тауринь и не мог: ему понятна логика только волчьих законов, ими он руководствовался всю жизнь, им было подчинено всё в обществе, представителем которого он остался. Он согласен на любую подлость, чтобы вернуть в своё логово Айвара, не дать торжествовать Лидумам. Но что мог сделать он, командир батальона . . . из семи человек. Шантаж, диверсии, убийства, звериная жизнь в лесных берлогах — вот итог жизни Тауриня и ему подобных.

Загнанный, как зверь, Тауринь вломился в комнату Айвара. В нем еще тлела надежда повлиять на приемного сына, в худшем случае — укрыться у него хотя бы на один день. Он пытается доказать свою правоту, свою правду, которую не признают большевики, как он не признает их правды.

«Правда может быть только одна, и ей я отдаю всего себя, до последней капли крови, до последней искорки моего разума», — ответил Айвар и, как преступника, обезоружил Тауриня, связал, чтобы передать народному правосудию.

Вошедший в комнату Ян Лидум второй раз в жизни встретился с Тауринем. Много лет прошло после первой их встречи, и все эти годы они боролись не на жизнь, а на смерть: один боролся за народное счастье, за ту единственную правду, которая, наконец, восторжествовала и в Латвии; другой был врагом своего народа, злым, жадным, ненасытным. И даже сейчас, когда он связанным валялся у ног Яна Лидума, чудовищная злоба пронизывала всё его существо.

* *
*

Изображение тридцатилетней эпохи жизни латышского народа требовало от автора строгой продуманности композиционного рисунка. Из огромной массы исторических событий, конкретных фактов жизни латышского народа и отдельных его представителей автор отбирает только те события и факты, которые содействовали многогранному выражению ведущих закономерностей исторического развития латышского народа. Широкий охват жизни народа определил многоплановость, многопроблемность романа и социальную масштабность его сюжета.

Характерной особенностью композиции является строгая хронологическая последовательность в изображении событий. Только в первой главе краткие экспозиционные моменты, раскрывающие жизнь Ильзы и Яна в годы детства и первой молодости, частично нарушают хронологическую последовательность. Во всех последующих главах автор строго придерживается зафиксированных историей фактов, хроники революционной борьбы латышского народа за свою свободу и независимость.

В первой главе эпопеи автор совершенно точно дает понять, что начало изображаемых событий относится к 1920 году.

«1918 год... В Латвии установилась советская власть. Первый раз после великой бури 1905 года трудовой народ Латвии всколыхнулся до самых недр своих и стал строить новую, свободную жизнь... но в 1919 году белый террор потопил в крови молодую, ещё не окрепшую Советскую Латвию».

По поручению партийной организации Ян Лидум не ушел в 1919 году с красными латышскими стрелками, а остался на месте и продолжал борьбу с угнетателями народа. Через год деятельности Яна парторганизация его района удвоила свои ряды. Идет 1920 год.

В последующих главах автор многократно обращает внимание читателя на точные хронологические вехи;

— Яна Лидума арестовали осенью 1921 года. Год длилось следствие и, наконец, осудили на 10 лет каторжных работ. (стр. 82).

— Наступило лето 1933 года. Подходил к концу одиннадцатый год тюремного заключения Яна Лидума. В те дни всех прогрессивных людей Латвии взволновал законопроект, который правительство старалось провести через сейм. Это было так называемое «Новое уложение о наказаниях», предусматривавшее кандалы, телесное наказание, изоляцию и карцеры. (стр. 129).

— Несколько месяцев Ян был на свободе. В средине апреля на квартиру Ильзы явилась полиция и шпики охранки... Через час Яна увели. (стр. 148).

— 15 мая 1934 года Ульманис разогнал сейм и захватил власть в свои руки. Тюрьмы не успевали принимать всех, кто теперь стал помехой для главарей кулацкого «крестьянского союза». (стр. 153).

— Весть о падении режима Ульманиса облетела, подобно вещему золотому дятлу, всю Латвию... 21 июня 1940 г. растворились ворота тюрьмы, и борцы, приветствуемые ликованием народа, вышли на свободу. (стр. 227).

— В июле 1940 года прошли выборы в Народный сейм Латвии, и вскоре после этого состоялась первая сессия, где избранники народа единогласно приняли решение об установлении в Латвии советской власти и вступлении в Союз Советских Социалистических Республик (стр. 251).

— Историческое решение Верховного Совета СССР о принятии Литвы, Латвии и Эстонии в состав Союза Советских Социалистических Республик состоялось 5 августа (стр. 257)

— Война началась внезапно. В ночь на 22 июня на большаке... были перерезаны провода телефонных линий... (стр. 268).

— В конце августа 1941 года на место формирования латышской стрелковой дивизии прибыла новая партия добровольцев (стр. 305).

— Двенадцатого сентября полкам и отдельным частям Латышской стрелковой дивизии вручили боевые знамена, и все бойцы и командиры были приведены к воинской присяге... Через некоторое время дивизия была направлена на фронт под Москвой (стр. 313).

— Сталинград... Затаив дыхание, весь мир прислушивался к гулу титанической битвы, понимая, что на широких степных просторах Придонья и Поволжья решается судьба будущих поколений. (стр. 348).

— Осенью 1942 года Латышской стрелковой дивизии было присвоено звание Гвардейской (стр. 349).

— 13 октября 1944 года в столице Родины прозвучал салют победы в честь освободителей столицы Советской Латвии — седой Риги (стр. 356).

— Ян Лидум демобилизовался летом 1945 года. (стр. 357).

— Министерство легкой промышленности, в котором Ян Лидум работал заместителем министра, значительно перевыполнило план первого квартала 1946 года (стр. 418).

— Июнь 1948 года. Праздник песни (стр. 642).

— Прошел еще год... По Латвии прокатилась волна коллективизации... После окончания двухгодичной партийной

школы Анна вернулась в свою волость . . . Айвар избран председателем укрупненного колхоза Пурвайской волости.

Так от страницы к странице перед читателем раскрывается тридцатилетняя история жизни, борьбы и труда латышского народа.

Эпопея делится на две почти равные части: первая часть, состоящая из 13 глав, охватывает период с 1920 по 1945 год, период борьбы за установление в Латвии власти Советов и мужественной защиты её от порабощения гитлеровскими фашистскими ордами.

Вторая часть (10 глав) по времени охватывает очень короткий период с 1945 по 1949 год, но по насыщенности и богатству материала не уступает первой. Автор дает яркое изображение творческого, созидательного труда латышского народа в мирных условиях, процесса строительства **народом** новой, колхозной жизни.

Органическое единство двух частей эпопеи достигается единством сюжетных линий и действующих персонажей.

Сюжет, предельно раскрывающий тему и идею произведения, отражает многолетнюю борьбу латышского народа со всеми силами реакции, борьбу за свою свободу. Взятый из самой жизни, сюжет романа глубоко правдив, реален, как сама жизнь, богат событиями социальной масштабности и весьма динамичен в своём развитии.

Магистральной сюжетной линией эпопеи является борьба двух диаметрально противоположных социальных сил: народа, олицетворенного в образе Яна Лидума, и его угнетателей, олицетворенных в образе Рейниса Тауриня.

В главную сюжетную линию естественно вплетаются жизненные судьбы Ильзы, Артура, Антона Пацеплиса, Айвара, Анны, Жана, Ольги, Кристины, Кикрейзисов, Бруно Пацеплиса и Лудиса Трея. Они представляют собой побочные сюжетные линии, развитие которых полностью обусловлено главной, центральной проблемой — проблемой социальной борьбы двух враждебных сил.

Уже в первой главе, после очень краткой экспозиции, автор дает завязку действия, намечает основной социальный конфликт (столкновение Яна Лидума и Рейниса Тауриня) и обусловленный им конфликт личных взаимоотношений (Ильза — Антон Пацеплис. Ильза — Ольга, Артур — Айвар).

Наметившееся в завязке развитие действия далее идет стремительно, с большой насыщенностью событий и с неослабевающей драматической напряженностью. Это определяет увлекательность повествования с первой до последней страницы эпопеи.

Усилению увлекательности повествования служит и исполь-

зованный автором древнейший прием ретардации или промедления в распутывании событий. В первом разделе первой главы автор дает остро драматическое столкновение Ильзы Лидум, везущей на санках ребенка, с Антоном Пацеплисом, едущим богатым свадебным поездом с нелюбимой, некрасивой, но богатой женой. Минутная встреча, и Антон исчезает. Окажет ли какое влияние эта встреча на Антона, как сложится его жизнь — читателю не известно. Вновь появится Антон только в третьей главе.

Прожив несколько месяцев у брата, Ильза, чтобы не обострять отношений с Ольгой, уезжает от Яна. Читателя интересует, как сложится её дальнейшая судьба, но автор умалчивает и возвращается к Ильзе только в конце главы после изображения многих событий из жизни Яна, Ольги, Айвара.

Яна Лидума темной осенней ночью, связанным, уводят полицейские. Бросившаяся к окну Ольга смогла рассмотреть только мелькнувший слабый огонек: видимо кто-то из полицейских закурил папиросу. Что станется с Яном, будет ли он жив, как он переживет горькую разлуку с женой и сыном — все эти вопросы поднимают интерес читателя, но ответы на них автор дает только через две большие главы.

Прием ретардации оживляет повествование, содействует повышению интереса читателей.

Оживлению повествования содействует изображение всех персонажей произведения в непрерывном движении, развитии активного действия. Жизнь каждого персонажа переполнена событиями, которые автор передает в напряженном драматическом ритме.

Для примера достаточно рассмотреть хотя бы одну главу. Во второй главе первой части читатель узнает, что Ильза уезжает от брата; Ян тяжело переживает отъезд сестры, активно ведет подпольную работу, попадает под арест; учитель Улуп замещает Яна и спасает от провала других членов организации; Ольгу с сыном после ареста мужа выгоняют из усадьбы; после мучительных поисков она устраивается на работу, но скоро трагически погибает; Айвара, оставшегося совершенно одиноким, беспомощным продают с детского аукциона в семью, которая меньше всего просила доплаты за его воспитание; Айвар попал к Коцыню, живет в ужасных условиях нищеты и морального унижения; с заболеванием жены Коцыня Айвара возвращают в волость и перепродают богатому кулаку Тауриню; Айвар в усадьбе Урги встречается с Ирмой, Лангстынем, Ингой Регутом; Ильза, наконец, узнает о судьбе Яна, Ольги. пытается разыскать Айвара, но после истории с Блумбергом сама остается без работы.

Всё это огромное богатство остро драматических событий

составляет всего лишь одну главу. Естественно, что она увлекает читателя, приковывает его внимание. С такой же стремительностью действие развивается и в других главах.

Боевые дела, приключения отдельных героев произведения автор тесно переплетает с широкими жанровыми зарисовками, с картинами массовых боёв, имеющих социальное, политическое или стратегическое значение. Это вносит большое разнообразие и тоже усиливает увлекательность повествования

Обострению драматической напряженности изображенных событий служит использованный автором прием психологического анализа.

Горьки думы Ольги, замученной непосильным трудом: «Вот так и проходят лучшие мои годы — в одних мучениях и тяготах. Незаметно подойдет и старость, и не останется у меня радостных хороших воспоминаний. Всю жизнь только тяжелый труд, нужда, да вечное издевательство хозяев. А когда Айвар вырастет, разве его ждет лучшая доля? Что может ждать от жизни сын батрака? Три-четыре зимы школы, а потом впрягайся в ту же лямку, которую тянули твой отец и дед. Чужие люди будут распоряжаться тобой, выматывать твои силы, а платой за это будет скудный кусок хлеба. Стоит ли тогда жить?»

Мрачная безысходность мыслей Ольги ещё больше подчёркивает её забитость, ограниченность и неизбежную гибель.

Совсем иные мысли заполняют голову Яна Лидума, неутомимого, мужественного, несгибаемого бойца. Даже в тюрьме он возглавляет борьбу политических заключенных. Они объявили голодовку. 12 дней во рту не было ни крошки хлеба. Организм ослаб. Силы покидают могучее тело Яна, но волю его сломить нельзя. Ян старается думать «о тех сильных людях железной воли, которые умели превозмочь самые невероятные трудности и в ужасную стужу, страдая от голода, искали дорогу к полюсу или, изнемогая от жары, пересекали бесконечные песчаные пустыни. Какая всё же огромная сила дана человеку!»

«Ведь и ты человек, Ян Лидум . . . — говорил он себе. — Ты должен преодолеть всё, что могли преодолеть другие . . . Ты не смеешь быть слабее их. И ты это сможешь . . . сможешь.» Духовный взор Яна Лидума, неотуманенный и не потерявший остроты, обращается к лазурным далям будущего, когда не будет голода и люди не будут знать, что такое тюрьма. Это наполняет его сердце чувством бесконечной радости и гордости за героическое племя, которое завоюет это будущее».

А сколько глубокого драматизма в мыслях Яна Лидума, когда он, только что встретив сына, после боя узнает, что тот смертельно ранен.

«Когда Айвар в беспамятстве лежал на операционном столе, Ян Лидум стоял у входа в палатку и мысленно разговаривал с сыном: «Ты не умирай, сынок... Ты должен жить, вместе со мною строить новую жизнь. Выдержи, не оставляй меня одного. Так мало пришлось нам быть вместе. Теперь бы можно было... Возьми себя в руки, Айвар, перебори всё и живи»...

Психологический анализ у В. Лациса отличается поэтическим совершенством, простотой и правдивостью изображения глубоких человеческих чувств.,

Большое значение в произведении имеет пейзаж. Автор использует его и как средство раскрытия характера, психологии своих героев (о чем будет сказано ниже), и как символ идейного смысла отдельных эпизодов, событий жизни, и вместе с этим пейзаж выполняет огромную композиционную роль.

Артур, работая сезонным батраком в усадьбе Урги, в воскресный день, после тайной явки на деловое совещание, остановился на опушке леса отдохнуть и закусить. Его внимание привлекли муравьи. «Какой-то паук слишком неосторожно приблизился к муравьиному государству; тотчас его атаковало множество муравьев. Буквально в один миг у паука оторвали ноги, а беспомощное туловище медленно поволокли к муравейнику. Носильщики по дороге менялись, на место уставших становились новые, и минут через десять страшный враг исчез в одном из многочисленных входов в муравейник».

Небольшой, но яркий факт натолкнул Артура на серьезное раздумье. Меленькие муравьи смогли победить такого страшного для них кровопийцу. А что могли бы сделать люди, если бы все сплотились и сообща действовали против своих угнетателей, кровопийц. Картина живой природы приобретает значение символа больших политических событий, социальных переворотов.

Рейнис Тауринь по вызову главы бандитской шайки Стэлпа явился к нему на свидание, которое состоялось в густой чаще Лурского бора. «Тауринь вошел в темную и сырую чащу, наполненную птичьими голосами и запахом гнили. В середине чащи, в полверсте от опушки леса, на старом пне сидел человек, сам похожий на большой серый пень... Усевшись на ствол поваленного бурей дерева, они сообща сочинили письмо».

Старый пень, сам Стэлп, похожий на большой серый пень, поваленное бурей дерево, запах гнили — всё символизирует обреченность, неизбежную гибель беседующих бандитов.

Пейзаж выполняет и композиционную роль. Не случайно автор уделяет такое большое внимание Змеиному болоту. С описания Змеиного болота начинается произведение. К нена-

сытному болоту, ушедшему в прошлое, обращены и заключительные фразы романа-эпопеи.

Змеиное болото обращает на себя внимание не столько своим буквальным значением, сколько значением символического образа, выражающего собой всё гнусное, гнилое, застойное, враждебное народу. Хозяевами болот назвали себя разбитые кулаки, объединившиеся в бандитскую шайку. Веками народ мечтал победить Змеиное болото, как мечтал сбросить с себя иго угнетателей, господ. Но веками мечта оставалась неосуществленной. Девочкой Анна Пацеплис мечтает превратить болото в цветущий сад. Мечтает юноша Айвар пойти на помощь крестьянам в борьбе со Змеиным болотом, когда он будет хозяином усадьбы Урги. Но только в условиях победившего социализма они смогли осуществить свою мечту. Вместе с народом Анна и Айвар торжествуют победу. Болото превращено в плодородные поля и луга. Новая сила победила.

Образ Змеиного болота на всем протяжении романа-эпопеи сопутствует главной сюжетной линии. содействует более полному и глубокому раскрытию темы и идеи произведения.

В композиции романа-эпопеи существенную роль выполняют лирические отступления и публицистическое описание отдельных жизненных явлений. В них высказывается авторское отношение к действующим персонажам, к происходящим событиям или даются политические, социальные, стратегические интерпретации. Они естественно вплетаются в общую ткань повествования и придают ему наибольшую эмоциональную окрашенность и глубокую идейную выразительность.

В системе художественных образов романа центральное место занимает народ, хотя массовые сцены в романе немногочисленны. Народ в романе не безликая масса. Все персонажи из народа от главных до эпизодических даны автором рельефно, жизненно, правдиво. Каждый из них имеет своё глубоко запоминающееся лицо, свою, непохожую на другие жизненную судьбу, свой, присущий только ему, многогранный характер Строгая индивидуализация персонажей не исключает их типичности. Ян, Ильза, Артур, Айвар, Бруно, Антон, Трей, Тауринь Рейнис — все они конкретные личности, живые люди, и вместе с тем они выражают собой наиболее существенные, наиболее характерные, типичные черты различных социальных групп латышской нации.

Характерными особенностями отличаются портреты персонажей. Ни один персонаж у В. Лациса, кроме отдельных эпизодических, не имеет одного, раз навсегда данного портрета. Он меняется в зависимости от времени, обстоятельств жизни и внутреннего психологического состояния героя. Автор выступает мастером развивающегося портрета, соответствующего

развитию и становлению характера персонажа. Это отчетливо выражено в создании образа Яна Лидума, Ильзы, Артура, Айвара, Анны Пацеплис и других.

В портрете Яна Лидума первоначально мы узнаем только о его добродушной улыбке и о том, что он унаследовал от отца «большой рост, силу и могучие руки, в которых была такая железная хватка, что кости трещали, если он за кого-нибудь брался». Позднее мы узнаем, что Яну «было двадцать девять лет, но он не отпускал ни бороды, ни усов, поэтому казался моложе», что он был статным, красивым, с черной пышной шевелюрой. Портрет Яна дополняется в зависимости от его внутреннего психологического состояния.

Вот Ян задумался о своей жизни и жизни других, как он, батраков. При каторжной работе на хозяина батрак получает медные гроши, которых еле-еле хватает на скудное питание и кое-какую одежонку. Результаты труда, огромный барыш заполняют бездонные карманы хозяина. Подобные мысли вызывают в душе Яна бурю законного гнева. Внутренняя борьба, психологическая напряженность находят выражение в портрете. «Если бы остальные возчики могли сейчас увидеть Яна Лидума, они удивились бы: таким мрачным было его лицо, которое все привыкли видеть или добродушно улыбающимся, или спокойно-задумчивым и ласковым».

Однако внешнее проявление психологических чувств Ян допускает только наедине с собой. При других обстоятельствах, в окружении врагов или в ответственные моменты жизни в кругу друзей он всегда сдержан, ровен, спокоен, добродушно ласков, улыбающийся. Годы подпольной революционной работы и жизнь политического заключенного закалили волю борца, научили его управлять своими чувствами, подавлять их внешнее проявление.

Убедительна в этом отношении сцена первого свидания Яна с сестрой в тюрьме. Он просидел уже больше года, пережил тяжкое горе в связи со смертью жены и потерей сына, сейчас безгранично счастлив свиданием с сестрой.

«Они не спускали глаз друг с друга. Страдальческое выражение не сходило с лица Ильзы. Ян был, как всегда, спокоен и невозмутим, его фигура, голос, каждое движение выражали уверенность и силу. Ильза думала, что увидит надломленного пережитым, подавленного человека, но в нем не было ничего такого, разве только лицо стало бледнее, больше впали щеки да появилось несколько глубоких морщин в уголках рта и резче стало очертание подбородка».

Другая сцена. Ян только что встретился с сыном, которого разыскивал, но не видел почти двадцать лет. В это же время командир дивизии дает Айвару ответственное задание: выбить

фашистов с высоты, имеющей стратегическое значение, и удержать её до подхода главных сил. Задание опасное для жизни. Сын мог погибнуть в бою. Найти и тотчас же потерять сына! . . . Можно представить, какая буря происходила в душе Яна, когда командир, обращаясь к Лидуму, спросил: «Каково твое мнение? . . .

На несколько мгновений лицо комиссара чуть побледнело и взгляд остановился на Айваре. Тот ободряюще улыбнулся отцу.

Тогда Лидум сказал: — Почему же нет . . . Думаю — удержит».

Чуть побледневшее лицо и использованная автором поэтическая фигура умолчания (эллипсис) в ответе Яна Лидума просто, но убедительно раскрывают и могучее самообладание закаленного борца, и глубину его душевной тревоги, психологической напряженности.

На последних страницах романа-эпопеи автор дает вновь портрет Яна. Прошло тридцать лет напряженной борьбы и труда. Пышная черная шевелюра его побелела от перенесенных страданий, лицо избороздили глубокие морщины. Но сохранившийся крепкий стан, спокойное выражение голубых, ласковых глаз по-прежнему свидетельствовали о богатой внутренней силе Яна и его вере в успех проводимого дела.

В портретах персонажей автор часто пользуется приемом резкого контраста. На первых страницах Рейнис Тауринь предстает перед читателем богатым, полновластным хозяином. Об этом свидетельствовал весь его внешний вид, начиная с фетровых валенок, светлых усиков и кончая надменно-холодным выражением маленьких глаз. Уходит Тауринь со страниц романа-эпопеи одиноким лесным зверем. Обросший бородой, грязный, в промокшей от дождя одежде, в болотных сапогах, замазанных глиной, ворвался он в комнату Айвара и, почувствовав, что от приемного сына пощады не будет, сверкающими от ярости, горящими по-волчьи глазами смотрел на приемного сына, выбирая более удобный момент для нападения. Вошедший в комнату Ян Лидум второй раз в жизни встретил Тауриня. На этот раз надменный хозяин валялся на полу со связанными руками.

«В воображении Яна Лидума проходили картины воспоминаний, полные потрясающего драматизма и величавой красоты, но самой драматической из них была последняя, свидетелем и участником которой снова стал Лидум. У его ног, точно раздавленная змея, у которой вырвано жало, наконец-то лежал навсегда побежденный враг. Борьба завершилась полной победой Яна Лидума».

Контрастность портретной зарисовки Тауриня острее, убе-

дительнее подчёркивает главную мысль романа-эпопеи — полное поражение враждебных народу сил, торжество и победу новой жизни.

Портреты персонажей существуют не сами по себе, а содействуют более полному раскрытию характера. Обращает на себя внимание факт внешней красоты всех персонажей, представляющих собой могучие силы народа. Ян, Ильза, Артур, Айвар Лидумы, Анна, Жан Пацеплис и др., все они внешне красивы и обаятельны. Внутреннее богатство и благородство души, жизнь, наполненная борьбой и созидательным трудом, определяют красоту внешнего облика персонажа. Именно эти обстоятельства подчеркнуто выделяют внешнюю красоту Яна, Ильзы, Артура, Анны.

Создавая характер того или иного персонажа, автор обращает особое внимание на правдивый показ реальных истоков поведения своих героев. Истоками их поведения являются социальные условия жизни. Они толкнули Яна Лидума и его товарищей на революционную борьбу, они же обусловили и звериную ненависть Тауриней к революционерам, строителям новой жизни. На страницах романа-эпопеи перед читателем проходит вся жизнь Латвии на протяжении знаменательного тридцатилетия, изображенная глубоко правдиво, ярко, убедительно. Автор не сбивается на описательство мелочей жизни. Из огромной массы событий он выбирает наиболее существенные, типичные, раскрывающие основные закономерности общественного развития.

Характеры всех персонажей раскрываются в их активном действии, поступках, в отношении к жизни, окружающим людям, в резком столкновении друг с другом.

Автор отказывается от приема раскрытия характера через дневники, письма, пространные рассуждения о смысле и сущности жизни. Его герои находятся в постоянном активном действии, они борются, трудятся, и в борьбе, в труде раскрывается глубокая сущность их характера. Один из главных героев Ян Лидум — долгие годы находится в тюрьме. Казалось, это положение исключало всякую возможность активного действия, борьбы. Но в том-то и достоинство автора, что он даже в этих обстоятельствах показал героя активным борцом.

Контрастное сопоставление персонажей: Ян Лидум — Рейнис Тауринь; Артур, Анна — Лудис Трей, Бруно Пацеплис и др. позволяет взаимно более глубоко раскрыть характеры тех и других.

В романе-эпопее отчетливо выражаются авторские симпатии и антипатии к персонажам. Они не навязываются читателю силой, не привносятся извне. Автор ставит своих героев в такие положения и обстоятельства, заставляет их действовать

и поступать так, что их действия, поступки естественно вызывают у читателя любовь или ненависть, симпатии или антипатии. Автор не допускает равнодушного или безразличного отношения к своим героям, и в этом его большое достоинство

Враги народа и их пособники изображаются автором в плане едкой иронии, переходящей в сарказм. Ирония достигается путем контраста между высокими словами и низменной сущностью героя.

Владелец крупной прачечной Лемкин занимал почетные общественные посты, был членом приходского совета, любил говорить высоким стилем: «Леность и озорство суть главные причины бедности... Будьте трудолюбивы, как я, живите по заповедям господа бога нашего, и вы будете преуспевать» Работа же его заключалась в том, что он приставал к молодым работницам, а по вечерам, подкрепившись спиртным, пробирался к ресторану «Астория», где были отдельные кабинеты и дамы бара. «Но разве это могло как-нибудь повредить доброй славе этого честного человека», — иронически замечает автор.

Говоря о требованиях, каким должен отвечать приемный сын, Тауринь заявляет: «У него должен быть хороший экстерьер, — сказал Тауринь, а он-то кое что понимал в породах. Даже лошадь или охотничью собаку он отказывался покупать, если замечал малейший недостаток, а сейчас дело шло о человеке, возможно о приемном сыне, которому придется унаследовать уважаемое имя Тауриней и богатую усадьбу Урги, поэтому надо было проявить усиленную осторожность, чтобы не всучили брака».

Ирония достигается и путем неожиданного смешения высокого с низким.

«Когда выпускникам стали вручать аттестаты зрелости, директор долго тряс руку Лудиса Трея и растроганно смотрел в глаза сыну мясника, вероятно, надеясь, что отец парня, сидевший в одном из первых рядов актового зала, пришлет ему вечером в знак благодарности за такое внимание круг колбасы или кусок свиного сала».

После ухода приемного сына Тауринь несколько дней ходил мрачным, повесил в комнате фотографию Айвара в траурной окантовке, потом вдруг вспомнил, «что у аптекаря хорошенькая жена, с которой можно приятно провести время в отсутствие мужа. Он запряг лошадь и поехал в аптеку. Пусть погибали другие люди, а он ещё был жив и хотел взять от жизни всё, что только возможно».

Так средствами иронии и сарказма автор раскрывает звериную мораль хозяев жизни, срывает с них маски внешней

культуры и благочестивости, показывая их низкую, подлую, хищную жизнь.

В целях более полного изображения внутренних чувств персонажей автор часто использует пейзаж. Природа радуется или грустит вместе с героями произведения, или своей контрастностью резко подчеркивает изменение их настроений.

Ильза Лидум возвращается из прачечной домой. Идет она вместе с прачкой Карклинь, резко осуждающей хозяев жизни. Сердце Ильзы заполняет чувство глубокой радости. Она счастлива, что здесь, в глухом маленьком городке есть люди, которые думают, как она, за что борется её любимый, единственный брат. Пейзажная зарисовка усиливает глубину чувства Ильзы. «Ей показалось, что прозрачный апрельский небосвод ласково улыбается её вопросам, будто понимает красоту и благородство её мечтаний».

Ян Лидум, выйдя из тюрьмы, в один из ясных дней направился в волость, чтобы от секретаря Друкиса узнать, куда и кому был продан с детского аукциона Айвар. Никакие человеческие просьбы не тронули гестаповскую ищейку. Ничего не добившись, Ян с тяжелыми думами о сыне возвращается в городок. «Снег падал крупными хлопьями, заслоняя небо, солнце, и казалось — наступил вечер», хотя завершалась только первая половина суток.

Иногда пейзажные зарисовки отчетливо выделяют быстрое изменение в настроениях, мыслях героев. Анна Пацеплис, раненная бандитами, лежит в больничной палате. Грустные думы заполнили её душу. Прожито на свете 24 года, многое сделано, её окружают хорошие люди, друзья, но нет среди них любимого, нет теплого, солнечного уголка личного счастья. И, как бы усиливая грусть, «внезапно хлынул дождь с градом, стекла задрожали, всё заглушило тоскливое завывание ветра. Осень . . . Осень».

В комнату постучали, открылась дверь и вошел Айвар, приехавший навестить Анну. Он давно глубоко и нежно любит Анну, но ещё ни разу не дал ей понять о своих чувствах. Айвар взволнован, признание готово сорваться с его уст, однако большую часть времени он молчал. Волнение передалось и Анне. Безмолвное волнение Айвара наполнило сердце Анны теплой лаской. Тоска её исчезла, на душе стало легко. «Дождевые тучи уже прошли. Над городом снова сияло осеннее солнце. В комнате стало светлее. Светлее стало и на душе у Анны».

Много и кропотливо работал автор над языком романа. Имеющиеся на русском языке четыре редакции «К новому берегу» существенно отличаются друг от друга по стилю. С каждым новым вариантом язык романа становится более лаконичным, точным, ясным и выразительным. Убедиться в этом легко,

сличив любую страницу первой редакции с последующими. Вот как меняется, например, одна и та же фраза в разных редакциях.

1-я редакция. «Это был свадебный поезд: **владелец** усадьбы Сурумы — Антон Пацеплис с молодой женой Линой, дочерью богатого **хозяина Мелдера, возвращались** домой из церкви, где их только что обвенчал пастор Рейнхарт».

2 и 3-я редакции: «Это был свадебный поезд. **Хозяин** усадьбы Сурумы — Антон Пацеплис с молодой женой Линой, дочерью **богатого хозяина** Мелдера, ехал домой из церкви, где их только что обвенчал пастор Рейнхарт».

4-я редакция. «Это был свадебный поезд. **Наследник** усадьбы Сурумы — Антон Пацеплис с молодой женой Линой, дочерью **богатея** Мелдера, возвращались из церкви, где их только что обвенчал пастор Рейнхарт».

В трех первых редакциях Антон именуется «хозяином» или «владельцем» усадьбы Сурумы. Это не соответствовало действительности, т. к. его отец, старый Пацеплис, был жив и права хозяина пока не думал передавать сыну.

Из четырех редакций самой неудачной являются вторая и третья. Слово «владелец» без надобности заменено словом «хозяин», в результате оно в предложении повторяется дважды; слово «возвращались» заменено словом «ехали», вероятно, только потому, что оно короче, ибо оно не уточняет мысль совершенно.

В четвертой редакции все неточности устранены, предложение стало короче и яснее выражает мысль.

Еще пример (из дополнений, поэтому двух первых редакций нет).

3-я редакция — В **палящем** зное войны быстрее **чем где бы то** ни было вырастали и созревали люди — Ян Лидум убеждался в этом на каждом шагу.

Готовя четвертую редакцию, автор меняет стиль предложения: исчезает лирический эпитет «палящий», существительное «зное» заменяется существительным «огне», устраняется ненужное уточнение «чем где бы то ни было». Предложение становится короче, проще, без ненужной красивости, точнее выражает мысль. «В огне войны быстрее вырастали и созревали люди — Ян Лидум убеждался в этом на каждом шагу».

Подобных примеров очень много.

В произведении обращает на себя внимание мастерство диалога. Он отличается четкостью, непринужденностью, краткостью, часто без дополнительных поясняющих слов.

Однажды, возвращаясь из штаба в роту, Айвар встретил Анну. Поздоровавшись, они продолжали разговор:

«— Я думала, вы остались у немцев. Где ваши родители.. Не эвакуировались?

— Таурини? Нет, им даже в голову не могла прийти такая мысль.

В сущности говоря, они не знают, что я ушел вместе с Красной Армией. Думают неизвестно что. Ну и пусть... какое мне дело.

— Как же это? Вас так мало беспокоит, что думают ваши родители?

— А вы о своих много думаете?»

Иногда диалог нарушается включением ненужных дополнений. Вот разговор Ильзы с маленьким Артуром. Они вдвоем на безлюдной лесной дороге.

— Куда мы едем, мамуся?

— К дяде Яну, сынок... — **ответила Ильза.** — У него есть такой же мальчик, как ты. Будете вместе играть.

— А скоро мы приедем к дяде Яну?

— Нет, нам еще далеко идти.

— А вечером мы поедем домой?

Губы Ильзы сжались, что-то сдавило ей горло, и прошло несколько секунд, пока она опять смогла заговорить.

— Нет, детка, домой мы больше не вернёмся.

— Почему не вернемся?

— У нас больше нет дома, сыночек.

— Почему нет?

— Просто так. Ведь не у всех людей есть дом. У нас его тоже нет.

В данном диалоге поясняющие слова «ответила Ильза» могли бы быть безболезненно устранены. Предыдущие слова определенно указывают, кому принадлежит ответ на вопрос маленького Артура. Дополнительные слова только нарушают свободное течение диалога. Второе дополнение к диалогу уместно и необходимо. Оно указывает на остроту психологической реакции Ильзы при неожиданном, но очень больном для неё вопросе сына.

Характерной особенностью языка эпопеи является его интонационная окрашенность, эмоциональность, поэтический пафос. Достигается это умелым использованием изобразительно-выразительных средств языка и различных поэтических фигур. Излюбленными поэтическими фигурами автора являются риторический вопрос, риторическое восклицание и умолчание (эл-

липсис). Они и придают речи особую эмоциональность, поднимающуюся до поэтического пафоса.

Индивидуализация языка в романе-эпопее выражена слабо и её почти невозможно проследить. Безграмотный Антон и Артур, ставший кандидатом наук, говорят совершенно одинаково. Ничем не выделяется речь Яна Лидума, Айвара, Кристины, Ольги. Это обедняет язык и составляет существенный недостаток романа-эпопеи.

Краткий анализ романа «К новому берегу» убеждает, что в нем наличествуют все жанровые признаки эпопеи. Масштабность изображенной в романе жизни народа, многопроблемность, многоплановость сюжета, характерная для эпопеи сложность композиции — все это позволяет назвать роман «К новому берегу» подлинной эпопеей латышского народа.

В первой эпопее латышской литературы «Робежниеки» Андрей Упит с мастерством большого художника показал, как в условиях капитализма, перерастающего в высшую стадию — империализм, зреют, крепнут революционные силы народа — новые истоки, народ стоит на рубеже новой жизни.

В эпопее «К новому берегу» В. Лацис выразительно показал, как истоки новой жизни в иных исторических условиях сливаются в океан народного движения. Массы крестьянства, возглавленные революционным рабочим классом, под мудрым руководством Коммунистической партии разбивают оковы капиталистического мира, пристают к новому берегу и успешно строят новую, колхозную жизнь.

ANNOTATION

on doc. A. Kalnberzina's article «Some Questions of Literary Craftsmanship in the Epic Novel «Towards New Shores» by V. Lacis and its Creative History».

The author of the article gives an outline of the controversy that sprang up in connection with the publication of the novel «Towards New Shores», and goes on to discuss the creative history of the novel giving a detailed appreciation of the personages, the manner of character portrayal, the role of landscape painting, and the peculiarities of style in this epic novel.

In view of the fact that there are no monographs on this novel in Russian, and as the novel is included in school programs and in the curricula of higher educational institutions, the article in hand may be of great assistance to advanced pupils, students and teachers.

PĒTERA STUČKAS LATVIJAS VALSTS UNIVERSITĀTES ZINĀTNISKIE RAKSTI
XXIX SĒJUMS, 1959.
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ЛАТВИЙСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ИМЕНИ ПЕТРА СТУЧКИ. ТОМ XXIX. 1959.

Л. С. Сидяков

А. С. ПУШКИН И ПРОБЛЕМА ПРОЗЫ В 20-е и 30-е ГОДЫ XIX ВЕКА

Проблема прозы была поставлена на очередь дня самим развитием русской жизни и литературы. Находившаяся на втором плане в литературе XVIII века — века поэзии по преимуществу, — в творчестве Н. М. Карамзина, относящемся уже к рубежу XIX столетия, проза становится преобладающей. Толчок, данный Карамзиным, оказал большое воздействие на дальнейшее развитие литературы. Влияние Карамзина, признанного первым писателем своего времени, определило дальнейшее развитие прозы в творчестве целого ряда писателей-сентименталистов, или, точнее, карамзинистов. Однако, уступая во всем своему учителю, писатели-сентименталисты не смогли оказать решающего влияния на дальнейший путь русской литературы; сам же Карамзин вскоре отошел от художественного творчества, занявшись исключительно историческими изысканиями. Во втором десятилетии XIX века проза вновь уступает свои позиции поэзии, хотя и продолжает занимать довольно значительное место в литературе тех лет. Однако и в карамзинский период своего развития проза, главным образом качественно, продолжала уступать поэзии; тем более характерно это для последующего периода, когда появление Пушкина способствовало огромному росту последней, далеко оставившей позади прозу. В сознании современников произведения Карамзина и следовавших за ним В. А. Жуковского и К. Н. Батюшкова — прозаиков продолжали считаться образцовыми вплоть до 30-х годов. Тем не менее уже к 20-м годам относится значительное развитие прозы наряду со стихом, а к концу этого десятилетия и особенно с начала 30-х годов проза начинает вытеснять поэзию, становясь постепенно господствующим течением в литературе.

1.

Развитие прозы и интерес к ней среди писателей и читателей вызывали обсуждение ее проблем в литературной критике

Высказывания целого ряда писателей и критиков свидетельствуют о неуклонно повышающемся интересе к прозе и заботе о ее дальнейшем развитии. Особенно это характеризует вторую половину 20-х и 30-е годы XIX века.

В 20-е годы ставит вопрос о прозе и Пушкин; его творчество, в котором, по его собственному признанию, обнаруживается тяготение к прозе,[1] отражает тенденции современного ему литературного развития.[2]

Действительно, уже в начале 20-х годов многие современники Пушкина, среди них даже те, кто лишь косвенно был причастен к литературе, ставили вопрос о необходимости преодоления ее односторонне поэтического направления.[3] Об этом же говорил и Пушкин в одной из строф III главы «Евгения Онегина» (1824 г.), впоследствии исключенной из окончательной редакции романа:

«Поэты наши переводят,
А прозы нет...» (V, 524)

Следовало, таким образом, создать новую русскую прозу, прошлые ее достижения были недостаточны и уже не удовлетворяли многих читателей 20-х годов.

Развитие прозы воспринималось как явление, свидетельствующее о зрелости литературы; этим и объясняется прежде всего заинтересованность литературных кругов в ее утверждении. В этой связи характерно высказывание критика-декабриста А. А. Бестужева, уже в 20-е годы начавшего и свой путь писателя-прозаика.

В опубликованной в конце 1822 г. статье «Взгляд на старую и новую словесность в России» Бестужев писал:

«Оставив за собою бесплодное поле Русского театра, бросим взор на степь Русской прозы. Назвав Жуковского и Батюшкова, которые писали столь же мало, сколь прелестно, не-

---

[1] См. в «Евгении Онегине»:

«Лета к суровой прозе клонят,
Лета шалунью рифму гонят,
И я — со вздохом признаюсь —
За ней ленивей волочусь...» (V, 137)

Все цитаты из Пушкина приводятся по изданию: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах. Изд. АН СССР, М.—Л., 1951.

[2] Об этом говорит и Д. Д. Благой в статье «К вопросу о закономерностях развития литературы». См. «Известия АН СССР. Отделение литературы и языка», т. XVII, вып. 4, М., 1958, стр. 303—304.

[3] См. письмо М. Ф. Орлова к П. А. Вяземскому (1821 г.): «Займися прозою, вот чего недостает у нас. Стихов уже довольно...» — «Литературное наследство», т. 60, кн. 1. Декабристы-литераторы. Изд. АН СССР. М., 1956, стр. 33.

вольно останавливаешься, дивясь безлюдью сей стороны, — что доказывает младенчество просвещения. — Гремушка занимает детей прежде циркуля: стихи, как лесть слуху, сносны даже самые посредственные; но слог прозы требует не только знания Грамматики языка, но и Грамматики разума, разнообразия в падении, в округлении периодов, и не терпит повторений. От сего-то у нас такое множество Стихотворцев (не говорю, Поэтов) и почти вовсе нет прозаиков . . .»[1]

Оставляя пока в стороне вопрос о прозаическом языке, поставленный здесь Бестужевым, следует отметить главную его мысль — противопоставление стихотворного и прозаического творчества в качестве явлений, характеризующих ранний и зрелый период развития словесности. Подобные суждения, часто сопровождающиеся мыслью об опасности одностороннего стихотворного направления, в журнальной критике 20-х годов встречаются нередко,[2] однако только в 30-е годы все вопросы, связанные с развитием прозы, приобретают более определенный и отчётливый характер. С этим связано и становящееся все более частым обращение писателей и критиков к проблеме прозы. Начало 30-х годов стало заметным рубежом в русской литературе: появившиеся в 1829 году романы М. Н. Загоскина («Юрий Милославский») и Ф. В. Булгарина («Иван Выжигин») возбудили большой интерес у читателей, наглядно показав потребность в прозаической литературе. Их успех, отразивший давно назревшую необходимость обращения литературы к более массовому читателю, привлек внимание многих писателей к прозе, а также возбудил в литературно-критической мысли интерес к поставленной уже прежде проблеме прозы. Конечно, не следует преувеличивать значение самих романов Булгарина и Загоскина, особенно первого, а также связывать все дальнейшее развитие прозы с их именами, — необходимо учитывать и весь предшествующий период, пройденный русской прозой. Однако Белинский имел основание писать:

«В 1830 году необычайный успех «Юрия Милославского» сообщил русской литературе более прозаическое направление в том смысле, что стихов стали меньше читать и писать, тогда как прозу жадно ждала публика, и в прозе усердно начали подвизаться литераторы».[3]

---

[1] «Полярная звезда» на 1823-й год, СПб., 1822, стр. 36.

[2] См., например, «Обозрение русской литературы в 1824 году» Н. Полевого. — «Московский телеграф», ч. I, 1825, № 3, стр. 256, 258.

[3] Русская литература в 1844 году. — В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VIII. Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 438. В дальнейшем цитирую только по этому изданию.

Отражая требования своей эпохи, Пушкин также создает в 1830 году свои первые законченные прозаические произведения, замысел которых относится, очевидно, еще к 20-м годам, когда он все чаще и чаще обращался к прозе, о чем свидетельствует ряд незавершенных трудов поэта.

На 30-е годы приходится и целый ряд высказываний Пушкина, связанных с проблемой прозы. Состояние современной ему поэзии не удовлетворяло Пушкина; он видел также, что одной лишь поэзии недостаточно для плодотворного развития литературы. В связи с этим Пушкин подчеркивает необходимость создания художественной прозы, что, по его мнению, способствовало бы широкому распространению русской литературы среди читателей.

Пушкину приходилось считаться с неоднократно высказанными сожалениями о том, что русская литература недостаточно распространена в образованных кругах русского общества; этим вызвано вложенное им в уста героини незавершенного историко-публицистического романа «Рославлев» (1831 г.) суждение, носящее несомненный автобиографический характер (что подчеркивается заключительными словами приводимой ниже цитаты). Пушкин здесь, кроме того, имеет в виду восходящие еще к карамзинистам сетования о том, что представительницы «прекрасного пола» чуждаются русской литературы, предпочитая ей французскую. Подобные суждения можно было часто встретить и в 20-е и даже в 30-е годы.

«Дело в том, что мы и рады бы читать по-русски, — говорит героиня пушкинского романа, — но словесность наша, кажется, не старее Ломоносова и чрезвычайно еще ограничена. Она, конечно, представляет нам несколько отличных поэтов, но нельзя же ото всех читателей требовать исключительной охоты к стихам. В прозе имеем мы только «Историю Карамзина»; первые два или три романа появились два или три года назад; между тем как во Франции, Англии и Германии книги одна другой замечательнее следуют одна за другой. Мы не видим даже и переводов; а если и видим, то, воля ваша, я все-таки предпочитаю оригиналы. Журналы наши занимательны для наших литераторов. Мы принуждены всё, известия и понятия, черпать из книг иностранных; таким образом и мыслим мы на языке иностранном (. . .) В этом признавались мне самые известные наши литераторы» (VI, 201).

Таким образом, точка зрения Пушкина диаметрально противоположна часто высказывавшемуся мнению, что отставание литературы вызвано недостатком внимания к ней читающей публики. Пушкин,напротив, полагает, что создание литературы, отвечающей требованиям читателей, должно предшествовать

возникновению ее популярности. В первую очередь это относится к прозе, как наиболее массовому виду литературы.[1]

Пушкин и его современники понимали, что проза — более универсальный, в сравнении с поэзией, вид литературы, ее восприятие доступно более широким кругам читателей. Эта мысль подтверждалась тем интересом, который русский читатель того времени проявлял к переводной прозе.

К концу 20-х годов XIX века серьезно возрастает влияние средних слоев читателей на развитие литературы: от их мнения во многом зависят писательские репутации, современная критика неоднократно призывает писателей учитывать требования этого читателя.

Характеризуя русскую читающую публику того времени, Н. Полевой в 1829 году писал: «Это большею частию люди среднего состояния, молодое поколение, отличающееся непреодолимою жадностью к просвещению. Одобрением сих-то людей должен дорожить всякий русский писатель. (...)

При таком состоянии публики, действуя, на одних просвещенных людей, невозможно иметь огромного успеха ...»[2]

Изменение состава читающей публики вызывало необходимость известной переориентации русских писателей для того, чтобы оказывать художественное воздействие на нового читателя. Художественный уровень переводной прозы, а также часто и самый выбор произведений оказывались неудовлетворительными и требовали решительного изменения такого положения. Если прежде переводам в прозе большое внимание уделяли и крупные литературные силы, — достаточно назвать имена Карамзина и Жуковского, — то теперь в массе своей это оказывались всего лишь ремесленнические поделки, рассчитанные на вкусы самого нетребовательного читателя. Исключения единичны, но и лучшие образцы переводов не всегда оказывались на должной высоте, — уровень современной русской прозы, ее языка и стиля, которым столько внимания, наряду со своими современниками, уделял Пушкин, влияет и на качество пере-

---

[1] Ср. аналогичное суждение П. А. Вяземского (1823 г.), высказанное в полемике с Булгариным: «Утверждать, что у нас не пишут оттого, что не читают, значит утверждать, что немой не говорит оттого, что его не слушают. Развяжите язык немого, и он будет иметь слушателей. Дайте нам авторов; пробудите благородную деятельность в людях мыслящих и — читатели родятся. Они готовы; многие из них и вслушиваются, но ничего от нас дослушаться не могут, и обращаются поневоле к тем, кои не лепечут, а говорят». — Замечания на краткое обозрение русской литературы.— П. А. Вяземский. Полное собрание сочинений, т. I. СПб., 1878, стр. 103. — Очевидно, что в числе «самых известных наших литераторов» Пушкин имел в виду также и Вяземского.

[2] Н. Полевой. О сочинениях Булгарина. — «Московский телеграф», ч. 25, 1829, № 13, стр. 67—68.

водов. Таким образом, проблема художественного перевода прозаических произведений в это время встает чрезвычайно остро, так как от ее решения зависело эстетическое воспитание русских читателей, приобщение их к высоким и полноценным образцам литературы. На этом вопросе останавливает свое внимание и Пушкин. Показательно то внимание, которое он уделил в конце 20-х годов работе Вяземского над переводом романа Б. Констана «Адольф». Пушкин рассматривал эту работу как попытку разрешения важнейшей задачи создания художественного перевода в прозе на уровне оригинала.

В заметке о переводе «Адольфа», помещенной в «Литературной газете» (1830 г.), Пушкин писал: «С нетерпением ожидаем появления сей книги. Любопытно видеть, каким образом опытное и живое перо кн. Вяземского победило трудность метафизического языка, всегда стройного, светского, часто вдохновенного. В сем отношении перевод будет истинным созданием и важным событием в истории нашей литературы» (VII, 97).[1]

Однако и перевод Вяземского, будучи явлением единичным, не мог вполне разрешить тех задач, о которых говорилось выше. Их разрешение зависело главным образом от дальнейшего развития оригинальной художественной прозы.

И в 30-е годы в этом отношении происходит заметный перелом: интерес к русской литературе возрос, и произведения ряда писателей-прозаиков приобрели популярность в самых разнообразных кругах читателей. Это относится и к романам Загоскина (о чем упоминается в пушкинском «Рославлеве»), и к многочисленным романтическим повестям Марлинского, и к произведениям Н. Ф. Павлова, В. Ф. Одоевского и других писателей. Проза все более и более решительно стала вытеснять поэзию, и к середине 30-х годов в критике стали раздаваться даже голоса не только о количественном, но и качественном преобладании прозы над поэзией.[2] В этом усматривалось знаменательное явление, предвещавшее новый этап развития русской литературы.

Развитие прозы и рост ее популярности вызвали горячее одобрение у такого ревностного пропагандиста прозы, как А. Бестужев-Марлинский. Спустя десять лет после появления его «Взгляда на старую и новую словесность в России», в котором автор сетовал на недостаточное распространение прозы,

---

[1] Ср. у Е. А. Баратынского (письмо к Вяземскому, 1829 г.). «...для меня чрезвычайно любопытен перевод светского, метафизического «Адольфа» и перевод вашей руки». — Письма А. С. Пушкина, Е. А. Баратынского и П. А. Плетнева к князю П. А. Вяземскому. СПб., 1902, стр. 46.

[2] См., например, обзор Я. Неверовым «изящной словесности» в «Обозрении русских газет и журналов за первую половину 1835 года», — «Журнал Министерства народного просвещения», 1836, № 6, стр. 614.

он мог уже с удовлетворением отметить ее значительные успехи. Он не преминул сделать это в своем новом обозрении русской литературы, вызванном появлением в свет «Клятвы при гробе господнем» Н. Полевого. «Знать в добрый час благословил нас Ф. В. Булгарин своими романами, — писал Марлинский. — Перекрестный огонь загорелся из всех книжных лавок, и вот роман за романом полетели в голову доброго Русского народа, которому бог ведает с чего пришла смертная охота к гражданской печати, к своему родному, доморощенному (...) переводы со всех возможных языков надоели землякам пуще ненастного лета. Стихотворцы, правда, не переставали стрекотать во всех углах, но стихов никто не стал слушать, когда все стали их писать. Наконец рассеянный ропот слился в общий крик: «Прозы, прозы! — Воды, простой воды!»[1]

Однако раздавались и иные голоса. Правда, сомневаться в торжестве прозы не приходилось, но отношение к этому явлению не было однородным. Журнал, выражавший точку зрения сторонников «чистой поэзии», «Московский наблюдатель» устами своего ведущего критика С. П. Шевырева в программной статье «Словесность и торговля», помещенной в первом номере журнала, заявлял:

«Умолкло вдохновение наших поэтов. Поэзия одна не покоряется спекуляции (...). Тщетно книгопродавец сыплет перед взорами Поэта звонкие, блещущие червонцы: — не зажигается взор его вдохновением, Феб не внемлет звуку металла. Изредка в пустыне прозы наших журналов прозвучат бывалым звуком стихи вдохновенные — и все это мгновенно, все отрывочно! Но зато на призыв шумного дождя червонцев, сыплет, как шумный ливень, наша периодистая, многословная проза — и заливает всякую мысль, всякое вдохновение на почве нашей словесности».[2]

Для Пушкина такая точка зрения была неприемлемой, противоречила его собственным суждениям о прозе. Когда Н. В. Гоголь в своей статье «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году» заметил, что публика проявила всеобщее равнодушие к поэзии в противовес прозе,[3] Пушкин возразил

---

1 «Московский телеграф», ч. 52, 1833, стр. 399—400.

2 «Московский наблюдатель», 1835, ч. I, стр. 19—20. Подобными же настроениями проникнуто и стихотворение Е. А. Баратынского «Последний поэт», помещенное в том же номере журнала (стр. 30—32). В рецензии «Литературных прибавлений к Русскому Инвалиду» (1835, № 96, 30 ноября) на стихотворения Бенедиктова об упадке поэзии говорится также в элегических тонах, близких к суждениям «Московского наблюдателя»: «...божественная оставляла неблагодарную словесность, которая важно перебирала счеты вместо лиры» ...и т. д. (стр. 766).

3 См. Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений, т. VIII. Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 172.

ему, что, во-первых, большее внимание читателей к прозе явление совершенно естественное и что, во-вторых, из этого не следует делать вывода о равнодушии их к поэзии, т. к. последняя не представляет достойных большого внимания образцов.

«Вы говорите, — писал Пушкин в «Письме к издателю», помещенном в «Современнике» за подписью А. Б., — что в последнее время заметно было в публике равнодушие к поэзии и охота к романам, повестям и тому подобному. Но поэзия не всегда ли есть наслаждение малого числа избранных, между тем как повести и романы читаются всеми и везде? И где подметили вы это равнодушие? Скорее можно укорить наших поэтов в бездействии, нежели публику в охлаждении» (VII, 441—442).

Это суждение Пушкина можно сопоставить с мыслью Белинского, которую он несколько ранее высказал в «Литературных мечтаниях» (1834 г.): «...дошло до того, — писал критик, — что теперь уже утвердительно говорят, будто в наше время самые превосходные стихи не могут иметь никакого успеха. Нелепое мнение! (...) Явись новый Пушкин, но не Пушкин 1835, а Пушкин 1829 года, и Россия снова начала бы твердить стихи, но кто, кроме несчастных читателей ex officio даже подумает и взглянуть на изделия новых наших стиходеев...»[1]

Белинский был неправ по отношению к Пушкину, недооценивая его поэтическое творчество 30-х годов, однако он совершенно прав, видя, как и Пушкин, основную причину охлаждения публики к поэзии в очевидном для него ее упадке.

В приведенном выше суждении Пушкин развивает мысль, высказанную им еще прежде в «Рославлеве»; здесь он еще определеннее говорит о большей демократичности прозы, интерес к которой вызывался в самых широких, — конечно, с поправкой на условия того времени, — читательских кругах.

Мнение Пушкина противостоит также мнению записных критиков «Библиотеки для чтения», утверждавших, что стихов никто больше не читает и видевших в их появлении необъяснимый анахронизм. В качестве своего рода курьеза можно отметить, что эта точка зрения проповедывалась даже... стихами и, кстати сказать, довольно гладкими, восстававшими против стихотворства. Стихотворение это, являющееся явным подражанием пушкинскому «Разговору книгопродавца с поэтом», представляет собой диалог романтика-поэта (стихотворение называется «Поэт») и его друга, выступающего в роли резонера. В речах последнего точка зрения «Библиотеки для чтения» высказана достаточно ясно.

---

[1] Белинский, I, стр. 90—91.

Стихотворение завершается длинной репликой «друга», убеждающего поэта:

«Прошла пора стихи писать:
Потребность века проза, проза!»[1]

Пушкин, как это вытекает из приведенного выше суждения, не мог разделять подобную точку зрения, в еще более грубой форме выражавшуюся в писаниях редактора «Библиотеки для чтения» О. И. Сенковского. Великому поэту была свойственна принципиально иная мысль — о необходимости нового подъема поэзии на реалистической основе. Большую роль в этом могло и должно было сыграть широкое развитие прозы.

2.

Одним из наиболее ранних и самым развернутым выступлением Пушкина по вопросу о прозе является незавершенная статья 1822 года, которая в современных изданиях сочинений поэта печатается под условным заглавием «О прозе» («Д'Аламбер сказал однажды . . .»). Статья эта в дошедшей до нас части посвящена кардинальному в проблеме прозы вопросу о языке последней (отсюда заглавие, под которым она печаталась в ряде прежних изданий Пушкина: «О слоге»); и лишь заключающая ее и оставшаяся незаконченной фраза о Карамзине предполагала, возможно, историко-литературное направление ее в дальнейшем. Слогу современных ему писателей-прозаиков Пушкин противопоставляет те требования, которые, по его мнению, должны выдвигаться перед прозаическим языком.

В своей статье Пушкин с негодованием говорит о писателях, «которые, почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами. Эти люди никогда не скажут *дружба* — не прибавя: сие священное чувство, коего благородный пламень и пр. Должно бы сказать: рано поутру — а они пишут: Едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба — ах как это все ново и свежо, разве оно лучше потому только, что длиннее» (VII, 14—15). Своими ироническими примерами Пушкин поражает типические явления современной ему литературы, и, в первую очередь, эпигонов Карамзина. Правда, то же может относиться и к ряду других писателей-прозаиков того времени, культивировавших так называемую «поэтическую прозу», которая расцвела вскоре пышным цветом в творчестве Марлинского.

Не установлено, кого конкретно имел в виду Пушкин; воз-

[1] «Библиотека для чтения», т. 13, 1835, отд. I, стр. 9.

можно, приводимые им примеры вымышлены, но критическая их направленность не теряет из-за этого своей действенности. Длинноты, вялость и неопределенность в описаниях и т. п. можно часто встретить в русской прозе начала XIX века.

В противовес этим явлениям Пушкин выставляет свое представление о качествах прозаического языка. «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат» (VII, 15—16).

Эти принципиальные суждения Пушкина чрезвычайно важны. Требуя точности и краткости для языка прозы, Пушкин имеет в виду также и определенность, четкость и ясность художественных образов, создаваемых средствами прозы, требует соответствия художественных средств изображения изображаемой действительности. Для Пушкина совершенно чуждо всякое украшательство в языке, увлечение одними лишь внешними формами слова. Позже, уже в 30-е годы, он сурово осуждает писателей, «которые пекутся более о наружных формах слова, нежели о мысли, истинной жизни его, не зависящей от употребления». («О ничтожестве литературы русской», 1834; VII, 310).

Требование соответствия слова и мысли, вытекающее из необходимости точности и краткости, является важнейшим моментом пушкинского решения проблемы прозы. Характеризуя прозаический слог Вяземского, Пушкин писал (материалы к «Отрывкам из писем, мыслями и замечаниям», 1827 г.):

«Проза князя Вяземского чрезвычайно жива. Он обладает редкой способностию оригинально выражать мысли — к счастью, он мыслит, что довольно редко между нами» (VII, 66).

Оригинальное выражение мыслей при соблюдении точности и краткости создает условие для выполнения основного пушкинского требования — простоты и обеспечивает создание такого языка художественной прозы, о котором заботился Пушкин.,

Следующий раздел статьи Пушкина «О прозе», к сожалению, едва начатый, ставит вопрос о Карамзине. «Вопрос, чья проза лучшая в нашей литературе. Ответ — *Карамзина*. Это еще похвала небольшая — скажем несколько слов об сем почтенном . . .» (VII, 16).

На этом статья Пушкина обрывается; однако наличие последней фразы — «Это еще похвала небольшая» — в значительной мере проливает свет на сущность того, что поэт предполагал сказать в дальнейшем. Признавая заслуги Карамзина в создании русского прозаического языка и стиля, превзошедших все созданное до него и оставшихся образцовыми вплоть до 20-х годов XIX века, Пушкин тем не менее видит и его

ограниченность, обусловленную главным образом отсутствием связи с живым языком народа.

Основная заслуга Карамзина, отмеченная позднее и Пушкиным («. . . Карамзин освободил язык от чуждого ига и возвратил ему свободу, обратив его к живым источникам народного слова». —«Путешествие из Москвы в Петербург»; VII, 278), состояла в новом подходе к языку, снижении прозаического слога, приближении его к разговорному языку. Однако, поскольку Карамзин ориентировался преимущественно на язык лишь высших слоев общества, его реформа носила половинчатый характер и не могла поэтому оказать решающего влияния на дальнейшее развитие русской литературы.[1] Более того, доведя до абсурда принципы, положенные Карамзиным в основу прозаического языка, сентименталисты первых десятилетий XIX века тем самым показали непригодность намеченного им пути. Необходимость новой реформы языка стала совершенно очевидной. Это и выдвинуло на первый план проблемы прозы вопрос о ее языке и стиле.

3.

Разработка языка и стиля прозы во многом решала вопрос о ее создании. То, что было накоплено предшествующим опытом, не могло в полной мере способствовать задачам, которые выдвигались эпохой, поэтому язык, — этот, по выражению Горького, «первоэлемент» литературы, — должен был в первую очередь подвергнуться решительному пересмотру.

«Наша литература, — писал Белинский, — была до Пушкина ученицею, особенно в прозе: вот причина исключительного владычества стилистики, убитой Пушкиным . . .»[2]

Сила Карамзина, крупнейшего предшественника Пушкина в прозе, заключалась, прежде всего, в работе над языком, которую он считал основным делом всякого писателя своего времени.

В статье 1803 г. «Отчего в России мало авторских талантов», являющейся своего рода программной, Карамзин писал:

«Русский *Кандидат Авторства,* недовольный книгами, должен закрыть их и слушать вокруг себя разговоры, чтобы совершеннее узнать язык. Тут новая беда: *в лучших домах* говорят у нас по-Французски! *Милые женщины,* которых надлежало

[1] Об этом писал в «Литературных мечтаниях» Белинский: «Вероятно, Карамзин старался писать, как говорится. Погрешность его в сем случае та, что он презрел идиомами русского языка, не прислушивался к языку простолюдинов и не изучал вообще родных источников. Но он исправил эту ошибку в своей «Истории». — Белинский, I, стр. 57.

[2] Русская литература в 1844 году. — Белинский, V, стр. 545.

бы только подслушивать, чтобы украсить роман или комедию любезными, счастливыми выражениями, пленяют нас не-Русскими фразами. Что же остается делать Автору? выдумывать, сочинять выражения; угадывать лучший выбор слов; давать старым некоторый новый смысл, предлагать их в новой связи, но столь искусно, чтобы обмануть читателей и скрыть от них необыкновенность выражения. Мудрено ли, что сочинители некоторых Русских комедий и романов не победили сей трудности, и что *светские* женщины не имеют терпения их слушать или читать их, находя, что так не говорят люди со вкусом?» (курсив мой. — Л. С.).[1]

Главным, что обращает на себя внимание в этом высказывании Карамзина, является его ориентация на разговорный язык, но понимание им этого языка чрезвычайно ограничено. Для Карамзина разговорный язык совпадает с языком салона, и ссылка на мнение «милых светских женщин» говорит сама за себя. Даже неологизмы, необходимые в силу недостаточности языкового материала, Карамзин допускает лишь в том случае, если они, по его мнению, смогут войти в обиход светских женщин, которые являются для него законодательницами вкуса. Впоследствии карамзинский культ «светской дамы» становится широко распространенным явлением, борьбу с которым неоднократно приходилось вести также и Пушкину.

В своей постановке вопроса о языке прозы Пушкин также ориентируется на разговорный язык, внесение элементов которого в литературу, по его мнению, должно сыграть важнейшую роль в становлении прозаического языка. В письме А. Бестужеву (1825 г.), советуя своему адресату взяться за написание романа, Пушкин подчеркивает: «...пиши его со всею свободою разговора или письма, иначе все будет слог сбиваться на Коцебятину» (X, 192). Но для Пушкина не может быть и речи об ограничении понятия разговорного языка теми лишь его формами, которые распространены в светском обществе.

Еще в 1828 году, в черновом наброске «О поэтическом слоге» Пушкин высказал совершенно противоположную мысль.

«В зрелой словесности приходит время, — писал он, — когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условленного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию, сначала презренному» (VII, 80—81).

В противовес Карамзину, Пушкин прямо говорит здесь о необходимости обращаться к народному языку, что, по его мнению, должно способствовать наилучшему решению проблемы создания литературного языка.

---

[1] Н. М. Карамзин. Сочинения, т. 7. СПб., 1834, стр. 196—197.

Об этом он еще более отчетливо скажет несколькими годами позднее («Опровержение на критики», 1830 г.): «Разговорный язык простого народа (не читающего иностранных книг и, слава богу, не выражающего, как мы, своих мыслей на французском языке) достоин также глубочайших исследований (. . .) не худо нам иногда прислушиваться к московским просвирням. Они говорят удивительно чистым и правильным языком» (VII, 175).

Но с другой стороны, разговорный язык не рассматривался поэтом как единственный материал при создании литературного языка. Наряду с ним, он придавал большое значение и письменному языку, отразившему в себе накопленное в течение веков. В 1836 году в упоминавшемся уже письме А. Б. он замечает:

«Письменный язык оживляется поминутно выражениями, рождающимися в разговоре, но не должен отрекаться от приобретенного им в течение веков. Писать единственно языком разговорным значит не знать языка» (VII, 439).

Эти основные положения, высказанные Пушкиным, необходимо учитывать при рассмотрении его взглядов на прозу и на ее язык. Вместе с тем они необходимы также и при изучении языка и стиля Пушкина-прозаика.

Придавая первостепенное значение живому языку, Пушкин видел в нем важнейший источник для создания языка прозы. В 1822 году он писал Вяземскому: «Предприми постоянный труд, пиши в тишине самовластия, образуй наш метафизический язык, зарожденный в твоих письмах — а там что бог даст» (X, 42).

Язык русской прозы, таким образом, предстояло еще создать; это была важнейшая задача, и именно на нее Пушкин прежде всего и обращал внимание своих современников. К этому вопросу он возвращается неоднократно; в 1825 году в статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова» (статья эта была опубликована в «Московском телеграфе») он более подробно развивает эту мысль.

«Положим, что русская поэзия достигла уже высокой степени образованности, — писал Пушкин, — просвещение века требует пищи для размышления, умы не могут довольствоваться одними играми гармонии и воображения, но ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись; метафизического языка у нас вовсе не существует. Проза наша так еще мало обработана, что даже в простой переписке мы принуждены *создавать* обороты для изъяснения понятий самых обыкновенных, так что леность наша охотнее выражается на

языке чужом, коего механические формы давно готовы и всем известны» (VII, 31).[1]

Следует отметить, что, говоря о взглядах Пушкина на прозу, исследователи часто допускают ошибку, утверждая, будто его высказывания не распространяются на художественную прозу. Так, И. В. Сергиевский писал, что «все выступления Пушкина на эту тему касаются по большей части вопросов языка во внеэстетической его функции, языка как явления культурного обихода в широком значении этого слова, — языка публицистической и научной прозы».[2]

Эта точка зрения нуждается в пересмотре. Мысль, высказанная здесь, неверна уже потому, что в строгом смысле слова вопрос о художественной прозе в то время не выделялся еще в качестве самостоятельной проблемы, и проза, таким образом, рассматривалась в совокупности всех ее явлений.

Об этом можно судить хотя бы по постановке вопроса о прозе в учебной литературе. Не вызывает сомнений, конечно, что эта литература отставала от современных теоретико-литературных мнений; все же и она в какой-то мере отражала их состояние и может быть поэтому учтена.

В переизданной в 1832 г. «Частной реторике» лицейский учитель Пушкина Н. Ф. Кошанский писал, например: «Вымышленные Повести — по-видимому — относятся к Поэзии: ибо вымысл есть характер Поэзии. Но если они употребляют язык и средства Прозы (. . .) то без сомнения принадлежат больше Прозе, нежели Поэзии».[3]

Учитывая все это, особенно в вопросе о языке прозы, нельзя строго отделять в то время художественную прозу от нехудожественной. Самое понятие «изящной прозы» толковалось тогда гораздо шире, чем мы понимаем сейчас художественную прозу. Разработка языка прозы, таким образом, рассматривалась как единая проблема, все части которой тесно связаны между собой.

Кроме того, как показал Б. В. Томашевский, смущавшее

---

[1] Ср. с высказыванием А. Бестужева в статье «Взгляд на старую и новую словесность в России». Говоря о том, что русских прозаиков можно укорить «погрешностями противу языка», он продолжает: «К сему присоединилась еще односторонность, происшедшая от употребления одного французского и переводов с сего языка. Обладая неразработанными сокровищами слова, мы, подобно первобытным Американцам, меняем золото оного на блестящие заморские безделки». — «Полярная звезда» на 1823-й год. СПб., 1822, стр. 36—37.

[2] И. В. Сергиевский. Эстетические взгляды Пушкина. — «Литературный критик», 1935, № 4, стр. 39.

[3] Н. Кошанский. Частная реторика. СПБ., 1832, стр. 70. См. также в «Учебной книге словесности» Н. И. Греча: «Романы или вымышленные Повести, и писанные Прозою драматические произведения по вымыслу и расположению принадлежат к Поэзии, а по выражению к Прозе». — Н. Греч. Учебная книга словесности, ч. I, СПб., 1830, стр. 53.

многих исследователей слово «метафизический» в качестве эпитета к слову «язык» вовсе не является в употреблении Пушкина аналогичным понятию научного, философского или же публицистического языка. Пушкин определял им «реалистическую психологию и свойственный ее выражению язык».[1]

Это соответствовало основным тенденциям последующего развития пушкинской прозы, и забота Пушкина о создании русского прозаического языка оказывалась, таким образом, связанной с утверждением реализма в его творчестве.

Пушкин, как мы видели, придавал большое значение вопросу о необходимости создания прозаического языка на национальной основе. Тем не менее он был совершенно чужд в этом вопросе какой бы то ни было национальной ограниченности. Выражая сожаление по поводу того, что необходимость создания собственного языка подменяется всеобщим употреблением французского, Пушкин в то же время считал, что использование отдельных элементов последнего способствует совершенствованию русского литературного языка. Когда Вяземский выступил в 1825 году в статье об одной из военных работ Д. В. Давыдова против пуристов, ополчившихся на писателей, склонных в своем языке употреблять галлицизмы, Пушкин горячо поддержал его.[2]

«Ты хорошо сделал, — писал он Вяземскому, — что заступился явно за галлицизмы. Когда-нибудь должно же вслух сказать, что русский метафизический язык находится у нас еще в диком состоянии. Дай бог ему когда-нибудь образоваться наподобие французского (ясного точного языка прозы, т. е. языка мыслей)» (X, 153).

Забота о прозаическом языке и слоге, проявленная Пушкиным, свидетельствует о первостепенной важности этого вопроса Состояние русской прозы настоятельно требовало самого решительного пересмотра установившихся норм и канонов, в большой степени восходивших еще к карамзинизму. Имена Карамзина, Батюшкова и Жуковского по-прежнему характеризовали тот круг писателей, прозаический язык которых и в 20-е годы продолжал считаться образцовым. В рецензии «Литературной

---

[1] Б. В. Томашевский. Вопросы языка в творчестве Пушкина. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. I. М.—Л., 1956, стр. 131. Ср. ст. А. Ахматовой. «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина».— В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, I. М.—Л., 1936, стр. 97—98.

[2] Вяземский писал в своей статье: «Не забудем, что язык политический, язык военный — скажу наотрез — язык мысли вообще, мало и немногими у нас обработан. Хорошо не затевать новизны тем, коим незачем выходить из колеи и выпускать вдаль ум домовитый и ручной; но повторяю: новые набеги в области мыслей требуют часто и нового порядка».— П. А. Вяземский. Полное собрание сочинений, т. I. СПб., 1878, с. 196—197.

газеты» на «Повести и литературные отрывки, изданные Н. Полевым», мы встречаем следующее суждение о Карамзине и Жуковском: «...в их переводах мы читаем и перечитываем все, ибо, независимо уже от увлекательной прелести их слога, чтение сие весьма поучительно: оно служит для нас и правилом и образцом хорошей Русской прозы. Хотя слог первого из упомянутых двух отличных наших прозаиков, по словам Критика его, Историка Русского народа (имеется в виду Н. Полевой. — Л. С.), и устарел; но мы все еще учимся и будем всегда учиться по этому старому слогу...».[1]

Известно отношение Пушкина к прозе Карамзина, однако и для 1830 года его суждение о ней, как о лучшей в русской литературе, по-прежнему оставалось в силе.

Вопрос о языке и стиле прозы, или, выражаясь терминологией того времени, о ее слоге, широко обсуждался в качестве основной проблемы и критикой 20-х и 30-х годов. Видное место занимает он и в ежегодных обзорах русской литературы О. М. Сомова, помещавшихся в «Северных цветах».

В обзоре 1827 года Сомов писал, что «наша русская проза представляет более трудностей, и что трудности сии важнее тех, кои зависят от стихотворной меры, рифмы, благозвучия и проч. Главнейшая из них состоит в том, что проза требует у нас обширнейшего и основательного знания языка, большей точности, большей отчетливости в выражениях, которые писатель должен почти беспрестанно творить сам, потому что образцами, из коих бы можно было заимствоваться, мы еще весьма небогаты».[2] Очевидно, Сомов отражает в своих высказываниях точку зрения, свойственную Пушкину и его окружению — об этом говорят приведенные нами цитаты.

Важнейшее значение проблемы прозаического языка было общепризнанным в русской критике 30-х годов.

В рецензии на «Русские повести и рассказы» Марлинского, помещенной в 1832 году в «Московском телеграфе», ее автор также подчеркивает первостепенность этой проблемы: «Роман самородный и повесть, — пишет он, — требуют большой зрелости в Литературе. Кроме воображения, для них необходим еще язык, повинующийся всем переливам души, всем волне-

---

[1] «Литературная газета», 1830, № 35, 20 июня; т. I, стр. 283.

[2] «Северные цветы» на 1828-й год. СПб., 1827, стр. 77—78. Ср. в обзоре 1828 года: «У нас нет еще слога повествовательного для романов и повестей, нет разговорного слога для драматических сочинений в прозе, нет даже слога письменного. Оттого-то молодые наши писатели вступают всегда ощупью на этот путь, и слава богу, если за неимением проложенной, гладкой дороги, им посчастливилось напасть на хорошую тропинку!» — «Северные цветы» на 1829-й год. СПб., 1828, стр. 82—83.

ниям сердца и всем утонченностям в общежитии старых и новых народов».[1]

Основное, что вытекает из приведенного высказывания, — признание первостепенного значения вопроса о языке, — говорит о правильном понимании автором статьи проблемы прозы вообще.[2]

4.

В черновом наброске своей статьи «О прозе» (1822) Пушкин, характеризуя те черты, которые, по его мнению, должны быть свойственны прозе, замечал: «Стихи дело другое (впрочем, в них не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительнее, чем у них обыкновенно водится. С воспоминаниями о протекшей юности литература наша далеко вперед не подвинется») (VII, 16).

Это суждение Пушкина свидетельствует о различном подходе его к стихам и прозе, как двум существенно различным видам литературы.[3] К ним, следовательно, должны предъявляться различные требования, их должны характеризовать определенные черты, свойственные каждому из этих видов в отдельности. Правда, Пушкин уже и тут оговаривает, что и стихотворения, поэзия, наряду с прозой, не должны быть просто игрой воображения, но должны быть также проникнуты глубокой и значительной мыслью. Позже, в 30-е годы Пушкин уточнял эту мысль, ссылаясь на судьбу двух крупнейших французских поэтов XVI—XVII веков.

«. . . Малгерб ныне забыт подобно Ронсару, сии два таланта, истощившие силы свои в усовершенствовании стиха . . .» («О ничтожестве литературы русской», 1834; VII, 310).

Мы не согласимся теперь с Пушкиным в оценке Ронсара как «забытого» поэта, однако для нас принципиально важна самая мысль Пушкина о недостаточности одного лишь формального «усовершенствования стиха»; требуется еще и забота о его содержании, — только таким поэтическим произведениям обеспечена долгая жизнь. К этому кругу высказываний Пуш-

---

1 «Московский телеграф», ч. 49, 1833, № 2, стр. 329.

2 В «Отчете за 1831 год», помещенном в «Телескопе» (автор его, очевидно, Н. И. Надеждин) также шла речь о языке прозы, современное состояние которой не удовлетворяло обозревателя: «. . . проза представляет Вавилонское смешение всех европейских идиотизмов, нараставших поочередно на дикую массу Русского неразработанного слога». — «Телескоп», ч. 7, 1832, № 1, стр. 153.

3 Ср. стихи в «Евгении Онегине»:

Они сошлись. Вода и камень,
Стихи и проза, лед и пламень
Не столь различны меж собой (V, 42).

кина присоединяется еще одно ироническое замечание. В письме Вяземскому (1826 г.) Пушкин замечал: «Твои стихи к Мнимой Красавице (ах извини: Счастливице) слишком умны. А поэзия, прости господи, должна быть глуповата» (X, 207).

Это парадоксальное суждение Пушкина вовсе не расходится с приведенными выше, не означает, что он отказывал поэзии в мысли; высказанное в полемической форме, оно утверждает только право поэзии на выражение непосредственного чувства.

Иным было отношение Пушкина к прозе, для которой он с самого начала в качестве основного требования выдвигал точное выражение определенной мысли. Правда, и здесь следует оговориться, что и дидактическая проза всегда была чужда ему — отсюда резко отрицательное отношение поэта к «нравственно-сатирической» школе Булгарина и его последователей, — тем не менее, борясь против «блестящих выражений» в прозе, он требовал от нее главного — «мысли».

В отличие от поэзии Пушкин говорил о «смиренной прозе»,[1] прозе «суровой», имея в виду отсутствие в ней языковых украшений, которые, по его мнению, допустимы и даже неизбежны в поэзии.

В 1827 году в не опубликованной им части «Отрывков из писем, мыслей и замечаний» Пушкин писал: «У нас употребляют прозу как стихотворство: не из необходимости житейской, не для выражения нужной мысли, а токмо для приятного проявления форм» (VII, 65).

В этом суждении, содержащем критику широко распространенной в то время «поэтической прозы», противопоставление прозы и поэзии налицо: то, что возможно, допустимо в поэзии («приятное проявление форм»), ни в коем случае не должно присутствовать в прозе, «языке мыслей».

Однако в дальнейшем Пушкин склонен был пересмотреть эту точку зрения. Последовательно выступая против вычурности и красивости прозаического языка, он резко осудил впоследствии подобные излишества также и в поэзии. В 1828 году в черновом наброске «О поэтическом слоге» Пушкин писал:

«Мы не только еще не подумали приблизить поэтический слог к благородной простоте, но и прозе стараемся придать напыщенность, поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем» (VII, 81).

Эта точка зрения, впервые высказанная Пушкиным с такой определенностью, впоследствии легла в основу его собственной творческой деятельности как прозаической, так и поэтической. Пушкин создает свою прозу с ориентацией на максималь-

---

[1] «И, Фебовы презрев угрозы,
Унижусь до смиренной прозы». («Евгений Онегин»; V, 61).

ную простоту, и это является основной характерной чертой как ее языка, так и вообще всех ее компонентов.

5.

Широко распространено мнение, что в первый период творчества, вплоть до начала 30-х годов, для Пушкина характерно было пренебрежительное отношение к прозе, признание ее низшим и второстепенным видом литературы. Мнение это было высказано еще Н. О. Лернером в его книге о прозе Пушкина;[1] позднее его повторил В. А. Васильев, считавший, что «до начала 30-х годов у Пушкина — поэта, высоко ценящего дар избранников-поэтов, «прекрасного жрецов», замечается пренебрежительное отношение к прозе, соединенное с сознанием неразвитости, слабости прозаической литературы в России».[2]

Как и Лернер, Васильев обосновывает это положение ссылками на Пушкина. Ведь употреблял же поэт, и даже неоднократно, выражение «презренная проза». Почти одновременно находим мы это выражение в письме Пушкина к брату («Прощай, стихов новых нет — пишу Записки, но и презренная проза мне надоела»; X, 124) и в поэме «Граф Нулин» (1825):

«В последних числах сентября
(Презренной прозой говоря)
В деревне скучно . . .» (IV, 237).[3]

В этом и видят доказательство положения, будто Пушкин считал, что проза значительно уступает стихам. Неверность и наивность такой точки зрения очевидна.

Стоит, например, только поставить эти строки в контекст самой поэмы Пушкина, как обнаруживается подлинный смысл приведенного выражения: противопоставление реалистической и сатирической направленности поэмы сложившемуся в то время идеалу возвышенной поэзии. Уже одним этим легко опровергается положение о «презрительном», на первый взгляд, отношении поэта к прозе.

Как правильно заметил Б. В. Томашевский, за выражениями типа «презренная проза» у Пушкина «скрыта ирония, и

---

[1] См. Н. О. Лернер. Проза Пушкина. Изд. «Книга», Пгр.—М., 1923, стр. 10—14.

[2] В. А. Васильев. Пушкин-критик. — «Известия Северо-Кавказского педагогического института», т. XIII. Орджоникидзе, 1937, стр. 122.

[3] Подобные же выражения можно встретить и у современников Пушкина. Ср., напр., в письме Вяземского А. И. Тургеневу (1822 г.): «. . . нет, ты стихов не стоишь: и подлой прозы для тебя довольно». — «Остафьевский Архив», т. II. СПб., 1899, стр. 239.

она направлена не против прозы, а против господствовавших взглядов на нее».[1]

Слишком категорическим и потому неверным представляется нам также и встречающееся в литературе мнение, будто, «прочно вступив на позиции реализма, Пушкин стал рассматривать прозу, как более значительный вид литературного творчества, чем поэзия».[2]

Это неверно. Проза и стихи всегда рассматривались Пушкиным как две различные стихии литературного творчества, но каждой из них поэт равно придавал большое значение в развитии литературы.

Уже в 1820 году в письме Пушкина брату встречаются следующие строки: «... благодарю тебя за стихи; более благодарил бы тебя за прозу. Ради бога, почитай поэзию — доброй, умной старушкою, к которой можно иногда зайти, чтоб забыть на минуту сплетни, газеты и хлопоты жизни, повеселиться ее милым болтаньем и сказками; но влюбиться в нее — безразсудно» (X, 19).

Пушкин придавал прозе большое значение потому, что разработка прозаического языка, создание русской художественной прозы, могло, по его мнению, способствовать международному утверждению русской литературы. В упоминавшейся уже статье 1825 года «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова» Пушкин присоединяется к мнению Лемонте о французском языке и продолжает: «Приводя в пример судьбу сего прозаического языка, г. Лемонте утверждает, что и наш язык, не столько от своих поэтов, сколько от прозаиков должен ожидать *европейской своей общежительности.* Русский переводчик оскорбился сим выражением; но если в подлиннике сказано civilisation Européenne, то сочинитель чуть ли не прав» (VII, 30—31).

Естественно, что эти соображения заставляли Пушкина заботиться о развитии русской прозы, и если на первых порах современное ее состояние не могло удовлетворить его, то это ни в коей мере не говорит о пренебрежительном отношении поэта к прозе вообще. Пушкин считал прозу таким видом литературы, который в наибольшей мере удовлетворяет интересы широкого круга читателей, в противовес поэзии, которая имеет определенный, относительно узкий круг своих ценителей.

---

[1] Б. Томашевский. Проза. — «Смена», 1936, № 9, стр. 32. Ср. точку зрения Б. С. Мейлаха в вводной статье к сборнику «Русские повести XIX века 20-х и 30-х годов», т. I. Гослитиздат, М.—Л., 1950, стр. X.

[2] Н. Ф. Орбелиани. Повествовательная проза А. С. Пушкина 1827—1830 годов. (К проблеме реализма пушкинской прозы). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 1955, стр. 3.

Частным отличительным признаком прозы по сравнению с поэзией Пушкин считал то, что прозе свойственно менее чувства, и ее создание в меньшей степени зависит от вдохновения, нежели создание поэтических произведений, хотя, безусловно, и предполагает его.

Так, сообщая Дельвигу о своей работе над «Арапом Петра Великого» (1827 г.), Пушкин замечал: «Я в деревне и надеюсь много писать, в конце осени буду у вас; вдохновенья еще нет, покаместь принялся я за прозу» (X, 233).

Стихам, считал Пушкин, необходимо больше «чувства» и «живости», чем прозе (см. X, 44); это, несомненно, связано с его мыслью о простоте и безыскусственности последней.

Из сказанного не следует, что Пушкин считал создание прозаических произведений легким и не требующим большого труда делом. Напротив, выдвигая перед собой и современными ему прозаиками требование точности и краткости в прозе, Пушкин имел в виду именно необходимость большого творческого труда, тем более значительного, что неразработанность прозаического языка и стиля ставила перед писателями особенно большие трудности, преодоление которых решало в конечном счете вопрос о создании новой русской прозы.

*

Таковы основные мысли Пушкина о прозе; в их совокупности мы находим определенную теорию прозы, разработанную великим поэтом и тесно связанную со взглядами его современников. Правда, Пушкин многого здесь не касается; видя в решении вопросов о форме прозы основу для ее дальнейшего совершенствования, он, как и его современники, именно на них сосредоточивал свое основное внимание. Но, говоря о форме прозы, о ее языке, о ее отличии от поэзии, Пушкин всегда имел в виду тесную связь их с мыслью, одухотворяющей произведение.

Только такое единство и могло обеспечить прозе необходимые качества для того, чтобы она — Пушкин видел в этом важнейшую задачу прозы — смогла выполнить свою роль наиболее близкого широким массам читателей вида литературного творчества. Кроме того, проза давала, в условиях 20—30-х годов в особенности, наиболее благоприятные возможности для приближения литературы к действительности; и в сознании Пушкина реформирование русской прозы означало в конечном счете поворот ее к реализму.

Этому, несомненно, способствовала и борьба Пушкина против обветшавших норм сентиментальной и романтической поэтики в прозе. В этом прежде всего и заключено значение пуш-

кинской теории прозы, которую мы с полным основанием можем определить как реалистическую.

Можно провести параллель между разработкой Пушкиным реалистической теории драмы и определением им основных черт новой прозаической системы. Правда, Пушкин не создал здесь такой цельной и внутренне завершенной системы взглядов, как в вопросе о драматургии; все же основные черты пушкинской теории прозы встают перед нами и из тех разрозненных замечаний, которые мы попытались собрать и систематизировать в данной статье.

Учет взглядов Пушкина на прозу важен, конечно, не столько сам по себе; он необходим прежде всего для изучения художественной практики Пушкина-прозаика. Создавая свои художественные произведения в прозе, он опирался на те теоретические представления о ней, которые сложились у него; в этом отношении его проза представляет собой образец той «точности и краткости», которые Пушкин выдвигал в качестве основного и решающего требования в прозе.

Писатели, как современники, так и последователи Пушкина, не раз обращались к его прозе, видя в ней источник все большего совершенствования русской прозы. И Л. Н. Толстой, связавший с обращением к пушкинской прозе начало работы над «Анной Карениной», и И. С. Тургенев, видевший в ней «лучший образец русской речи»,[1] и Ф. М. Достоевский, неизменно восхищавшийся «Пиковой дамой» Пушкина, — все они выразили свою признательность ему не только как великому поэту, но и как гениальному прозаику.

Созданная на заре новой русской прозы, прозаическая система Пушкина, как и все его творчество, оказала, таким образом, благотворное влияние на последующее развитие русской литературы.

---

[1] Из воспоминаний А. Луканиной. — Цит. по ст. И. Эйгеса «Значение Пушкина для творчества Тургенева». — «Литературная учеба», 1940, № 12, стр. 61.

ANNOTATION

on L. S. Sidyakov's article "A. S. Pushkin and the Problem of Prose Writing in the 20ties and 30ties the 19 th century."

Out of the dispersed notes of Pushin connected with the problem of prose writing, the author attempts to restore Pushkin's views, which are treated in the article in connection with those of his contemporaries.

The article consists of several parts. The first part discusses a question raised by Pushkin and his contemporaries—that of creating a new Russian prose. The second part contains an analysis of an unfinished article of Pushkin "On Prose".

The third part shows how Pushkin and his contemporaries solved the question of language and style in prose writing. Lastly, the fourth and fifth parts deal with Pushkin's conception of the question of interrelation between poetry and prose. The article gives some conclusions in defining the significance of Pushkin's theory of prose in the study of both his work and the further development of Russian literature.

PETERA STUČKAS LATVIJAS VALSTS UNIVERSITĀTES ZINĀTNISKIE RAKSTI
XXIX SĒJUMS, 1959.
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ЛАТВИЙСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА,
ИМЕНИ ПЕТРА СТУЧКИ, ТОМ XXIX, 1959.

М. О. Румянцев.

ПРИЕМЫ ПОСТРОЕНИЯ ОБРАЗОВ В РОМАНАХ И. С. ТУРГЕНЕВА («РУДИН» И «ДВОРЯНСКОЕ ГНЕЗДО»)

I

Тургенев был писателем, внимательно следившим за всеми событиями в жизни русского обещства. Подмечая каждое изменение, наметившееся в общественной жизни страны, он старался его не только уловить, но и осмыслить. На каждом этапе истории писатель стремился дать оценку различным общественным группам и наметить те силы, на которые он — писатель — мог бы опереться в политической борьбе своего времени.

В одном из писем, определяя задачи писателя, Тургенев говорил, что «нужно не только уловлять жизнь во всех ее проявлениях, но и понимать ее, понимать те законы, по которым она движется, и которые не всегда выступают наружу; нужно сквозь игру случайностей добиваться до типов и со всем тем всегда оставаться верным правде».[1] Стараясь понять жизнь в ее изменениях, Тургенев пытается осмыслить и роль передовой дворянской интеллигенции, ее задачи. Нам понятен поэтому пристальный интерес писателя к одной из основных проблем, выдвинутых самой историей, к проблеме положительного героя. На том этапе освободительной борьбы проблема положительного героя — это проблема деятеля, активно участвующего в осуществлении очередных задач общественно-политической жизни страны. Проблема оценки значения этого деятеля и в то же время переоценки передовой дворянской интеллигенции, игравшей до тех пор в русском обществе руководящую роль. Мимо этой проблемы не могли пройти и другие писатели того времени, пытавшиеся осмыслить характер передового деятеля, его идейную ценность.

Осмысление новых задач, выдвинутых самой историей, определило и отбор образов и расстановку их. Эстетические взгляды

[1] Письмо В. И. Конгу 16 июня 1876 г., т. 12, стр. 492—493, М., 1958. В дальнейшем цитирую по 12-томному изданию. М. 1954—58 г.г.

Тургенева сложились под влиянием Белинского, его учителя и наставника. Белинский завещал реализм, и Тургенев остался верен этому завету. Белинский боролся за правдивость, за правду характеров, Тургенев остался верен и этому принципу. «Точно и сильно воспроизводить истину, — писал Тургенев в статье по поводу «Отцов и детей», — есть высочайшее счастье для литератора, даже если эта истина не совпадает с его собственными симпатиями».

В признании объективности подлинного искусства мысль Тургенева всегда отличалась последовательностью и непримиримостью. Объективность, по мнению Тургенева, — строгий критерий художественности, без объективности нет подлинного искусства. «Искусство, — писал Тургенев, — торжествует свою высшую победу только тогда, когда лица, созданные поэтом, до того кажутся читателю живыми и самобытными, что сам творец их исчезает в глазах его, когда читатель размышляет о создании поэта, как о жизни вообще».[1] Быть внимательным к явлениям действительной жизни, угадывать новые потребности, новые идеи, рисовать жизнь правдиво, не искажая ее, — в этом писатель видел основной закон искусства. Это и определило художественные особенности его романов, их структуру. Сюжеты романов Тургенева просты, в них нет сложной интриги или запутанных приключений; отношения действующих лиц также естественны и просты, они обусловлены реальными жизненными отношениями, типичными для того времени. Эту особенность таланта Тургенева подметил еще Мериме. Он писал: «Г. Тургенев исключает из своих произведений тему великих преступлений, вы не встретите у него трагических сцен. В его романах мало событий. Их фабула весьма проста, в них нет ничего такого, что отличалось бы от обычной жизни.»[1] В этом следует видеть своеобразие Тургенева — романиста, идущего своей творческой дорогой. Мопассан, внимательно следивший за творческой работой своего современника, восхищавшийся его талантом и многому учившийся у него, писал: «Несмотря на свой возраст, свою почти завершившуюся карьеру, он имел самые прогрессивные взгляды на литературу, отвергая устарелые формы романа с комбинациями драматическими и учеными, требуя, чтоб они воспроизводили «жизнь» — ничего, кроме жизни, без интриги и запутанных приключений».[2]

В своих эстетических взглядах, несмотря на некоторые колебания, Тургенев сближался с революционными демократами, также отстаивавшими правдивость и реализм в искусстве.

---

[1] И. С. Тургенев. — собр. сочин., т. 11, стр. 7—8. М. 1956 г.

[1] Проспер Мериме. Избр. произв. М.-Л., 1930 г, стр. 539.

[2] В. Зелинский. Собрание критических статей, 2-й вып., ч. II, М. 1900, стр. 178.

«Мне кажется, — писал Тургенев Боткину в 1856 году, — недостаток наших писателей... состоит в том, что мы мало соприкасаемся с действительной жизнью, т. е. с живыми людьми».[3] Тургенев против такого искусства, которое уводит читателя от реальных вопросов современной жизни. Он противник искусства безыдейного, в котором не выражена передовая общественная мысль. Это надо иметь в виду, если мы хотим правильно понять своеобразие творческого метода писателя.

При определении тургеневских приемов создания образов мы прежде всего обращаемся к различным редакциям романов и подсобным записям писателя. Они очень помогают нам уяснить особенность и своеобразие художественного метода писателя в целом. Читая эти записи, мы замечаем прежде всего удивительное пристрастие писателя к хронологическим датам и точным генеалогическим данным. В них подробно сказано о социальном, общественном и семейном положении героя, но мало в них психологических указаний. Стремясь понять «правду о душе человека», Тургенев, прежде всего, стремился изучить внешний объективный мир, его развитие, его законы. В изучении сущности человеческих помыслов и поступков писатель отправлялся от реальной общественной жизни.

Излюбленный прием подробных биографий героев помогал выяснению социальной и семейной истории героев, условий воспитания, образования, традиций, влияний и т. д. Таким образом, психология личности осмысливалась как социальное поведение героя со всеми приметами среды и времени.

Интересна техника литературной работы Тургенева, ее методика. С годами она становилась все более ясной и четкой. Изучая технику литературной работы писателя, мы прослеживаем весь сложный процесс его творческой работы от начальной стадии замысла до последней редакции. Разнообразные подсобные записи, к которым прибегал Тургенев, фиксировали замысел на разных стадиях работы.

Перечень действующих лиц, всегда с обозначением их социальной принадлежности и общественной роли, обычно заканчивается подробной характеристикой героя и непременно его биографией.

Эти записи повторяются при работе над каждым романом

В развитии замысла Тургенев идет обычно от образа одного из персонажей. Он говорил: «Сперва начинает носиться в воображении одно из будущих действующих лиц, в основе которых у меня почти всегда лежат реальные лица. Часто лицо, которое занимает вас, — не главное, а одно из второстепенных,

[3] Боткин и Тургенев. Неизданная переписка, стр. 106.

без которого, однако, не было бы и главного. Задумываешься над характером, его происхождением, образованием; около первого лица группируются мало-по-малу остальные. Это время, когда в воображении носятся, всячески переплетаясь, туманные образы, — самое приятное для художника. Затем чувствуешь потребность закрепить эти образы, придать им более определенности».

В построении образов Тургенев отправлялся от жизненных прототипов, но не следует думать, что действущие лица романов писателя носят портретный характер. Жизненные прототипы служили только отправным пунктом сложной творческой работы по построению образов. Сам Тургенев в беседе с друзьями, записанной Л. Н. Майковым, характеризовал свою работу следующим образом: «Я встречаю, например, в жизни какую-нибудь Феклу Андреевну, какого-нибудь Петра, какого-нибудь Ивана и, представьте, что вдруг в этой Фекле Андреевне, в этом Петре, в этом Иване поражает меня нечто особенное, то, чего я не видел и не слыхал от других. Я в него вглядываюсь, на меня он или она производит особенное впечатление; вдумываюсь, и затем эта Фекла, этот Иван удаляются, пропадают неизвестно куда, но впечатление, ими произведенное, остается, зреет, Я сопоставляю эти лица с другими лицами, ввожу их в сферу различных действий, и вот создается у меня целый особый мирок... Затем нежданно, негаданно является потребность изобразить этот мирок...»

По спискам видно, как в одном персонаже сливались затем разрозненные реальные черты исторических лиц. Так писатель достигал обобщения. Обобщение в последовательном ходе художественной работы первоначально намеченного прототипа легко проследить по черновым материалам — спискам действующих лиц и их характеристикам.

Но иногда Тургенев делал и совершенно точные зарисовки исторических лиц — так, в образе Покорского (в романе «Рудин») он дал портрет Станкевича.

Все эти записи, вместе взятые, наглядно свидетельствовали, что образы будущих произведений уже в самом первоначальном, зародышевом состоянии связывались в сознании художника с реальной общественной жизнью, обладали конкретными приметами эпохи и среды. Не подлежит никакому сомнению, что они осознавались самим писателем как явления не только психологического, но и социального порядка, не только как личности, но и как типы.

В тех принципах изображения человека, которые выдвигал писатель, по-своему сказались особенности не только творческого метода, но и мировоззрения писателя. В художественном

применения этих принципов ярко проявилось стремление к реализму, к жизненной правде.

II.

В раскрытии душевного мира героев Тургенев идет своим путем. Избегая психологической детализации, он стремится к простым и ясным линиям, выделяя лишь наиболее резкие и важные моменты. Тургенев не прослеживает психический процесс как непрерывный душевный поток во всех его звеньях, как это делали Толстой и Достоевский. У него своя художественная манера, отличающая его от других писателей, своих современников. «Простота, спокойствие, ясность линий» — вот что выдвигает Тургенев как новое требование к искусству.

В письме к П. В. Анненкову от 28 октября 1852 года Тургенев писал: «Надобно пойти другой дорогой — надобно найти ее и раскланяться навсегда со старой манерой. Довольно я старался извлекать из людских характеров разводные эссенции — тройные экстракты, чтобы влить их потом в маленькие стклянночки . . . Довольно—довольно! Но вот вопрос: способен ли я к чему-нибудь большому, спокойному! Дадутся ли мне простые, ясные линии? . . .»[1]

Но идя своей дорогой, отвергая «старую манеру» в раскрытии характеров, Тургенев не упрощает и не обедняет их. Он рисует их во всей сложности и противоречивости, прослеживая все оттенки чувств, все нюансы настроений во всем их многообразии. В душевной истории героя непременно будут различные этапы, определенные переломные моменты, душевные конфликты, но и они даны «простыми и ясными линиями». Но при всем своеобразии главная проблема та же — это проблема характера, проблема сложной и противоречивой индивидуальности, индивидуальности типичной для своего времени и раскрывающей социально-исторические конфликты той эпохи.

Переживания героев раскрываются Тургеневым не путем самоанализа, а в поведении, в разговорах. Самоанализ почти отсутствует в романах писателя так же, как отсутствует внутренний монолог, прием излюбленный для Л. Толстого. Субъективный мир героев в его непосредственной форме закрыт для читателя, но он показан в восприятии и характеристике других лиц, а иногда и самого автора. Это метод особого обнаружения психологии героя, т. е. психология героя, его переживания передаются третьим лицом, а не путем самопризнания. В порядке сравнения следует указать на своеобразие творческой манеры Л. Толстого. Толстой любит раскрывать глу-

[1] И. С. Тургенев Собр. соч. т. 12, стр. 122, М. 1958 г.

бокие душевные переживания своих героев в непосредственной форме, используя при этом взволнованные самопризнания, имеющие характер исповеди.

Л. Толстой любил прослеживать работу «внутреннюю. душевную, и чтобы показана была не оконченная работа, а процесс работы на самом деле» (65, 197).

Нельзя недооценивать громадных заслуг Л. Толстого в художественном познании человеческой души, в воспроизведении психического процесса в искусстве. Но нельзя недооценивать и больших заслуг в этой области у И. С. Тургенева. — У автора «Рудина» была своя творческая манера, свой творческий инструмент для прослеживания внутренней жизни героя. Рассказывая «правду о душе человека», Тургенев не пользуется тем инструментом психологического анализа, которым пользовался Л. Толстой. Нет у Тургенева и тех ломаных линий, которые так характерны для противоречивых и сложных судеб героев Л. Толстого. У Тургенева внутренний мир героев пропущен как бы через сознание других действующих лиц. Это и есть метод внешнего обнаружения психологии героев.

Закономерен был и тот и другой метод в изображении души человеческой. Как здесь не вспомнить высказывание Чернышевского в связи с ранними произведениями Л. Толстого. Отмечая своеобразие Л. Толстого и его отличие от других писателей русской литературы, Чернышевский писал: «Психологический анализ может принимать различные направления: одного поэта занимают всего более очертания характера; другого — влияние общественных отношений и житейских столкновений на характеры; третьего — связь чувств с действиями; четвертого — анализ страстей; графа Толстого всего более — сам психический процесс, его формы, его законы, диалектика души, чтобы выразиться определительным термином».[1]

И тот и другой писатель рассказали нам «правду о душе человека», и каждый рассказал по-своему. Толстой говорил, что искусство есть «микроскоп, который наводит художник на тайны своей души и показывает этим общие всем тайны людям». (53, 94). У Тургенева же свои принципы изображения человека.

Я уже указывал на стремление писателя к «простым и ясным линиям», на желание преодолеть «ложную манеру» в искусстве. По мнению писателя, «ложная манера» заключается в излишнем психологизме, в сведении изображения действительности к психологическим явлениям по преимуществу. Такой психологизм Тургенева отрицал и отрицал со всей настойчивостью.

---

[1] Н. Г. Чернышевский. — Полн. собр. соч., т. III, 1947 г., стр. 422—423.

Интересны в этом смысле рассуждения Тургенева по поводу пьесы Островского «Бедная невеста». Анализируя эту пьесу, писатель говорит о «подробном до крайности и утомительном воспроизведении всех частностей и мелочей каждого отдельного характера, о ложно-тонком психологическом анализе...» и т. д. (11, 140).

Здесь надо выделить такое выражение, как «определенность и тонкость рисунка». Тургенев упрекает Островского в раздроблении характера, при котором будто бы отдельные черты теряют свою художественную реальность. «Это — психология, — скажут нам; пожалуй, но психологизм должен исчезнуть в художнике». (11, 141). Ценя великое дарование Толстого, Тургенев, однако, и ему не прощал психологической детализации, которая будто бы вредила Толстому. Тургенев считал, что психология героев Л. Толстого «капризно однообразная возня в одних и тех же ощущениях».

В этом смысле характерным является письмо к Л. Я. Стечькиной, правда относящемуся уже к более позднему времени (Письмо от 7 мая 1878 г.). В письме Тургенев упрекает писательницу в том, что она подражает Л. Толстому и излишне много ковыряется в душевных тайнах.

«Я не знаю, много ли Вы читали Льва Толстого, — писал Тургенев, — но уверен, что для Вас изучение этого — бесспорно первого русского писателя — положительно вредно. Вы слишком часто доказали, что Вам дело дается в руки, чтобы не бросить всю эту возню, эти пируэты на острие булавки т. д.... в ...умении класть характерные штрихи — я вижу Ваш поэтический дар» (12. 525).

Кроме психологизма, неприемлемого для Тургенева, последнему не нравилась еще одна черта у Толстого: вражда с разумом, иррациональная тенденция, недопустимая в настоящем искусстве.

Создание первого романа «Рудин» происходило в обстановке очень острой идейно-политической борьбы 50-х годов. Шла острая полемика вокруг вопроса, — кто является положительным героем современности. Проблему положительного героя представители различных направлений решали по-разному, в зависимости от своих классовых целей. Размышляя о судьбе своей родины и о путях дальнейшего развития России, Тургенев упорно искал ту социальную силу, которая могла бы способствовать общественному прогрессу. В связи с этим возникла необходимость осмыслить роль дворянской интеллигенции и переоценить героя прежнего времени.

В лице Рудина Тургенев нарисовал личность благородную, мечтающую о плодотворной героической деятельности. Рудин выступает против косности, невежества и отсталости феодаль-

ного уклада жизни. Тургеневу была понятны оппозиционная настроенность Рудина и его мечта об общественном служении. Чтобы подчеркнуть оппозиционную настроенность героя, Тургенев введет его в салон Дарьи Михайловны Ласунской, где господствуют другие настроения. В имении помещицы Ласунской люди живут по правилам раз и навсегда установленным. Здесь те же приемы, те же вечера, на которых непременным посетителем оказывается Пигасов, «озлобленный против всего и всех». Пигасов отрицает науку, высмеивает образованных людей, не любит книг. «Очень нужна ваша хваленая образованность, — заявляет он. — Гроша медного не дам я за вашу образованность.»[1] Пигасова превосходно дополняет Пандалевский — «ласковый, услужливый . . . и в тайне сластолюбивый».

Прежде чем появится Рудин, Тургенев познакомит читателя с укладом жизни Дарьи Михайловны Ласунской. Ласунская — «знатная и богатая барыня», — живет открыто, в обращении с людьми «замечался оттенок презрения столичной львицы». Авторское отношение к герою становится ясным не из прямых его высказываний, а из отбора материала, характера зарисовки и той иронии, какая видна в каждой сцене, в которой появляется Дарья Михайловна Ласунская. Высокомерие, самовлюбленность, «презрение столичной львицы» почувствует позднее и главный герой романа. Перед отъездом Рудина разговор с Ласунской носил особый отпечаток. «Актеры так репетируют свои роли, дипломаты так на конференциях меняются заранее условленными фразами» (II, 104). Теперь уже Рудин знал и знал по личному опыту, «как светские люди даже не бросают, а просто роняют человека, ставшего им ненужным: как перчатку после бала, как бумажку с конфетки, как невыигравший билет лотереи». (II, 104).

Тургенев явно отрицательно характеризует общество, собравшееся в салоне Дарьи Михайловны Ласунской. Один из представителей этого общества надел маску Мефистофеля, другой (Пигасов) возненавидел весь род человеческий, третий — циник, четвертый полон равнодушия, лени и ненависти ко всему новому. Во всех этих людях много эгоизма, самолюбия и мало любви к людям.

Тургенев ввел читателя в общество людей, враждебных ко всему новому, людей косных, ограниченных, враждебных ко всякой передовой мысли, людей пошлых. Роман и начинается с этой характеристики, чтобы в дальнейшем ярче выделить фигуру Рудина — этого своеобразного Дон-Кихота, способного на бескорыстное служение родине.

---

[1] И. С. Тургенев. Собр. соч. т. II, стр. 33, М. 1954 г.

Следует указать, как на излюбленный прием писателя, начинать роман с обобщенной характеристики дворянского класса, его культуры, его экономической роли в судьбах своей страны, его отношения к народу, его нравственных качеств. Характерна уже вся моральная атмосфера для представителей господствующего класса. Попутно писатель сделает и такие наблюдения, которые характеризуют уже крепостную деревню, и это в самом начале романа. Первая страница романа «Рудин» знакомит читателя не только с Александрой Павловной Липиной, но и с положением крестьян в крепостной деревне. Бедно живут мужики в той деревне, куда приходит Александра Павловна. Ветхая и низкая изба, дряхлый мужик с белой бородой, желтая и сморщенная голова больной старухи, тяжелый армяк, которым покрыта больная старуха, — вот с чем знакомится читатель на первой странице романа. Показана крайняя нищета подневольных крестьян. Больная женщина говорит Александре Павловне: «. . . красавица-барыня, сироточку-то мою не оставь; наши господа далеко, а ты . . .»

Рудин же сразу предстает перед читателем как личность благородная, смелая, мечтающая о полезной общественной деятельности. В салоне Ласунской Рудин поражает слушателей своим красноречием. Но самой речи в романе нет. Воздействие речи показано через восприятие слушателей. Молодые слушатели — студент-разночинец Басистов и Наталья откликнулись на эту речь со всей страстью молодых, горячих сердец.

«У Басистова чуть дыханье не захватило; он сидел все время с раскрытым ртом и выпученными глазами и слушал, слушал, как отроду не слушал никого. а у Натальи лицо покрылось алой краской, и взор ее, неподвижно устремленный на Рудина, и потемнел и заблистал» (II, 35).

Тургенев показал, какое сильное воздействие оказала свободолюбивая речь Рудина на молодых слушателей. Она пленила их романтическими идеалами и бескорыстной свободолюбивой проповедью. Она пробуждала жажду деятельности, исполненной высокой цели. «Иной слушатель, пожалуй, и не понимал в точности, о чем шла речь, но грудь его высоко поднималась, какие-то завесы разверзлись перед его глазами, что-то лучезарное загоралось впереди.

Все мысли Рудина казались обращенными в будущее; это придавало им что-то стремительное и молодое» (II, 39).

Мечта Рудина об общественном служении очень импонировала Тургеневу, но писатель в то же время видел и психологическую несостоятельность идеалиста Рудина. Конфликт Рудина с помещичьей средой не дал положительного результата, ибо Рудин оказался неспособным к решительному сопротивле-

нию этой косной среде. Следующая глава и раскрывает психологическую несостоятельность Рудина.

В первых же сценах подчёркнуто свободолюбие героя. Рудина характеризуют бескорыстие, готовность послужить общественному делу, а Пигасова и других обитателей дворянской усадьбы характеризуют эгоизм, ограниченность и пошлость. Спор Рудина с Пигасовым — это идеологический спор. В данном случае позиции спорящих диаметрально противоположны. Если Рудин стремится познать жизнь, ее законы, то Пигасов отрицает эту возможность. Рудин признает значение идей, отстаивает громадную силу разума, признает истину и стремится к познанию ее, а Пигасов не признает ни идей, ни убеждений, ни гипотез, ни систем. Он враг общих рассуждений и каких бы то ни было абстрактных обобщений. Пигасов говорит: «Убеждений нет и не существует, а истина — что такое истина? Где она, эта истина?» (II, 36). Следует сказать, что идеологические споры вообще занимают большое место в романах Тургенева. Ведь главная задача, которую ставит перед собой писатель, — это выяснить общественные взгляды героя, круг его умственных интересов, его нравственные качества.

В романе «Рудин» главному герою противостоят Пигасов и его окружение. Это образы антиподы. В романе «Дворянское гнездо» мы также имеем две категории действующих лиц. И эти две категории намечены уже в самом начале романа. Действующих лиц Тургенев разбивает по степени их близости к народу и по степени их участия и заинтересованности в судьбах России. Одни из них далеко отстоят от народа, презирают Россию и национальную русскую культуру, другие же с острым чувством родины и с сознанием гражданского долга перед ней и перед своим народом. Чиновнику бюрократу Паншину, презирающему Россию и русский народ и раболепно преклоняющемуся перед буржуазным Западом, противостоит Федор Лаврецкий с его верой в «молодость и самостоятельность России» и с его желанием «пахать землю». И в романе «Накануне» не нарушен этот принцип. Берсеневу, как представителю науки, далекой от запросов времени, и Шубину, как представителю «чистого искусства», далекого от гражданских тем, противостоят Дмитрий Инсаров и Елена Стахова с их страстным желанием послужить родине.

При характеристике интеллектуальной сущности героя Тургенев непременно скажет о том, куда направлены его умственные интересы. Автор обязательно сообщит нам о том, что читает герой романа, какие книги его особенно интересуют. Так например, у Рудина глубокий интерес к философии и особенно к идеалистической философии Гегеля; «он был весь погружен в германский философский и романтический мир», как сказано

о нем в романе; Рудин любит поэзию, глубоко чувствует музыку.

А Лаврецкий, не окончив университета, продолжает свое образование в Париже. У Инсарова особый интерес к истории и политическим наукам. Он и Елене приносит книги такого же содержания, в частности, книги, которые познакомили бы ее с жизнью народа Болгарии. У Базарова глубокий интерес к философии и естественным наукам.

Конфликт Рудина с помещичьей средой не стал решительным и активным, ибо Рудин оказался неспособным к решительному сопротивлению этой косной среде. Психологическая несостоятельность Рудина раскрыта уже в следующих главах.

Характеристика Рудина дана Лежневым. И дана она через биографию героя. Лежнев, хорошо знавший Рудина с юношеских лет, рассказывает биографию его. Биография у Тургенева служит как бы художественным комментарием к поведению героя. Лежнев скажет о происхождении героя, скажет о том, что он сын бедных помещиков, что он получил воспитание в Москве на средства какого-то дяди. а затем богатого князька. Потом университет, поездка за границу, редкие письма матери, пребывавшей в полном одиночестве. Итак, бедная старушка, ее преданность, ее одинокая смерть, воспитание Рудина в Москве. «Старушка и скончалась без него, на чужих руках, но до самой смерти не спускала глаз с его портрета» (II. 56). Обобщенный психологический портрет Рудина создается не только при помощи Лежнева, но и Натальи Ласунской, выразившей настроение той части молодежи, которая пойдет дальше Рудина. Именно Наталья укажет Рудину на его нерешительность и социальную пассивность. Пленившаяся романтическим идеалом и свободолюбивой проповедью Рудина, Наталья увидела в нем как бы своего учителя. Отсюда вся горечь разочарования, когда при встрече с Рудиным она услышала, что ее «руководитель» хочет «отдохнуть». «Отдыхать могут другие, а вы должны трудиться, стараться быть полезным. Кому же, как не вам?» — говорит она.

В VI-й главе снова Рудин и Наталья. А в следующей главе Лежнев продолжит рассказ о студенческих годах героя. Лежнев скажет, что Рудин очень умный человек, но любит играть роль, что энтузиазм у него головной, «что он холоден как лед». В этой характеристике будет сказано о красноречии Рудина и о том, что «слова его так и остаются словами и никогда не станут поступком, а между тем эти самые слова могут погубить молодое сердце» (II, 64).

И о Покорском скажет Лежнев и о влиянии его. И снова о Рудине, о его умственных интересах, его огромной памяти и о его способности извлекать из прочитанного самое главное.

«проводить во все стороны светлые, правильные нити мысли, открывать духовные перспективы». «Да и мы сами, — говорит Лежнев, — чувствовали себя как бы живыми сосудами вечной истины, орудиями ее, призванными к чему-то великому» (II, 68). Характеристика Рудина становится более полной: открываются новые черты в характере героя. В последующих главах — объяснение Рудина с Натальей и, наконец, сцена у Авдюхина пруда. В этой сцене Тургенев показывает, что требования и стремления передовой русской молодежи шли уже дальше того что могли предложить ей идеалисты 40-х годов.

Наталья шла на свидание полная решимости соединить свою судьбу с человеком благородным, передовым, указавшим ей дорогу в жизни. Она шла на свидание, прощаясь со своим прошлым. И каково же было ее разочарование, когда она убедилась, что обманулась в Рудине: «Мне больно то, что я в вас обманулась... Вы часто говорили о самопожертвовании, но знаете ли, если б вы сказали мне сегодня, сейчас: «Я тебя люблю, но я жениться не могу, а не отвечаю за будущее, дай мне руку и ступай за мной», — знаете ли, что я бы пошла за вами..., что я на все решилась. Но, верно, от слова до дела еще далеко, и вы теперь струсили точно так же, как струсили третьего дня за обедом перед Волынцевым» (II, 94).

После этой сцены, столь выразительной и полной драматизма, оценка поведения Натальи дается уже Рудиным. Рудин должен был признать, что он не знал этой девушки, столь волевой и решительной. «В восемнадцать лет! Нет, я ее не знал... Она замечательная девушка. Какая сила воли! Она права» (II, 90).

Рудин должен покинуть усадьбу Дарьи Михайловны Ласунской. Сцена отъезда снова убеждает читателя в том, что Рудин с его вольнолюбием, романтическим идеалом, стремлением к высокой цели, — чужд этой дворянской среде.

Провожает Рудина Басистов, в душу которого запало много добрых семян и, прежде всего, идеи свободолюбия, которые так страстно проповедывал Рудин. В последнем же взгляде Натальи Рудин прочел «печальный прощальный упрек». Последние слова Рудина — это слова о свободе. Он вспомнил слова Дон-Кихота, обращенные к своему оруженосцу: «Свобода, друг мой Санчо, одно из самых драгоценных достояний человека» (II, 105). От этих слов сильнее забилось сердце Басистова, и он крепко пожал руку Рудину. «До самой станции Рудин говорил о достоинстве человека, о значении истинной свободы». Тургенев не скрывает сложности и противоречивости натуры Рудина, но писатель охотнее говорит об энтузиазме героя, о благородстве его стремлений. Тургенев и в этой главе скажет о благотворном влиянии Рудина на молодежь. «Басистов не

выдержал, бросился ему на шею и зарыдал. У самого Рудина полились слезы . . .» (II, 106).

Пребывание Рудина в усадьбе Дарьи Михайловны Ласунской, и сцена отъезда из усадьбы, и письмо Рудина к Наталье, — все это позволило Тургеневу с новых и новых сторон раскрыть характер Рудина, характер противоречивый и сложный. В письме Рудина к Наталье герой сам признает свою неполноценность. Сколько горечи в словах: «Да, природа мне много дала, но я умру, не сделав ничего достойного сил моих, не оставив за собой никакого благотворного следа . . .» (II. 107).

Выражение «не сделав ничего, достойного сил моих» Тургенев употребляет не только для того, чтобы указать на неблагоприятные исторические условия. но и для того, чтобы указать и на личную ответственность героя. Моральной ответственности с героя писатель не снимает, ибо сам стоит гораздо выше Рудина.

Сложность и противоречивость натуры Рудина раскрывается в переживаниях героя, в его поступках и в оценках других действующих лиц, открывающих постепенно новые черты характера в личности героя. Тургенев очень ограничивает себя как повествователя; голоса автора мы не слышим, все показано в действиях, в переживаниях героев. В этом и заключается характерная особенность того объективного метода, которого придерживался писатель. Но единство точки зрения автора сохраняется, поэтому идейное освещение героя становится убедительным, ибо оно соответствует внутренней сущности Рудина.

В зависимости от развития действия Лежнев выступает то в роли обвинителя, развенчивающего своего прежнего кумира, то защитника Рудина. В своем отношении к герою Тургенев чаще всего соглашается с Лежневым, их взгляды совпадают.

Пройдет два года, и Тургенев снова сведет вместе всех героев романа в усадьбе Александры Павловны Липиной. Только она была теперь уже не Липина, а Лежнева. Здесь же окажется и желчный Пигасов, и студент Басистов. И снова разговор о Рудине. К той характеристике, которую дал Лежнев прежде, он добавит еще несколько черт, т. е. покажет героя с новой, незнакомой читателю, стороны. Лежнев скажет не только о неиссякаемом энтузиазме Рудина, а «это самое драгоценное качество в наше время», но и о большой непрактичности и бескорыстии героя: «он умрет где-нибудь в нищете и бедности». А дальше, как бы обобщая все сказанное о Рудине, Тургенев укажет на главную причину, определившую неудачи героя, и на основную задачу, поставленную временем. И эта мысль будет высказана устами Лежнева: «Несчастье Рудина состоит в том, что он России не знает, и это точно большое несчастье.

Россия без каждого из нас обойтись может, но никто из нас без нее не может обойтись. Горе тому, кто это думает, двойное горе тому, кто действительно без нее обходится. Космополитизм — чепуха, космополит — нуль, хуже нуля; вне народности ни художества, ни истины, ни жизни, ничего нет». (II, 119). Здесь Рудин в определенной оценке Лежнева, который для более полной характеристики героя добавил еще несколько черт.

Двенадцатая глава — это последняя глава романа. И снова Рудин — этот рыцарь добрых идей. И в каком контрасте к первыми сценами дано его появление. «В тот самый день, — читаем мы в романе, — в одной из отдаленных губерний России тащилась в самый зной по большой дороге плохенькая рогожная кибитка, запряженная тройкой обывательских лошадей. На облучке торчал седой мужичек в дырявом армяке и то и дело подергивал веревочными вожжами и помахивал кнутиком; а в самой кибитке сидел на тощем чемодане человек высокого роста в фуражке и старом запыленном плаще» (II, 121).

Большая дорога, «плохенькая дорожная кибитка», на облучке «седой мужичек в дырявом армяке». В дороге Рудин встретил прохожего «мужика в бурой свитчонке и стоптанных лаптишках». «Измученные лошаденки кое-как доплелись, наконец, до почтового двора». (II, 121).

Вспомним, что роман начинается с посещения больной крестьянки Александрой Павловной Липиной. Вот это и есть деревенская Россия, на которую писатель считает нужным указать. Это крепостная русская деревня, — бесправная, нищая, голодная. Но русская деревня нуждалась не в Рудиных, а в других деятелях на ниве народной. В эпилоге романа, начинающегося словами: «Прошло еще несколько лет» — снова появляется Рудин, но уже поседевший, душевно надломленный и усталый.

Создавая психологический портрет Рудина, Тургенев особенно выделит общественные взгляды героя, укажет на широту его умственных интересов, его одаренность. Из романа мы узнаем, что Рудина особенно интересуют экономические проблемы, и именно те самые, которые были выдвинуты современной ему общественной жизнью. Его интересует статья барона Муффеля об отношении промышленности к торговле в России. Он строит планы преобразования сельского хозяйства и водных путей. Об этом Тургенев и расскажет в эпилоге романа, делая характеристику героя более полной и выразительной. «Планы, брат, у меня были громадные: я мечтал о разных усовершенствованиях, нововведениях», — рассказывает он Лежневу в эпилоге романа.,

Сошелся наш герой с одним помещиком и загорелся мечтой; их сблизила любовь к науке. Рудин хотел осуществить планы преобразования водных путей. Он считал, что при разумном использовании средств помещика можно сделать много добра, принести пользу существенную. «Широкое поле раскрылось передо мною», — вспоминает Рудин. Но он обманулся в своих надеждах. На пути встали такие препятствия, на преодоление которых у Рудина не хватило сил. Затем, потолкавшись по разным местам, Рудин служит секретарем у какого-то сановного лица. А дальше встреча Рудина с Курбеевым, и снова планы, снова проекты, ибо «творческая голова» Курбеева была занята вопросами, связанными с промышленностью и торговлей. «Проекты самые смелые, самые неожиданные так и кипели у него на уме, — вспоминает Рудин, — мы соединились с ним и решились употребить свои силы на общее полезное дело» (II, 129). И снова неодолимые препятствия на пути наших энтузиастов. Затем Рудин становится преподавателем русской словесности в гимназии. «Мысль действовать на юношество меня воодушевила, — вспоминает Рудин, — как теперь вижу лица молодых слушателей, лица добрые, молодые, с выражением чистосердечного внимания, участия, даже изумления» (II, 131). Говоря об этом времени, Рудин вспоминает благородную восторженность и чистоту этих юных сердец, любознательность и пытливость молодых людей. И снова препятствия со стороны начальства. «Инспектор восстановил против меня директора: вышла сцена, я не хотел уступить, погорячился; дело дошло до сведения начальства; я принужден был выйти в отставку.» (II, 133). Не снимая ответственности с самого Рудина, Тургенев в то же время указывает на объективные причины, которые действительно мешали Рудину осуществить свои планы. Устранить эти причины Рудин не мог, ибо они коренились во всей системе тогдашних экономических и общественных отношений. Вступить на путь ликвидации этих общественных отношений Рудин также не мог, он, как и автор романа, не видит этого пути. В этом и сказалась идейно-классовая ограниченность Тургенева. Автор романа «Рудин» не видит передовых исторических сил.

Параллельно развитию образа Рудина идет развитие образа Лежнева. Лежнев — хозяин, практик, преуспевающий помещик. Он считает себя нужным и дельным человеком. Во многом этот образ контрастирует с Рудиным, хотя они и прошли одну и ту же идеалистическую философскую школу. Тургеневу чужда буржуазная деловитость Лежнева. Писателя не удовлетворяет ни Рудин, ни Лежнев, ибо они не отвечают его представлению о том общественном деятеле, который был необходим для разрешения трудных общественных задач. Но ав-

тору все же гораздо ближе Рудин с его свободолюбием и благородным желанием послужить обществу. Симпатии Тургенева особенно усилились в конце романа, когда так ясно обнаружилась непримиримость Рудина, его стремление к полезной деятельности и его неудача на этом поприще.

III.

Роман «Дворянское гнездо» начинается с характеристики Марии Дмитриевны Калитиной, хозяйки дворянского гнезда, характеристики ее поведения, вкусов, привычек. На первых же страницах романа Тургенев познакомит читателя и с Гедеоновским, который превосходно дополняет характеристику капризной и деспотичной владелицы дворянской усадьбы. В следующей главе появится Владимир Николаевич Паншин — космополит, утративший чувство родины и лишенный каких бы то ни было нравственных качеств. Во всем облике Паншина подчеркнуто прежде всего равнодушие к судьбе России и раболепное преклонение перед буржуазным Западом. Как типичный представитель космополитически настроенной дворянской интеллигенции 40-х годов Паншин ненавистен Тургеневу. Психологический портрет Паншина дан через биографию героя, а также через восприятие и оценку других действующих лиц романа. Верный своей обычной манере давать развернутую родословную героя, Тургенев и в данном случае не отходит от этого принципа.

В следующей главе мы знакомимся с биографией Паншина, с его происхождением, воспитанием и образованием, определенным жизненным укладом, который окружал героя, и с теми влияниями, какие он испытал на себе. В романе «Дворянское гнездо» так же, как и в романе «Рудин», биография героя служит превосходным и развернутым художественным комментарие к поведению героя. Из биографии Паншина мы узнаем, как он постигал «тайну светской науки», с кем он общался и к каким целям он стремился. «Паншин был действительно очень ловок, не хуже отца,» — добавляет автор.

Паншин — обобщенный тип либерала-западника, дилетанта-космополита, лишенного твердых убеждений и стремящегося только к тому, чтобы сделать карьеру и чтобы жить весело и спокойно. У Паншина нет никакой воодушевляющей его идеи, нет никаких принципов. Он преследует только цели эгоистические, ибо Паншину все чуждо, кроме своей личности. Паншин лишен способности трудиться; он также лишен способности чем бы то ни было пожертвовать для истины. Как типичный дилетант, лишенный твердых убеждений, Паншин с

видом знатока будет говорить по любому вопросу. Но все его речи лишены какой бы то ни было принципиальности. «Он, как фокусник шарами, играл самыми важными административными и политическими вопросами», — говорит автор (II, 228). Наверное и в Петербурге он также играл с сановниками, «которым желал внушить выгодное мнение о своей солидности и зрелости» (II, 237).

Отмечая эти черты в личности Паншина, Тургенев подчеркнет и особенность его речи, «важный дипломатический тон», его манеру «дипломатически взвешивать и отчеканивать каждое слово» (II, 275). Характеристика Паншина будет дополнена другими героями романа — Гедеоновским, Марией Дмитриевной, Беленицыной, Леммом и др. Наш герой показан через восприятие и оценки этих лиц. Так, по мнению Марии Дмитриевны Калитиной, Паншин образованный, светский человек, «первый кавалер», «будущий министр». «Сам он (Паншин) не сомневался в том, что если захочет, то будет со временем министром» (II, 150). По мнению Гедеоновского, Паншин умный и ловкий человек. Это мнение разделяет и Беленицына и особенно Варвара Павловна, восхищенно слушающая музыку в исполнении Паншина. А по мнению вдохновенного музыканта и труженика Лемма, Паншин — это человек без души, без мысли, ибо душа и мысли Паншина «обращены только к самому себе».

И в романе «Рудин», и в романе «Дворянское гнездо» Тургенев пользуется этим методом косвенной характеристики героев. Он не описывает внутренний мир героев, а передает то впечатление, которое производит этот человек на других. Этот метод позволяет яснее увидеть и самого героя, и окружающих его лиц, и пружины его действий, и факторы, определившие его судьбу.

При характеристике обитателей дворянского гнезда (Марии Дмитриевны, Гедеоновского) Тургенев использует приемы сатирического письма, разоблачая практицизм одних, эгоистический индивидуализм других, внешний либерализм третьих.

Эту группу лиц превосходно дополняет Варвара Павловна, видевшая цель жизни в наслаждении и богатстве. Ограниченность и пошлость Варвары Павловны особенно видны в сопоставлении с Лизой. Сопоставления эти многообразны. В этом сопоставлении Тургенев подчеркнет чистоту Лизы и пошлость Варвары Павловны, глубину чувств и мыслей одной и ограниченность другой. Будет сделано указание и на уровень интеллектуальных интересов, литературных в частности. Уровень умственных интересов Варвары Павловны поражает нас своим убожеством. Варвара Павловна не любит, например, произве-

дений Жорж-Занд, Бальзака, но зато с удовольствием читает Поль де Кока.

«Собственно говоря, литература ее не слишком занимала, но она показывала себя «большой философкой», — иронически добавляет автор. Варвару Павловну не тревожат вопросы совести, она не задумывается над жизнью, стремясь только к тому, чтобы как можно больше получить наслаждений. «Французские речи» Варвары Павловны, ее нарядные слова свидетельствуют отнюдь не о внутренней упорной работе мысли, а скорее об отсутствии ее. Жизнь не вызывала у Варвары Павловны никаких раздумий, тем более тяжелых. У Варвары Павловны «на все . . . являлся готовый ответ, она ни над чем не колебалась, не сомневалась ни в чем . . . Все ее мысли, чувства вращались около Парижа» (II, 277).

В романе «Дворянское гнездо» основной водораздел идет по той же линии. Героям, лишенным чувства родины, тревоги совести и сознания своей ответственности перед ней, противопоставлены другие люди — с острым чувством родины, с сознанием социального неблагополучия в стране и с сознанием морального общественного долга.

Таков Федор Иванович Лаврецкий. Он дан в противопоставлении Паншину. Лаврецкий верит в великое будущее своей страны, верит и в творческие силы русского народа. Верный своей обычной манере, Тургенев и в данном случае раскрывает героя через биографию его. О родословной Федора Ивановича Лаврецкого сказано очень подробно, с детальным описанием жизни отца — Ивана Петровича, его привычек, вкусов, занятий. В характеристике отца Лаврецкого автор романа особенно выделит среду, в условиях которой формировался характер Ивана Петровича, воспитание, причем Тургенев не забудет упомянуть аббата и энциклопедиста, которые постарались «влить в своего воспитанника всю премудрость XVIII века, и он так и ходил наполненный ею». Очевидна ирония автора к такой системе воспитания. Но основное даже не в этом. Оно заключается во всей хозяйственной практике помещика Ивана Петровича, в том, «что у него все осталось по-старому, только оброк кое-где прибавился, да барщина стала потяжелей». Выясняются общественные взгляды Ивана Петровича, его отношение к своим крестьянам, его взгляды на Россию и русский народ. Барские привычки Ивана Петровича, его высокомерие («. . . очень уж презирал своих сограждан»), плохое знание русского языка, презрение к своему народу, — вот что важно было подчеркнуть Тургеневу. И он это выявляет и тем самым дает развернутую характеристику представителю дворянской интеллигенции, оторванной от родной почвы и утратившей ка-

кую-бы то ни было связь с национальными основами русской жизни.

Такая родословная главного героя очень нужна Тургеневу, осознавшему новые задачи и новые цели. Жизненный путь Федора Ивановича Лаврецкого будет совсем другой, и связи с родной почвой другие. Тургенев заставил нашего героя побывать за границей, чтобы и там испытать острую тоску по родине. После пережитой катастрофы, вызванной изменой жены, Лаврецкий возвращается в имение Васильевское. Вот здесь, в России, в Васильевском, Лаврецкий ощутил свою кровную связь с родной землей; здесь он понял как глубоко и сильно у него чувство родины. Лаврецкий осознает духовную силу народа и проникается этой силой.

В следующей главе Тургенев сводит Лаврецкого с Михалевичем, восторженным идеалистом, верившим в добро и истину. Михалевич так же, как и Рудин, бесприютен и беден. Живя «идеалистом, поэтом, искренне радея и сокрущаясь о судьбах человечества, о собственном призвании», он «гроша за душой» не имел. Да и во всех своих практических предприятиях Михалевич выступает таким же неудачником, как и Рудин. И причины неудачи те же, ибо либерально-реформистские средства, к которым только и прибегал Михалевич, оказывались недостаточными в условиях царской России.

Но Михалевич понадобился Тургеневу еще и для другой цели. Он (Михалевич) должен был упрекнуть Лаврецкого в байбачестве: «Ты байбак с сознанием», «ты мыслящий человек и лежишь, ничего не делаешь... и это у нас в России, когда на каждой личности лежит долг, ответственность великая перед народом, перед самим собой. Мы спим, а время уходит» (II, 217—218). Михалевич упрекает Лаврецкого в эгоизме, в плохом знании потребностей русской жизни: «ты строил свой дом на зыбком песке». Упрек, сделанный Михалевичем, справедлив, и это должен признать Лаврецкий. «А ведь он пожалуй прав», — думал Лаврецкий о словах Михалевича: «пожалуй, что я байбак». «Многие из слов Михалевича неотразимо вошли ему в душу», хотя он и спорил с ним (II, 220).

Указание, что на каждой личности лежит долг перед народом и «ответственность великая» перед ним, повторится в романе несколько раз. Это и есть тот аспект в раскрытии героя, на который я указывал раньше. А дальше естественно выделить спор Лаврецкого с Паншиным, спор о путях развития России. Лаврецкий чувствует и думает в масштабах целой России. Он и свое поведение проверяет с точки зрения общих задач, общих целей страны.

Но внутренняя душевная жизнь героя дается писателем в противопоставлении счастья и долга. Выполнение обществен-

ного долга требовало, как думал Тургенев, отказа от личного счастья. Если герой вступает на путь общественного служения, то он должен отказаться от счастья в любви. Душевная история Лаврецкого и дается в этом направлении. Лаврецкий полюбил Лизу. Но счастье для нашего героя оказалось недостижимым, так как Лаврецкий не боролся с религиозной моралью дворянского общества, а пошел на примирение с нею. После разрыва с Лизой Лаврецкий «действительно перестал думать о собственном счастье, о своекорыстных целях». В конце романа Лаврецкий снова обращается к идее нравственного долга, и в то же время он сознает свою бесполезность и свою обреченность перед лицом нового поколения, идущего к другим целям. Именно к нему — молодому поколению — обращены его слова, полные элегической грусти. «Грустно стало ему на сердце, но не тяжело и не прискорбно: сожалеть ему было о чем, стыдиться — нечего. «Играйте, веселитесь, растите, молодые силы. — думал он, и не было горечи в его думах, — жизнь у вас впереди, и вам легче будет жить: вам не придется, как нам, отыскивать свою дорогу, бороться, падать и вставать среди мрака . . , А после сегодняшнего дня, после этих ощущений, остается отдать вам последний поклон — и хотя с печалью, но без зависти, без всяких темных чувств сказать, в виду конца, в виду ожидающего бога: «Здравствуй, одинокая старость! Догорай бесполезная жизнь!» (II, 306).

Я уже говорил, что действующие лица в романе «Дворянское гнездо» делятся на две группы: к одной группе принадлежат герои, утратившие какую бы то ни было связь с национальными основами русской жизни, к другой — герои с острым чувством родины, т. е. Варвара Павловна и Паншин, с одной стороны, Лиза и Лаврецкий, — с другой. Эта близость к народу характерна и для Лизы. Моральная чуткость, желание делать добро людям, «мир народных верований и сочувствий», — вот какими качествами наделяет Тургенев свою героиню. Лизу так же, как и Лаврецкого, характеризуют вера в духовные силы русского народа и сознание своей вины перед ним. В споре Лаврецкого с Паншиным Лиза была на стороне Лаврецкого: «Презрение к России ее оскорбило. Лизе и в голову не приходило, что она патриотка; но ей было по душе с русскими людьми; русский склад ума ее радовал . . . Лаврецкий все это чувствовал . . . Друг другу они ничего не сказали, даже глаза их редко встречались; но оба они поняли, что тесно сошлись в этот вечер, поняли, что и любят и не любят одно и то же» (II, 247).

Близость к народу, стремление делать добро людям, моральная чистота Лизы — вот что делает героиню столь обаятельной. Но Лиза выступает в романе не только с чувством родины,

но и с идеей смирения и религиозной жертвенности. Моральная чистота Лизы, сознание нравственного долга и в то же время полная неспособность к борьбе за переустройство жизни, отказ от этой борьбы, отказ от личного счастья, аскетизм — вот что характерно для Лизы. Лиза осознала вековую неправду дворянской среды. «Я все знаю, — говорила она, — и свои грехи, и чужие, и как папенька богатство нажил, я все знаю. Все это отмолить, отмолить надо». (II, 299).

Душевная история Лизы рассказана в подробной биографии героини, где сказано о социальной среде, окружающей Лизу, о влияниях, какие она испытала, о мечтах, какими была наполнена ее душевная жизнь. Сопоставление Лизы с космополитом Паншиным убеждает читателя в моральном превосходстве Лизы, — указывает на тревогу ее совести, на ее любовь к русскому народу и на ее желание принести пользу ему. Сопоставление Лизы с Варварой Павловной идет по линии выяснения их нравственных качеств. Варвару Павловну характеризует ее моральная извращенность, отсутствие каких бы то ни было нравственных норм, поиски наслаждений, ибо в наслаждениях Варвара Павловна видела смысл жизни, а Лизу характеризует моральная чистота и сознание нравственного долга. Лиза была проникнута «чувством долга, боязнью оскорбить кого бы то ни было...» И круг умственных интересов у Лизы шире, чем у Варвары Павловны, с наслаждением читающей Поль-де Кока; Лиза серьезнее и самостоятельнее в своих мыслях. Да и вся внутренняя жизнь Лизы поражает своей напряженностью. Нарядные французские слова Варвары Павловны еще более оттеняют глубину и серьезность переживаний Лизы.

Душевную жизнь героев, их внутренний мир Тургенев раскрывает и через музыку, которая, так же как и пейзаж, выполняет роль лирического комментария. При помощи музыки Тургенев раскрывает внутреннее состояние героя или героини, значение чувств, наполняющих их. В романе «Дворянское гнездо» с этой целью и дана музыка Лемма, и не случайно музыка Лемма дана после сцены свидания Лаврецкого с Лизой в саду ночью. «Давно Лаврецкий не слышал ничего подобного: сладкая, страстная мелодия с первого звука охватывала сердце; она вся сияла, вся томилась вдохновением, счастьем, красотою; она росла и таяла; она касалась всего, что есть на земле дорогого, тайного, святого; она дышала бессметрной грустью и уходила умирать в небеса. Лаврецкий выпрямился и стоял, похолоделый и бледный от восторга. Эти звуки так и впивались в его душу, только что потрясенную счастьев любви; они сами пылали любовью» (II, 2513). В данном случае музыка олицетворяет душевное состояние Лизы, ее нравственную чистоту, ее одухотворенность. Недаром музыкант Лемм,

когда говорит о Лизе, то он одновременно говорит и о музыке. Для Лемма эти понятия стоят рядом. Лемм стал «говорить о музыке, о Лизе и потом опять о музыке», — пишет Тургенев. Здесь писатель привлекает музыку для изображения чистоты и поэзии любви Лизы и Лаврецкого. В душе Лаврецкого возникло чувство любви к Лизе, а у музыканта Лемма возникла мечта создать музыкальную кантату на тему о звездах. А в ту прекрасную ночь, когда Лаврецкий коснулся своими устами бледных губ Лизы, мечта старого музыканта осуществилась: он вдохновенно исполнил перед Лаврецким свою пьесу, — «песнь торжествующей любви» . . .

Прошли годы. Большие изменения произошли в усадьбе Калитиных, в усадьбе, заселенной теперь молодым поколением. Лаврецкий осознает свою бесполезность и свою «одинокую старость». Он подошел к роялю, взял аккорд — это был печальный аккорд пьесы покойного Лемма. Он прозвучал, как воспоминание, и умолк. Вместо раскрытия внутреннего мира героев, их переживаний, раскрытия в непосредственной форме, в движении и развитии их чувства и мыслей, «диалектики души», Тургенев прибегает к другим средствам, в данном случае к средствам музыкальным.

Вспомним бравурный вальс Варвары Павловны, или ее французские ариетки, во время которых наши собеседники (Варвара Павловна и Паншин) так выразительно разговаривали глазами. И «странное дело! — в то самое время, как из уст Варвары Павловны исходили слова осуждения . . . звук этих слов ласкал и нежил, а глаза ее говорили . . . что именно говорили эти прелестные глаза — трудно было сказать . . . Паншин старался понять их тайный смысл, старался сам говорить глазами . . ., но он сознавал, что Варвара Павловна, в качестве настоящей, заграничной львицы, стояла выше его, а потому он и не вполне владел собою» (II, 277—278).

Противопоставления Варвары Павловны и Лизы многообразны. Тургенев и в этой сцене вспомнит скромную, простую Лизу. которая не может идти ни в какое сравнение «с заграничной львицей». Недаром Лиза, «та самая Лиза, которую Паншин все-таки любил, который он накануне предлагал руку, — исчезла как бы в тумане» (II, 278).

В романах Тургенева музыке отводится очень большое место. Музыка является важным элементом сюжета. Вообще писатель очень щедро разбросал в своих романах и звуки рояля и лунные ночи. Роскошные парки, липовые аллеи, фонтаны и беседки — в дворянской усадьбе; и непременно луна, обливающая все это серебряным светом, и обязательно музыка.

Тургенев раскрывает внутренний мир героев через жизненное поведение, через жест, слово, манеру говорить и манеру

держаться. И, наконец, через портрет. Портрет у Тургенева всегда детально и любовно разработан, ибо портрет неотделим от характера данной личности. Так, например. в портрете Рудина автор прежде всего подчеркнет интеллектуальную особенность героя, работу мысли. В портрете выделяются такие черты, как «неправильное, но выразительное и умное лицо», «блеск в быстрых темносиних глазах», «красиво очерченные губы» и прекрасные глаза.

Позднее, когда пройдет два года, портрет будет несколько иной. В портрете Тургенев отметит теперь следы горьких дум и горьких чувств. «Он не много изменился, но пожелтел в последние два года; серебряные нити заблистали кое-где в кудрях, и глаза, все еще прекрасные, как будто потускнели; мелкие морщины, следы горьких и тревожных чувств, легли около губ, на щеках, на висках. Платье на нем было изношенное и старое, и белья не виднелось нигде» (II, 122). Пройдет еще несколько лет и «следы горьких и тревожных чувств» станут еще более глубокими. Во время последней встречи перед Лежневым «стоял человек высокого роста, почти совсем седой и сгорбленный, в старом плисовом сюртуке с бронзовыми пуговицами». «Боже мой, — подумал Лежнев, — как он изменился, бедняк!» (II, 124). Действительно, Рудин очень изменился. Печать старости легла на все черты лица. «Иначе глядели глаза; во всем существе его, в движениях, то замедленных, то бессвязно порывистых, в похолодевшей, как бы разбитой речи высказывалась усталость окончательная, тайная и тихая скорбь». (II. 125).

В романах Тургенева портрет героев насыщен элементами психологической характеристики; это мы можем наблюдать в любом романе. В портрете Натальи Алексеевны автор прежде всего выделяет «ее чистый и ровный лоб», ее сосредоточенный и пристальный взгляд, пытливость ее ума. Наталья «часто оставалась неподвижной, опускала руки и задумывалась; на лице ее выражалась тогда внутренняя работа мыслей . . ., она чувствовала глубоко и сильно, но тайно» (II, 49—50).

В портрете Лизы также подчеркнута напряженная работа мысли, сосредоточенность, глубина ее чувств. «Глаза и губы такие серьезные, и взгляд честный и невинный». Подчеркнуты невинность и чистота Лизы и какая-то невольная грация ее движений. «Она была очень мила, сама того не зная. В каждом ее движении высказывалась невольная, несколько неловкая грация; голос ее звучал серебром нетронутой юности, малейшее ощущение удовольствия вызывало привлекательную улыбку на ее губы, придавало глубокий блеск и какую-то тайную ласковость ее засветившимся глазам» (II, 183).

В сопоставлении с пошлой и ограниченной Варварой Пав-

ловной, у которой совершенно отсутствует самостоятельная работа мысли, эти душевные качества Лизы особенно оттеняются. Позднее, изображая отказ Лизы от личного счастья, Тургенев укажет на внутреннюю борьбу чувств и опять через внешние признаки. Нелегко было отказаться от естественного чувства любви, подавить в себе естественные жизненные влечения во имя отвлеченного религиозного идеала. Вспомним эпилог в «Дворянском гнезде», где изображена последняя встреча Лаврецкого с Лизой: «...только ресницы обращенного к нему глаза чуть-чуть дрогнули, только еще ниже наклонила оно свое исхудалое лицо, — и пальцы сжатых рук, перевитые четками, еще крепче прижались друг к другу. Что подумали, что почувствовали оба? Кто узнает? Кто скажет? Есть такие мгновения в жизни, такие чувства... На них можно только указать — и пройти мимо» (II, 307). Религиозное состояние Лизы рисуется извне, с точки зрения наблюдателя; дана обобщенная психологическая характеристика и дана она теми же средствами. Внутренний мир героини, в данном случае переживания Лизы, показаны через внешние признаки, которые позволяют нам не только представить душевное состояние Лизы, но они указывают и на эмоциональное отношение автора к переживаниям Лизы. Жест, движение персонажа, его взгляд, та или иная выразительная деталь — всем этим пользуется Тургенев, чтобы приобщить читателя к внутреннему миру своих героев, заразить читателя их чувствами.

Такую же функцию выполняет и пейзаж в романах Тургенева. Он является как бы эмоциональным рупором в изображении настроений и чувств героев или их лирическим комментарием. Пейзаж, как одно из средств изображения душевного мира героев, интересен своим разнообразием в оттенках.

У Ласунской вечерние гости. Наталья садится за рояль и играет Шуберта. «Рудин ничего не сказал и подошел к раскрытому окну. Душистая мгла лежала мягкой пеленою над садом; дремотной свежестью дышали близкие деревья. Звезды тихо теплились. Летняя ночь и нежилась и нежила» (II, 38). Характерна и реакция чувств героя. «Эта музыка и эта ночь, — заговорил Рудин, — напомнили мне мое студенческое время в Германии: наши сходки, наши серенады» (II, 38).

Когда Наталья направилась на свидание с Рудиным в беседку, «кроток и тих был вечер; но сдержанный, страстный взгляд чудился в этой тишине» (II. 38).

Вспомним пейзаж в сцене у Авдюхина пруда: «Все место около старого пруда считалось нечистым; пустое и голое, но глухое и мрачное даже в солнечный день, оно казалось еще мрачнее и глуше от близости дряхлого дубового леса, давно вымершего и засохшего. Редкие серые остовы громадных де-

ревьев высились какими-то унылыми призраками над низкой порослью кустов. Жутко было смотреть на них: казалось злые старики сошлись и замышляют что-то недоброе» (II, 90).

Характерен и пейзаж в конце романа, указывающий на трагический характер жизни Рудина: «А на дворе поднялся ветер и завыл зловещим завыванием, тяжело и злобно ударяясь в звенящие стекла. Наступила долгая, осенняя ночь. Хорошо тому, кто в такие ночи сидит под кровом дома, у кого есть теплый уголок... И да поможет господь всем бесприютным скитальцам» (II, 137). Драматизм судьбы «беспрютного скитальца» Рудина подчеркивается здесь достаточно сильно.

Многообразны оттенки пейзажа, — многообразна и его роль в романах Тургенева. Часто, как мы видели, пейзаж служит как бы лирическим комментарием к переживаниям героев, а иногда картины природы, которые писатель так умел рисовать во всей их чарующей прелести, оттеняют низменность чувств, желаний и интересов, пошлость пошлых людей. Паншин играет в пикет с Марьей Дмитриевной и ведет при этом светский пошлый разговор. Слышится «только слабое потрескивание восковых свечей, да иногда стук руки по столу, да восклицание или счет очков». И все это вставлено в рамки торжественной и прекрасной ночи, когда «широкой волной вливалась в окна вместе с росистой прохладой могучая до дерзости звонкая песнь соловья».

В романе «Дворянское гнездо» пейзаж в той же функции лирического комментария. После пережитой катастрофы (измены жены) Лаврецкий возвращается на родину; он приобщается к национальным основам русской жизни, и они «исцеляют» его. Только в общении с родиной Лаврецкий нашел те силы, которые помогли ему пережить душевную скорбь. «И какая сила кругом, какое здоровье в этой бездейственной тиши! Вот тут, под окном, коренастый лопух лезет из густой травы, над ним вытягивает заря свой сочный стебель, богородицыны слезки еще выше выкидывают свои розовые кудри; а там, дальше, в полях, лоснится рожь, и овес уже пошел в трубочку, и ширился во всю ширину свою каждый лист на каждом дереве, каждая травка на своем стебле... И он снова принимается прислушиваться к тишине, ничего не ожидая: тишина обнимает его со всех сторон, солнце катится тихо по спокойному тихому небу, и облака тихо плывут по нем; кажется, они знают, куда и зачем плывут». Не случайно указание и на пахаря, который прокладывает «борозду плугом»; характерны и последние слова этой сцены: «скорбь о прошедшем таяла в его душе, как весенний снег, — и странное дело! — никогда не было в нем так глубоко и сильно чувство родины» (II, 204).

Это пейзаж нашей родины, данный во всей ее шири и дали,

вызвавший такие раздумья героя, жаждущего обновления. Здесь Лаврецкий находит «исцеление» в своей душевной муке. Но он хотел бы, чтобы деревня не только успокоила его, но и подготовила к тому, чтобы и он мог не «спеша делать дело». Последние слова в этой сцене полны глубокого значения. Именно чувство родины, приобщение к национальным основам русской жизни и подействовали так оздоровляюще. Интересен и ночной пейзаж, данный после объяснения с Лизой, когда была произнесена фраза: «Ведь мы друзья теперь, не правда ли?» Летняя ночь во всей прелести, когда Лаврецкому показалось, что все вокруг стало каким-то иным, освещенным новым светом, точно «молодая расцветающая жизнь сказалась в самом этом покое... Было что-то таинственно приятное в топоте копыт лошади, что-то веселое и чудное в гремящем крике перепелок. Звезды исчезали в каком-то светлом дыме; неполный месяц блестел твердым блеском; свет его разливался голубым потоком по небу и падал пятном дымчатого золота на проходившие близко тонкие тучки» (II, 226).

Лиза и Лаврецкий на берегу его пруда: «Красноватый высокий камыш тихо шелестел вокруг них, впереди тихо сияла неподвижная вода, и разговор у них шел тихий». Лаврецкий провожает гостивших у него Калитиных. «Обаяние летней ночи охватило его; все вокруг казалось так неожиданно странно и в то же время так давно и так сладко знакомо». Лаврецкий и Лиза полюбили друг друга и теперь «для них пел соловей, и звезды горели, и деревья тихо шелестели, убаюканные сном и негой лета, и теплом»...

Так насыщает Тургенев пейзаж переживаниями героев: пейзаж как бы выполняет роль аккомпанемента или лирического комментария к тем настроениям, во власти которых находятся действующие лица романа. Во всем этом сказалась своеобразная творческая манера художника, которая так выделяет Тургенева среди других писателей русской литературы.

В литературе уже отмечалось обилие в «Рудине» диалогов; в романе преобладает прямая речь и очень мало описаний. Это тоже яркое свидетельство новаторской роли писателя, которую Тургенев и сам сознавал. Это приближает прозу Тургенева к драме. Не подлежит никакому сомнению, что во всем этом сказался предыдущий опыт Тургенева — драматурга. Как драматург Тургенев созрел раньше, чем как прозаик. Возможно также, что драматургия писателя оборвалась насильственно из-за отсутствия благоприятных условий в театре. Правильно утверждает Баевский, что «этот-то вкус к драме, заложенный, несомненно, в самых глубинах таланта Тургенева, в трансформированном виде переходит и в его прозу. Об этом говорят

удачные инсценировки «Рудина», «Дворянского гнезда», «Накануне»...

Так случилось, что «Рудин» в значительной мере вобрал в себя многое из Тургенева-драматурга. Все действие остается сгруппированным вокруг четырех решающих дней. Произведение, таким образом, «автоматически» распадается на акты. Далее весь интерес действия, все развитие характеров выявляется не в авторском повествовании, но только в речах персонажей. И, наконец, в «Рудине» имеется несколько сценических моментов, сразу изобличающих в авторе талант драматурга... Так оказывается, что в оболочке «повести» или «романа» скрываются компоненты драмы и в меньшей мере признаки оригинального жанра очерков «Записок охотника».[1]

Такие творческие приемы писателя так же оправданы и закономерны. как и приемы других писателей. Это значит даже идти прямее к цели. Тургенев говорил о себе: «Я не кокетничаю и не умничаю, а стараюсь дельно высказть то, что почитаю делом. Дай бог любому автору понять и выразить жизнь,— где ему мудрить над ней или поправлять ее» (т. 12, 132, письмо к И. С. Аксакову). Именно «выразить жизнь» — такова была цель писателя-романиста. В письме к М. В. Авдиеву Тургенев писал: «...могу вас уверить, что меня исключительно интересует одно: физиономия жизни и правдивая ее передача (12, 427).

Передача общественных событий во всей их достоверности, изображение действительности во всем разнообразии ее явлений — отличительная черта таланта Тургенева. «Ежели, — писал Д. И. Писарев, — изображена действительность во всем блеске и разнообразии ее явлений и ежели все эти явления, как бы нечаянно выхваченные художником из известной нам жизни, говорят одно и то же, тогда нельзя не убедиться. Тут мы уже верим не слову художника, а тому, что говорят факты.»[1]

Печать жизненной правды лежит на характерах, созданных Тургеневым. Это значит, что писатель заглянул в душу людей известной эпохи, понял взгляды этих людей, их поступки. «Такие черты не заносятся в летописи, — писал Писарев, — где говорится только о войнах, мирных договорах и действиях государей. Внутренняя, душевная жизнь эпохи может отразиться только в художественных произведениях. На этом основании некоторые подобные произведения стоят на ряду с драгоценными историческими памятниками».[2]

---

[1] В. Баевский. «Рудин» Тургенева. Журн. «Вопросы литерат.» № 2, 1958 г.

[2] Д. И. Писарев. Сочин., т. I. стр. 33, М., 1955 г.

К таким памятникам Писарев относит «Евгения Онегина», «Героя нашего времени», «Мертвые души», «Обломов» и «Дворянское гнездо».

Художественное значение романов Тургенева очень велико, и наша обязанность внимательно изучить это наследие, понять его своеобразие, его специфику. Следует изучить творчество писателя не только со стороны его идейного богатства, но и со стороны художественного метода. Велики заслуги Тургенева — создателя социально-психологического романа, оригинального в системе образов и в своей сюжетной структуре. Велико также эстетическое и нравственно-воспитательное значение его романов, сыгравших громадную роль в те годы и, прежде всего, в умственном и нравственном развитии русского общества его времени.

ANNOTATION

on M. O. Rumyantsev's article "Methods of Character Presentation in I. S. Turgenevs Novels 'Rudin' and 'Abode of Nobility' ".

The article gives prominence to the fact that the problems evolved in the novels of Turgenev have retained their topicality and that the writer was deeply interested in the social life of Russia, endeavouring to comprehend the laws governing its development.

The author of the article points out that the influence of Belinsky played a decisive part in the formation of the writer's aesthetic views. The structure of the novels, the alignment and grouping of the personages exemplify the writer's artistic methods. The favourite creative methods of the writer are mentioned, in particular his method of introducing detailed biographies of the heroes — thus elucidating their social standing, family history, education, tradition and the cultural influence they were exposed to. In this way the psychology of the individual is conceived as his social behaviour bearing the mark of his environment and the period he lived in. Turgenev usually shaped his personages according to some prototype taken from life. But this does not imply that the personages of his novels were unmodified potraits. The prototypes were only the starting point in the complicated process of creating the personages. Turgenev has his individual manner of revealing the inner world of his heroes. Avoiding meticulous psychological detail, he strives for simple,

clear delineation, singling out the more significant and outstanding features. He does not explore the psychological process at all stages of the uninterrupted stream of internal experience as did Tolstoi and Dostoyefsky.

Pursuing his own way, rejecting the "old manner" of character presentation he does not lapse into simplification. He shows the complexity of his characters and their inner contradictions. The development of his heroes proceeds through consecutive stages punctuated by certain turning points, inner conflicts, but these, too, are rendered in simple and clear lines. But the major problem is the problem of character, the problem of a complex and contradictory personality, the personality typical of this period.

The peculiarity of Turgenev's manner, his masterful portrayal and the functions of natural scenery are illustrated by concrete examples — the novels "Rudin" and "Abode of Nobility"

The truthful rendering of social events and presentation of reality in all the diversity of its manifestations is the distinctive feature of Turgenev's talent. The characters created by the writer are true to life.

PĒTERA STUČKAS LATVIJAS VALSTS UNIVERSITĀTES ZINĀTNISKIE RAKSTI
XXIX SĒJUMS, 1959.
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ЛАТВИЙСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА,
ИМЕНИ ПЕТРА СТУЧКИ, ТОМ XXIX, 1959.

М. П. Николаев.

ИДЕЯ И ТЕМА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ М. ГОРЬКОГО

В историю литературы А. М. Горький вошел как великий революционный писатель. С судьбами народной революции в нашей стране связана вся его деятельность. Однако к идее социалистической революции и ее выражению в творчестве он пришел не сразу.

Первым произведением Горького, которое он решил показать людям, была поэма «Песнь старого дуба», написанная стихами и прозой к концу 80 годов. «Я затискал в нее все, — писал впоследствии Горький, — о чем думал на протяжении десяти лет пестрой, нелегкой жизни».

Поэма «Песнь старого дуба» была показана начинающим писателем В. Г. Короленко. Писатель-демократ внимательно прочитал поэму и сказал ее автору: «По «Песне» трудно судить о ваших способностях, но, кажется. они у вас есть».

Поскольку поэма не получила безусловно положительного признания, Горький ее сжег. Позже он вспоминал только одну, но очень выразительную строчку из «Песни старого дуба»: «Я в мир пришел, чтобы не соглашаться». (См. Собр. соч. в 30 томах, том 15, очерк «Время Короленко»).

Мир общественной жизни, в который пришел Горький из тяжелого детства и отрочества через лабиринт «пестрой, нелегкой жизни», был жестокой капиталистической действительностью. С этим миром человек из народа, алчущий и ищущий социальной справедливости, согласиться не мог.

Строчка — «Я в мир пришел, чтобы не соглашаться» — явилась выражением революционных настроений и устремлений Горького 80-х годов. Именно в эти годы, под влиянием растущего революционного движения в России и распространения идей марксизма, социальный протест Горького перерастал в поиски верного революционного мировоззрения.

Во второй половине 80-х годов в этих поисках он читал первый том «Капитала» Маркса, познакомился с марксистской книгой Плеханова «Наши разногласия»; в Казани Горький

встречался с Н. Федосеевым, организатором одного из первых и самых значительных марксистских кружков в России. В начале 90-х годов начинающий писатель работал в социал-демократическом кружке в Тифлисе, за что был привлечен впоследствии к политической ответственности: арестован и посажен в Метехский замок.

Литературную деятельность Горький начинал со значительным жизненным опытом, со знанием некоторых положений марксизма, с некоторым опытом революционной работы, за которую привлекался к ответственности — был арестован и сидел в Нижегородской политической тюрьме — еще в 1889 году.

Однако четкого революционного мировоззрения у начинающего Горького не было. В его ранних произведениях, романтических и реалистических, написанных в первой половине 90-х годов, отразились: недовольство классовым обществом, капиталистической действительностью, критика самодержавия, поиски реальных революционных идеалов, но без ясной, пока-что, революционной теории, без отчетливого понимания ведущих и решающих сил революционной борьбы.

Начиная с середины 90-х годов, времени массовых и организованных выступлений рабочих в ряде городов России, в период деятельности «Союза борьбы за освобождение рабочего класса», созданного В. И. Лениным и его соратниками, в мировоззрении и творчестве Горького наметились и выразились новые идеи. С 1896 года он связывал свои революционные стремления и убеждения с рабочим классом. Об этом свидетельствует его статья «Нечто о наборщиках» и ряд художественных произведений, в том числе — рассказы «Коновалов», «Озорник», роман «Фома Гордеев» и другие произведения.

Со второй половины 90-х годов революционные идеалы Горького становятся глубже и конкретнее благодаря пониманию им решающей роли пролетариата в революционно-освободительной борьбе. В ряде произведений он показал необходимость осознанного и организованного революционного протеста, а в конце романа «Фома Гордеев» выразил идею о том, что рабочие создадут новую культуру, которая идет на смену культуре господствующих эксплуататорских классов.

В новый период идейно-художественного развития Горький вступил с начала XX-го века, когда в Россию переместился центр международного освободительного движения. В произведениях этого периода, под влиянием приближения революции и газеты ленинская «Искра», он выступил в роли буревестника народной революции. В драме «Мещане» он во весь рост написал, впервые в русской и мировой литературе, образ революционного рабочего — машиниста Нила.

Главной темой творчества Горького накануне первой революции в нашей стране стал своеобразный идейно-художественный смотр социальных сил, способных участвовать в революционном движении или враждебных ему. В произведениях этого периода писатель показал реакционность буржуазии и ее интеллигенции, бессилие босяков и могучую зреющую революционную силу пролетариата, а также той интеллигенции, которая увидела свое призвание в служении народным массам.

Начиная с романа «Фома Гордеев», Горький изображал действительность в перспективе революционного развития. Особенно отчетливо это видно по его большим эпическим и драматическим произведениям: романам «Фома Гордеев» и «Трое», драмам «Мещане», «На дне» и «Дачники». Изображение действительности в перспективе ее революционного развития свойственно всем произведениям художника накануне первой революции, в том числе и романтическим — «Песне о Буревестнике» и поэме в прозе «Человек».

С 1905 года, как указывал В. И. Ленин в книге «Две тактики социал-демократии в демократической революции», человечество вступило в эпоху народных революций. В ходе первой революции в России Горький участвовал в революционной борьбе на стороне большевиков, он лично познакомился и сотрудничал с Лениным и другими выдающимися членами партии. Это помогло ему сделать новый и большой шаг вперед в идейно-художественном развитии, написать ряд публицистических и художественных произведений. в которых он поднялся до выражения идеи социалистической революции в нашей стране.

Политически эта идея была впервые выражена в России Лениным в 1894 году, в знаменитой брошюре «Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов?» В ходе первой русской революции в ряде работ Ленин развивал идею перерастания буржуазно-демократической революции в социалистическую. Впервые он высказал эту идею в книге «Две тактики . . .».

Горький внимательно следил за деятельностью Ленина с начала XX-го века. С издания газеты «Искра» он читал его крупные работы: «Развитие капитализма в России», «Что делать?» и другие. В период дружеского общения с Лениным, с осени 1905 года, писатель воспринял идею социалистической революции и выразил ее в публицистических и художественных произведениях, написанных в 1905—1907 годах. Этому способствовали события эпохи революции и развитие писателя под их влиянием.

В ноябре 1905 года состоялась первая встреча Ленина с Горьким. Она была вызвана обсуждением вопроса об издании

первой легальной газеты большевиков «Новая жизнь». На страницах этой газеты развернулось сотрудничество Горького с Лениным и другими видными большевиками. Здесь были опубликованы известные статьи «Партийная организация и партийная литература» В. И. Ленина и «Заметки о мещанстве» М. Горького.

Ленин приветствовал и высоко оценил «Заметки о мещанстве». Он считал их образцом боевой, партийной публицистики Горького.

В «Заметках о мещанстве» автор коснулся многих вопросов, но главным из них явилась проблема революции. Горький говорит здесь о непримиримости противоречий между народом и командующими классами и в духе идеи перерастания буржуазно-демократической революции в социалистическую ставит вопрос о борьбе народа до победы над господствующими классами.

«Противоречия жизни должны быть свободно развиты до конца, дабы из трения их вспыхнула истинная свобода и красота, животворящая, как солнце». Истинной и свободной красотой, животворящей как солнце, Горький образно называет социалистическое общество. Его идеалом он считает общее благо, к которому приходится идти через борьбу с господствующими классами.

«Жизнь ставит дело просто и ясно: общее благо невозможно, пока существует хозяин и работник, подчиненный и командующий, имущий и неимущий». В этом тезисе, как и в вышеприведенных, выражена, в кратком виде, идея социалистической революции. Горький впервые сделал это в «Заметках о мещанстве». (См. Собр. соч. в 30 томах, том 23, стр. 343, 355, 362).

Отчетливее, чем в этой работе, идея перерастания буржуазно-демократической революции в социалистическую выражена в публицистических выступлениях Горького 1906 года. И это естественно, поскольку они сделаны после Московского вооруженного восстания в декабре 1905 года. Это восстание было кульминацией первой революции в нашей стране, открывавшей новые перспективы революционной борьбы.

В январе 1906 года Горький написал воззвание «К рабочим всех стран». В нем он высказал мысль о том, что пролетариат явился решающей силой революции в России и что, несмотря на временное поражение. он «подвигается вперед к решительной победе, потому что это единственный класс, морально сильный, сознательный и верящий в свое будущее в России».

В «Воззвании к французским рабочим», напечатанном в августе 1906 года, Горький указывал, что «первым отрядом всемирной армии двинулся в битву русский рабочий» и что ра-

бочие России «идут в бой... под красным знаменем социализма, к освобождению труда от гнета капитала». (См. там же, стр. 378, 379, 394, 395).

Таким образом, в этом воззвании, проникнутом идеями пролетарского интернационализма, Горький прямо говорит о конечной цели революции в России, идущей под красным знаменем социализма к освобождению труда от гнета капитала. И он уверен, что эта борьба закончится победой рабочего класса над самодержавием и капитализмом.

В художественных произведениях идея социалистической революции наиболее ярко выражена Горьким в романе «Мать», первом крупнейшем произведении социалистического реализма, написанном под влиянием работ В. И. Ленина, в частности — его статьи «Партийная организация и партийная литература».

В этой работе Ленин выступил против «беспартийных писателей», писателей-сверхчеловеков и сформулировал основные принципы новой, свободной литературы: партийность и народность, изображение действительности в свете борьбы за социализм, с позиций научного социализма.

Горький первым из писателей подхватил ленинскую программу новой, свободной литературы, выраженную в статье «Партийная организация и партийная литература», и стремился творчески осуществить ее в своих произведениях. Он сделал это сильнее и ярче всего в «романе о рабочих» как он называл иногда роман «Мать».

Это выдающееся произведение было задумано автором еще в 1902 году. в период подъема революционного рабочего движения, под непосредственным впечатлением знаменитой сормовской первомайской демонстрации. Замысел «романа о рабочих» вынашивался автором накануне первой русской революции и в период ее наивысшего подъема в 1905 и 1906 годах.

Роман «Мать» создавался в течение лета, осени и зимы 1906 года. В это время уже обнаружились признаки неудачи революции. Тем не менее автор закончил роман «Мать» идеей непобедимости народной революции, если она вдохновляется идеями социализма. Это сообщило роману оптимистическое звучание и огромную воспитательную роль.

Роман «Мать» проникнут идеей социалистической революции. Ей, этой идее, подчинены тема, сюжет, композиция, система образов, в которой запечатлена расстановка классовых сил в России накануне первой революции и в ходе ее. С особой силой и яркостью идея социалистической революции выражена в политической речи Павла Власова на суде.

«Я должен заявить, — говорит Павел от имени партии, — что для нас самодержавие не является единственной цепью, оковавшей тело страны, оно только первая и ближайшая цепь,

которую мы обязаны сорвать с народа... Мы социалисты... Наши лозунги просты — долой частную собственность, все средства производства — народу, вся власть — народу, труд — обязателен для всех».

С речью Павла Власова, проникнутой идеей социалистической революции, связана и концовка романа «Мать». Ниловна разбрасывает листовки с речью сына и в ее репликах писатель с большой художественной силой утверждает идею непобедимости революции: «Собирай, народ, силы свои во единую силу!.. Душу воскресшую не убьют!.. Морями крови не угасят правды...» (См. собр. соч. в 30 томах, том 7, стр. 485, 486, 515, 516).

В. И. Ленин дал высокую оценку роману «Мать» именно потому, что это произведение проникнуто идеей непобедимости народной революции, конечной целью которой является победа социализма. Эта идея и придала роману небывалую в истории русской и мировой литературы воспитательную идейно-художественную роль.

На пятом, Лондонском съезде РСДРП весной 1907 года Ленин сказал Горькому, что он хорошо сделал, поспешив с романом «Мать». Утвердительно кивнув головой, В. И. Ленин «сам объяснил это: очень хорошо, что я поспешил, книга — нужная, много рабочих участвовало в революционном движении несознательно, стихийно, и теперь они прочитают «Мать» с большой пользой для себя». (Там же, том 17, стр. 7).

Предсказание Ленина сбылось. Не только рабочие России, но и всего мира с большой пользой прочли и читают горьковский роман. Он помог и до сих пор помогает правильно понимать смысл революционного движения трудящихся и его высокие социальные идеалы.

В 1907 году, после Лондонского съезда партии, в условиях наступающей реакции, Горький написал повесть «Жизнь ненужного человека». Она во многом озарена отсветами революции и направлена против шпионов и провокаторов, в защиту революционеров и революционной борьбы. Как писал один из цензоров, «автор задался целью нарисовать всю грязь шпионства и провокации, с одной стороны, и благородство революционеров — с другой». В этом определении — сущая правда.

Идеи социализма и народной революции, выраженные в произведениях 1905—1907 годов, стали руководящими в последующей деятельности Горького. Он отступал от них только в непродолжительные периоды своих временных ошибок.

Так в 1908 году он написал ошибочную повесть «Исповедь». Она явилась результатом сближения писателя с фракционной группой «Вперед», выступавшей с ревизией марксизма. В «Исповеди» отразились «богоискательские и богостроительские»

ошибки Горького и всей группы «Вперед». Это произведение представляет собой отступление писателя от принципов революционного марксизма и социалистического реализма. Поэтому оно вызвало безусловное осуждение Ленина, Воровского и других большевиков.

Под влиянием В. И. Ленина, активно переписывавшегося с Горьким и встречавшегося с ним на Капри в 1908 и 1910 годах, писатель преодолел временные ошибки, связанные с группой «Вперед», и уже в годы столыпинской реакции написал ряд произведений, проникнутых идеей народной революции.

С революционных позиций написаны драматические произведения Горького периода столыпинской реакции. В драме «Последние», как и в повести «Жизнь ненужного человека». автор заклеймил позором провокаторов и шпионов, показал нравственный распад устоев семьи дворян Коломийцевых, моральную чистоту и стойкость революционеров Соколовых. В драме «Чудаки» писатель выступил против ренегатства в среде интеллигенции. В драме «Васса Железнова» Горький изобразил глубокие симптомы делового и нравственного распада в кругах русской буржуазии.

В произведениях «Окуровского цикла» («Городок Окуров», «Жизнь Матвея Кожемякина», «Большая любовь») автор изобразил глубокие социальные процессы в жизни русской провинции. Сущность этих процессов он верно увидел в разрушении патриархальной старины и в росте роволюционных настроений в демократических слоях русского общества.

Из произведений периода столыпинской реакции особо выделяется повесть «Лето». В ней с позиций революционного марксизма отражен процесс социального расслоения русской деревни в эпоху первой революции и в начале столыпинской реакции. Так же как в романе «Мать», Горький показал в повести «Лето» растущую революционную активность трудового крестьянства под влиянием работы партии в деревне.

Таким образом, творчество Горького в годы столыпинской реакции характеризуется отступлением от принципов социалистического реализма только в ошибочной повести «Исповедь» и развитием этих принципов в лучших драматических и эпических произведениях этого периода. Всем ценным в сочинениях этой поры Горький обязан благотворному влиянию В. И. Ленина

Новый этап творчества Горького связан с периодом революционного подъема в России накануне первой мировой войны. В это время, как и в период столыпинской реакции, писатель продолжал жить в Италии, на острове Капри. Однако постоянные и многообразные связи с Родиной помогли ему узнать и почувствовать революционное оживление в России и откликнуться на него рядом новых превосходных произведений.

Идеи социализма и революции наиболее ярко воплотились в этот период в знаменитых «Сказках об Италии». Часть их Горький опубликовал в большевистских газетах «Звезда» и «Правда», и они были встречены благодарной оценкой В. И. Ленина. В одном из писем к Горькому он писал: «Великолепными «Сказками» Вы очень и очень помогли «Звезде» и это меня радовало чрезвычайно». (См. «Ленин о культуре и искусстве», М. 1956, стр. 402).

В «Сказках об Италии» автор развивает идеи революционной борьбы рабочих, идеи творческого труда, интернационализма и солидарности трудящихся в их борьбе за освобождение от гнета капитала. Весь этот цикл проникнут оптимизмом, глубокой верой художника в торжество социалистических идеалов, родных и близких всем трудящимся на земле.

Из стран, играющих выдающуюся роль в освободительном движении, Горький выделил Россию. В рассказ об итальянских рабочих, маляре Винченцо и слесаре Джиованни, он включил такой диалог на эту тему: «Подожди немного, — говорит слесарь, — земля станет честной и умной! ... Русские — вот люди!» «Да!» — восклицает маляр. «Бесправные, под страхом лишиться свободы и жизни, — развивает свою мысль Джиованни, — они сделали грандиозное дело — ведь это благодаря им к жизни вспыхнул весь восток! — Страна героев! — склоняя голову, сказал маляр. — Я бы хотел жить с ними...» (См. Собр. соч. в 30 томах, том 10, стр. 70—71).

В «Сказках об Италии» Горький сделал значительный шаг вперед в развитии литературы социалистического реализма. Здесь он достиг того органического единства реализма и революционной романтики, которое считал спецификой нового, социалистического искусства. Интересно, что как раз в период создания и публикации «Сказок об Италии» он писал в 1912 году В. И. Анучину: «Относительно социалистического искусства — литературы в частности — я напишу Вам особо. Мысль о том, что это будет и не реализм, и не романтизм, а какой-то синтез из обоих, — мне кажется приемлемой». (См. там же, том 29, стр. 280).

В годы нового революционного подъема Горький написал цикл очерков и рассказов «По Руси», автобиографические рассказы и повести «Детство», «В людях», «Хозяин» и другие. Главные проблемы этих произведений — критическое изображение «свинцовых мерзостей» классового общества и «рождение», формирование новых людей, способных вести борьбу с эксплуататорским обществом. В автобиографических повестях Горький создал образцы литературы социалистического реализма в этом жанре.

Большое революционизирующее значение имели «Русские

сказки» Горького и его новые драматические произведения — «Зыковы», «Старик», «Фальшивая монета» и «Яков Богомолов». В них художник разоблачил идеологию и психологию, быт и нравы буржуазного общества. Нанося меткие и сильные удары по отживающему классовому обществу, эти произведения звали вперед, к революционному преобразованию жизни.

В период нового революционного подъема Горький с тревогой чувствовал приближение войны. Он писал об этом в письмах. И когда разразилась первая мировая война, он вскоре выступил с ее категорическим осуждением. В начале войны писатель допустил одну пацифистскую ошибку: подписал воззвание «От писателей, художников и артистов», обращенное к правительству империалистической Германии с призывом к миру. В. И. Ленин был возмущен этим документом и подписью Горького под ним. (См. Сочинения Ленина, изд. 4, том 35, стр. 129).

Вскоре Горький занял правильную позицию в отношении к первой мировой войне. Он выступил против национализма и шовинизма и боролся с войной не с пацифистских, а с классовых пролетарских позиций. Он написал несколько замечательных статей против первой мировой войны: «Несвоевременное», «Государства западной Европы перед войной», «Предисловие к книге «Интересные незнакомцы».

Горький стал сторонником Ленина в отношении к первой мировой войне. Он разделял его точку зрения о превращении ее в войну гражданскую в каждой воюющей стране. В ноябре 1915 года он сделал об этом ясное заявление в речи на собрании общества помощи жертвам войны: «по-моему надо теперь же совершить революцию внутри страны . . .» (Летопись жизни и творчества А. М. Горького, выпуск 2, М. 1958, стр. 524).

Естественно, что Горький приветствовал буржуазно-демократическую и социалистическую революции 1917 года. Однако первое время он не разобрался во всей сложности развернувшихся грандиозных событий и вторично, после годов столыпинской реакции, совершил некоторые значительные политические ошибки. Позже он сам разъяснил их в своих воспоминаниях и статьях: «В. И. Ленин», «Механическим гражданам . . .», «Анонимам и псевдонимам».

Из самопризнаний Горького ясно, что он совершил следующие ошибки: недооценил силу и смелость большевистской партии, рабочего класса, трудового крестьянства и диктатуры пролетариата, основанной на союзе рабочих и крестьян, и переоценил революционную роль интеллигенции и ее «духовной культуры», а также консервативную силу крестьянства. Все эти ошибки были связаны с участием Горького в полуменьшевистской газете «Новая жизнь», выходившей в 1917—1918 годах.

Ошибки Горького были замечены В. И. Лениным и раскритикованы им. В «Письмах из далека», написанных в марте 1917 года, Ленин напоминал, что ему «случалось, при свиданиях на Капри с Горьким, предупреждать его и упрекать за его политические ошибки. Горький парировал эти упреки своей неподражаемо-милой улыбкой и прямодушным заявлением: «Я знаю, что я плохой марксист . . .»

Говоря об ошибках Горького в период перерастания буржуазно-демократической революции в социалистическую, Ленин, как и в годы столыпинской реакции, не забыл подчеркнуть, что «Горький — громадный художественный талант, который принес и принесет много пользы всемирному пролетарскому движению. Но зачем же Горькому браться за политику? . . .»

В. И. Ленин считал, что Горькому не следовало браться не за политику вообще, а за плохую. неправильную политику. В докладе «О задачах РСДРП в русской революции», сделанном в марте 1917 года, Ленин «выразил сожаление, что великий художник берется за политику, повторяя предрассудки мелкой буржуазии . . .» (См. сб. «Ленин о культуре и искусстве», М. 1956, стр. 196, 197).

Политикой, повторяющей предрассудки мелкой буржуазии. Ленин назвал ту политику, которой придерживался Горький вместе с другими сотрудниками газеты «Новая жизнь». Под влиянием В. И. Ленина летом 1918 года Горький порвал с этой газетой и включился в активную разностороннюю работу по строительству новой жизни.

А. М. Горький быстро понял созидательные силы революции. Уже в конце 1917 года в статье «Революция и культура» он писал: «Мы должны дружно взяться за работу всестороннего развития культуры. Революция разрушила преграды на путях к свободному творчеству, и теперь в нашей воле показать самим себе и миру наши дарования, таланты, наш гений». (Цитирую по книге Б. Михайловского и Е. Тагера «Творчество М. Горького», М. 1951, стр. 157).

Тема созидательной роли революции стала главной темой всего пооктябрьского художественного и публицистического творчества Горького. В величественном свете Октябрьской социалистической революции он изображал и прошлое, и настоящее, и будущее нашей страны, и не только нашей.

Горький видел выдающуюся роль В. И. Ленина в судьбах революции и энергично воссоздавал его образ в произведениях различных жанров. Когда в апреле 1920 года отмечалось 50-летие со дня рождения Ленина, на собрании по этому случаю Горький выступил с речью, в которой сказал:

«Товарищи, есть люди, значение которых как-то не объемлется человеческим словом . . . Вот таким человеком только не

для одной России, а для всего мира, для всей нашей планеты является Владимир Ильич... Я видел крупных людей, знал Толстого и еще кое-каких, но эта колоссальная фигура заслоняет их». (Собр. соч. в 30 томах, том 24, стр. 204—5).

Вскоре Горький напечатал статью о Ленине в журнале «Коммунистический интернационал». В ней он писал: «Ленин— источник энергии, без влияния которой русская революция не могла бы принять форму, принятую ею». Деятельность Ленина и Коммунистических партий «сотрясает монументально построенные капиталистические государства Запада и тысячелетиями сложившиеся глыбы отвратительных, рабских деспотий Востока».

В речи и статье о Ленине Горький впервые высказал мысли. которые затем составили основу его гениального очерка «В. И. Ленин», положившего начало художественному воссозданию образа Ленина в литературе и искусстве. Почин Горького был очень своевременен, потому что в первые годы после революции и гражданской войны образ В. И. Ленина еще не вошел в литературу и другие области искусства.

Очерк «В. И. Ленин» написан в трех редакциях 1924, 1927—28 и 1930 годов. Горький придавал ему большое принципиальное значение и вносил в образ Ленина все новые и новые черты, углублял и совершенствовал его обрисовку. Он собирал и изучал с этой целью воспоминания и рассказы трудящихся, главным образом рабочих об Ильиче. В результате получилось замечательное произведение, в котором во весь рост написан незабываемый образ Ленина.

Н. К. Крупская, прочтя горьковский очерк «В. И. Ленин» в третьей редакции, которую автор послал ей специально, дала достойную оценку этому произведению. В письме к Горькому она писала: «Сегодня получила Ваши воспоминания об Ильиче — хорошие. Живой у Вас Ильич. О Лондонском съезде очень хорошо. Правда все. И потом Вы любили Ильича. Кто не любил бы, тот не мог бы так написать. Живой весь Ильич». (Журнал «Октябрь», № 6, 1941, стр. 24).

Горькому, наряду с Маяковским, автором стихотворений и поэмы о Ленине, действительно принадлежит выдающаяся заслуга в создании для грядущих поколений живого образа В. И. Ленина. Он создан во всеоружии мастерства великого художника слова, с превосходным знанием Ленина, его эпохи и многочисленных современников, с полным сознанием величия дела Ленина, привлекательности и неповторимости его обаятельной личности человека, борца, знаменосца самых передовых и возвышенных идеалов современного человечества.

Образ Ильича, многосторонне обрисованный в очерке «В. И. Ленин», Горький тонко и оригинально ввел в самое боль-

шое свое эпическое произведение, в эпопею «Жизнь Клима Самгина». В этом произведении Ленин показан в большой панораме значительнейших событий нашей истории на протяжении сорока дореволюционных лет.

Выдающуюся роль Ленина в истории Горький верно начинает с 90-х годов. Среди нелегальных, запрещенных царской цензурой статей этого времени он назвал работу В. И. Ленина «О штрафах». Рассказывая о той же знаменательной эпохе, Горький пишет о стачке ткачей в Петербурге, о «Союзе борьбы за освобождение рабочего класса», созданного Лениным и его сподвижниками. Время деятельности «Союза борьбы . . .» рассматривается Горьким как «начало новой эры». (См. собр. соч. в 30 томах, том 19, стр. 226, 475).

В повествование о начале XX-го века Горький включил во второй том эпопеи «Жизнь Клима Самгина» большой отрывок из статьи Ленина в «Искре», характеризующий взаимоотношения студенчества и революционных рабочих накануне первой революции. Изображая подступы к этой революции, Горький подчеркнул все возраставшую историческую роль В. И. Ленина. Правильно его роль понимает большевик, ленинец Степан Кутузов. Имея в виду знаменитую книгу Ленина «Что делать?» и другие его работы, Кутузов говорит, что «Ленин не торопится . . . Он утверждает необходимость воспитания из рабочих, из интеллигентов мастеров и художников революции».

Чем ближе к 1905 году, тем чаще на страницах эпопеи ведутся разговоры о большевиках, о Ленине. Революционную четкость и ясность ленинизма художник показывает через восприятие и суждения героев книги. Клим Самгин в период близости к Никоновой говорит ей: «Ученики Ленина несомненно вносят ясность в путаницу взглядов на революцию так, чтоб она оттолкнула все чужеродное». В этом суждении писатель запечатлел два важных момента: и то, что у Ленина еще накануне первой русской революции были ученики, и то, что большевики, ленинцы уже в этот период отличались от других политических партий, ближайшим образом от меньшевиков, ясностью взглядов на революцию, на ее движущие силы.

В дальнейшем Горький показывает, что революция и Ленин отталкивают буржуазную интеллигенцию, в том числе братьев Самгиных, как действительно чужеродное. Старший из Самгиных Дмитрий еще до первой революции обнаруживает враждебное отношение к большевикам и Ленину. Младший Самгин, Клим, в ходе первой революции приходит к предательскому выводу: «Революция нужна для того, чтобы уничтожить революционеров». В. И. Ленина он называет «несерьезным мысли-

телем», а в 1917 году у Клима Самгина рождается враждебное ощущение: «Ленин — личный враг».

Иначе, чем Самгины, к Ленину относятся демократы. Один из них, Никонов, отчетливо понимает смысл деятельности Ленина. Он видит его в том, что говорит Ленин рабочим, какую задачу ставит перед ними: «Вооружайтесь, организуйтесь для боя за вашу власть против царя, губернаторов, фабрикантов, ведите за собой крестьянскую бедноту, иначе вас уничтожат». В восторге от Ленина коммунист Степан Кутузов. Он советует молодежи и рабочим читать Ленина, говорит, что ему свойственно редкое сочетание иронии и пафоса. Это «редчайшее сочетание, и до Ильича я чувствую его только у Марата, но не в такой силе».

Ленин изображен в эпопее «Жизнь Клима Самгина» как самый светлый разум эпохи, величайший человек, в отношении к которому резко характеризовались и отдельные лица, и целые классы. В годы революционного подъема накануне первой мировой войны русская буржуазия боялась авторитета Ленина и большевистской партии. Человек из этого класса в эпопее Бердников говорит по этому поводу: «Теперь-с, ежели пролетарий наш решит идти за Лениным и сумеет захватить с собою мужика — Россия лопнет, как пузырь».

Горький намеревался сделать образ Ленина центральным в событиях 1917 года. Об этом свидетельствуют «Отдельные заметки», являющиеся конспектом конца эпопеи «Жизнь Клима Самгина». В них намечена картина приезда В. И. Ленина из-за границы в Петроград, записан клич вождя нашей революции — «Да здравствует социалистическая революция!» написаны реплики рабочих, крестьян, интеллигентов, встречавших Ленина на Финляндском вокзале в Петрограде. (См. Собр. соч. в 30 томах, том 22, стр. 550—551).

Горький не ограничился изображением Ленина в художественных произведениях. Его имя не сходило со страниц публицистики писателя. Как и в очерке «В. И. Ленин», в ряде статей Горький развивал свои и других писателей идеи о Ленине. Например, в статье «О белоэмигрантской литературе» он назвал Ленина человеком, «имя которого навсегда останется гордостью России и всего мира». Здесь же Горький писал, что Ленин был деятелем, «о котором величайший идеалист наших дней, прекрасная душа, Ромэн Роллан сказал: «Ленин — самый великий человек нашего века и самый бескорыстный».

В статье «О займе индустриализации» Горький дал разностороннюю характеристику Ленина как человека и вождя народных масс. Он указал на его проницательность, основанную на великолепном знании прошлого, настоящего и на предвидении будущего. «Владимир Ильич Ленин, — по определению

Горького, — так хорошо знал историю прошлого, что мог и умел смотреть из настоящего в будущее». Задолго до победы социалистической революции в России он предвидел ее. «Его силою была поражающая ясность его разума».

Горький характеризовал Ленина как непревзойденного вождя народных масс и призывал всех трудящихся, коммунистов и беспартийных, следовать его учению, знать его. «Каждый рядовой борец армии Ленина должен усвоить знания и веру своего вождя. Усвоить это — значит вооружиться непоколебимой, победоносной силой». (Там же, том 24, стр. 347, 377, 378).

Горький отмечал удивительную политическую проницательность Ленина, дававшую ему возможность предвидеть эволюцию отдельных деятелей и целых политических партий. В статье «За работу!» он писал, что Ленин был человеком, «чей гениальный разум еще в 1907 году, когда вожди социал-демократии Европы ходил по земле в приличных одеждах, предвидел, что эти вожди переоденутся в ливреи лакеев капитала и предадут рабочий класс, что они и делают». (Там же, том 26, стр. 173).

В статье «О «маленьких» людях и о великой их работе» Горький подчеркнул интернационализм Ленина, его трогательную заботу о простых людях всей земли. «Ленин, — по словам Горького, — первый человек, который почувствовал и понял, что слова «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» — это командный крик всей истории трудового народа, понял, что если рабочие и крестьяне всей земли не хотят выродиться и погибнуть под гнетом непосильного труда, нищеты, болезней, бесправия, — они должны взять власть над землею и всеми богатствами ее в свои крепкие, умные руки. Вот что следовало бы написать на всех монументах Ленина».

Горький называл Ленина «величайшим вождем пролетариата» и наблюдал любовь к нему у трудящихся всех стран, в частности у итальянцев; интересное подтверждение этому он привел в статье «Беседа с молодыми ударниками»... В маленьком городе Сорренто в 1924 году, — рассказывает писатель, — на одной улице было написано: «Вива (да здравствует— М. Н.) Ленин». Полиция закрасила надпись желтой краской. Написали красной: «Вива Ленин». Полиция закрасила бурой. Написали белой: «Вива Ленин». Так и написано по сию пору. (См. там же, стр. 71).

Общечеловеческой заслугой Ленина Горький правильно считал то, что он впервые в истории всего человечества, опираясь на партию и трудящихся, осуществил грандиозный опыт революционного изменения общественных отношений и строительства социалистического общества. В «Ответе В. Золотухину»

Горький писал: «До Ленина и его учеников ни одна из социалистических партий Европы не решалась практически осуществить социально-революционные идеи Маркса».

Бессмертие дела Ленина Горький видел в делах народов нашей страны, в победоносном строительстве новой жизни, в неутомимой деятельности партии, созданной Лениным и выражающей интересы самых широких народных масс. В статье «Ураган, старый мир разрушающий» он писал, что «подлинный разум рабоче-крестьянской массы воплощает в себе Всесоюзная Ленинская партия большевиков». Создание этой партии Горький считал одной из величайших заслуг Ленина. Очень ярко и сильно он сказал об этом в статье «Правда социализма». (См. там же, том 27, стр. 125).

С Лениным и Октябрьской социалистической революцией у Горького связаны идейно-художественные замыслы самых значительных его послеоктябрьских произведений: «Дело Артамоновых» и «Жизнь Клима Самгина». «Егор Булычев и другие», «Достигаев и другие».

16-го мая 1930 года, в письме к Н. К. Крупской Горький рассказал о содержании одной из своих бесед с Лениным на Капри. «Дальнозорок был, — писал он о Ленине. — Беседуя со мной на Капри о литературе тех лет (периода столыпинской реакции — М. Н.), замечательно метко характеризуя писателей моего поколения, беспощадно и легко обнажая их сущность, он указал и мне на некоторые существенные недостатки моих рассказов, а затем упрекнул: «Напрасно дробите опыт ваш на мелкие рассказы, вам пора уложить его в одну книгу, в какой-нибудь большой роман».

Горький сказал, что у него есть «мечта написать историю одной семьи на протяжении ста лет, с 1813 г., с момента, когда отстраивалась Москва, и до наших дней. Родоначальник семьи — крестьянин, бурмистр, отпущенный на волю помещиком за его партизанские подвиги в 12 году, из этой семьи выходят: чиновники, попы, фабриканты, петрашевцы, нечаевцы, семи- и восьмидесятники». Он очень внимательно слушал, выспрашивал, потом сказал: «Отличная тема, конечно — трудная, потребует массу времени, я думаю, что Вы бы с ней сладили, но — не вижу: чем Вы ее кончите? Конца-то действительность не дает. Нет, это надо писать после революции, а теперь что-нибудь вроде «Матери» надо бы». Конца книги я, разумеется, и сам не видел». (Там же, том 30, стр. 168).

Сопоставляя это письмо с содержанием «Дела Артамоновых» и эпопеи «Жизнь Клима Самгина», мы можем сделать вывод о том, что эти произведения выросли из «мечты» Горького написать большой роман об историческом прошлом России. В «Деле Артамоновых» он рассказал «историю одной

семьи», из которой вышли фабриканты, а в «Жизнь Клима Самгина» вошла идейно-политическая проблематика русской истории за 40 предреволюционных лет. Оба эти произведения писатель закончил эпохой революций 1917 года в соответствии с тем, что говорил ему на этот счет В. И. Ленин.

При этом победа Октябрьской социалистической революции внесла существенные изменения в тот большой художественный замысел, который Горький поведал Ленину в 1908 или 1910-м году. Художник отбросил, как нетипичную, историю семьи крестьянина, бурмистра, «отпущенного на волю помещиком за его партизанские подвиги в 12-м году». (Таких благодеяний, как правило, не было). В основу «Дела Артамоновых» он положил историю крестьянина, отпущенного на свободу в начале 60-х годов, когда освобождение крестьян было узаконено «крестьянской реформой», подготовленной царским правительством. Существенным изменением явилось и то, что история семьи Артамоновых изображена писателем как история послереформенной русской буржуазии в контрасте с историей рабочего класса, воплощенной в образах трех поколений рабочей семьи ткачей Морозовых.

В «Деле Артамоновых», как и в «Жизнь Клима Самгина», видна ленинская концепция русского исторического процесса. Горький настолько глубоко овладел этой концепцией, что поднялся до изображения диалектики общественных отношений в России и в ярчайших, незабываемых художественных образах показал, в каком направлении развивалась эта диалектика. Опираясь на правдивое, конкретно-историческое изображение действительности в ее революционном развитии, он показал и логикой образов доказал в этих произведениях историческую закономерность, неизбежность и необходимость победы социалистической революции в нашей стране. Благодаря этому названные произведения явились крупным вкладом в советскую литературу, литературу социалистического реализма. Они способствовали развитию в ней жанров монументальной прозы и особого типа исторического романа, созданного Горьким.

В самых значительных своих драматических произведениях советского периода, в историко-политических хрониках «Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие» Горький обратился к кануну и свершению двух революций 1917 года. Его творческое внимание властно привлекала эта великая эпоха. Он видел в ней коренной поворотный пункт истории России и всего человечества в нашем, двадцатом веке.

В драматической хронике «Егор Булычов и другие» художник изобразил кризис старого мира и русской буржуазии, в частности, в годы первой мировой войны и февральской буржуазно-демократической революции. Выражением этого кри-

зиса явилась ненужная и враждебная народным массам империалистическая война и отход от буржуазии даже людей ее класса. Таков главный герой драмы — Егор Булычов, который понял обреченность старого мира и встал на позиции бунта против него. Его индивидуалистическое бунтарство распространяется на самодержавное государство и религию, на своекорыстие, алчность и хищничество буржуазии.

В хронике «Достигаев и другие» писатель показал контрреволюционную роль буржуазии в период от июля 1917 года до победы социалистической революции. Главная идея этой пьесы — идея победы народной революции над кознями, контрреволюционными замыслами и действиями русской буржуазии. Профессиональный революционер Яков Лаптев, рабочий Кузьмин и солдат, производящие арест Достигаева и других, символизируют главные силы революции и ее исторический суд над буржуазией, поднявшейся против народной социалистической революции.

Идея и тема социалистической революции органически вошли не только в монументальные эпические и драматические произведения Горького, но также в его очерки и рассказы, написанные в 20 и 30 годы. Это почти три тома мало изученных произведений, составляющих цикл «Заметки из дневника. Воспоминания» и не имеющих циклового характера. В этих произведениях с большой художественной силой поставлены и решены проблемы соотношения человека и общества, ценности человеческой личности и другие.

Одной из постоянных идей Горького была мысль о том, что старая дореволюционная жизнь калечила неплохих людей, губила их хорошие задатки, превращала их в нравственных и иных уродов. Эта идея является одной из главных в цикле «Заметки из дневника. Воспоминания».

Этот цикл начинается очерком «Городок». По тематике и стилю он близок к известной очерковой повести Горького «Городок Окуров». Разница в том, что в очерке «Городок» автор отказался от иносказания и открыто пишет об Арзамасе, с жизнью в котором он хорошо познакомился во время своей ссылки в этот город в начале нашего века.

Предмет художественного изображения в очерке «Городок» — Арзамас и его странные люди. Изображая городок и его обитателей, писатель развивает идею о том, что старый строй жизни губил хорошие задатки людей, не давал им возможности правильно и плодотворно развиваться. Поэтому талантливые люди, вроде часовщика Корцова, становились людьми с анекдотическим образом жизни и таким же строем мысли.

Идейно и тематически к очерку «Городок» близок большой

очерк «Пожары». Его следует рассматривать не только в пределах цикла «Заметки из дневника. Воспоминания», но и рядом с дореволюционным рассказом «Пожар». Оба эти произведения представляют собой яркие картины жизни в дореволюционном Нижнем Новгороде, городе «богатых купцов и строгих чиновников», по словам автора. На фоне колоритных картин из жизни старого Нижнего Новгорода художник написал незабываемые типы людей с неповторимо оригинальными характерами.

В рассказе «Пожар» интересны образы лавочника Братягина, стяжателя и распутника, печника Чмырева и юноши Коли Яшина. Печник Чмырев показан в ненависти к лавочникам и полицейским. Коля Яшин — союзник печника Чмырева. Вместе с тем ему принадлежит роль поэта Мало-Суетинской улицы, как Симе Девушкину в «Городке Окурове». В очерке «Пожары» примечателен образ фельдшера Саши Винокурова. Рисуя этот образ, автор выразил революционную мысль о недовольстве народа дореволюционным строем жизни. «Существующая обстановка жизни — никому не нравится», — говорил Винокуров. Однако сам он был далеко не революционером. Недовольство жизнью совмещалось у него с равнодушием к людям и с коммерческим отношением к своей профессии.

В очерке «А. Н. Шмит» Горький нарисовал интересный образ женщины, оказавшейся в плену декадентской мистической философии. Анна Николаевна Шмит — репортерша «Нижегородского листка», в котором сотрудничал в конце XIX-го и в начале XX-го века Горький. Шмит — хлопотливая, деловая репортерша, но идейно она — недоумок и мистик, отравленный декадентской идеологией. Автор рассказывает, как беседовал с ней, и она, « подняв правую руку над головой, сказала:

— И Христос — жив есть! — Я узнал, что Христос — это Владимир Соловьев, он же — Логос». Горький выступает в этом очерке не столько против Шмит, сколько против идейной отравы, сделавшей неплохую женщину «блаженной недоумкой».

Одним из ядов прошлого Горький считал пессимизм и на протяжении всего своего творческого пути боролся с ним. В рассказе «Чужие люди», включенном в цикл «Заметки из дневника. Воспоминания», он осудил пессимизм, показав его как религию неудачников. Героем этого произведения является доктор Рюминский, которого знали и Горький и Мамин-Сибиряк в пору пребывания в Ялте, в начале XX века. Пессимизм осужден в реплике, вложенной Горьким в уста Мамина-Сибиряка.

«Все неудачники — лгуны, — говорил этот маститый писатель, — пессимизм — ложь потому, что пессимизм — философия неудачников». Философом пессимизма в рассказе «Чужие

люди» назван французский реакционный романтик Шатобриан, который в своих пессимистических «Записках из могилы» сказал: «Счастье — пустынный остров, населенный созданиями моего воображения». Носителем пессимистической философии показан доктор Рюминский, ставший босяком и умерший в этом незавидном положении.

С 90-х годов прошлого века до конца жизни Горький боролся против всякой идеологии, враждебной марксистско-ленинской философии. Это отразилось и в цикле «Заметки из дневника. Воспоминания», в рассказе «Ветеринар». Его героем является ветеринар Петренко. Он изображён как «народопоклонник», в роли апологета крестьянства, врага марксизма и антисемита. Петренко вырос, повидимому, на идеологии народничества. Отсюда все его качества.

«Мужик, — по словам Петренко. — первоначальная субстанция всякого социального тела, о! Он святейшее. Все — его плоть. Его кровь, о!» Видимо от народничества Петренко усвоил не только апологетику мужика, но и вражду к марксизму. «Маркса не люблю, — говорит он. — Марксистов ненавижу. Враги народа. Еврейское учение. Я — антисемит, юдофоб, о!»

Примерно две трети произведений цикла «Заметки из дневника. Воспоминания» посвящены дореволюционной эпохе и одна треть — эпохе революции и гражданской войны. Из этой второй группы интересны очерки и рассказы «О войне и революции», «Монархист», «Петербургские типы», «Отработанный пар», «Быт».

В очерке «О войне и революции» Горький охарактеризовал различное отношение к событиям войны и революции со стороны разных классов. Его возмущало равнодушие обывателей в отношении к первой мировой войне. Он с гневом пишет: «Об этой гнусной, позорной бойне «обыватели» говорят как о событии совершенно чуждом им . . . Вовсе не заметно, чтобы критика «власти» усиливалась, и отрицательное отношение к ней», т. е. к монархической власти в России, росло. Вместо этого развивался отвратительный мещанский анархизм.

Сопоставляя рассуждения мещан с мнением рабочих о первой мировой войне, Горький с радостью видел, «насколько неизмеримо выше развито у последних понимание трагизма событий и даже чувство «государственности», точнее, человечности. Это заметно даже у «неорганизованных», не говоря уже о партийцах, как, например, П. А. Скороходов. На днях он рассуждал, пишет Горький: «Как класс — мы от военного погрома выиграем, и это, конечно, главное. А все-таки душа — болит!»

Писатель отметил, что коммунист Скороходов хорошо, по-ленински «понимает значение культуры: — Это глупо — гово-

рить, что культура буржуазна и мне вредна. Культура — наша, законное наше дело и наследство. Мы сами разберем, что лишнее и вредное, сами и отбросим. Сначала надо поглядеть, что чего стоит».

Совершенно ясно, что в этом рассуждении Скороходова, как и в его мыслях о войне, Горький запечатлел большой культурный рост рабочего класса, особенно сильно ощутимый в 1917 году, «в ночь поворота России на новый, еще более трудный, героический путь». Это рассуждение показательно для периода борьбы партии с неверными установками пролеткульта, когда партию поддерживала в этой борьбе наиболее зрелая, политически сознательная часть рабочего класса.

В рассказе «Монархист» Горький изобразил торговца, буржуа Бреева. Бреев — чванливый буржуа, стремившийся прославиться богатством. К народу у него враждебное, бесчеловечное отношение. «Народа, у которого был бы один интерес,— говорит Бреев, — нету! Народ — это песок, глина. И, чтоб он годился для построения государства, его надобно очень много мять и на огне обжигать». По политическим убеждениям Бреев — монархист, черносотенец, жалеющий, что «низвергли трон» Романовых в феврале 1917 года.

Ничтожному монархисту Брееву, которого автор знал по жизни в Нижнем Новгороде, Горький противопоставил свой великий народ, совершивший две революции за один год. В конце рассказа «Монархист» автор пишет: «Внизу, на улице, оглушительно шумел русский народ, ломая тысячелетием созданную железную клетку государства . . .»

В очерке «Петербургские типы» писатель нарисовал образы представителей различных классов в их отношении к революции. Старик, разглядывающий витрину букиниста, символизирует старые, отжившие классы, враждебно встретившие революцию. Юноша — символический образ молодых сил страны, совершивших и приветствующих революцию. Из стана врагов революции раздаются скептические, вражеские слова: «Что может дать коммунизм?» А в том, как «матрос и кожаный юноша повели арестованного к Петропавловской крепости», Горький увидел и показал торжество революционной законности, направленной против врагов революции.

В рассказе «Отработанный пар» художник изобразил резкое политическое размежевание людей в ходе революции. Герои этого рассказа — отец и сын, оказавшиеся в прямо противоположных политических лагерях. Отец, представляющий собой «отработанный пар» истории, так рассказывает об этом: «Сын мой был неумен, он фомировал мысли свои книжно и неуклюже, но он был честный парень. Сн стал большевиком тотчас после опубликования тезисов Ленина. Сын мой был

прав, потому что он веровал в силу отрицания и разрушения. Разумом и я согласился с большевизмом, но сердцем не могу принять его. Так я и сказал следователю Чеки, когда меня арестовали как контрреволюционера».

В маленьком очерке «Быт» Горький мастерски выразил радость народа по поводу совершившейся революции. Эта радость и, вместе с ней, ответственность перед революцией звучит в заявлении рядового советского гражданина: «Жить надо, Ольга Степановна, на свои средства, без страха, и вообще довольно боялись! Теперь никого не надо бояться, кроме как самого себя».

Цикл «Заметки из дневника. Воспоминания» автор увенчал заключением, названным «Вместо предисловия». В нем писатель гениально определил не только принципы создания этой книги, но и всех своих произведений. Развивая идею воспроизведения в литературе типических, социально и воспитательно ценных явлений действительности, он писал: «На мой взгляд, правда не вся и не так нужна людям, как об этом думают. Когда я чувствовал что та или иная правда только жестоко бьет по душе, а ничему не учит, только унижает человека, а не объясняет мне его, я, разумеется, считал лучшим не писать об этой правде. Ведь есть не мало правд, которые надо забыть».

В том же «Вместо предисловия» Горький классически ясно высказал свое отношение к своему народу. «Я вижу, — писал он, — русский народ исключительно, фантастически талантливым, своеобразным . . . Я уверен, что по затейливости, по неожиданности изворотов, так сказать, по фигуральности мысли и чувства, русский народ — самый благодарный народ для художника». С патриотической гордостью за свой народ, совершивший вместе с другими народами нашей страны первую в мире Великую социалистическую революцию, Горький писал:

«Я думаю, что, когда этот удивительный народ отмучается от всего, что изнутри тяготит и путает его, когда он начнет работать с полным сознанием культурного и, так сказать, религиозного, весь мир связующего труда, он будет жить сказочно героической жизнью и многому научит этот уставший и обезумевший от преступлений мир».

Горький написал это в 1923 году. Тридцать пять лет, прошедших с тех пор, оправдали его предсказание. Русский и все другие народы нашей страны живут героической жизнью строительства коммунизма и своим опытом учат трудящихся всех стран решительно изменять «уставший и обезумевший от преступлений мир». В частности, в наше время они стремятся избавить человечество от преступных разрушительных войн.

Разрозненные, нециклизированные рассказы Горького, на-

писанные после Октябрьской социалистической революции, касаются различных тем и содержат массу интереснейших типов людей преимущественно дореволюционной и отчасти послереволюционной эпох.

Во всем своем творчестве Горький опирался на фундамент классического литературного наследства. Естественно, что он продолжал и развивал в новых исторических условиях проблемы, поставленные писателями XIX-го века. Одной из таких проблем был вопрос о «лишних людях». В литературе критического реализма эти люди изображались как отшепенцы от своих классов. Горький решал эту проблему новаторски. Он увидел в «лишних людях» не только отщепенцев, но и типичнейших представителей господствующих классов.

Полемизируя иногда против самого термина «лишние люди» в статьях, Горький создавал образы «лишних людей» в художественных произведениях. В предреволюционную эпоху «лишними людьми» из дворянства он изобразил Никона Букеева и Бориса Ладыгина в пьесе «Яков Богомолов». От «лишних людей» в литературе XIX-го века они отличаются своей абсолютной пустотой. Это паразиты из выродившегося класса. Немало «лишних людей» порождало мещанство. Таким. в частности. изображен герой большого рассказа «О тараканах».

Этот рассказ — сложное произведение. Его содержание не дается сразу, с первого чтения. Сложность этого произведения — в его социально-философской проблематике. Автор выступает в нем как художник, думающий о смысле жизни человека и человечества. Содержание рассказа осложнено и тем, что авторские раздумья обращены в прошлое и связаны с пространным повествованием о герое этого рассказа Платоне.

Социально-философский характер этого произведения обозначен авторской ремаркой: «Шильонский узник протоптал в камне пола тюрьмы своей глубокую тропу. От воспоминания об этом узнике фантазия всегда переносится к человечеству, которое тоже неутомимо протаптывает тропы сквозь тьму неведомого к познанию силы своего духа . . .»

В этом рассуждении звучит горьковский исторический оптимизм, его крепкая, нерушимая вера в прогрессивное развитие человечества, несмотря ни на что. И в свете этого оптимизма становится ясной бессмысленная жизнь Платона, героя рассказа «О тараканах». Подробное повествование о нем автор мотивировал своим гуманистическим интересом к человеку. «Я знаю только одно истинное суждение, — говорит писатель, — ничто в мире не заслуживает большего внимания, чем друг и недруг мой — человек . . .»

Герой рассказа «О тараканах», сын вахмистра Еремина, названный Платоном в честь жандармского генерала Плато-

нова, принадлежит к числу не друзей, а недругов Горького и его читателей. Сущность образа Платона выражена в четверостишии, сочиненном им самим:

Сижу один, пью чай с халвой,
Так провожу я вечер свой.
И так, однажды поутру,
Наверно я, один, умру.

Так и случилось. Платон жил и умер как одиночка. Это он «валялся мертвым ночью, у камня, на берегу лужи, с синеватыми волосами утопленника на голове». В образе Платона Горький осудил мещанина, который за всю свою жизнь научился только одному: «ловко завязывать галстух на носу у себя . . .»

Через образ Платона раскрывается смысл необычного названия рассказа: «О тараканах». Тараканы — это лишние люди, ведущие пустую, бесполезную жизнь на земле. Это все те, кому свойственно ленивое, обывательское отношение ко всему, кроме совей личности.

К рассказу «О тараканах» близок рассказ «Голубая жизнь». Его героем является расслабленный мечтательный юноша Константин Миронов. Это человек с парализованной волей, влюбленный в Лизу Розанову, но чуть не женатый соседом-столяром на «отличной девице» Серафиме. Удел таких людей, как Миронов, — находиться целиком во власти других. Попытки Константина Миронова сопротивляться воле напористого соседа-столяра ведут его к длительной психической болезни, к психиатрической лечебнице, где он пролежал 11 месяцев.

В рассказе «Голубая жизнь» Горький показал и осудил дряблость человеческого характера, пустоту и ничтожность голубой мечты. устремленной к эгоистическим интересам, а не к большому миру людей, с их всесторонней, богатой и яркой жизнью.

Интересен оригинальный горьковский «Рассказ об одном романе». Героиней его изображена одна из женщин, которые «всю жизнь чего-то ждут, детей родят неохотно», часто влюбляются и никого глубоко не любят, кроме самих себя. Эта женщина любила уединение, «уютную комнатку, тепличное гнездо, где она высиживала циплят своей фантазии». Рассказ о ней построен по принципу соединения реального жизненного образа с образом героя, взятого из незаконченного романа вымышленного писателя Антипы Фомина.

Реальным образом, созданным Горьким, является героиня «Рассказа об одном романе». В силу своей эксцентричности она влюбляется в Павла Волкова — героя незаконченного романа Антипы Фомина. Павел Волков, как живой, встречается с геро-

иней рассказа. Она остается недовольной Павлом Волковым и пишет письмо романисту Фомину, а он отвечает ей большим письмом в стихах и прозе.

«Рассказ об одном романе» — художественно оригинальное произведение с ярко выраженным критическим пафосом. Критика направлена в нем против плохих женщин и таких же писателей.

Выдающийся интерес имеет рассказ Горького «Карамора». Карамора — это прозвище героя данного произведения. Он — сын слесаря, бывший революционер, а потом — в годы столыпинской реакции — работник царской охранки. Интерес рассказа в том, что в нем во весь рост поставлена проблема человеческого характера и поведения.

Герой рассказа «Карамора» не обладает твердым характером и такими же убеждениями. Под влиянием Леопольда он стал социалистом и революционером. Однако идеи социализма и революции он органически не впитал в себя и остался рыхлым человеком. Ему нравилась двойственность в людях. Собою он гордился потому, что чувствовал в себе не двоих, а четверых и больше. Результатом бесхарактерности явилась позорная, предательская эволюция от социализма и участия в революционном движении к службе в охранке и — в конечном счете — ингилистические вопрос и ответ на него: «И чья это затея — жизнь? В сущности: дурная затея».

Следовательно, в рассказе «Карамора» автор беспощадно осудил позор ренегатства и предательства. Он показал их, как преступление, явившееся следствием отсутствия у человека твердого характера и убеждений. Художник показал беспринципного Карамору в соответствующих исторических типических обстоятельствах. Они выступают в ряде исторических фактов и событий, с которыми связан Карамора — человек дооктябрьской эпохи. Рассказ о нем сохраняет и сохранит свою поучительность навсегда, потому что проблема характера и поведения человека принадлежит к числу «вечных проблем».

Выдающееся идейно-художественное значение имеет и «Рассказ о герое». Он актуален в наши дни потому, что в нем поставлены и решены проблемы народа и личности, воспитания и общественной борьбы. Героями рассказа являются учитель истории Милий Новак и его воспитанник Макаров. Новак — поклонник Карлейля. Книга этого английского буржуазного мыслителя «Герои и героическое в истории» была для Новака откровением. Он сделал из нее реакционные, враждебные в отношении к народу выводы. Излагая учение Карлейля, он утверждал, что «народные массы, в сущности, безличны, духовно примитивны; они желают только одного: увеличить внешние удобства жизни... им неведомо и враждебно творчество.

Массы не могут изобретать, выдумывать, — творит, изобретает, законодательствует всегда человек, единица, личность. История всегда дело единиц, результат творчества героев . . .»

Из всего, что говорит и проповедует Новак, видно, что он субъективист, идеалист, обожествляющий личность и унижающий массы, народ. Естественно, что он учил своего воспитанника неверию в прогресс и вражде к социалистам, отвергающим теорию «героев и толпы». Новак говорил Макарову: «Не верьте социалистам, их учение опасно, насквозь пропитано ложью, это учение — против человека, — понимаете? Не верьте».

В образе Новака Горький показал реакционного буржуазного ученого, угодного царизму. Не случайно Новак «был вызван в Петербург, и там ему предложили работу в министерстве». Включившись в государственный аппарат царизма, Новак стал монархистом, ярым врагом революции и революционеров, идейным вдохновителем работников охранки. Под его идейным руководством работал полковник Бер, человек фашистского типа.

Палач и реакционер, полковник Бер говорил, что «если мы хотим жить, как жили, нам необходим решительный человек, способный совершить чудо, хотя бы чудо жестокости. Вот и все». В этих словах очевидна фашистская идеология, с которой Горький был знаком уже в 20-е годы, когда он жил в Италии и видел фашистские бесчинства Муссолини и его чернорубашечников.

Юноша Макаров, выросший, воспитанный на «теориях» Новака, был студентом. Подобно Петру Бессеменову из драмы «Мещане», он механически случайно участвовал в студенческом движении, за что был исключен из учебного заведения и после первой русской революции пошел работать в охранку, под начальство полковника Бера, идейно опекаемого монархистом Новаком.

Не удивительно, что Макаров стал типом, напоминающим фашистских молодчиков. Его фашистская, человеконенавистническая идеология видна из такого рассуждения: «Да, если б я обладал властью, я оставил бы в мире страшную, ослепительную память о себе, я затмил бы славу всех тиранов мира, я бы выстирал и выгладил людей, как носовые платки».

Таким образом произведение с ироническим названием «Рассказ о герое» обладает острой политической идейностью, направленной против буржуазной идеологии и ее уродливейшего порождения — фашизма. Примечательно, что в этом рассказе, во взаимоотношениях его основных героев, Горький подготовил взаимоотношения учителя Томилина и Клима Самгина в эпопее «Жизнь Клима Самгина». От того, что Клим

Самгини не совпадает с образом Макарова во всех отношениях, не меняется его сущность. От ненависти к Ленину до фашизма не так уж далеко.

Больше, чем ненужные, как тараканы, или враждебные социализму люди, подобные Караморе, Новаку, Томилину, Макарову и Самгиным, Горького интересовали люди положительного плана. Он видел и показывал их во многих своих произведения дооктябрьского и послеоктябрьского творчества. Социалистическая революция, освободившая миллионы людей от эксплуатации человека человеком, от всего позорного и унижающего человека в прошлом, раскрыла перед Горьким и всей советской литературой небывалые до революции возможности изображения и утверждения в искусстве положительных героев и новых, социалистических общественных отношений, которые они создают под руководством Коммунистической партии.

Интересно, что еще в 1927 году, в десятую годовщину победы Великой Октябрьской социалистической революции, в письме к рабкору Сапелову Горький теоретически утверждал необходимость изображения положительного в советской литературе больше всего, прежде всего. «Я за то, — писал Горький, — чтоб писать больше о хорошем. Почему? Да потому, что плохое-то не стало хуже того, каким оно всегда было, а хорошее у нас так хорошо, каким оно никогда и нигде не было». (См. Собр. соч. в 30 томах, том 24, стр. 299.)

В полном соответствии со своими убеждениями Горький уже в 20 годы, когда наша страна выходила из трудностей эпохи НЭПа, создавал произведения с положительным героем в центре. Очень интересен в этом отношении его «Рассказ о необыкновенном», написанный в 1923—24 годах. Пафос этого произведения в утверждении тернистого, но светлого пути, которым шли и пришли трудящиеся нашей страны к революции, к правильному пониманию ее задач, роли партии в революции и в строительстве новой жизни после ее победы.

Героем «Рассказа о необыкновенном» показан простой, рядовой русский человек Яков Зыков. Он прошел суровую школу жизни: был батраком у кулака, сидел в тюрьме из-за того, что чиновники неправильно написали его фамилию в паспорте, был свидетелем и участником событий двух войн и трех революций в нашей стране, участвовал в гражданской войне в партизанских отрядах в Сибири. Жизнь научила его понимать, с кем правда. Еще недостаточно культурный, он всё же верно понимает роль партии и называет ее нашей, своей.

В образе Якова Зыкова символически изображены трудящиеся массы России, через многие исторические испытания пришедшие, под руководством коммунистов, к величайшей в мире революции и победившие в ней.

Горький отлично понимал, что завоевания социалистической революции надо укреплять и развивать творческим трудом миллионов советских граждан. Поэтому главной темой его творчества после революции, особенно с 1928 года, стала тема строительства социализма в нашей стране. Она вошла в его очерки и рассказы, в драматургию и публицистику.

В 1928—29 годах Горький выступил с знаменитыми очерками «По Союзу Советов». Они публиковались в журнале «Наши достижения» и явились результатом, творческим отчетом писателя о его поездках по Советскому Союзу. Горький совершал их по тем маршрутам, по которым он пешком обошел значительную часть нашей великой страны в годы юношеских скитаний. Естественно, что его поразили перемены, происшедшие в Советском Союзе за годы советской власти.

Основной прием художественного изображения в очерках «По Союзу Советов» — контрастное сопоставление дореволюционной и послеоктябрьской России. Наиболее ярко он проявился в первом очерке, посвященном переменам в Баку Писатель был в этом городе в 90-х годах. И тогда же он писал о Баку в публицистических статьях, как о городе нефти и нищеты, отданном на откуп иностранным концессиям.

В очерках «По Союзу Советов» Горький напомнил своим читателям об унизительном прошлом Баку. Его тогдашние нефтяные промысла остались в памяти писателя «гениально сделанной картиной мрачного ада. Среди хаоса вышек прижимались к земле наскоро сложенные из рыжеватых и серых неотесанных камней длинные, низенькие казармы рабочих, очень похожие на жилища доисторических людей».

Побывав в Баку в 1928 году, писатель увидел неузнаваемо изменившийся город. «Изумительно широко» разрослись промысла. «Нет нигде жилищ доисторического вида — этих приземистых, грязных казарм, с выбитыми стеклами . . . Бакинские поселки рабочих построены прекрасно». В них живут по-новому новые, советские люди. Об их здоровье заботятся органы народной, советской власти.

В очерке об изменившемся Баку Горький не мог не вспомнить В. И. Ленина. «Эта заботливость о здоровье ценного работника, — говорит писатель, — напомнила мне Владимира Ильича. Его образ часто встает в памяти на богатой этой земле, где рабочий класс трудится, утверждая свое могущество. О нем говорят и спрашивают так. как будто он был здесь и еще придет».

Через очерки «По Союзу Советов» проходит мысль о том, что социалистическое общество дает возможность реализовать, претворить в жизнь самые смелые человеческие замыслы. То, что раньше было предметом фантазии, становится былью. В

первом очерке цикла Горький утверждает: «Фантастики я видел уже немало на Днепрострое, в Москве, здесь, — как всюду, — ее воплощают в железо, она превращается в мощную реальность, говорит о величии разума . . .»

Преимущества социалистического общества в том, что в нем постоянно идет процесс широкого, всестороннего строительства. Это общество созидания, а не разрушения. Горький приехал в Советский Союз, после выезда из него в 1921 году, в период великих строительных работ, развернувшихся по всему Союзу в годы первой пятилетки. И его обрадовало несказанно повсеместное строительство. «Да, всюду, на всех точках земли Союза Советов делаются смелые, великого значения опыты, строится новая жизнь».

Социалистическое общество своим созидательным пафосом поднимает к творческому труду миллионы, десятки и сотни миллионов трудящихся. В этом тоже сказывается великое преимущество социализма над капитализмом. «Сколько талантов вызвала к жизни наша эпоха, сколько красоты воскресила живительная буря революции! — думал я по пути из Эривани», с радостью отмечает Горький.

При социализме впервые открывается возможность и радость творческого труда миллионов. Их свободный и вдохновенный труд направляется на создание благ для народа, на покорение сил природы. Горький утверждает эти идеи в рассказах о Балахнинском бумажном комбинате, о строительстве Днепровской ГЭС и о других великих стройках первой пятилетки. Он сердечно приветствует «товарищей строителей нового мира!».

Горький всегда уделял много внимания в жизни и в своих произведениях детям. В прекрасных «Сказках об Италии» он назвал их «герольдами весны» и будущим всего человечества. В жизни детей дореволюционной России и за границей он наблюдал много страшного и позорного. И его приятно поразило то огромное внимание, которое уделяется в нашей стране воспитанию детей и юношества. В комсомольцах и пионерах он с радостью наблюдал хорошую смену нашим старшим поколениям.

В цикле «По Союзу Советов» и в примыкающем к нему очерке «На краю земли» Горький отметил колоссальный рост культуры в нашей стране и приобщение к ней десятков миллионов трудящихся. Он с удовлетворением писал, что «Крестьянская газета» выходила у нас в 20 годы в 1.450 тысячах экземпляров, а тираж классиков русской литературы превышал 18 миллионов экземпляров.

Суммируя социалистические преобразования в нашей стране на примере Баку и других городов, Горький сделал вывод о

том, что в Советском Союзе делается небывалое в истории великое дело. «Да. что бы ни говорили враги Союза Советов, — писал он в первом очерке цикла «По Союзу . . .», — а его рабочий класс смело начал и хорошо продолжает «необходимое дело нашего века», как назвал Ромэн Роллан идею В. И. Ленина, воплощаемую в жизнь его учениками. Баку — неоспоримое и великолепное доказательство успешности процесса строения государства рабочих, создания новой культуры, — таково мое впечатление».

Пафос строительства социализма в годы первой пятилетки Горький запечатлел и в драме «Сомов и другие», написанной в 1931 году. Это его единственная большая и крайне интересная пьеса о советской действитель:ности, о героической борьбе советских людей с врагами Родины в процессе социалистического строительства. Пьеса насквозь конфликтна. В ее драматическом действии показана борьба советского общества с вредителями и контрреволюционными заговорщиками. В соответствии с центральным конфликтом драмы ее действующие лица образуют два лагеря, противостоящие друг другу и ведущие непримиримую борьбу, отражающую острую классовую борьбу в годы первой пятилетки.

К лагерю врагов советского общества относятся: семья Сомовых, Боголюбов, Троеруков, Яропегов. Инженер Сомов — тип контрреволюционера, мечтающий о захвате власти технической буржуазной интеллигенцией и о строительстве государства на европейский буржуазный лад. Драматург обнажает классовые корни Сомова. У него, по словам Яропегова, «кислая дворянская закваска». По своим идейным устремлениям Сомов — представитель буржуазной технической интеллигенции, делавшей ставку на свержение советской власти с помощью иностранной буржуазии.

Как дворянка по складу ума и характера показана мать Сомова, Анна. С ее политической и, если можно так сказать, эстетической точки зрения, как она говорит, « в сельском пейзаже церковь гораздо уместнее, чем фабрика». Анна Сомова недовольна стройками в нашей стране. Ее угнетает то, что советские геологи «там открыли, тут нашли. Ужас!» — вопит она. Мать Сомова общается со спекулянтом Силантьевым. Он тоже недоволен, особенно комсомолом. Анна говорит ему: «Да, вот до чего дожили мы, Силантьев!» И он вторит ей: «Не говори! Дышать нечем. Комсомол этот . . .»

Жена Сомова Лидия — тоже чужой советской действительности человек. Она потеряла, по ее словам, «колечко» связи с подлинной жизнью. Драматург показал контрреволюционную сущность отца Лидии Сомой. Он, как она рассказывает, «ненавидел революцию, рабочих и все . . .»

Драма «Сомов и другие» интересна, в частности, тем, что в ней дано одно из ранних определений звериной, бесчеловечной сущности фашизма. Отвечая на вопрос Лидии Сомовой «что такое фашизм?» разночинец Яропегов говорит: «Жизнь — борьба, все пожирают друг друга, крупные звери — мелких, мелкие — маленьких. Фашисты — мелкие звери, которым хочется быть крупным... Ничего нового в фашизме нет, это очень дряхлая и скверненькая катавасия...»

Крупный враг советского общества показан в образе Боголюбова. Он — руководитель вредительской группы. Это тип промпартийца, члена осужденной в годы первой пятилетки вредительской промпартии. Боголюбов, как и Сомов, мечтает о захвате руководства страной. «Руководство промышленным прогрессом страны, — говорит он, — в наших руках-с, генштаб культуры — не в Кремле сидит-с, а — именно в нашей среде должен быть организован, понимаете?»

Как ловко замаскировавшийся враг изображен Троеруков. Он прикрывается званием учителя пения, распространяет декадентские идейки, имеет связи с контрреволюционными заговорщиками и служит им.

Яропегов присматривается к советским людям, интересуется ими, но и он в конечном счете не советский человек. Он противник индустриализации советской страны и сторонник концессионной эксплуатации несметных богатств нашей родины. Выражая свою политическую программу, он заявляет: «Ориентация на европейца. Советская власть должна вернуться к концессиям».

Лагерь действующих лиц, противоположный врагам социализма, составляют Терентьев, Крыжов, Арсеньев, работники ОГПУ и другие. Терентьев — яркий образ старого большевика. До революции он сидел в тюрьме, был в ссылке. Участник революции, он защищал ее завоевания в годы гражданской войны. После войны он — активнейший участник социалистического строительства. Автор подчеркивает творческую энергию этого человека и его партийную мудрость. Людмила, племянница Терентьева, говорит о нем: «Работает он, как пятеро хороших».

Большевик Терентьев гордится своей сменой — советской молодежью. «Молодежь у нас отличной продукции», — говорит он. Воплощая в себе партийную политическую мудрость, Терентьев высказывает глубокую мысль о том, как избежать войны и достигнуть мира. «Мира — нет, — рассуждает он. — Мира и не будет до поры, пока весь рабочий народ всемирной массой своей не обрушится на врага».

В образе пожилого Крыжова Горький изобразил тип старого кадрового рабочего. Крыжов говорит о себе, что он —

«природный пролетар», грамотой не богат...» Принося Терентьеву свои наблюдения над тем, что делается на заводе, Крыжов скромно и остроумно говорит: «Писатель я — не Демьян ... Победнее его буду». Крыжову свойственна политическая зоркость опытного рабочего. Он одним из первых замечает вредительство на заводе и рассказывает — «Прямо скажу: устроили так, что раньше болванка из кузницы ко мне шла четыре часа, а наладили дело — идет семь часов». Крыжов — патриот советской Родины, энтузиаст строительства социализма. Он с чувством гордости говорит о своей стране: «Тут — строят, там — строят, инде — выстроили... Бойко взялись за дело, крепко!»

К хорошим, честным советским людям принадлежит учительница Арсеньева. Она внимательно, проникновенно относится к своему педагогическому делу. Как подлинно советская интеллигентка, она живет политическими интересами страны. Она гордится советскими людьми — строителями нового мира. С большим чувством она говорит: «Я преданно... искренне люблю людей, которые... строят новую жизнь. И все другие, кроме их, мне уже непонятны... Мне стыдно вспомнить, что я могла думать и чувствовать иначе, не так, как теперь».

Незримую, бдительную работу по борьбе с врагами советского общества ведут работники ОГПУ. В конце пьесы, в ее четвертом акте показано, как они ликвидируют вредительскую и контрреволюционную группу враждебной советскому строю интеллигенции. В развязке пьесы изображен арест Сомова, Боголюбова, Троерукова и Яропегова агентами ОГПУ.

Борьбе за победу социализма в нашей стране Горький посвятил свою замечательную публицистику. Она постоянно сопровождала его общественную деятельность и художественное творчество. В годы первых пятилеток она достигла невиданного расцвета, приобрела небывало широкий размах. Не было дней и недель, когда бы не появлялись на страницах важнейших органов советской прессы всегда боевые и актуальные статьи Горького по вопросам внутренней и международной жизни Советского Союза. Освещение и прославление побед социализма, изображение жизни в нашей стране, как нового и на сей раз всемирного по значению Ренессанса, критика капитализма, осуждение войн и борьба за мир, разоблачение фашизма составляют содержание бессмертной публицистики М. Горького.

По необходимости конспективное изложение данной статьи показывает, что почти все творчество М. Горького освещено идеями революции и социализма.

Уже в 90 годы идеалы революционного преобразования об-

щества, словно бенгальскими огнями, зажгли его романтические произведения и породили яркие, незабываемые образы Данко и Сокола, ставшие символами революционного служения народу. В реалистических произведениях 90-х годов, посвященных изображению всех прослоек русского общества, Горький пытливо искал революционные силы и нашел их в народе — среди рабочих, крестьян и трудовой интеллигенции.

В начале нашего века пролетарский писатель выступил в роли буревестника революции в романтических и реалистических произведениях. На всю страну прозвучали его горячие революционные предвестие и призыв:

«Буря, скоро грянет буря!
Пусть сильнее грянет буря!»

В период первой русской революции Горький поднялся до выражения идеи социалистической революции в своих произведениях. Это способствовало оформлению метода социалистического реализма в его творчестве, во всех его ведущих жанрах — в драме и романе, в повести и рассказе, в очерке и сатирическом памфлете.

Под влиянием В. И. Ленина изжив ошибки, допущенные в повести «Исповедь», Горький пронес знамя народной революции через мрачные годы столыпинской реакции. Новым светом революционных и социалистических идаелов озарилось его творчество в годы революционного подъема накануне первой мировой войны. Горький боролся против этой войны с позиций пролетарского писателя и приветствовал революции 1917 года.

Преодолев временный идейный кризис 1917—1918 годов, Горький под воздействием В. И. Ленина быстро понял созидательные силы революции и стал активным строителем социализма, авторитетнейшим советским писателем, которому принадлежит выдающаяся роль в развитии русской и всей советской многонациональной литературы.

Творчество Горького после победы Великой Октябрьской социалистической революции обогатилось новыми темами, жанрами, приемами и средствами художественного изображения и позволило ему занять ведущую роль в развитии литературы социалистического реализма.

Идея и тема социалистической революции образуют внутреннее солнце творчества Горького. Благодаря им он явился основоположником литературы социалистического реализма. Это оказалось возможным потому, что он был народным писателем в глубочайшем смысле этого слова и чутко прислушивался к указаниям и замечаниям В. И. Ленина и Коммунистической партии по вопросам литературы и искусства.

Много сделавший для подготовки революции в нашей стране, Горький был ее певцом, защитником и пропагандистом

ее великих завоеваний. Пламенная социалистическая и коммунистическая идейность, подлинная народность, проникновенное понимание общественно-воспитательной и активно-преобразующей роли литературы в развитии общества соединялись у Горького с всесторонним знанием жизни, опыта мирового прогрессивного искусства, с огромным трудолюбием и талантом. Все это, вместе взятое, обеспечило ему великую роль основоположника социалистической литературы в нашей стране и за ее рубежами.

ANNOTATION

on M. P. Nikolayev's article "The Idea and Theme of the Socialist Revolution in the works of M. Gorky"

The article was written for the anniversary of the Great October Socialist Revolution. Its aim was to depict the reflection of the idea and theme of socialist revolution in the works of Gorky before the Soviet period and afterwards and their influence on the development of socialist realism in his works.

The article is an estimation of Gorky's early works at the time when he was rearing the idea of socialist revolution. It is a short survey of the works written in the period of 1905—1917 in which the idea of socialist revolution was reflected as well as a character sketch of the Works of the Soviet period in which the theme of socialist revolution directly or indirectly was the chief and decisive aim.

The author did not set about to depict the reflection of the idea and theme of socialist revolution solely in Gorky's positive characters with regard to their individual features and principle of typifying. He did not do so to avoid repetition. Gorky's positive characters are depicted in Ovcharenho's book. The problem of the typical in theory and Gorky's artistic practise are portrayed in the author's corresponding work published in the almanac «Parus», issue No. 12, 1957.

PETERA STUČKAS LATVIJAS VALSTS UNIVERSITĀTES ZINĀTNISKIE RAKSTI
XXIX SĒJUMS, 1959.
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ЛАТВИЙСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ИМЕНИ ПЕТРА СТУЧКИ, ТОМ XXIX, 1959.

Т. Я. Гринфельд

«ЕМЕЛЬЯН ПУГАЧЕВ» В. ШИШКОВА
(художественное своеобразие)

В журнале «Вопросы литературы» (№ 5, 1957 г.) в ответ на письмо А. Яременко об определении метода социалистического реализма помещено несколько статей — т. т. М. Кузнецова, Л. Тимофеева, А. Дементьева и др., в которых, в частности, затронут вопрос о характере советской исторической прозы.

Советские исторические романы — новое явление по сравнению с буржуазными историческими романами, и, бесспорно, главное, отличающее их от прежних произведений исторического жанра, — это иной угол зрения, иная позиция художника по отношению к материалу.

Произведения социалистического реализма, как убедительно говорят авторы ответов на письмо А. Яременко, определяются реалистическим изображением действительности с точки зрения социалистической идеологии. И неважно, что, какую эпоху описывает художник — прошлое, настоящее или будущее, — важно, как он изображает события и оценивает факты.

Совершенно ясно, что и романы на исторические темы могут быть произведениями социалистического реализма, если художник глубоко понимает значение творчества масс в истории, если в романе есть марксистски ясная перспектива из исторического прошлого в современность.

Таким произведением социалистического реализма является «Емельян Пугачёв» В. Шишкова — значительное достижение советской литературы в одном из главных ее направлений — в историческом жанре.

*

Большое по объему произведение В. Шишкова (3 тома) впервые в русской художественной литературе дает детальную картину пугачёвского восстания, особенно его предпосылок. Весь первый том написан автором для того, чтобы показать

соотношение классовых сил, рельефнее обрисовать социально-экономические корни восстания и подвести читателя к выводу о неизбежности и правомерности крестьянских волнений в эпоху крепостничества. Писатель убедительно показал, что причины недовольства народа заключались не просто в царствовании Петра III или Екатерины II, а глубже — в самом общественном строе России, в самодержавно-крепостнической системе общественных отношений.

«Емельян Пугачёв» — многоплановое произведение. «Высший свет» Петербурга, Москвы и захолустные деревеньки, заводы Урала и купечество Казани, Ржева, заволжские скиты и царские палаты — все это поочередно освещается писателем, и все вместе составляет огромную панораму жизни России XVIII века.

Художественная задача — изображение народного восстания — заключает в себе много сложного. Широкие рамки эпохи, на фоне которой развертываются события, народ как основной герой произведения, необходимость органического слияния художественного домысла с достоверными историческими фактами — все это требует от писателя большого творческого напряжения. Чтобы сплавить в единое целое обширный и разнородный материал, В. Шишкову пришлось проделать огромный труд и художника, и учёного-исследователя.

Специфические требования темы повлекли за собой во многом особые приемы организации, художественной обработки материала. И именно в этом отношении интересно проследить художественную манеру В. Шишкова в «Емельяне Пугачёве», своеобразие почерка его как писателя социалистического реализма в историческом жанре.

Какими средствами приводится в художественную систему масса различных фактов, эпизодов, картин? Как решает автор задачи жанра, композиции, языка?

На эти вопросы хочется хотя бы частично найти ответы в анализе художественной ткани произведения.

*

Как было отмечено рядом критиков (В. Бахметьев, И. Изотов и др.) «Е. Пугачёв» в жанровом отношении представляет собой нечто новое, не умещающееся в обычные рамки понятия «исторический роман».

В Шишков долго колебался, выбирая соответствующую содержанию и идейному замыслу произведения форму. Как художник он неплохо владел тайнами сюжета; об этом, как писал он сам, свидетельствует его роман «Угрюм-река». И «Емельян Пугачёв» вначале был задуман как исторический

роман обычного типа с вымышленным сюжетом. «Мне придется совместить историю пугачёвского восстания с сюжетной интригой», — сообщил он в статье, напечатанной в «Литературном Ленинграде» за 26 июля 1934 года. Но затем, по мере углубления в тему, Шишков увидел, что стремление широко осветить эпоху вступает в противоречие с одной сюжетной линией, ограничивающей введение в роман большого количества исторических фактов.

Через год (8 июля 1935 года) в том же «Литературном Ленинграде» он писал: «Затрудняюсь также ответить сейчас на вопрос — будет ли роман фабульным или исторической хроникой»; следовательно, у него появилась мысль отказаться от единого сюжета и построить произведение по более свободному, развязывающему инициативу писателя, принципу — по принципу хроникального повествования.

Широчайшая социальная тематика, многопроблемность произведения требовали повествования, не стеснённого определённой системой образов. Сюжет увёл бы в дебри ненужного вымысла, — «писал Шишков. Когда, наконец, композиционные «леса» произведения установились, окончательно определилось соотношение истории и вымысла, автор заметил оригинальность форм своего детища: «Как-то странно складывается «Пугачёв», не повесть, не роман. Впрямь становлюсь историком, бывают страницы, когда не выхожу из фактов, а за ними как-то сами собой следуют и воображаемые люди, и воображаемые события. Так я еще не писал, да и другие тоже, кажется, так не писали, я по крайней мере таких случаев не знаю», — говорил он в 1938 году.* Шишков назвал произведение «исторической хроникой», «повествованием».

Отстаивая хроникальную композицию, Шишков не однажды говорил, что пугачёвские события сами по себе настолько интересны, что не нуждаются в каком-либо искусственном построении. Пугачёвская эпопея — её «корни, предпосылки, окружение, последствия» — является, по определению автора, «готовым сюжетом». Поэтому об отдельных элементах сюжета в обычном смысле — экспозиции, завязке и т. д. — можно говорить по отношению не к одному герою романа и даже не к группе героев, а ко всему ходу восстания в целом.

Экспозицией является обширный экскурс — весь 1 том — в социальную, экономическую и политическую жизнь России. Картины жестокой эксплуатации народа, причины возникновения восстания — все это подготовка к главному действию.

Далее — волнение яицких казаков и «объявление» Пуга-

* Из воспоминаний Л. Когана. Архив В. Шишкова, хранящийся в Москве у вдовы писателя К. М. Шишковой.

чёва Петром III — завязка основного действия. Кульминацию трудно определить: ход восстания — не простое, ясное для читателя развитие интриги, где кульминация бывает наиболее напряженным и, часто, кратким моментом, высшей точкой развития действия; в пугачёвском движении было много побед, периодов поражений, спадов борьбы и снова побед — естественно поэтому, что кульминацию в произведении Шишкова можно назвать лишь приблизительно. Это период от взятия Казани до патетической сцены на берегу Волги, где Пугачев, несмотря на только что перенесённое поражение, как никогда чувствует своё единство с народом, где народ встаёт перед ним на колени, возвышая его как своего героя.

Наконец, развязка — последующие поражения пугачёвской армии, бегство от регулярных войск, развал пугачёвской армии и предательство.

Кроме этой, основной сюжетной линии, подсказанной автору историей, в повествовании существует множество побочных, наполовину достоверных, наполовину вымышленных. Это линии Пугачева, Екатерины, Горбатова, Орлова, Даши, Фатьмы, Шванвича и др.; простые и незамысловатые (как у Хлопуши, Белобородова), запутанные (у Даши, Долгополова), они служат для отражения и реализации положенного в основу произведения исторического конфликта крестьян и помещиков. Второстепенные сюжетные линии связаны общей идеей произведения и составляют нечто целостное, единый живой организм. Сюжетная линия путешествующего купца Долгополова, например, сама по себе очень мало прибавляет к характеристике пугачёвского движения, но автор (вслед за Н. В. Гоголем и другими классиками литературы) пользуется ею, как искусным средством, при помощи которого перед читателем легко и плавно сменяются картины жизни России XVIII века.

В связи с тем, что автор решил придерживаться истории, творческая фантазия его была сознательно ограничена. Шишков очень осторожно пользовался вымыслом. Этим объясняется сравнительно малое число персонажей с неисторическими именами. Это — Горбатов, Фатьма, поп Иван, девочка Акулечка. Их образы представляют собой художественный синтез наиболее типичных черт различных социальных прослоек того времени; с этой точки зрения они историчны и не противоречат действительности.

Шишков создавал подобные персонажи в соответствии с указаниями В. Белинского, Н. Добролюбова о том, что историческому романисту можно и нужно «внести в историю свой вымысел, но вымысел основать на истории» так, чтобы он помог художественно верному изображению прошлого.

В повествовании «Емельян Пугачёв» встречается много не облечённых в художественную форму исторических источников. Масса подлинных документов, выдержек из писем современников Пугачёва, указов, наконец, мемуарная литература — всё это занимает значительное место в произведении.

У А. Толстого, например, в романе «Петр I» документальная основа произведения совершенно не заметна. У Шишкова же документы обильно уснащают текст в качестве отправной точки авторского изложения или подтверждения только что нарисованной картины. (Постановление суда о казни изменника Тотлебена, записка Алексея Орлова Екатерине II и др.— всего более 100 случаев цитирования.)

С. Петров замечает, что писатели иногда забывают, что они «не ученые-историки и исторический роман не научное исследование», эпический характер произведения не должен выражаться в больших хроникальных композициях. В одной статье в качестве примера он прямо называет В. Шишкова как писателя, который перегружает свой роман историческим материалом, выступая «скорее историком, чем художником.»*

В «Емельяне Пугачёве» исторический материал действительно часто имеет самостоятельное значение, но автор, ведь и не скрывал, что он пишет не только как художник, но и как историк. Именно поэтому он и раздвинул жанровые рамки романа, отказался от композиции романа обычного типа, поэтому и назвал свое произведение исторической хроникой, повествованием.

Естественно, что, избрав хроникальную, летописную форму произведения, В. Шишков вынужден был сообщать о событиях преимущественно в повествовательной и описательной манере. Желание придать роману бо́льшую познавательную ценность заставило писателя наполнить произведение, кроме документов эпохи, огромным количеством исторических отступлений, многочисленными датами событий и всяческими комментариями.

От изобилия исторических сведений стиль повествования иногда даже приобретает сухой, информационный характер. Но в такие «опасные» моменты на помощь Шишкову-историку приходит Шишков-художник, и справочная атмосфера разрежается шутливой бытовой сценкой, лирическим раздумьем автора или мастерской пейзажной зарисовкой.

Бытовые эпизоды, кроме того, что они переносят нас в XVIII век, живописны и занимательны. Чувствуется, что автор писал их с увлечением и любовью. Как живые развертываются

* С. М. Петров, «Советский исторический роман», — «Литература в школе», 1949, № 1.

перед читателем картины купеческих, дворянских нравов того времени. Пишет ли Шишков о тяжёлой судьбе крепостной Татьяны, загубленная жизнь которой служит иллюстрацией бесправного существования женщины-крестьянки XVIII века, о крестном ли ходе в Москве, с разноголосицей молитв, с женскими, полными тупого отчаяния, криками, с толпой увечных и юродивых, о домашнем ли укладе купечества, прочном, неподвижном и грузном, или о пустом времяпровождении придворных — всё у него получается чрезвычайно реалистично и образно. Даже такая маленькая жанровая картинка, как драка в кабаке между сторонниками Петра III и Екатерины II, с шумом, криком, резким свистом, кулачными ударами по непокорным шеям, с растерявшимся целовальником, который, догоняя гуляк, «визгливо орал» вслед суматохе: «православные! Ребята! А деньги-т, деньги-т! Напили-нажрали . . . Побойтесь бога-т . . . Кара-у-ул!», выглядит куском настоящей неприкрашенной жизни.*

Под талантливым пером Шишкова оживают многочисленные уличные сценки — благодарное средство воссоздания бытового колорита эпохи. Описание праздничной Невы, покрытой челнами, душегубками, богатыми «рябиками» с балдахинами, описание шумного базара на Васильевском острове и над всем этим звучащая старинная грустная песня переносят нас в далёкое прошлое, приближают то особенное, свойственное русской жизни XVIII века, чего не могут дать исторические исследования.

Для эмоционального воздействия на читателя Шишков часто пользуется таким распространенным в эпических произведениях приёмом, как лирическое отступление.

Активное, прямое вмешательство автора в события сопровождает всё повествование, но лирические отступления, как действенная, живая форма этого вмешательства, выделяются из общего стиля своей патетической взволнованностью, особой приподнятостью.

Лирические отступления в «Емельяне Пугачёве» разнообразны по тематике и очень богаты по тональности, оттенкам чувств. От мягких задумчивых обращений к безмятежной песне жаворонка, поющего над жнецами в поле, автор доходит до наполненных ненавистью, как бы докрасна раскалённых гневом строк, призывающих к мести за казнимый избиваемый народ, вопли которого «несутся по белу свету во все стороны, в исетские леса, на уральские заводы, догоняют отступающих пугачёвцев, летят по сыртам, степям, увалам, мчатся в Оренбургский край к самому Емельяну Пугачёву . . .»

* В. Шишков, «Емельян Пугачев», М, 1949 т. III стр. 37. Дальше будут указываться только том и страница этого издания.

Большинство лирических отступлений окрашено в минорный тон; они связаны с глубокой народной трагедией и звучат скорбно. Яркого, светлого лиризма, который можно встретить у Н. В. Гоголя или И. С. Тургенева, в «Емельяне Пугачёве» мало, почти нет. Трагические события сопровождаются трагическими откликами в душе автора, а за ним — и в душе читателя.

Художественно сильная, выразительная картина казни крестьян архимандритом — изувером Иакинфом сопровождается скорбным, щемящим душу отступлением, заставляющим острее почувствовать трагедию насильственного уничтожения жизни. Поэтический образ оживающей весенней природы противопоставляется автором жестоким делам человека-зверя. Иакинф приказал сбросить бунтовщиков живыми с монастырской стены в глубокий овраг, на дне которого бурели крупные «камнищи.»

«О, как тяжело, как бесконечно больно в этот опьяненный солнцем вечер умирать! — восклицает автор. — Ведь весна не за горами; вот растает снег и разольются многоводьем реки, а там подоспеет благостное лето, и всё кругом зазеленеет, зацветут душистые цветы, засеребрится ковыль в степях, зазвенят весенние хоры залётных птиц, заколосятся нивы. И вот прощай жизнь — всему и навсегда прощай!...» (II — 759).

Чувство душевной боли за разгромленную пугачёвскую армию (под Троицкой крепостью) Шишков передаёт поэтическим сближением дум, настроений Пугачёва с одушевлённой автором природой и лирическим отступлением о русской песне.

Пугачёв с горсткой товарищей, оставшихся в живых, едет по лесу. «У Емельяна Иваныча нет больше армии... Пугачёв один. Возле него нет ныне армии. И хвойные леса сопровождают его загадочным шёпотом: то ли удачу сулят ему, то ли пророчат конец его грозным деяниям, предрекают всякие бедствия. Ветру нет, а лес шумит — подшумливает шёлковым шелестом. Ветру нет, и нет возле батюшки армии. Армии нет!»

Рефрен о потерянной армии как бы распространяет печаль Пугачёва на всю природу, на весь окружающий его мир. Пугачёв проезжает захудалыми деревеньками. В одной из них малыш-пастух наигрывает в берестяной рожок заунывную песню. Неутешные, плачущие звуки подстать тоскливым думам Пугачёва, они «бередят душу всадников».

К русской заунывной песне обращались многие писатели — А. Н. Радищев и А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, Н. А. Некрасов, И. С. Тургенев, А. М. Горький. К этой всеобщей песне о песне Шишков добавляет свои проникновенные слова: «Эх, песня. русская заунывная песня! Играют тебя и на разгульных свадьбах и на печальных похоронах, когда правят тризну... По-

дольше бы послушать тебя, поднять с души всю горечь . . .» — пишет Шишков и снова заканчивает фразу печальным рефреном»: «Нет у Пугачёва армии» (т. III, стр. 149).

В таких случаях отступление перестаёт быть собственно «отступлением» в прямом смысле; оно уже неотделимо от основного повествования и органически врастает в него.

Наибольшей по размаху является лирическая картина Волги, опять-таки сопровождаемая мотивами тоскливой русской песни (т. III — стр. 596—598).

Автор пишет о Волге, как о живом существе, которое замечает всё, что творится на его берегах, слышит все песни, звучащие над его водами. Волга помнит первого человека. С тех пор «стал человек складывать песни, но в песнях тех не было и тени веселья, были тоскливы, походили песни на стон, должно быть, тяжело жилось человеку». Только иногда обычные напевы сменялись лихими, с гиканьем: «Сарынь, на кичку!» Чаще всего угрюмо, жалобно, «надрывно» звучит над песками и водами песнь бурлаков. «Поет песня, ноет сердце, скулит душа . . .»,

Гоголь тоже одушевил Днепр в своей вдохновенной песне о нём: «Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и плавно мчит сквозь леса и горы полные воды свои» . . . Старый Днепр, которому «нет равной реки в мире», тоже живое существо: он «нежится», «прижимаясь ближе к берегам в тихую погоду и бывает страшно «сердитым» в грозу, когда он «глотает как мух людей». Но у Гоголя эпический образ Днепра светел и прекрасен, он создаёт впечатление величавости, богатырского былинного размаха и силы. Образ же Волги у Шишкова, благодаря песням человека, окрашен в грустные прозаические тона.

«Матушка Волга
Широка и долга.
Ты нас укачала,
Ты нас уваляла!» —

поют бурлаки, обращаясь к «Волге-матке». В их облике тоже нет ничего поэтически привлекательного: «лохматые, нечёсанные головы опущены, рыжие, чёрные и пегие с проседью бороды всклокочены, мускулы во всём теле напряжены до отказа».

В противоположность гоголевскому Днепру, цельному, широко развёрнутому самостоятельному образу, Волга Шишкова заслоняется образом человека, веками страдавшего на её берегах, становится свидетелем народного горя и попыток освободиться от него.

В отступлении о Волге звучат патриотические мотивы —

скорбь о тяжёлой жизни угнетённого человека на реке «широкой и вольной» и дума о силе и могуществе русского народа, который героически боролся за свободу и победил, наконец, в нашу эпоху.

В некоторых случаях Шишков прибегает к прямым обращениям — к наиболее активному приёму авторского вмешательства. Описание ночи прерывается риторическим обращением к пугачёвцам: «Карауль, казак, не больно-то любуйся звёздами небесными, не клони на грудь отпетой головы своей, не верь могильной тишине, она обманна, чутко лови ухом каждый шорох, каждое движение ветерка: из ветра родится буря» (т. III, стр. 88). Или: «Пой, казак, полным голосом боевую песню, швыряй во все концы земли свой победный зык! Только бойся дремать, удалой казак, чутко вслушивайся в мертвенные дали: враг, как сова в ночи, крадучись, ищет тебя всюду» (т. III, стр. 142).

Эти обращения держат читателя в постоянной настороженности: трагическое действие развёртывается, и даже в сонной тишине ночи или среди буйного веселья нельзя забыть о кровавой вражде, разделявшей Русь на два лагеря — восставших и карателей.

Высокой патетикой, патриотическим пафосом наполнены лирико-публицистические строки о Пугачёве — «сказочном Кащее Бессмертном», который будет жить до тех пор, пока на Руси есть сердца, жаждущие свободы. «А и полно, — восклицает автор, — не тысячи ли тысяч таких сердец, не бесчисленно ли войско мятежное, не полным ли полна земля русская богатырской крови? Уж ежели брызнет да прорвется — шибко забушует! . . .» (т. II, стр. 369).

Пейзажные зарисовки в «Емельяне Пугачёве» немногочисленны, но там, где они есть, они почти всегда выполняют определенную функцию, связанную с развитием сюжета, или характера героя. Самостоятельные пейзажи встречаются редко; такие, например, как описание летнего вечера на Волге, внезапно прерывающее рассказ Горбатова о своих скитаниях на страницах 326—327 третьего тома, являются единичными. Здесь пейзаж не связан ни с исповедью Горбатова, ни с мыслями Пугачёва, он просто включен автором как своего рода художественная пауза, которая разнообразит длинную беседу и напоминает читателю обстановку действия.

Большинство пейзажей играет в повествовании активную роль. Они коротки, реалистичны. Без них была бы пустота в изложении, события и характеры потеряли бы добрую долю своей живописной прелести, а иногда и глубину изображения.

Страшная буря, например, во время которой пугачёвцы делают переход по степи в 37 вёрст, позволяет нам видеть

беспримерное мужество «сказочных богатырей», которые во имя своего дела презирают опасность. На фоне слепой разъяренной стихии, засыпающей снегом людей, Емельян Пугачёв с «отважным сердцем» и его отчаянное, на всё готовое воинство вырастают в грандиозное обобщение, символ воли и упорства всего русского народа.

Пример другого сопоставления — слияние природы с человеком: «Сады в цвету. Леса позеленели. Уже степной ковыль — краса весны — распускает свои пышные кивера. Всюду неумолкаемый бубенчик — песня жаворонков. Воздух гудит, трепещет от их трелей. И сердца собравшихся у костра людей охвачены волнением свободы. Весна, солнце, бачка-осударь, воля! . .» (т. III, — стр. 144).

Характерно, что в большинстве своем в «Емельяне Пугачёве» пейзажи связаны с настроениями и переживаниями народа, а не с душевными волнениями одного героя. Это можно объяснить спецификой жанра советского исторического романа, где обычно главный персонаж — народ.

Ещё раньше, по поводу художественных приёмов повести «Ватага», Шишков писал: «Я люблю оживлять природу, сливать её в одно с описываемым событием».* Оживление природы, тесное эмоциональное единство её с действием, проявилось у Шишкова и в «Емельяне Пугачёве». Пейзаж и здесь не стоит «на отшибе», — он составляет с рассказом целостную картину.

Лирические картины русской природы — лучшие страницы повествования; в них чувствуется глубокая любовь Шишкова к родной стране, умение чутко и внимательно наблюдать жизнь во всей тайниках её, со всеми тонкими, едва уловимыми чертами.

Выразителен и поэтичен в романе олицетворённый образ могучего уральского леса.

Вековой лес, «околдованный» зимним сном», как и матушка Волга — живое существо. «Нашумелись леса за лето, за бурную осень; нашумелись, устали, натрудили упругие спины, раскачиваясь под ударами вихрей; теперь отдыхают, защурились, спят,» — пишет Шишков о лесе, как об огромном живом существе; недаром несколькими строками ниже он прямо сравнивает заснувший до весны лес с медведем в берлоге.

Разговор мужиков о лесах в духе народных сказок усиливает впечатление: «— М, мотри, робята, древо-то божье на зиму умирает, — сказал старый Игнат. — Живая душа-то из древес в мать сыру землю до весны скрывается . . . И хоть ты его руби, хоть пили — древу не чутко!»

---

* Архив В. Шишкова.

Своеобразная передача картины спящего, околдованного леса не то через восприятие автора, не то — мужиков, придает ему живой поэтический характер. Получается прекрасный сказочный образ: «корявые ноги» свои лес закутал «белой горностаевой шубой», голову принакрыл белой шапкой, на хвойные лапы одел пуховые рукавицы. А кучка пней внизу выглядит чертенятами с черными рожицами, козлиными рогами.

Поистине нужно было исходить вдоль и поперек огромные сибирские леса, вжиться в них, провести в них свои лучшие годы, как это сделал Шишков, чтобы почувствовать в природе живое, человеческое, чтобы увидеть, как дерево прячет от холода «корявые ноги».

Огромная масса художественного материала романа подчиняется четким внутренним принципам расположения. Наиболее распространенно и последовательно Шишков пользуется приёмом контрастного изображения. Противопоставляются два основных лагеря, между которыми «проскакивают искры социального электричества» — народные массы и эксплуататоры. Противопоставляются друг другу по социальному признаку отдельные представители этих лагерей (Разумовский — богач и нищий дворянин в сцене пира в честь Разумовского, ходоки, умирающие в подвале, и де-Вальс на пасхальном обеде), отдельные характеры (Устя и Даша, поп Иван и Бурнов), сцены (в столице и в лагере Пугачёва) и т. д.

Композиция произведения должна служить наиболее близкой, верной передаче идейного содержания. Если хронологический принцип изложения в «Емельяне Пугачёве» позволяет очень широко и близко к истории осветить пугачёвское движение, то контрастный принцип в обрисовке событий и характеров является лучшим средством живописного, выпуклого изображения фактов и людей.

Идея социальных противоречий, положенная в основу «Емельяна Пугачёва», сама по себе требует антитезы образов. Вспомним, как Энгельс советовал Лассалю «разграничить и острее противопоставить друг другу» характеры, для того чтобы добиться наибольшего социального звучания произведения. Шишков, пользуясь испытанным классическим приемом контраста, стремился именно к этому — к усилению социального звучания романа.

Своеобразным композиционным приемом являются очень быстрые, резкие переходы от одного события к другому. Плавное течение рассказа прерывается, и внимание читателя переносится на действие, происходящее в это же время, но в другом месте. Получается композиционная разбивка картин, параллельный показ нескольких эпизодов сразу. В таком «кад-

ровом» виде переданы некоторые сцены войны России с Пруссией, сцены подготовки Казани к обороне.

Иногда автор дает оригинальное обрамление этим меняющимися кадрами, сам объясняет особенность композиции: «И если б промчаться нам на орлиных крыльях по всему простору восстания, можно было бы видеть необычное зрелище», — пишет он (т. III, стр. 506). В покинутой деревне — один старчище (все ушли к Пугачёву). Внук ранен. Везут убитого сына.

Следующая картина — деревня другой губернии. Тоже все жители ушли в «бунтовщики». Плачет голодная девочка.

«. . . Дальше, дальше . . . С орлиных высот видит наше человечье око освобожденный Оренбург; вот вольный Яик прочертил сырты плавным своим течением, вот Иргизские леса, в них многие раскольничьи скиты, тысячеверстным расстоянием разъятые от древних скитов керженских . . . и т. д.

Пользуясь приемом «взгляда с орлиных высот», автор свободно расположил материал независимо от каких-либо сюжетных связей, подчинив его лишь внутренней идее произведения. Мысленно окидывая взором всю страну, Шишков как бы выхватывает и приближает к нам то одно, то другое село, то Иргиз, то Урал, рисует несколько типичных сцен — мы видим широкий размах пугачёвского восстания, всю Русь, волнующуюся, как потревоженный улей, то-есть в результате получаем художественное обобщение, концентрированно передающее то, что при сюжетном изложении потребовало бы гораздо больше места.

Такая композиция удобна для одновременной передачи действия, особенно в советских исторических романах, которые обычно ведут повествование о значительных событиях на огромных пространствах.

Решению основного конфликта произведения — борьбы крестьян против крепостного гнёта — подчинена вся система образов в «Емельяне Пугачёве».

В статье, помещенной в «Литературном Ленинграде» (26 июля 1934 года), В. Шишков, делясь с читателями своими писательскими замыслами, заметил, что «Емельян Пугачёв» будет романом «о темном Пугачёве и просвещенной Екатерине . . . Между этими полюсами проскакивают искры социального электричества . . . Хочу показать и «работных людей», и крестьян, и казаков, и дворянство».

В соответствии с двумя полюсами романа автор и распределил действующих лиц: с одной стороны — народ, с другой — дворянство во главе с «просвещенной Екатериной».

Народ у Шишкова, воплощенный в сотнях персонажей, «очеловечен» многими психологическими чертами, бытовыми, историческими приметами, которые при чтении «Емельяна Пу-

10, 16 сл.).* Вначале Овидий серьёзно заболел. Не будучи в состоянии писать сам, он продиктовал послание к жене, полное грусти:

«Телу слабеть моему не на кровати обычной,
И при останках моих плакать не будет никто,
И к супружним слезам, на моё лицо уронённым,
Не примешается мой хоть кратковременный вздох,
Ни приказаний не дам, ни с воплем последним померкших
Не закроет очей дружеская мне рука.
Только без похорон эту голову и без почёта
Не оплаканную варваров скроет земля!» (III, 3, 39 сл.).

Овидий просит жену сложить его кости в урне и написать на мраморе могилы эпитафию:

«Я, который лежу здесь, нежной любви песнопевец,
От своего и погиб дара поэт я Назон.
Ты же, прохожий, и сам любивший, за труд не сочти ты
Вымолвить: мягко пускай кости Назона лежат.» (III, 3, 73 сл.).

Телесные страдания усугубляются душевными муками, одиночеством, тоской по родине. С жителями у Овидия нет общего языка (III, 11, 9), нет никого, кому б он мог читать свои стихи (IV, 1, 89).

«Здесь я варвар, затем что я никому не понятен,
И латинская речь глупому гету смешна» (V, 10, 37 сл.).

Овидию кажется, что он начинает забывать родной язык (V, 7, 58). Боясь, как бы в его речи не оказались варварские слова, он просит читателей быть снисходительными к его книге (III, 14, 29).

Надломленный духом Овидий всё же не теряет надежды, что Август сменит гнев на милость, позволит ему вернуться на родину или, в худшем случае, переменить место ссылки на более подходящее (II, 183 сл; III, 8, 42 и др.). Поэт рассыпается в похвалах по адресу жестоко покаравшего его императора. Какими только эпитетами не наделяет он его! Август не только

* Нужно полагать, что жалобы на морозы сильно преувеличены и горем, и желанием вызвать к себе сочувствие. В наше время в Констанце средняя температура в январе — 2° ниже нуля. Пушкин, посетивший место ссылки Овидия, как бы возражает римскому поэту:

«Здесь долго светится небесная лазурь;
Здесь кратко царствует жестокость зимних бурь.
Уж пасмурный декабрь на русские луга
Слоями расстилал пушистые снега;
Зима дышала там — а с вешней теплотою
Здесь солнце ясное катилось надо мною.
(«К Овидию». А. С. Пушкин. Полное собр. соч. М. 1954, т. I, стр. 338 сл.).

терные черты народной мысли того времени: недоверие, скептицизм к сказанному «барами», наивную веру в чудеса.

Когда автору нужно кратко и образно рассказать о народном мнении по поводу тех или иных событий, он неизменно прибегает к этому интересному приему — выводит на сцену беспощадную «эху».

«Эха» — хитро улыбающийся, сметливый русский мужичок «себе на уме», сопровождающий своим судом исторические факты. Обладая способностью неведомо какими путями проникать в самые «тайные» секреты правительства и мгновенно распространяться, «эха» была сущим бичом Екатерины II и её приближённых. Так, после смерти Петра III в Петербурге поползли «толки, пересуды, небылицы», начисто отрицающие манифест Екатерины о том, будто Петр умер от болезни, толки, из которых постепенно родилась легенда о добром царе.

Автор дает в диалогах юмористически окрашенную сводку слухов об этом событии:

«Царь-батюшка не умер своей смертью, а его, болтают, укокошили.

— Кто укокошил?

— А поди, знай, кто. Кому надо, тот и укокошил. Поди, дворяне. Знамо, не простой же люд руки станет пачкать. Тьфу!»

Замест государя, бают, другого похоронили, а государь быдто бы в Голштинию утёк, к себе домой.

— Откуда знаешь?

— От кума Егора, а куму Егору евонная сноха Марфа сказывала, а евонной снохе Мавре на рынке какой-то нищеброд на костылях баял . . .» (т. I стр. 303).

Автор пишет, что полиция хватала людей сотнями, «вырывала бороды, ломала рёбра», но слухи не утихали, они баламутили всю Русь. «Истинно сказано, — заключает писатель — ветром море колышет, молвою — народ».

Вторую группу образов — дворян и помещиков — Шишков рисует иными средствами, резко противопоставляя «бар» народу.

Коллективные портреты дворянства даны сатирически. Среди казанских помещиков автор подмечает «большебрюхих», толстых и тонких. Это звучит по-гоголевски: кроме больших животов, толстой и тонкой комплекции — этих основных мерил величины чина или съедаемого поместья, автор ничего больше не увидел, ни глаз, без которых обычно у Шишкова не обходится ни один портрет, ни рук; у тунеядцев самое видное и уважаемое — «брюхо».

Сатирически изображен Петр III. Негнущиеся ноги, походка автомата, все движения и повороты строго «по артикулу» превращаются в символ уродливости прусской военщины. Приёмы

сатиры Шишкова в данном случае напоминают С. Щедрина: Петр III похож на градоначальников из «Истории одного города». Шишков достигает гротескности именно тем излюбленным средством великого сатирика, которое Я. Эльсберг назвал приёмом «автоматизации», «кукольности».

Может показаться на первый взгляд, что образ Петра III из общего тона объективного повествования выпадает, так как он написан почти сплошь карикатурными красками. Ничтожный правитель, недалёкий, неумный человек, Петр III как будто не вызывает у читателя абсолютно никаких других чувств, кроме отвращения и крайнего удивления перед его поистине идиотской ограниченностью.

Но это не так. Несколькими тёплыми человеческими штрихами, такими, как, например, «детски-наивные» глаза Петра, автор напоминает, что он мог бы быть другим, но тяжёлой силой пруссачества человеческие душа и ум его заглублены, задавлены, отравлены ядом глупого тщеславия и мнимого прусского превосходства.

Отвратителен, ужасен облик Салтычихи. Лицо историческое, она описана Шишковым так, что в памяти всплывают сказочные ужасы о Бабе-яге, пожирающей людей.

Салтычиха — явление исключительное в истории жестокостей крепостного строя, но именно поэтому она чрезвычайно типична для эпохи, как наиболее полное выражение сути крепостного права.

В архиве писателя сохранилось письмо к Новодворскому (29-IX-39 г.), где Шишков, несмотря на «избитость» и «затасканность» этого примера, оправдывает включение в роман главы о Дарье Салтыковой: «Написал очень небольшую главу о Салтычихе, хотя эта разбойница использована многими писателями, а без неё был бы в романе пробел — уж очень она характерна для эпохи».

Какими же чертами рисует Шишков «разбойницу»? . . .«Выражение темного скуластого лица её злое, отталкивающее. Влажный рот велик, нос горбат, глаза выпучены. Под вздёрнутой губой — небольшие усы . . .» — «Волчьи» глаза её полны бешенства, она «скрежещет» зубами, «безумно гогочет» при виде очередной жертвы. Голос «надтреснутый, хриплый», голова «косматая», пальцы «скрюченные».

Образ гиперболизирован внешне, но трудно указать, что именно автор гиперболизировал и что оставил в соответствии с реальностью. Человек, замучивший сто тридцать восемь себе подобных, вероятно, не может иметь человеческого облика, он скорее — рычащий зверь.

В отдельных случаях Шишков прибегает к сравнениям или даже замене портрета человека «портретом» животного. О ба-

ренёс больше бедствий, чем Улисс. Тот блуждал на коротком пространстве, а меня ... жребий перенёс в заливы гетские и сарматские. Тот имел верную свиту, ... меня ... оставили мои провожатые. Он весёлым победителем стремился в своё отечество, а я из отечества бегу ... изгнанником ... Тело у него было крепкое, ... а у меня силы слабые ... Тот постоянно обращался с суровым оружием, а я привык к занятиям, расслабляющим душу. Меня подавил бог, и никто не облегчил моих страданий, а тому оказывала помощь воинственная богиня ... Он всё-таки достиг пенатов, ... а я навсегда лишён отечества» (I, 5, 57 сл.).

Пробравшись через Коринфский перешеек, Овидий в Кенхреях (коринфской гавани) пересел на другой корабль и по Эгейскому морю, минуя Цикладские острова и Малую Азию, прибыл во Фракию. Из фракийского города Тампиры он шёл пешком и весной 9-го года достиг места назначения — города Томы (Томис) на берегу Чёрного моря, у реки Истра (Дуная) (I, 10).

В третьей, четвёртой и пятой книгах своих «Скорбных элегий» Овидий описывает мрачное место своей ссылки.

Томы — это греческая колония, населённая полудикими скифскими племенами: сарматами и гетами (III, 10, 4 сл.; V, 7, 11 сл.). Греки смешались с варварами и говорят на туземном языке (V, 10, 28). Жители суровы, голос их груб, тела покрыты шкурами, а лица заросли волосами. Они вооружены луком и стрелами, напитанными ядом (V, 7, 10 сл.). Большую опасность представляют собой племена, живущие за пределами Том, — дикие сарматы, бессы и геты (III, 10, 4 сл.). Пока тепло, Истр защищает от набегов. Но зимой река замерзает, и варвары делают набеги, расхищают поля и имущество, одних берут в плен, других убивают; то, чего они не могут захватить, они сжигают. Страх войны никого не покидает (III, 10, 53 сл.). Одной рукой люди пашут поле, а другой держат доспехи. Пастух играет на тростинке в шлеме (V, 10, 23 сл.).

> «Вместо книг тут звенят только доспехи и лук». (III, 14, 38).

Даже самому Овидию приходилось браться за оружие и обороняться (IV, 10, 106). Он и смолоду не любил воевать, а под старость ему приходится «подставлять бок мечу, левую руку щиту, а седину шлему» (IV, 1, 71 сл.).

Южанина угнетает неприглядная природа: обнажённые поля, голая земля без тени, без зелени (III, 10, 75). Он плохо переносит климат, воду и пищу (III, 8, 23 сл.); жалуется на холод и на длинную зиму, когда снег лежит и по два года (III,

жение упадок нравственности и деградация высших общественных кругов Рима периода империи.

Конечно, причина немилости императора кроется не в одной поэме «Искусство любви», а в том глубоком противоречии, в каком находилось направление всей поэзии Овидия к политике Августа.

Известно, что Август проводил свою политику единовластия под маской сохранения и восстановления старых республиканских форм и добродетелей. Желая использовать литературу в целях политической пропаганды, Август всячески старался приблизить к себе поэтов и с их помощью проповедовать возвращение к простоте нравов, к добродетельной, патриархальной семейной жизни, к старым религиозным обрядам. Августу это удалось в отношении поэта Вергилия, прославившего старинные нравы и обычаи в «Энеиде» (поэтому Овидий и называет «Энеиду» Вергилия «Энеидой» Августа II, 533), и в отношении Горация, писавшего в угоду Августу: «Прелюбодеяние не пачкает больше семейств, нравы и законы восторжествовали над грязным пороком» (Оды IV, 5).

Зато с Овидием Август не был близок, несмотря на то, что жена поэта была дружна с императрицей (I, 6, 25).

Овидий, лойяльно относясь к режиму принципата в целом, отдельные мероприятия Августа встречал с некоторой отчуждённостью. Овидий целиком принадлежал настоящему и посмеивался над теми старыми нравами и античными добродетелями, которые превозносил Август. «Пусть другие сожалеют о древних временах», говорил Овидий, — «я считаю себя счастливым, что родился в этот век: он мне по вкусу» (Иск. любви III, 121). К грубой простоте старых времён Овидий относился с некоторым пренебрежением (там же III, 113 и I, 103 сл.). Овидий не отрицает, что доброе старое время, когда консулов брали от плуга и люди спали на соломе, заслуживает похвалы, но он не хочет почтительно относиться к образцам древности: «Мы хвалим людей старого времени, а живём, как люди современные» (Месяц. I, 225). О религиозных убеждениях Овидия можно судить по его следующим словам: «Нам выгодно, что существуют боги, и, поскольку это выгодно, будем думать, что они существуют» (Иск. любви I, 637).

Подобными высказываниями Овидий восстанавливал против себя всех сторонников древних нравов и, в первую очередь, самого Августа. Должно быть, Август был недоволен и тем, что Овидий предпочёл поэзию блестящей государственной карьере. Уход от общественных дел в частную жизнь, культивирование любовной тематики были своего рода оппозицией к официальной идеологии. Эта оппозиция вряд ли была осознана самим Овидием, который говорил всегда об Августе в самых

место народным чертам, реальным казацким отношениям и привычкам, создают бесконечные поводы для мягкого юмора автора. Чего, например, стоят диалоги Пугачёва с кухаркой Ненилой:

«— Ненила, эй! Портянки-то просохли?

— Просохли, твоё величество, просохли! (т. II, стр. 296).

Речь героев составляет неотъемлемую часть их характеристики. Речь играет важную роль в типизации и индивидуализации героев, обнажает строй их мыслей, чувств, дает представление об их духовном мире, о социальном положении.

Самой богатой в повествовании, индивидуализированной и в то же время типичной, является речь Пугачёва. Автор не ограничивается статичным изображением речи героя, он дает её в развитии, тесно связанной с динамикой характера героя, накоплением жизненного опыта, духовной зрелостью.

С трудом строит Пугачёв первые фразы, обращенные к народу; они туманны по выражению мысли, неправильны по синтаксическому строю, с лишними, неуместными словами: «И я, значит, так порешил... значит, высокие умыслы во мне царские такие...», и тут же, замечая крайнюю невыразительность, бедность сказанного, он с сокрушением думает: «Эх, беда... в башке мыслей много, а язык-дурак не вырабатывает» (т. I — 758). Характерно, что жесты и мимика, которыми автор сопровождает речь Пугачёва в это время, подчёркивают затруднения, непривычность простого казака к «вырабатыванию» слов: «Пугачёв нахмурил брови и потёр ладонью лоб».

По мере развития действия расширяется кругозор героя, меняется и его речь. Обращения Пугачёва к крестьянам, разговоры с ближними приобретают иную окраску по сравнению с диалогами I тома. Речь его становится насыщенной, глубокой по смыслу, политически острой и образной. Теперь редко автор указывает на затруднения «батюшки» в выражении своих мыслей; чаще он говорит «плавно» и «уветливо».

«Я всю Россию на них опрокину», говорит он о дворянах, лишивших крестьян и казаков вольности. «Правда со дна моря вынесет. Завали правду золотом, затопчи её в грязь — всё наверх выйдет. А коль нам с тобой суждено животы за правду положить, другие её, матушку подхватят...» — говорит он в другом месте. Обращения его к войску перед боем звучны и эмоционально приподняты: «Над нами бог, впереди нас враг, а я, государь, с вами!»

Язык Пугачёва корнями своими уходит в народную почву: для него, несмотря на старание говорить «по-царски», характерны народная лексика, фразеология.

Особой лаконичности, меткости, народной «соли» в языке Пугачёва автор достигает введением большого количества пословиц и поговорок, фольклорных образов и оборотов, иногда народной напевностью речи. Пословицы и поговорки у Пугачёва в запасе на все случаи жизни, они с самых различных сторон характеризуют глубокий ум, идеологию крестьянства и её выразителя — Пугачёва.

«Время, что семя: был бы дождик, оно себя покажет». «Яблочко созреет — само упадет». «Будешь сладок — разлижут, будешь горек — расплюют», «топал баран на волка», «старого леса кочерга» и т. д. Себя Пугачёв называет «сизым орлом», «воронёнком», казаков — «соколами ясными». В разговоре с Лидией Харловой употребляет фольклорные образы и сравнения: «Опять вся в тучах да в непогодушке... Всё плачешь? Эх, глуха ты, как ноченька! Не дождаться, видно, мне зари твоей...» (II — 205).

Художественный такт Шишкова при индивидуализации речи Пугачёва сказался в том, что он мало включил в неё исковерканных «благородных» слов. Такие «иностранные» слова, как «вестиваль», «саблея», «лескрип», «галдарея» встречаются редко и не оставляют тяжёлого впечатления, так как употребление их всегда сопровождается искрящимся юмором.

В целом речь Пугачёва энергична, эмоциональна и убедительна. В ней отразились его горячая действенная натура, природный юмор, неисчерпаемое жизнелюбие, органическая связь с народом.

Для того, чтобы воссоздать исторический колорит в языке персонажей, Шишков должен был изучить, помимо всего, особенности языка XVIII века — пугачёвской эпохи. И он изучил его добросовестно, о чём свидетельствуют воспоминания его друзей, архив писателя и, конечно, прежде всего творческий результат — повествование «Емельян Пугачёв.

Стилизация в народных диалогах самая умеренная; они не «выпирают» из общего стиля крестьянских говоров, распространенных и в наше время, нисколько не затрудняют чтения. Автор избежал чрезмерной архаизации языка героев и в то же время сумел донести до читателя исторический колорит в языке — не модернизировал его. В этом отношении «Емельян Пугачёв» — значительный шаг вперёд по сравнению с такими романами, как «Иван III — государь всея Руси» Язвицкого, где излишне увлечение древнерусскими словами и церковнославянизмами затемняет смысл, составляет часто для современного читателя досадную помеху.

Шишков отбросил принцип педантически строгого копирования архаизмов, за что ратовал, например, А. Югов,* сохра-

* «Заметки о языке», «Лит. газ.». 6 февраля 1951 года.

«Жизнь безупречна вполне, Муза игрива моя» (II, 354).

Однако эти робкие и разрозненные попытки оправдаться блекнут перед выразительной элегией, адресованной Августу, в которой Овидий смело и с юмором высказывает несостоятельность осуждения его за «Искусство любви» (II книга).

Прежде всего Овидий осмеливается предположить, что Август, при своей занятости, и не читал его «шуток» (II, 237). Ведь «Искусство» написано не для серьёзного ума, и тем не менее в нём нет ничего противозаконного (II, 241 сл.). Оно не предназначено для честных, замужних женщин, а для продажных, общедоступных девушек (II, 247 сл.). В конце концов, оправдывается поэт, каждое творение может оказаться опасным. И в серьёзных летописях женщина прочтёт о том, каким образом Илия сделалась матерью от Марса; читая поэму об Энее, она может спросить, каким образом роскошная Венера сделалась матерью. Разве театры, где мужья представляются осмеянными, не дают повода грешить? А не вредны ли цирки, где девушки сидят рядом с незнакомыми мужчинами? И даже в храме Юпитера может прийти на ум мысль, как многих этот бог сделал матерями. Так что, если «Искусство» читать с чистым сердцем, оно не принесёт вреда (II, 255—312). «Я без вины осуждён», — утверждает Овидий (II, 327). Он ссылается на своих литературных предшественников. Не он один избрал нежную страсть предметом своей поэзии, но только он поплатился за это. Уцелели ведь Сапфо, Анакреонт. О любви рассказывает Менандр, да и героиня Илиады — нарушительница супружеской верности. Что касается трагедий, то в них пишется о любви часто в самых непристойных выражениях. Катулл безнаказанно воспел Лесбию; никто не вменил в вину Тибуллу, что он учит обманывать мужей, или Проперцию, что он даёт уроки любовных похождений (II, 361—494).

«Ни одного, наконец, я из стольких не вижу писавших,
Чтобы от музы погиб; я отыскался один». (II, 495).

Мимы, говорит далее Овидий, исполнены непристойных шуток, но сам Август покровительствовал им и своими глазами смотрел сценические прелюбодеяния (II, 497—518).

Так оправдываясь, не скупясь на параллели и сравнения, Овидий, видно, стремится воздействовать не только на императора, но и на общественное мнение, на ценителей литературы.

Нельзя не согласиться с некоторыми доводами Овидия. Действительно, многие вольности его произведений являются общими местами в жанре любовной элегии. Правда и то, что жизнь Рима была полна соблазна и приманок. За всё это не мог нести ответственность один Овидий, который являлся лишь сыном своего времени и в произведениях которого нашли отра-

PETERA STUCKAS LATVIJAS VALSTS UNIVERSITATES ZINATNISKIE RAKSTI
XXIX SEJUMS, 1959.
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ЛАТВИЙСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ИМЕНИ ПЕТРА СТУЧКИ, ТОМ XXIX, 1959.

Т. В. Лисицына.

УТОПИЧЕСКИЙ РОМАН ВИЛЬЯМА МОРРИСА «ВЕСТИ НИОТКУДА» В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ КРИТИКЕ

Подъем рабочего движения и развитие социалистической мысли — характерные явления для Англии 80—90-х годов XIX века, когда возникли империалистические противоречия и все более углублялись. В этот период развернулась деятельность одного из лучших представителей английского социалистического движения — Вильяма Морриса, человека разносторонних дарований, писателя-трибуна, неутомимого общественного деятеля, энтузиаста-художника. Моррис занимает несомненно важное место в истории социалистического рабочего движения в Англии и в литературе социалистического направления конца XIX века.

Моррис был пламенным пропагандистом социалистических идеалов в рабочей среде, организатором ряда социалистических обществ и не случайно вызывал пристальное внимание Ф. Энгельса. В письмах Энгельса периода 1886—1889 гг. постоянно встречаемся с оценкой деятельности и взглядов Морриса.[1] Энгельс высоко ценил Морриса за искренность политических убеждений и за нелицемерное сочувствие к тяготам жизни рабочего класса. Некоторые и очень существенные вопросы общественного развития Моррис пытался решить с позиций научного социализма. Его идеал коммунистического общества и идея построения его путем общественного потрясения снискали многочисленных сторонников. В своих теоретических поисках Моррис не всегда приходил к правильным выводам. Энгельс резко критиковал Морриса за ошибки теоретического характера, анархические уступки и тактические промахи. Объясняя подчас теоретическую наивность Морриса, английский историк и критик-марксист А. Л. Мортон, один из исследователей его наследия, напоминает, что во времена Морриса многие труды

[1] См. Сб. Маркс и Энгельс об искусстве, т. II, М. 1957, с. 375—379.

сти в свою речь «светский тон». В каждой фразе купца видны характерные черты торгашеской психологии.

Купец Хряпов, увидев впервые Ломоносова, так отвечает на вопрос, кто это такой: «А кто его знает... В моих должниках не ходит...», зато о Барышникове, который разбогател от грабежа, он, захлебываясь восторгом, говорит: «Вот хват! Ну и хват...» (I — 205).

Речь купцов пестрит специфическими пословицами, поговорками, выражениями: не подмажешь — не поедешь; деньги ваши будут наши, тысченку на смазь... выбросить... барашка в бумажке.

Богата и разнообразна по оттенкам выразительности речь автора. Используя синтаксические и лексические средства, в меру насыщая свой язык просторечиями, диалектизмами, архаизмами, Шишков создал особый стиль повествования, который звучит в унисон с речью его героев и производит впечатление замечательно лёгкой стилизации языка XVIII в. Вот пример архаизации авторской речи: «Еще с начала века, при Петре I, был Ржев не в хорошей у правительства славе, как гнездо потаённого раскольничества и всякого рода противностей, продерзостей... Как-то сдал Долгополов в Ораниенбауме пятьсот четвертей овса, принимали тот овёс Нарышкин и Д. И. Добресан, денег же Долгополову пока что не дали, сказали: «В следующий приезд уплатим и с процентами» (III — 7).

В этом примере инверсия и архаическая лексика в первом предложении, инверсия и бессоюзное соединение во втором — явная стилизация. Для этой же цели автор часто употребляет такие обороты, как «перебраться в Елизаветинский, что у полицейского моста», «весь этот народ долженствовал быть участником сказочного пиршества», «любопытства ради чинят променад» и др.

Язык автора часто сливается с языком героев ещё и потому, что Шишков широко использует как удачный стилистический приём несобственно прямую речь.

Шишков — достойный ученик классиков русской литературы в виртуозном применении несобственно прямой речи. Как известно, многие из них пользовались этим приёмом: А. С. Пушкин, Н. Г. Чернышевский, В. Г. Короленко. Из советских писателей можно назвать И. Эренбурга, у которого в «Буре» встречается огромное количество примеров употребления несобственно прямой речи, Г. Николаеву («Битва в пути»).

Несобственно прямая речь чрезвычайно оригинально разнообразит стиль повествования, а в таком большом романе, как «Емельян Пугачёв», ценна ещё и тем, что, драматизируя изложение событий, облегчает самый процесс чтения, помогает проникнуть в психологию героя без навязчивой помощи автора.

Душевное волнение Мировича, решившегося освободить «несчастнорожденного» императора Ивана Антоновича из Шлиссельбургской крепости, передаётся в форме несобственно прямой речи следующим образом: «Да, да. Ночь. Надо действовать, действовать немедленно». (I — 343). Или — озабоченность крестьян, пришедших в столицу на заработки: «Мужики облизывались, сплёвывали, крутили бородами — им не до пирожков: эвот полдни скоро, а рабочего народу нисколь не убывает . . . Что-же это хозяева-то не идут?» (II — 9).

Авторское повествование отличается живописностью и звучностью — той особой музыкой слова, которая в нужные моменты вызывает у читателя соответствующее содержанию настроение. Характерный пример — описание королевского замка в Берлине.

«В четырёх тёмных бронзовых шандалах горело сорок восемь свечей. Потолок высокого готического кабинета окутан был давящей мглой. На чёрном выступе пылавшего камина позеленевшие от времени бронзовые часы показывали полночь, по мрачным стенам в неверном колеблющемся свете старинное оружие — щиты, кольчуги, шлемы. По углам — чугунные стопудовые рыцари в латах и доспехах. С потолка на чёрной толстой цепи спускалась чёрная тяжёлая люстра, всё было грузно, мрачно, мёртво, лишь играющий огонь в камине да не яркий блеск свечей напоминали о жизни».

Нагнетание однообразных эпитетов, упор на одни признаки — чёрное и тяжёлое, повторяющиеся согласные звуки создают живое ощущение грузности и скованности предметов. Картина производит гнетущее впечатление — в этом королевском замке задыхаешься под «давящей мглой».

На протяжении всей своей творческой деятельности Шишков заботился о художественной силе слова. Он старался писать так, чтобы в каждом слове «горел фонарик», чтобы оно светилось внутренним огнём. «Функция слова во фразе и слоге многообразна: фраза то засмеётся, то загрустит или вознегодует, то будет тверда, повелительна, всё зависит от выбора и сочетания слов: можно взять слово чёрствое, мягкое, сдобное, круглое и т. д.» — писал он в 1934 году.*

Результатом упорного труда и бережного, умелого отношения к словам-фонарикам и явился глубоко народный, яркий и сочный язык повествования «Емельян Пугачёв».

Есть в «Емельяне Пугачёве» и отдельные слабые места, явные промахи.

Однообразно написаны батальные сцены (об этом говорили критики в свое время и сам Шишков). Однообразие — от то-

* Архив В. Шишкова.

«. . . нивы без теней, холмы без винограда;
Рождённые в снегах для ужасов войны,
Там хладной Скифии свирепые сыны,
За Истром утаясь, добычи ожидают
И сёлам каждый миг набегом угрожают . . .» (т. I, стр. 338 сл.).

Не менее трогателен всем известный рассказ старого цыгана в поэме «Цыганы» о старике Овидии, который не мог привыкнуть к нищенской жизни на чужбине и

«Горьки слёзы проливал,
Свой дальний град воспоминая» (т. II, стр. 360 сл.).

Но глубоко сочувствуя Овидию, Пушкин не признаёт тех унизительных восхвалений, которыми Овидий осыпает Августа. В письме к Гнедичу 1821 г. (т. I, стр. 315) Пушкин сравнивает себя с Овидием, который свою «элегическую лиру глухому своему кумиру . . малодушно посвятил», и говорит о себе с глубоким достоинством:

«Всё тот же я, как был и прежде,
С поклоном не хожу к невежде,
. . . . . .
Октавию в слепой надежде
Молебнов лести не пою.»

В поэме «Евгений Онегин» (т. III, стр. 9) Пушкин упоминает науку «страсти нежной,

Которую воспел Назон,
За что страдальцем кончил он
Свой век блестящий и мятежный
В Молдавии, в глуши степей,
Вдали Италии своей.»

В примечании к этому месту Пушкин опровергает ложные мнения относительно места и причины ссылки Овидия и излагает свои соображения по этому вопросу: «Мнение, будто бы Овидий был сослан в нынешний Аккерман, ни на чём не обосновано. В своих элегиях «Ex Ponto» он ясно назначает местом своего пребывания город Томы при самом устье Дуная. Столь же несправедливо и мнение Вольтера, полагающего причиной его изгнания тайную благосклонность Юлии, дочери Августа. Овидию было тогда около пятидесяти лет, а развратная Юлия десять лет тому прежде была сама изгнана ревнивым своим родителем. Прочие догадки учёных не что иное, как догадки. Поэт сдержал своё слово, и тайна его с ним умерла.

Alterius facti culpa silenda mihi»

(о другой вине моей следует мне молчать). т. III, стр. 415.

PĒTERA STUČKAS LATVIJAS VALSTS UNIVERSITĀTES ZINĀTNISKIE RAKSTI
XXIX SĒJUMS, 1959.
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ЛАТВИЙСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА.
ИМЕНИ ПЕТРА СТУЧКИ. ТОМ XXIX, 1959.

Л. М. Черфас,

«TRISTIA» ОВИДИЯ О ПРИЧИНАХ И ПЕРВЫХ ГОДАХ ЕГО ССЫЛКИ.

В связи с двухтысячелетием со дня рождения Овидия.)

> «Книга Tristium... выше, по нашему мнению, всех прочих сочинений Овидия (кроме «Превращений»). Героиды, элегии любовные и самая поэма Ars amandi, мнимая причина его изгнания, уступают элегиям понтийским. В сих последних более истинного чувства, более простодушия, более индивидуальности и менее холодного остроумия. Сколько яркости в описании чуждого климата и чуждой земли, сколько живости в подробностях! И какая грусть о Риме! Какие трогательные жалобы!»
>
> *А. С. Пушкин.* «Фракийские элегии» В. Теплякова».

«Скорбные элегии», или «Скорби» («Tristia»), написанные Овидием в ранний период его изгнания, не только увлекают читателей правдивостью чувств, глубиной отчаяния жестоко пострадавшего человека, но и проливают свет на опалу поэта, которая является одним из самых загадочных эпизодов римской истории и литературы. Интерес к «Скорбям» Овидия оправдан ещё тем, что это произведение нашло живой отклик у целого ряда русских поэтов и, прежде всего, оставило заметные следы в творчестве А. С. Пушкина.

«Скорби» написаны элегическим размером и подразделены на пять книг. Первую книгу составляют 11 элегий в 738 стихов, вторая занята одной элегией в 578 стихов, третья состоит из 14 элегий в 788 стихов, четвёртая — из 10 элегий в 678 стихов и пятая — из 14 элегий в 750 стихов.

любить его стихи. В средние века он был вдохновителем и образцом лирической поэзии. Велико было его влияние и в эпоху Возрождения. В русской литературе Овидий оставил глубокий след, и вопрос о связи русской поэзии с творчеством Овидия заслуживает того, чтобы стать предметом отдельного исследования. Но поскольку в центре нашего внимания находятся «Скорбные элегии», то отметим, что они вдохновили ряд русских поэтов, явились предметом вольных подражаний и заимствований. В конце 18-го века, когда указом Екатерины II была учреждена Вознесенская губерния в местах, где проводил годы ссылки Овидий, поэты В. Г. Рубан и Г. Н. Городчанинов написали послание к Овидию (см. Н. Мизко. «Овидий в русской литературе». Москвитянин, 1854, т. IV).

А. Н. Майков посвятил Овидию стихотворение в виде вольного подражания письму Овидия «из Понта».

Самым большим ценителем Овидия был А. С. Пушкин. Печальная судьба римского поэта-изгнанника напоминала ему его собственную судьбу. Находясь в ссылке в Бессарабии, недалеко от места пребывания Овидия, Пушкин часто вспоминает римского поэта. В 1821 г. он пишет из Кишинёва Чаадаеву (цит. по изданию: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, изд. «Правда», М. 1954): «. . . прах Овидиев пустынный мой сосед» (т. I, стр. 323). В письме к Баратынскому (1822 г.) Пушкин изображает, как он вызывает тень Назона и бродит с нею вдоль берега (т. I, стр. 347).

В эти годы Пушкин внимательно изучает «Скорбные элегии», и вся несчастная жизнь их автора предстаёт перед ним. Подражая мотивам «Скорбей», Пушкин в 1822 г. пишет из Кишинёва Гнедичу: «Пожалейте обо мне, живу меж гетов и сарматов, никто не понимает меня» (т. VIII, стр. 25, ср. «Скорби» V, 10, 32 сл.). Другое своё письмо к Гнедичу (1822 г.) Пушкин начинает на латинском языке стихами из «Скорбей» (I, 1, 1—3):

«Parve, nec invideo, sine me, liber, ibis in urbem,
Ei mihi, quo domino non licet ire tuo!

Не из притворной скромности прибавлю:

Vade, sed incultus, qualem decet exulis esse . . .»

(малая книжка моя, без меня (не завидую) ты отправишься в столицу, куда — увы! — твоему господину закрыта дорога. Иди, хоть и неказистая с виду, как то подобает изгнанникам. т. VIII, стр. 23/24).

«Скорбными элегиями» навеяно прочувствованное стихотворение Пушкина «К Овидию» (1821 г.), где с глубоким состраданием и с поразительной точностью изображены страдания ссыльного поэта, начавшиеся ещё на море, когда его корабль был «игралищем валов», и возросшие в пустынной и дикой стране, где

519 сл.). Состояние отца, богатого всадника из старинного рода, позволяло Овидию отказаться от ненавистной ему государственной службы и предаться своим излюбленным литературным занятиям (IV, 10, 36). Овидий был вполне счастлив в Риме, внешняя роскошь родного города ослепляла его.

Достигнув зрелости, Овидий от любовной поэзии обратился к более серьёзным темам, к разработке мифологических и религиозных преданий в поэмах «Метаморфозы» («Превращения») и «Фасты» («Месяцеслов»). «Метаморфозы» ещё не получили окончательной отделки и не были изданы, а копии уже находились на руках почитателей поэта (I, 7, 24). Талант Овидия развивался всё богаче, «Фасты» были доведены до середины повествования, как вдруг на Овидия обрушился удар: эдиктом Августа в 8-м году н. э. в возрасте пятидесяти лет поэт был сослан в город Томы (или Томис), находившийся далеко от родины, на крайнем северо-восточном рубеже империи, на берегу Чёрного моря (ныне порт Констанца в Румынии).

Какова была причина столь внезапного и сурового распоряжения Августа? Ни один писатель древности не раскрывает этого, сам же Овидий отделывается туманными намёками, которые истолковываются разными исследователями весьма произвольно и не дают возможности выйти за пределы догадок и предположений.

В своих «Скорбях» и в других произведениях периода ссылки Овидий неоднократно указывает на то, что его погубил его поэтический дар. Талант, говорит он, породил его изгнание (I, 1, 56), музы навлекли на него обвинение (I, 7, 21), святыни пиэрид (т. е. муз) повредили ему (IV, 1, 25), книжки его сразили (IV, 1, 35). «Я, несчастный, гибну от своего дарования», жалуется поэт, «музы — моя вина» (II, 2 сл.).

В стихах Овидия есть и более конкретные указания на то, что именно его «Искусство любви» вызвало гнев императора как произведение безнравственное. «Искусство» погубило своего преподавателя» (V, 12, 67), замечает Овидий. «Я уличаюсь как преподаватель самой позорной безнравственности» (II, 212). В любой связи поэт вспоминает это обвинение. Так, отправляя первую книжку своих «Скорбей» в Рим, он считает нужным предупредить читателя, что эта книжка — не преподаватель любви (I, 1, 65). Или, поучая молодую поэтессу Периллу, он, наученный горьким опытом, советует ей не совращать женщины с истинного пути и не преподавать науки любви (III, 7, 29).

На обвинение в безнравственности книги Овидий пытается возразить, что жизнь его вполне добродетельна, что «Искусство любви» — это лишь забава его молодости (I, 9, 59) и муза его более шаловлива, чем его жизнь (III, 2, 6):

«Жизнь безупречна вполне, Муза игрива моя» (II, 354).

Однако эти робкие и разрозненные попытки оправдаться блекнут перед выразительной элегией, адресованной Августу, в которой Овидий смело и с юмором высказывает несостоятельность осуждения его за «Искусство любви» (II книга).

Прежде всего Овидий осмеливается предположить, что Август, при своей занятости, и не читал его «шуток» (II, 237). Ведь «Искусство» написано не для серьёзного ума, и тем не менее в нём нет ничего противозаконного (II, 241 сл.). Оно не предназначено для честных, замужних женщин, а для продажных, общедоступных девушек (II, 247 сл.). В конце концов, оправдывается поэт, каждое творение может оказаться опасным. И в серьёзных летописях женщина прочтёт о том, каким образом Илия сделалась матерью от Марса; читая поэму об Энее, она может спросить, каким образом роскошная Венера сделалась матерью. Разве театры, где мужья представляются осмеянными, не дают повода грешить? А не вредны ли цирки, где девушки сидят рядом с незнакомыми мужчинами? И даже в храме Юпитера может прийти на ум мысль, как многих этот бог сделал матерями. Так что, если «Искусство» читать с чистым сердцем, оно не принесёт вреда (II, 255—312). «Я без вины осуждён», — утверждает Овидий (II, 327). Он ссылается на своих литературных предшественников. Не он один избрал нежную страсть предметом своей поэзии, но только он поплатился за это. Уцелели ведь Сапфо, Анакреонт. О любви рассказывает Менандр, да и героиня Илиады — нарушительница супружеской верности. Что касается трагедий, то в них пишется о любви часто в самых непристойных выражениях. Катулл безнаказанно воспел Лесбию; никто не вменил в вину Тибуллу, что он учит обманывать мужей, или Проперцию, что он даёт уроки любовных похождений (II, 361—494).

«Ни одного, наконец, я из стольких не вижу писавших,
Чтобы от музы погиб; я отыскался один». (II, 495).

Мимы, говорит далее Овидий, исполнены непристойных шуток, но сам Август покровительствовал им и своими глазами смотрел сценические прелюбодеяния (II, 497—518).

Так оправдываясь, не скупясь на параллели и сравнения, Овидий, видно, стремится воздействовать не только на императора, но и на общественное мнение, на ценителей литературы.

Нельзя не согласиться с некоторыми доводами Овидия. Действительно, многие вольности его произведений являются общими местами в жанре любовной элегии. Правда и то, что жизнь Рима была полна соблазна и приманок. За всё это не мог нести ответственность один Овидий, который являлся лишь сыном своего времени и в произведениях которого нашли отра-

жение упадок нравственности и деградация высших общественных кругов Рима периода империи.

Конечно, причина немилости императора кроется не в одной поэме «Искусство любви», а в том глубоком противоречии, в каком находилось направление всей поэзии Овидия к политике Августа.

Известно, что Август проводил свою политику единовластия под маской сохранения и восстановления старых республиканских форм и добродетелей. Желая использовать литературу в целях политической пропаганды, Август всячески старался приблизить к себе поэтов и с их помощью проповедовать возвращение к простоте нравов, к добродетельной, патриархальной семейной жизни, к старым религиозным обрядам. Августу это удалось в отношении поэта Вергилия, прославившего старинные нравы и обычаи в «Энеиде» (поэтому Овидий и называет «Энеиду» Вергилия «Энеидой» Августа II, 533), и в отношении Горация, писавшего в угоду Августу: «Прелюбодеяние не пачкает больше семейств, нравы и законы восторжествовали над грязным пороком» (Оды IV, 5).

Зато с Овидием Август не был близок, несмотря на то, что жена поэта была дружна с императрицей (I, 6, 25).

Овидий, лойяльно относясь к режиму принципата в целом, отдельные мероприятия Августа встречал с некоторой отчуждённостью. Овидий целиком принадлежал настоящему и посмеивался над теми старыми нравами и античными добродетелями, которые превозносил Август. «Пусть другие сожалеют о древних временах», говорил Овидий, — «я считаю себя счастливым, что родился в этот век: он мне по вкусу» (Иск. любви III, 121). К грубой простоте старых времён Овидий относился с некоторым пренебрежением (там же III, 113 и I, 103 сл.). Овидий не отрицает, что доброе старое время, когда консулов брали от плуга и люди спали на соломе, заслуживает похвалы, но он не хочет почтительно относиться к образцам древности: «Мы хвалим людей старого времени, а живём, как люди современные» (Месяц. I, 225). О религиозных убеждениях Овидия можно судить по его следующим словам: «Нам выгодно, что существуют боги, и, поскольку это выгодно, будем думать, что они существуют» (Иск. любви I, 637).

Подобными высказываниями Овидий восстанавливал против себя всех сторонников древних нравов и, в первую очередь, самого Августа. Должно быть, Август был недоволен и тем, что Овидий предпочёл поэзию блестящей государственной карьере. Уход от общественных дел в частную жизнь, культивирование любовной тематики были своего рода оппозицией к официальной идеологии. Эта оппозиция вряд ли была осознана самим Овидием, который говорил всегда об Августе в самых

почтительных выражениях. Ещё в стихах, предшествовавших ссылке, Овидий пользовался любым случаем, чтобы воспеть божественность и могущество Августа (Превр. XV, 746—759, 761—762, 839, 858—860 и др.; Месяц. I, 537, 650; III, 421 и др.).

Однако был ли протест Овидия сознательным или бессознательным, лёгкие стихи, в которых супружеский союз назван скучным (Иск. любви III, 585), могли нанести серьёзный ущерб брачному законодательству Августа, его попыткам бороться с падением нравственности, попыткам, оказавшимся тщетными даже в собственной семье императора, дочь и внучка которого прославились своей развратной жизнью. Август мог легко убедиться в том, что его подданные скорее следовали поучениям «Искусства любви», нежели его строгим законам о браке.

Но тут любопытно одно обстоятельство. Своё «Искусство любви» Овидий написал чуть ли не за 10 лет до своего изгнания. Он справедливо жалуется, что «позднее возмездие постигло старинную книжку»:

> «Так сочиненья, что я, как юноша мало разумный,
> За безвредные счёл, вред нанесли старику» (II, 543 сл., ср. III, 1, 7).

Естественно, что если истинная, хотя и отдалённая, причина опалы Овидия кроется в его поэзии, то понадобился ещё и повод, для того чтобы так долго дремавший гнев Августа внезапно прорвался и вылился в столь жестокое распоряжение. Таким поводом и послужил какой-то проступок Овидия, о котором поэт говорит лишь намёками, называя его ошибкой, заблуждением, наивностью, глупостью (I, 2, 98; III, 6, 35; IV, 1, 23; IV, 4, 37 сл. и др.).

«...погубили меня два проступка: песнь и ошибка» (II, 207).

Настойчиво повторяя, что он не совершал преступления, а лишь ошибку (IV, 10, 89; V, 4, 18; V, 9, 23 и др.), Овидий категорически отказывается раскрыть, в чём заключается его ошибка: ему стыдно (III, 6, 30) и боязно разгневать императора и растравить его рану (II, 209). Поэтому необходимо, чтобы некоторая доля его вины умерла вместе с ним (I, 5, 51), осталась тайной даже для друга, с которым он делился всем (III, 6, 11 сл.).

Овидий признаёт, что он заслужил кару (V, 5, 63), ибо он оскорбил самого Цезаря (V, 11, 11), однако вина его не так велика, чтобы он должен был за неё поплатиться жизнью (V, 2, 33). Овидий уверяет, что он ничего не замышлял против императора и не призывал к оружию (I, 5, 41 сл.), не домогался ни головы Цезаря, ни земного шара, не произнёс ничего, достойного порицания (III, 5, 47 сл.) и не преследовал личной

выгоды (III, 6, 33 сл.). Свой проступок он совершил случайно, а не намеренно (II, 107), ему был чужд злой умысел.

Из ссылки Овидий пишет своему другу: «Ты бы сам сказал, что проступок, сгубивший меня, не может быть поставлен мне в вину, если бы ты знал последовательность и сцепление всего дела. Трусость или недостаток здравого суждения — вернее всего, что последнее — навлекли на меня это бедствие» (IV, 4, 37 сл.).

Все эти и подобные им высказывания заставляют думать, что невольный проступок Овидия не носил политического характера и не являлся государственной изменой.

Дважды Овидий жалуется на то, что глаза его были виною его несчастья.

> «Видел я нечто зачем? Глазами зачем согрешил я?
> Неосторожный! Зачем я о проступке узнал?» (II, 103 сл.)
> «Что в незнаньи глаза преступленье увидели, каюсь,
> И проступок то мой в том, что глазами я был.» (III, 5, 49 сл.).

Очевидно, Овидий был невольным свидетелем какой-то скандальной истории, неблаговидного поступка, которым была задета честь Августа. Возможно, в семье Августа имело место прелюбодеяние (его внучка была обвинена в преступной связи с молодым человеком и сослана), которому содействовал Овидий и непосредственно — личным участием, и косвенно — воздействием своего сочинения «Искусство любви».

Так или иначе, Август по личной, сугубо интимной причине изгнал из родного города одарённого поэта, взвалив на него ответственность за всеобщую развращённость.

Приказ императора не терпел отлагательства, и Овидий должен был немедленно удалиться, хотя стоял декабрь, а это было самое опасное время для морского плавания. Друзья Овидия сразу отшатнулись от него, лишь двое — трое отважились прийти попрощаться с ним (I, 3, 16). С трудом вырвавшись из объятий любимой и любящей жены (I, 3), Овидий сел на корабль. В пути он сочинил первую книгу своих «Скорбей», где он описывает те опасности, которые ему пришлось претерпеть на море. Буря, разыгравшаяся на Адриатическом море, чуть не потопила корабль (I, 11, 19 сл.), занесла его в Ионийское море и снова прибила к «запретной» Италии (I, 4, 20). Вздымались волны вышиной с гору (I, 4, 7) и заливали строки, написанные среди рокота моря при свете ненастного неба (I, 11, 40), Поэтическое воображение Овидия рисует ему страдания Улисса — Одиссея, с которым он себя сравнивает: «Я пе-

ренёс больше бедствий, чем Улисс. Тот блуждал на коротком пространстве, а меня... жребий перенёс в заливы гетские и сарматские. Тот имел верную свиту,... меня... оставили мои провожатые. Он весёлым победителем стремился в своё отечество, а я из отечества бегу... изгнанником... Тело у него было крепкое,... а у меня силы слабые... Тот постоянно обращался с суровым оружием, а я привык к занятиям, расслабляющим душу. Меня подавил бог, и никто не облегчил моих страданий, а тому оказывала помощь воинственная богиня... Он всё-таки достиг пенатов,... а я навсегда лишён отечества» (I, 5, 57 сл.).

Пробравшись через Коринфский перешеек, Овидий в Кенхреях (коринфской гавани) пересел на другой корабль и по Эгейскому морю, минуя Цикладские острова и Малую Азию, прибыл во Фракию. Из фракийского города Тампиры он шёл пешком и весной 9-го года достиг места назначения — города Томы (Томис) на берегу Чёрного моря, у реки Истра (Дуная) (I, 10).

В третьей, четвёртой и пятой книгах своих «Скорбных элегий» Овидий описывает мрачное место своей ссылки.

Томы — это греческая колония, населённая полудикими скифскими племенами: сарматами и гетами (III, 10, 4 сл.; V, 7, 11 сл.). Греки смешались с варварами и говорят на туземном языке (V, 10, 28). Жители суровы, голос их груб, тела покрыты шкурами, а лица заросли волосами. Они вооружены луком и стрелами, напитанными ядом (V, 7, 10 сл.). Большую опасность представляют собой племена, живущие за пределами Том, — дикие сарматы, бессы и геты (III, 10, 4 сл.). Пока тепло, Истр защищает от набегов. Но зимой река замерзает, и варвары делают набеги, расхищают поля и имущество, одних берут в плен, других убивают; то, чего они не могут захватить, они сжигают. Страх войны никого не покидает (III, 10, 53 сл.). Одной рукой люди пашут поле, а другой держат доспехи. Пастух играет на тростинке в шлеме (V, 10, 23 сл.).

> «Вместо книг тут звенят только доспехи и лук». (III, 14, 38).

Даже самому Овидию приходилось браться за оружие и обороняться (IV, 10, 106). Он и смолоду не любил воевать, а под старость ему приходится «подставлять бок мечу, левую руку щиту, а седину шлему» (IV, 1, 71 сл.).

Южанина угнетает неприглядная природа: обнажённые поля, голая земля без тени, без зелени (III, 10, 75). Он плохо переносит климат, воду и пищу (III, 8, 23 сл.); жалуется на холод и на длинную зиму, когда снег лежит и по два года (III,

10, 16 сл.).* Вначале Овидий серьёзно заболел. Не будучи в состоянии писать сам, он продиктовал послание к жене, полное грусти:

«Телу слабеть моему не на кровати обычной,
И при останках моих плакать не будет никто,
И к супружним слезам, на моё лицо уронённым,
Не примешается мой хоть кратковременный вздох,
Ни приказаний не дам, ни с воплем последним померкших
Не закроет очей дружеская мне рука.
Только без похорон эту голову и без почёта
Не оплаканную варваров скроет земля!» (III, 3, 39 сл.).

Овидий просит жену сложить его кости в урне и написать на мраморе могилы эпитафию:

«Я, который лежу здесь, нежной любви песнопевец,
От своего и погиб дара поэт я Назон.
Ты же, прохожий, и сам любивший, за труд не сочти ты
Вымолвить: мягко пускай кости Назона лежат.» (III, 3, 73 сл.).

Телесные страдания усугубляются душевными муками, одиночеством, тоской по родине. С жителями у Овидия нет общего языка (III, 11, 9), нет никого, кому б он мог читать свои стихи (IV, 1, 89).

«Здесь я варвар, затем что я никому не понятен,
И латинская речь глупому гету смешна» (V, 10, 37 сл.).

Овидию кажется, что он начинает забывать родной язык (V, 7, 58). Боясь, как бы в его речи не оказались варварские слова, он просит читателей быть снисходительными к его книге (III, 14, 29).

Надломленный духом Овидий всё же не теряет надежды, что Август сменит гнев на милость, позволит ему вернуться на родину или, в худшем случае, переменить место ссылки на более подходящее (II, 183 сл; III, 8, 42 и др.). Поэт рассыпается в похвалах по адресу жестоко покаравшего его императора. Какими только эпитетами не наделяет он его! Август не только

---

* Нужно полагать, что жалобы на морозы сильно преувеличены и горем, и желанием вызвать к себе сочувствие. В наше время в Констанце средняя температура в январе — 2° ниже нуля. Пушкин, посетивший место ссылки Овидия, как бы возражает римскому поэту:

«Здесь долго светится небесная лазурь;
Здесь кратко царствует жестокость зимних бурь.
Уж пасмурный декабрь на русские луга
Слоями расстилал пушистые снега;
Зима дышала там — а с вешней теплотою
Здесь солнце ясное катилось надо мною.
(«К Овидию». А. С. Пушкин. Полное собр. соч. М. 1954, т. I, стр. 338 сл.).

великий, справедливый (IV, 4, 12), но и кроткий (I, 2, 61; II, 147; II, 41; IV, 8, 38; V, 2, 38; V, 8, 28; V, 11, 20), ласковый (IV, 4, 13), милосердный (IV, 4, 53). Более того, Август — бог, божество (I, 5, 38, 44, 75 и 84; II, 141; III, 6, 23; IV, 5, 20; V, 4, 17). Он — Юпитер (III, 11, 62; V, 2, 46), даже выше Юпитера, ибо Юпитер — бог воображаемый, тогда как Август — бог видимый (IV, 4, 20). Подчёркивая божественность Августа, Овидий, наряду с другими римскими поэтами, содействовал упрочению нового культа императоров. Супруга императора — добрая и достойная жена (I, 6, 25; II, 161; IV, 2, 11). Овидий униженно благодарит Августа за то, что тот поступил с ним кротко, назвав его в эдикте лишь удалённым (relegatus), а не сосланным (exul II, 137; V, 11, 21), не осудив его декретом сената, сохранив ему жизнь и состояние (II, 127; IV, 4, 45; V, 2, 55 сл.; V, 4, 21 сл.).

Напрасно Овидий расточал перед Августом эту низкую лесть: Август оставался глух к его мольбам.

Не полагаясь на собственные силы, Овидий много элегий адресует своим бывшим друзьям, прося их заступничества перед Августом, из осторожности не называя их имен.

Среди бывших друзей есть такие, которые не покидают Овидия в беде, и поэт горячо благодарит их за верность (I, 5 и 9; III, 4 и 5; IV, 4; 5; V, 4; 9; 13). В некоторых же друзьях, на помощь которых он рассчитывал, он глубоко разочаровался (IV, 9; V, 6). Особенную горечь в душе поэта вызывает бывший друг, предавший его забвению и растоптавший святое имя дружбы (I, 8). По поводу этих измен Овидий пишет строки, из которых первые две стали знаменитыми:

«В счастье покуда живёшь, ты много друзей сосчитаешь,
А как туманные дни явятся, будешь один . . .
К опустелым ларям никогда муравьи не стремятся,
После утраты добра друг ни один не придёт.
Как сопутствует тень идущим в сиянии солнца,
Но, как покроют его тучи, она убежит,
Так подвижная толпа следит за блёстками счастья,
Лишь в набежавшей они скроются туче, уйдёт. (I, 9, 5 сл.).

Гневно обрушивается Овидий на знакомых, злословивших в Риме о поэте, заслужившем по его мнению, не осуждения, а жалости (III, 11; V, 8).

Своей жене Овидий посвящает самые трогательные элегии (I, 6; III, 3; IV, 3; V, 2; 5; 11: 14). «Без тебя», с нежностью обращается к ней поэт, «не проходит ни одна ночь, ни один день» (III, 3, 18). Раз в год, в день рожденья своей жены, Овидий меняет траурную одежду на белую, праздничную (V, 5,

7). Он обещает жене увековечить её в стихах, если она добьётся у Августа смягчения его участи (IV, 3, 71 сл.; V, 14).

Никакие невзгоды не могли заглушить в поэте его влечения к поэзии. Лишь она служила ему утешением и отрадой (I, 11, 12; III, 7, 9; IV, 10, 117).

«В Понте муза и мне места услаждала изгнанья,
Спутницей ссылки она только осталась одна.» (IV, 1, 19).

«Плоды вдохновенья — это бессмертный дар, — говорит Овидий, — даже Цезарь не в силах их уничтожить».

«Вот хотя и лишён отечества, вас я и дома,
И у меня отнято всё, что возможно отнять,
Но вдохновенье моё при мне и меня утешает:
Цезарь над ним возыметь власти не мог никакой.
Пусть бы, кто б ни было, жизнь мечом прекратил мне жестоким,
Всё же по смерти моей слава пребудет моя,
С высей доколе своих взирать на мир покоренный
Будет воинственный Рим, все меня будут читать»,
(III, 7, 45 сл.).

Эти замечательные, полные достоинства строки звучат как протест мысли и таланта против грубого насилия Августа. За них можно простить поэту те малодушные жалобы и льстивые выражения, с которыми он в ряде элегий обращается к своему палачу.

Овидий опасается, как бы плачевная обстановка, в которую он попал, не отразилась пагубно на его таланте (V, 12, 31). Он пишет, зачастую уничтожает написанное (V, 12, 61) и просит снисхождения, если стихи не соответствуют его таланту (I, 1, 46).

На самом же деле в «Скорбных элегиях» талант поэта ещё бьёт ключом. Жалобный тон сменяется живыми описаниями местности, нравов, нежными обращениями к жене и друзьям, картинками, навеянными воспоминаниями о Риме. Богатые сравнения, мифологические сопоставления вносят разнообразие в некоторую монотонность мотивов «Скорбных элегий». Однако тяжёлые, непривычные условия ссылки постепенно подточили духовные и физические силы поэта, и второе произведение, написанное им в изгнании, — «Письма из Понта» — уже носит явные следы упадка.

Ни Август, ни сменивший его Тиберий не пожелали облегчить судьбу поэта. Овидий скончался в ссылке в 17 году н. э. Не сбылось и желание поэта быть погребённым на родине.

Слава поэта пережила его. Имя Овидия и после его смерти не исчезло из памяти людей. Римляне продолжали читать и

любить его стихи. В средние века он был вдохновителем и образцом лирической поэзии. Велико было его влияние и в эпоху Возрождения. В русской литературе Овидий оставил глубокий след, и вопрос о связи русской поэзии с творчеством Овидия заслуживает того, чтобы стать предметом отдельного исследования. Но поскольку в центре нашего внимания находятся «Скорбные элегии», то отметим, что они вдохновили ряд русских поэтов, явились предметом вольных подражаний и заимствований. В конце 18-го века, когда указом Екатерины II была учреждена Вознесенская губерния в местах, где проводил годы ссылки Овидий, поэты В. Г. Рубан и Г. Н. Городчанинов написали послание к Овидию (см. Н. Мизко. «Овидий в русской литературе». Москвитянин, 1854, т. IV).

А. Н. Майков посвятил Овидию стихотворение в виде вольного подражания письму Овидия «из Понта».

Самым большим ценителем Овидия был А. С. Пушкин. Печальная судьба римского поэта-изгнанника напоминала ему его собственную судьбу. Находясь в ссылке в Бессарабии, недалеко от места пребывания Овидия, Пушкин часто вспоминает римского поэта. В 1821 г. он пишет из Кишинёва Чаадаеву (цит. по изданию: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, изд. «Правда», М. 1954): «. . . прах Овидиев пустынный мой сосед» (т. I, стр. 323). В письме к Баратынскому (1822 г.) Пушкин изображает, как он вызывает тень Назона и бродит с нею вдоль берега (т. I, стр. 347).

В эти годы Пушкин внимательно изучает «Скорбные элегии», и вся несчастная жизнь их автора предстаёт перед ним. Подражая мотивам «Скорбей», Пушкин в 1822 г. пишет из Кишинёва Гнедичу: «Пожалейте обо мне, живу меж гетов и сарматов; никто не понимает меня» (т. VIII, стр. 25, ср. «Скорби» V, 10, 32 сл.). Другое своё письмо к Гнедичу (1822 г.) Пушкин начинает на латинском языке стихами из «Скорбей» (I, 1, 1—3):

«Parve, nec invideo, sine me, liber, ibis in urbem,
Ei mihi, quo domino non licet ire tuo!

Не из притворной скромности прибавлю:

Vade, sed incultus, qualem decet exulis esse . . .»

(малая книжка моя, без меня (не завидую) ты отправишься в столицу, куда — увы! — твоему господину закрыта дорога. Иди, хоть и неказистая с виду, как то подобает изгнанникам. т. VIII, стр. 23/24).

«Скорбными элегиями» навеяно прочувствованное стихотворение Пушкина «К Овидию» (1821 г.), где с глубоким состраданием и с поразительной точностью изображены страдания ссыльного поэта, начавшиеся ещё на море, когда его корабль был «игралищем валов», и возросшие в пустынной и дикой стране, где

«. . . нивы без теней, холмы без винограда;
Рождённые в снегах для ужасов войны,
Там хладной Скифии свирепые сыны,
За Истром утаясь, добычи ожидают
И сёлам каждый миг набегом угрожают . . .» (т. I, стр. 338 сл.).

Не менее трогателен всем известный рассказ старого цыгана в поэме «Цыганы» о старике Овидии, который не мог привыкнуть к нищенской жизни на чужбине и

«Горьки слёзы проливал,
Свой дальний град воспоминая» (т. II, стр. 360 сл.).

Но глубоко сочувствуя Овидию, Пушкин не признаёт тех унизительных восхвалений, которыми Овидий осыпает Августа. В письме к Гнедичу 1821 г. (т. I, стр. 315) Пушкин сравнивает себя с Овидием, который свою «элегическую лиру глухому своему кумиру . . . малодушно посвятил», и говорит о себе с глубоким достоинством:

«Всё тот же я, как был и прежде,
С поклоном не хожу к невежде,
. . . . . .
Октавию в слепой надежде
Молебнов лести не пою.»

В поэме «Евгений Онегин» (т. III, стр. 9) Пушкин упоминает науку «страсти нежной,

Которую воспел Назон,
За что страдальцем кончил он
Свой век блестящий и мятежный
В Молдавии, в глуши степей,
Вдали Италии своей.»

В примечании к этому месту Пушкин опровергает ложные мнения относительно места и причины ссылки Овидия и излагает свои соображения по этому вопросу: «Мнение, будто бы Овидий был сослан в нынешний Аккерман, ни на чём не обосновано. В своих элегиях «Ex Ponto» он ясно назначает местом своего пребывания город Томы при самом устье Дуная. Столь же несправедливо и мнение Вольтера, полагающего причиной его изгнания тайную благосклонность Юлии, дочери Августа. Овидию было тогда около пятидесяти лет, а развратная Юлия десять лет тому прежде была сама изгнана ревнивым своим родителем. Прочие догадки учёных не что иное, как догадки. Поэт сдержал своё слово, и тайна его с ним умерла.

Alterius facti culpa silenda mihi»

(о другой вине моей следует мне молчать). т. III, стр. 415.

Много лет спустя, в 1836 г., в своей рецензии на «Фракийские элегии» Виктора Теплякова (т. V, стр. 233 сл.) Пушкин снова возвращается к Овидию и к его «Скорбям». Пушкин не соглашается с французским поэтом Грессетом, который в одном из своих посланий пишет: «Я перестаю ценить Овидия, когда он в вялых стихах поёт мне, пресный и плаксивый, свои жалобы». Пушкин благодарит поэта Теплякова за то, что он «не ищет блистать душевной твердостью насчёт бедного изгнанника, а с живостью заступается за него». В то же время Пушкин справедливо упрекает Теплякова за слишком небрежные стихи, которые тот посвятил Овидию, не сообразуясь с характером последнего, «так искренно обнаруженном в его плаче». Тепляков пишет, что при набегах гетов и бессов поэт «радостно на смертный мчался бой». Ссылаясь на первую элегию четвёртой книги «Скорбей», Пушкин указывает Теплякову: «Овидий добродушно признаётся, что он и смолоду не был охотник до войны, что тяжело ему под старость покрывать седину свою шлемом и трепетной рукою хвататься за меч при первой вести о набеге.»

В этих замечаниях Пушкин выступает не только как ценитель Овидия, но и как меткий его критик. Говоря словами Пушкина, сказанными им по другому поводу (т. V, стр. 233), Пушкин питал к Овидию возвышенное чувство: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь. Своими стихами «К Овидию» и преданием старого цыгана Пушкин увековечил образ римского поэта и навеки связал его имя со своим.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

И. М. Тронский. История античной литературы. Л. 1957.

Н. Ф. Дератани и др. История римской литературы. М. 1954.

Д. Нагуевский. История римской литературы. Том II. Казань. 1915.

Ф. Зелинский. Овидий. Баллады — послания. М. 1913.

Г. Буассье. Картины древне-римской жизни. СПБ 1896.

М. М. Покровский. Овидий. Вводная статья к изданию: П. Овидий. Назон. Избр. произв. М. 1946.

А. И. Белецкий. Вступительная статья к «Метаморфозам» Овидия. Х. 1937.

П. А. Иванов. Творчество П. Овидия Назона времени ссылки его в г. Томи (автореферат). Киев, 1955.

Н. Ф. Дератани. Пушкин и античность. Ученые записки кафедры истории всеобщей литературы, выпуск IV. М. 1938.

Walther Kraus. Ovidius. Pauly-Wissowa, Realencyel., XXXVI Halbband, erstes Drittel, S. 1907—1986, Stuttgart, 1942

ANNOTATION

on L. M. Cherfas's essay «Ovid's Tristia' about the Reason and the First Years of his Exile».

The essay is devoted to the analysis of Ovid's «Tristia». On the grounds of autobiographical data in which «Tristia» is rich, the circumstances which caused Ovid's exile are elucidated and the first years of his expatrition are described. As follows from the analysis of the elegy, the real reason of Ovid's disfavour lies in the deep discrepancy of the direction of Ovid's poetry to the restoration and reformation policy of Augustus. Ovid's poems were in a way a protest against the official ideology of that period, though scarcely realized by the poet himselt.

The concluding part of the essay shows the effect «Tristia» has left upon Russian literature in general and in particular upon the creative work of Pushkin, who has in his poems immortalized the image of the Roman poet- exile.

PĒTERA STUČKAS LATVIJAS VALSTS UNIVERSITĀTES ZINĀTNISKIE RAKSTI
XXIX SĒJUMS, 1959.
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ЛАТВИЙСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ИМЕНИ ПЕТРА СТУЧКИ, ТОМ XXIX, 1959.

Т. В. Лисицына.

УТОПИЧЕСКИЙ РОМАН ВИЛЬЯМА МОРРИСА «ВЕСТИ НИОТКУДА» В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ КРИТИКЕ

Подъем рабочего движения и развитие социалистической мысли — характерные явления для Англии 80—90-х годов XIX века, когда возникли империалистические противоречия и все более углублялись. В этот период развернулась деятельность одного из лучших представителей английского социалистического движения — Вильяма Морриса, человека разносторонних дарований, писателя-трибуна, неутомимого общественного деятеля, энтузиаста-художника. Моррис занимает несомненно важное место в истории социалистического рабочего движения в Англии и в литературе социалистического направления конца XIX века.

Моррис был пламенным пропагандистом социалистических идеалов в рабочей среде, организатором ряда социалистических обществ и не случайно вызывал пристальное внимание Ф. Энгельса. В письмах Энгельса периода 1886—1889 гг. постоянно встречаемся с оценкой деятельности и взглядов Морриса.[1] Энгельс высоко ценил Морриса за искренность политических убеждений и за нелицемерное сочувствие к тяготам жизни рабочего класса. Некоторые и очень существенные вопросы общественного развития Моррис пытался решить с позиций научного социализма. Его идеал коммунистического общества и идея построения его путем общественного потрясения снискали многочисленных сторонников. В своих теоретических поисках Моррис не всегда приходил к правильным выводам. Энгельс резко критиковал Морриса за ошибки теоретического характера, анархические уступки и тактические промахи. Объясняя подчас теоретическую наивность Морриса, английский историк и критик-марксист А. Л. Мортон, один из исследователей его наследия, напоминает, что во времена Морриса многие труды

[1] См. Сб. Маркс и Энгельс об искусстве, т. II, М. 1957, с. 375—379.

Маркса и Энгельса были недоступны читателю Англии и что практически английский социализм находился еще на ранней ступени развития.[1]

Несмотря на это, невозможно говорить о достижениях английского социализма или английской социалистической литературы конца XIX века, не упоминая имени Морриса.

Интерес к В. Моррису, как к заметной фигуре английского социалистического движения и автору утопического романа «Вести ниоткуда», возник в русских общественных кругах еще в конце XIX века, что нашло отражение в печати. В «Северном вестнике» за 1896 год, № 11, появилась статья З. Венгеровой «Вильям Моррис, певец «земного рая». Статья о Моррисе была также напечатана в книге того же автора «Литературные характеристики», т. I (Спб. 1897 г.) и позднее в собр. соч. «Английские писатели XIX века».[2]

Подъем русской революции 1905 года вызвал к жизни новый ряд статей об английском социалисте. В 1906 году в большевистской газете «Волна» М. Ольминский выступил со статьей о Моррисе,[3] используя наследство писателя-борца для широкой пропаганды социалистических идей. Близко к тексту романа «Вести ниоткуда» критик передал содержание ключевой главы произведения, главы об истории революционного переворота, и читатель не мог не почувствовать революционного пафоса книги и светлой веры писателя в прекрасное будущее человечества. Ольминский особенно подчеркнул революционное воздействие, которое оказывал роман Морриса на читателя.

Во «Всемирном вестнике» появился библиографический обзор М. Ивинского,[4] в Современном Западе» — статья Н. Кудрина и Н. Русанова «Красота на служение человечеству (жизнь и сочинения Вильяма Морриса)».[5]

Непосредственно некоторым проблемам романа «Вести ниоткуда» посвящены статьи только двух из перечисленных авторов — М. Ольминского и М. Ивинского. Остальные статьи представляют собой краткий очерк жизни и творчества писателя, в котором роману Морриса уделяется весьма незначительное место. М. Ольминский отстаивает за утопическим романом право именоваться разновидностью художественного творчества и раскрывает революционную мысль произведения «Вести ниоткуда». М. Ивинский оценивает значение любой уто-

---

[1] А. Л. Мортон. Английская Утопия. М. 1956, с. 200.

[2] З. Венгерова. Английские писатели XIX века, т. I. Спб. 1913.

[3] М. Ольминский. По вопросам литературы. Статьи 1900—1914 г.г. Л. 1926, с. 95.

[4] «Всемирный вестник», 1906 г. ноябрь месяц.

[5] «Современный Запад», 1906 г. январь месяц.

См. также о Моррисе: Н. Русанов. Социалисты Запада и России. Спб. 1908.

лии по силе отрицания общественной несправедливости. Он находит, что в этом отношении утопия Морриса поражает читателя боевой критичностью, но, разделяя мысль писателя о творческом характере труда в социалистическом обществе, подвергает критике апофеоз ручного труда в романе.

Критика советского периода до последнего времени занималась наследством В. Морриса незаслуженно мало. Поэтому отрадно появление краткого обзора творчества писателя в учебном пособии А. Аникста «История английской литературы».[1] Подлинно научным, глубоким подходом к изучению наследия английского писателя-борца отмечен очерк А. А. Елистратовой в «Истории английской литературы», т. III.[2]

Из крупных исследователей наследия Морриса в Англии известен Дж. У. Маккейл, автор книги «The Life of William Morris», L. 1901. В 30-е годы, когда задача освоения культурного наследия прошлого стала особенно актуальной, потому что фашизм, а вместе с ним и английская реакция выступили как враги культурных ценностей, английская прогрессивная критика выступила с защитой революционных традиций культуры прошлого. Р. П. Арнот, один из первых борцов за наследие Морриса, в 1934 году по поручению ЦК Компартии Англии написал брошюру о Моррисе, выступив против фальсификации деятельности и творчества писателя буржуазным литературоведением.

После Второй мировой войны в Англии о Моррисе появляется многочисленная литература. Но большинство книг о нем представляет «низший вздор», как замечает Р. П. Арнот в примечании к подготовленному им в 1951 году изданию в «Лейбор Мансли» неопубликованных писем Морриса к Др. Глассе.[3]

Участь Морриса была не лучше судьбы многих борцов с буржуазным строем. Подвергаясь при жизни бесчисленным нападкам и обвинениям, Моррис после смерти канонизируется буржуазным литературоведением, в интерпретации которого из его учения выхолащивается революционное содержание.

Прогрессивная английская критика относится с большим уважением к памяти Морриса, тщательно и любовно изучает

---

[1] А. Аникст. История английской литературы. М. 1956.

[2] История английской литературы, т. III, изд. АН СССР, М. 1958.

[3] см.: Unpublished letters of William Morris. Introduced by R. Page Arnot. Labour Monthly Pamphlet: 1951 series: Nr. 6

По мнению Р. П. Арнот, неопубликованные письма Морриса интересны тем, что проливают свет на политическую его деятельность и показывают его отношение к парламентской деятельности.

его наследие, рассматривает его наследство в качестве важнейшей части национальных демократических традиций.[1]

Из книг послевоенного времени привлекает внимание «Warrior Bard. The Life of William Morris» Э. и С. Годвин,[2] друзей дочери Морриса. Эта книга — краткое описание жизни яркого человека, проникнутое несомненной симпатией к Моррису-революционеру. Авторы книги воссоздают обаятельный облик социалиста-борца, писателя-трибуна, пользовавшегося большой любовью рабочих кварталов. Воодушевляющим пафосом особенно проникнута глава 25 — «Warrior Bard». О романе «Вести ниоткуда» упоминается довольно бегло (см. стр. 146), но оценивается как произведение, в котором запечатлелись здоровые идеи автора, вера в такое будущее, где наихудшие несправедливости мира уничтожены.

Несомненную научную ценность для изучения романа Вильяма Морриса «Вести ниоткуда» имеют работы недавнего времени — А. Л. Мортона «Английская Утопия»[3] и Э. П. Томпсона «William Morris. Romantic to Revolutionary».[4]

I.

В 1888 году с интересом была встречена английскими читателями книга американского романиста Э. Беллами «Через сто лет». Эта книга была написана под влиянием столь быстрых сдвигов в общественно-экономической жизни Америки, что многим она представлялась как «практическое разрешение насущных вопросов».[5] Большой успех роман Беллами имел также в России и неоднократно переиздавался.[6]

---

[1] См. подробнее: Сб. «Из истории демократической литературы в Англии XVIII—XX веков». Изд. Ленинградского Университета. 1955, с. 275—276.

[2] «Warrior Bard. The Life of William Morris» by Edward and Stephani Godwin L. 1947.

[3] А. Л. Мортон. Английская Утопия. М. 1956, перевод с анлгийского: A. L. Morton. The English Utopia. L. 1952.

[4] E. P. Thompson. William Morris. Romantic to Revolutionary», L. 1955. («Путь Вильяма Морриса от романтизма к революции»).

За последние несколько лет Э. П. Томпсон сошел с позиций марксизма и стал вожаком английских ревизионистов. Констатируя, что Томпсон подвергает ревизии основные положения марксистско-ленинской эстетики, В. Ивашева пишет в статье «Английские ревизионисты марксизма» (См. журнал «Октябрь» № 8 за 1958 г., с 180): «Неужели эти развязные домысли принадлежат тому Томпсону, который написал когда-то серьезное исследование о Моррисе — писателе-революционере!» (разрядка моя. Т. Л.).

[5] А. Л. Мортон. Английская Утопия, с. 182.

Здесь же Мортон останавливается на характерных особенностях социально-экономического развития Америки этого времени и на причинах необыкновенного успеха романа Беллами.

[6] Был издан, напр., в 1891, 1899, 1905, 1906 г.г.

Беллами самоуверенно писал: «Несмотря на свою форму фантастического романа, «Через сто лет» представляет собой самую серьезную попытку предсказать следующую стадию промышленного и социального развития человечества, основываясь на принципах эволюции».[1] Он предсказывал, что на этой, «следующей стадии промышленного и социального развития человечества», крупные частные монополии сольются в одну большую монополию, образуется одна огромная корпорация, в которую будет входить весь народ и которая будет действовать в его интересах(!). Совершенно очевидно, что Беллами не понял принципиального отличия коммунизма от капитализма. Д-р Лит, выразитель идей автора, рассказывает Джулиану Уэсту, пробудившемуся после летаргического сна в Бостоне в 2000 году, что изменения в обществе произошли без кровопролития и потрясений и уж безо всякого участия революционеров. Беллами считал, что эволюционный путь перехода от капитализма к социализму вполне реален потому, что общественное мнение можно заранее подготовить к этому переходу.

Выступая против такого рода наивных утопических представлений, В. И. Ленин неоднократно повторял, что социализм невозможно ввести путем убеждения: «эксплуататоры, зверипомещики, капиталистический класс убеждению не поддаются.»[2]

Популярность книги Беллами в Англии и принципиальное несогласие Морриса с основными выводами самого автора заставили его выступить с критикой книги «Через сто лет» сначала в статье, опубликованной в журнале «Общее благо», затем в романе «Вести ниоткуда». Утопический роман «Вести ниоткуда» на протяжении 1890 года отдельными частями печатался в журнале «Общее благо», а в 1891 году вышел отдельным изданием.

В исследовании А. Л. Мортона «Английская Утопия» роману Морриса посвящена интересная VI глава под названием «Мечта Уильяма Морриса».

Мортон отмечает полемическую заостренность романа «Вести ниоткуда» против книги Беллами, делает предположение о некоторых возможных литературных источниках романа, устанавливают некоторое идейное влияние Рёскина. Преимущественно же Мортон выказывает интерес к тем положениям социальной системы Морриса, которыми может быть определен научный характер фантазии писателя и зрелость его мировоззрения.

Опираясь на различные материалы из творческой биографии писателя, Мортон утверждает, что в романе «Вести ниоткуда»

---

[1] А. Л. Мортон. Английская Утопия, с. 185.
[2] В. И. Ленин. С. с. т. 29, с. 427.

изложены социалистические мысли, давно созревшие у Морриса «Вести ниоткуда» были «результатом многолетней подготовки и размышлений, отлитых в форму, необычайно соответствующую таланту Морриса, и представляют венец и высшее достижение всей его работы».[1] Помимо того, «также справедливо и то — и этого не могут переварить обыватели, — что она была написана для социалистического периодического издания и служила оружием в повседневной борьбе».[2] Буржуазные литературоведы твердят, что социализм — случайное явление в творчестве Морриса и что его социализм якобы ничего общего не имел с научным социализмом. Выводы Мортона лишают подобные заявления всякого основания.

Даже некоторые крупные исследователи наследия Морриса, которые любили и уважали его, как, например, Дж. У. Маккейл, не всегда поднимались до исторически верной оценки социализма Морриса. «Дж. У. Маккейл, — пишет Мортон, — отзывается о «Вестях ниоткуда» тем покровительственным и пренебрежительным тоном, которым он всегда говорит о социализме Морриса».[3]

«Книга Морриса — первая неутопическая утопия. Во всех предыдущих утопиях наше внимание привлекают частности, но здесь, если мы и можем усомниться в той или иной подробности, важнее всего чувство исторического развития и человеческое понимание условий жизни в бесклассовом обществе».[4] Таким образом, научность фантазии Морриса Мортон оценивает не теми частностями, которые могут вызвать возражения, а тем общим принципиальным духом, в основе которого лежало знание писателем законов движения человеческого общества. Моррис пламенно верил в победу бесклассового общества, был убежден, «что бесклассовое общество будущего может возникнуть только из того, что существует сейчас и будет достигнуто только посредством классовой борьбы, иначе говоря — революции».[5] И в этом смысле Моррис был марксистом, по справедливому утверждению Мортона. Чтобы не быть голословным, Мортон ссылается на одну из глав в романе «Вести ниоткуда» — главу «Как совершилась перемена».[6] Но, к сожалению, он ограничивается лишь этой ссылкой.

Вчитываясь в главу об истории переворота, мы не можем не согласиться с исследователем в том, что Моррис действи-

---

[1] А. Л. Мортон. Английская Утопия, с. 197.
[2] Там же, с. 197.
[3] Там же, с. 197.
[4] Там же, с. 201.
[5] Там же, с. 200.
[6] В русском переводе романа — В. Моррис. Вести ниоткуда. Харьков, 1923 г. — глава названа «История переворота».

тельно не видел никакого другого пути для завоевания социализма, кроме пути революционного переворота. В главе передана беседа Вильяма Гэста, во сне переселившегося из капиталистической Англии XIX века в Англию социалистическую, с одним из старейших членов нового общества — Гаммондом. Послушаем Гаммонда. Рождению нового мира предшествовала борьба, «борьба не на жизнь, а на смерть», — говорит Гаммонд.[1] В те времена господствующие классы процветали среди «жизни задыхающихся под гнетом безысходной нужды масс народа»,[2] — продолжал Гаммонд, — но угнетение было настолько велико и страсть к свободе и равенству настолько сильна, что рабочие союзы выступили с требованием «передачи всего имущества страны рабочим союзам, а владельческие классы обратить в нечто вроде состоящих на жалованьи у рабочих и всецело от них зависящих. Это решение было напечатано во всех газетах и понято господствующим классом как вызов на решительную борьбу».[3] Полиция, разгонявшая любое собрание народа, жестоко расправились и с мирно собравшимся народом на митинге в Трафальгарском сквере. Избиение безоружных людей взволновало всю страну. Руководители рабочих союзов организовали в Лондоне Комитет общественного спасения, призывая народ к сопротивлению. Правительство же втайне готовилось к новому наступлению на рабочий класс. Вскоре «неслыханная весть поразила Лондон: город был объявлен на осадном положении»;[4] а через несколько дней снова в Трафальгарском сквере полиция стреляла в упор из пушек по безоружному народу: «Стрельба продолжалась не дольше минуты, но количество убитых было громадно — около двух тысяч. Солдаты же потеряли шесть убитыми и двенадцать ранеными.»[5]

После этого события революция вступила в новую фазу своего развития: началась гражданская война. Организация рабочих союзов, поставивших главной целью изменение государственного строя, всеобщая стачка завершили победный исход революции. Явились люди, энергичные, талантливые и способные, «они образовали ряд рабочих ассоциаций, носивших открыто революционный характер и решивших во что бы то ни стало добиться осуществления коммунизма. Рабочий класс объединился вокруг них, видя в них своих достойных представителей.»[6] Рабочий класс перестал видеть благодетеля в гос-

---

[1] В. Моррис. Вести ниоткуда. Харьков, 1923 г., с. 70.
[2] Там же, с. 71.
[3] Там же, с. 74.
[4] Там же, с. 75.
[5] Там же, с. 77—78.
[6] Там же, с. 80.

подствующем классе. «Эта утрата веры была главным фактором разрушения старой системы.»[1]

С большим душевным подъемом передает Гаммонд историю бурных дней рождения нового мира и, заканчивая ее, говорит: «Старое и новое, свобода и рабство боролись не на жизнь, а на смерть. Больше не было ни пассивной покорности, ни безнадежного отчаяния прежнего недавнего времени. Его заменило пылкое геройство и твердое мужество в бою. И хоть и страх, и сомнение, и надежда — предвидение новой жизни — попеременно волновали их, но слишком сильно было стремление к новому счастью, и оно одержало победу».[2]

Творческое воображение писателя рисовало различные подробности революционного переворота. Но не эти взлеты фантазии должны привлекать внимание исследователя, т. к. и сам Моррис не претендовал на звание пророка. Через всю главу красной нитью проходит мысль, что «новый мир непременно должен был родиться в бурях человеческой трагедии».[3] То есть именно та мысль о революции, которая справедливо представляется Мортону одной из самых существенных для характеристики взглядов Морриса. В романе «Вести ниоткуда» писатель попытался показать переход от капитализма к социализму с позиций научного социализма. Обосновывая известную прозорливость писателя в описании революционного переворота, Мортон отмечает, что Моррис тщательно «изучал социализм, как науку классовой борьбы»[4] и опираясь на опыт современного ему рабочего движения. Так, Моррис был живым свидетелем борьбы за свободу слова, которая завершилась трагедией в Трафальгарском сквере 13 ноября 1887 года и вошла в историю под названием «Кровавого воскресения», а также и забастовок 1888 года.

В картине революционного переворота Моррис сумел показать, как выковывается политическое сознание рабочих, как в ходе революции создаются рабочие организации, возглавляющие борьбу рабочих. Поэтому Мортон утверждает, что Моррису свойственно «понимание — без сомнения, неполное по сравнению с более поздним учением Ленина, но замечательное на этом раннем этапе рабочего движения — необходимости революционной партии».[5] Правда, здесь проглядывает некоторая тенденциозность у исследователя, стремящегося во всех случаях связывать Морриса с марксизмом.

Поставив целью определить глубину зрелости мировоззре-

---

1 В. Моррис. Вести ниоткуда, с. 87.
2 Там же, с. 85.
3 Там же, с. 87.
4 А. Л. Мортон. Английская Утопия, с. 207.
5 Там же, с. 208.

ния Морриса, исследователь считает необходимым остановиться на понимании писателем процесса труда в социалистическом обществе. Мортон ссылается на полемический отзыв Морриса о книге Беллами. Моррис писал в нем: «идеал будущего должен заключаться не в снижении человеческой энергии путем сокращения труда до минимума, а в уменьшении его тягостности», и «истинным стимулом для счастливого и полезного труда должна быть радость, исходящая из самого труда»[1]...

Естественным было бы обращение исследователя к материалу романа, чтобы раскрыть, как в художественном произведении воплотилась идея писателя о творческом и радостном труде при социализме, однако Мортона, который является больше историком, чем литературоведом, главным образом занимает в книге «Английская Утопия» история социалистической мысли, а не детальный анализ художественного произведения.

Раскрепощенный творческий труд — лейтмотив всего романа «Вести ниоткуда». В главе XIII «Труд — наслаждение, а не страдание» писателем показано коренное различие процесса труда при капиталистическом и коммунистическом строе. Не только было различным отношение к труду, но и понимание целенаправленности трудового процесса было иным. В XIX веке существовало нелепое мнение, что человеческой природе свойственно нежелание трудиться, и в его основе лежало утверждение, что «всякий труд доставляет страдание... Мы испытываем от работы удовольствие потому, что трудимся на общую пользу...»,[2] — говорит Гаммонд Вильяму Гэсту.

Величие радостного творческого труда свободных от угнетения людей раскрывается на протяжении всего романа, что хорошо показано в очерке А. А. Елистратовой о Моррисе. Моррис показал, что в социалистическом обществе труд стал творческим и радостным. Эта мысль о характере труда при социализме более всего занимает Морриса. Его увлекает идея возвращения человека к ручному труду, как к источнику того чувства полного наслаждения, которое человек получает, создавая своими руками полезные обществу вещи. Возмущение Морриса против подчинения человека машинам при капитализме было настолько велико, что частично именно по этой причине мысль о техническом прогрессе при социализме не занимает его в романе, хотя в принципе писатель не отрицал значения машинного производства при социализме.

Увлекаясь раскрытием характера труда в социалистическом обществе, Моррис оставляет в стороне высокое качество труда

---

[1] Цитируется по книге А. Л. Мортона «Английская Утопия», с. 190.
[2] В. Моррис, Вести ниоткуда, с. 61.

при социализме — его высокую производительность. В связи с этим нельзя не вспомнить вещие слова В. И. Ленина о том, что «Производительность труда, это, в конечном счете, самое важное, самое главное для победы нового общественного строя».[1] Когда голодные московские чернорабочие и железнодорожники работали сверхурочно, без всякой оплаты, как подчеркивает Ленин, и достигали огромного повышения производительности труда, — уже тогда, в 1919 году, они практически подходили к осуществлению великой мечты человечества, надежды, что настанет время, когда труд станет радостным и творческим. Октябрьская революция, освободившая труд от эксплуатации частной собственности, приблизила мечту Морриса к величественной реальности.

В социализме Моррис видел неисчерпаемые возможности для обновления человека, преобразования человеческих отношений. Поэтому ясен тот постоянный интерес, который Моррис проявляет в своем романе к изменению человеческой природы. Его привлекает «та человеческая природа, в формировании которой не участвовали ни бедность, ни эксплуатация, ни конкуренция, ни страх или алчность»,[2] — пишет Мортон. В этом глубочайшем интересе к новым производственным отношениям Мортон находит оправдание тому, что писатель не интересуется технической сложностью вещей. Можно согласиться с тем, что описание деталей технического характера не было целью писателя, но это не оправдывает тех иллюзий, которые все же имеются во взглядах Морриса на машинное производство и ручной труд при социализме. А. А. Елистратова справедливо отметила, что объективно новое общество показано Моррисом, как «социальный строй, где машинная индустрия если и не перестала существовать, то, во всяком случае, отступила на задний план».[3]

В главе «Мечта Уильяма Морриса» Мортон логично доказывает, что Моррис продолжает традиции родоначальника английской социалистической утопии — Томаса Мора. Общая задача книги Мортона «Английская Утопия» состояла в том, чтобы проследить, как на протяжении веков (с XIV по XX) развивалась социально-утопическая мысль в Англии. Место Морриса определено исследователем в рядах представителей научного социализма.

А. Л. Мортона интересует система взглядов писателя, изложенная в утопии «Вести ниоткуда». Он обобщает и отстаивает те взгляды В. Морриса, которые сближают его с марксизмом. В этом смысле значителен вклад исследователя в об-

---

1 В. И. Ленин, соч. т. 29, с. 394.
2 А. Л. Мортон. Английская Утопия, с. 202—203.
3 История английской литературы, т. III, М. 1958, с. 320.

щее дело борьбы прогрессивной критики против фальсификации наследия Морриса буржуазным литературоведением. Ценность исследования Мортона для изучения романа «Вести ниоткуда» состоит в том, что в нем дана объективная оценка многих существенных для мировоззрения Морриса взглядов, проясняющая идейный смысл романа. Правда, Мортон не раскрывает всей сложности и противоречивости позиции писателя, как верно замечает проф. В. Семенов во вступительной статье к книге Мортона в русском переводе, не разбирает ошибочности некоторых взглядов писателя, отразившихся в утопии «Вести ниоткуда».

Исследование Мортона стало бы еще значительнее, если бы автор поставил задачу раскрыть художественную ценность романа. Живой материал романа, в особенности такого своеобразного жанра, как жанр утопического романа, не может оставаться вне внимания литературоведов, иначе невозможно раскрыть и выяснить достаточно глубоко идейное содержание утопического романа и его художественную специфику.

2.

«William Morris. Romantic to Revolutionary» by E. P. Thompson («Путь Вильяма Морриса от романтизма к революции» Е. П. Томпсона) — исследование более позднее, чем работа А. Л. Мортона. В некоторых случаях Томпсон уже мог ссылаться на книгу Мортона. Но, как и всякое истинно научное исследование, книга Томпсона своеобразна, некоторые положения и выводы исследователя оригинальны.

В главах VIII «Общество будущего» и IX «Вести ниоткуда» в IV части книги («Necessity and Desire») исследователь привлекает новые материалы — письма и статьи Морриса — для более глубокого раскрытия взглядов Морриса на экономический и социальный строй будущего общества; показывает, что у Морриса было ясное понимание экономического и социального фундамента общества будущего. «Только тот социалист,— писал Моррис, — кто требует такой меры, которая создает новый базис общества; эта мера — упразднение частной собственности на средства производства».[1] Моррис понимал, что при завоевании социализма неизбежна острая классовая борьба;[2] он предвидел, что ликвидируется разделение между умственным и физическим трудом при коммунистическом строе, ин-

[1] Выдержка из письма Морриса к Р. Г. Байнтону дана по книге William Morris. Romantic to Revolutionary by E. P. Thompson, p. 797.

[2] E. P. Thompson, William Morris. Romantic to Revolutionary p. 803.

туитивно подойдя к тем выводам, которые К. Маркс высказал в «Критике Готской программы»;[1] понимал, что социализм невероятно изменит жизнь и привычки людей, их взгляды и отношения,[2] что государство — как орудие подавления угнетенных классов — исчезнет.[3]

В отношении романа «Вести ниоткуда» Томпсон употребляет тот же термин, что и Мортон — «научная утопия»: «Вести ниоткуда» являются произведением искусства, и ключ к его художественной ценности и единству лежит в том факте, что оно является научной утопией».[4] Томпсон исследует художественную специфику романа, и его наблюдения над художественной структурой утопического романа «Вести ниоткуда» наиболее интересны.

Почему роман так сильно завладевает чувствами читателя, заставляя его активно мыслить, как это и должно делать настоящее искусство? Отвечая на этот вопрос, Томпсон показывает, как искусно Моррис сплетает мечту и сознательный ум, фантазию и действительность. При этом творческая манера Морриса выгодно отличается от манеры большого поэтического мастера Китса. Китс, по мнению Томпсона, предпочитал давать широкую иллюзию, и эта иллюзия острее оттеняла бесцветность действительности. Иначе у Морриса: действительность как бы погружается в самое сердце мечты, и реальный мир делает более острым восприятие мечты.

Томпсон отмечает ту большую роль, которая отводится в романе рассказчику Вильяму Гэсту. Рассказчик тесно связывает оба мира — и реальный и идеальный. Естественно возникает сравнение двух миров в контрастных картинах. Контрастность создает особое напряжение, которое было бы совершенно утеряно, если бы писатель, бросив нас в будущий мир, заставил бы созерцать только этот фантастический мир.[5] В романе писатель использует форму «сна» для того, чтобы ввести читателя «в чужой мир так же, как в свой собственный».[6] Люди идеального общества постоянно ощущают рассказчика как человека, чем-то отличного от них. Это сказывается на их взаимоотношениях, а главное — писателю этим приемом удается раскрыть весь ужас, бедность капиталистического общества, оттененного богатыми возможностями жизни идеального мира. Рассказчик одновременно живет как бы в двух мирах, у него появляется сложное чувство, названное Томпсоном «мечтой

1 E. P. Thomphson. William Morris. Romantic to Revolutionary, p. 805.
2 Там же, с. 800.
3 Там же, с. 798.
4 Там же, с. 804.
5 Там же, с. 800.
6 Там же, с. 804.

действительности», в которой рассказчик грезил. Это чувство находит выражение, в частности, как отмечает исследователь, в отношениях Гэста и Эллен: «Взглянув на меня своими проникающими в душу глазами, она ласково сказала мне:

— Вы, конечно, вспоминаете прошедшее и опять сравниваете его с настоящим. Не так ли?

— Вы правы, — подтвердил я. — Я думал о вас. Как жили бы тогда, в прошлые времена, вы с вашим умом, способностями, страстью к удовольствиям и с вашей нетерпящей подчинения натурой? Когда я думаю об этом, мне становится так больно при одной мысли о том, сколько прекрасной жизни, сколько богатых возможностей пропало даром за столько лет!

— За столько веков, — поправила меня Эллен, — за столько веков».[1]

Томпсон четко выразил свою мысль о двух сторонах в идейном замысле романа: с одной стороны — критика капиталистического общества, с другой — раскрытие возможностей, заключенных в недрах классового общества.[2]

Обратимся к материалу самого романа. Разительные контрасты отличают мир идеальный и мир реальный. Композиционно в романе «Вести ниоткуда» можно выделить две части, хотя и тесно связанные общим идейным замыслом. Первая часть охватывает I—XVIII главы, вторая — XIX—XXX главы. Большинство глав первой части передает диалог рассказчика с Гаммондом. Во второй части описывается трехдневное путешествие Вильяма Гэста и его новых друзей по Темзе.

В первой части романа преимущественно изложены основы общественного устройства нового мира в сравнении с основами старой капиталистической системы. В таких главах, как «Любовь» (глава VIII), «Труд — наслаждение, а не страдание» (глава XIII), «Устройство жизни» (глава XI), «Об образе правления» (глава X) и т. д. вырисовываются яркие контрасты жизни двух различных миров. Приведем в качестве примера главы X и XI. В этих главах дана блестящая критика буржуазной системы управления. Вильям Гэст удивляется, что парламент в этом необыкновенном мире обращен в склад для продуктов удобрения. Гаммонд отвечает, смеясь:

— Что ж, удобрение — вещь полезная. И разве не естественно, что то, в чем была главная причина бесплодия, теперь служит источником урожая.

. . . парламент был верным стражем выгод правящих классов, — продолжает Гаммонд, — и в то же время наглым

---

[1] Перевод дан по русскому изданию романа «Вести ниоткуда». Харьков. 1923, с. 142.

[2] E. P. Thompson. William Morris. Romantic to Revolutionary.p. 806.

обманом народа, который уверен, что и он участвует в управлении».[1]

Суды, войско, флот — все защищало интересы богатых против народа. Граждане слепо верили, что государство существует только для того, чтобы охранять их от нападения извне, а оно покровительствовало богатому против бедного и защищало сильного от слабого. «Из всего этого вывод может быть один,— заключает Гаммонд. — Правительство было помехой счастью и благосостоянию народа, защищая посредством судов права собственности и «охраняя» граждан войной и страхом войны».[2]

Закономерно, что в новом мире без частной собственности «правительство» в прежнем смысле этого слова было уничтожено. Забота об общем благополучии стала привычкой граждан нового общества. Забота о всеобщем благе и отсутствие взаимного грабежа, характерного для старого общества, составили основу счастливой жизни человека идеального мира. Исчезли те жестокие несправедливости социального строя, которые порождались наличием богатства на одном полюсе и бедности — на другом. Исчезли законы, оберегающие частную собственность, исчезли преступления, порожденные ее существованием.

Устами Гаммонда Моррис сообщает о намерении противопоставить принципы общественного устройства капиталистического и социалистического миров: «Гораздо проще будет мне рассказать вам то, — говорит Гаммонд, обращаясь к Вильяму, — чего мы стараемся не делать, чем то, что мы делаем».[3] Видимо, сам Моррис сознательно следовал принципу контрастного изложения, создавая «Вести ниоткуда».

По этому принципу построены также главы VIII, XIII и др. Выделенные нами две части романа воспринимаются тоже как контрастные. В I части раскрытие основ общественного устройства идеального мира так же важно писателю, как и критика порочности капиталистического строя. Во II части тема расцвета творческих сил свободного от капиталистического рабства народа становится превалирующей темой, отодвигая на подчиненное место критику реальной жизни.

Сюжетной нитью II части романа является трехдневное путешествие Вильяма Гэста по Темзе. Вильяма поражает сходство с пейзажем прежних времен. Но теперь Темза кажется ему намного красивее, «теперь, когда ее не портили уродливые дачи разжиревших буржуа, она ласкала глаз мягкой, зеленой прелестью своих берегов».[4] Особую прелесть этой части при-

---

[1] В. Моррис. Вести ниоткуда, с. 49—50.
[2] Там же, с. 51.
[3] Там же, с. 53.
[4] Там же, с. 98.

дают поэтические зарисовки природы и трогающая сердце лиричность. Вильям Гэст погружается в атмосферу всеобщего счастья, гармоничного слияния человека и природы. Даже «в воздухе разлито было ощущение счастья, и все мы чувствовали его», — замечает Вильям.[1] Самая прелестная из спутниц Гэста — Эллен, воплощающая все светлое, радостное и прекрасное, восклицает: «Если бы я могла высказать, как люблю землю и ее жизнь, и все, что на ней!»[2]

Всюду Вильям наблюдает эту страстную влюбленность в жизнь, в красоту природы, во все, созданное человеком; везде он встречает людей, объединенных единым чувством трудового энтузиазма, и среди этих людей забывает о страхе возвращения в прошлое. Вильяма поражают новые взаимоотношения людей, его восхищает та всеобщая радость, с которой его друзья собираются на всеобщий традиционный праздник — сенокос в Оксфордских лугах. Наблюдает ли Гэст, как слаженно работает на поле группа стройных молодых людей, или смотрит, как вдохновенно трудится резчица Филиппа над отделкой дома, или просто следит за красивыми движениями Дика, работающего веслами, — он понимает, что труд стал неисчерпаемым источником радости и творческой гордости.

Если в первой части романа сильнее всего звучит тема трагедии народных масс при капитализме, то общая атмосфера второй части выдержана в светлых и мажорных тонах. Заметно менялась и художественная манера писателя. Во второй части для раскрытия идейной задачи писатель пользовался средствами лиро-эпического повествования, в первой — преимущественно средствами публицистики.

Для изложения кардинальных выводов своих социальных систем авторы утопических романов обычно пользовались средствами публицистики, и в этом отношении Моррис опирался на уже выработанную традицию (назовем «Утопию» Мора, «Город Солнца» Кампанеллы, «Путешествие в Икарию» Кабе, «Историю севарамбов» Вераса).

В исследовании Томпсона заметна та же тенденция, что и в работе Мортона, обосновать все наиболее ценное в наследии Морриса, чтобы шаг за шагом отвоевать у буржуазных фальсификаторов революционные ценности из наследства писателя-борца. Томпсон подвергает критике некоторые ошибочные положения Морриса. Он считает, например, что Моррис не представлял себе, какой должна быть система воспитания в социалистическом обществе. «Немногие полностью согласятся, — пишет он, — с системой воспитания в романе «Вести ниот-

[1] В. Моррис. Вести ниоткуда, с. 141.
[2] Там же, с. 110.

куда».[1] Томпсон также прав, когда протествует против бедности интеллектуальной жизни, какой ее представил Моррис в романе.[2]

Выводы Томпсона в отношении утопического романа «Вести ниоткуда» помогают глубже понять специфику утопического романа как жанра. Специфика обнаруживается уже в идейном замысле утопического романа. Изложение определенной общественно-политической системы и раскрытие в образах и картинах возможностей, заключенных в современном писателю обществе, — с одной стороны, и активная критика реального мира — с другой. Таков обычно замысел утопического социалистического романа. Сошлемся на романы Мора, Кампанеллы, Вераса, Кабе. Более того, специфика идейного замысла определяла такую композицию утопического романа, которая во многих случаях строилась на контрастах. Эта особенность рельефна, например, в «Утопии» Мора и в «Путешествии в Икарию» Кабе. У Морриса эта особенность, может быть, выступает в более совершенном виде, чем у его предшественников, ибо в его романе конструктивная часть в тех главах, где он излагает основы общественного устройства идеального мира, строится на постоянных сопоставлениях с порочными принципами основ старой системы.

Художественный метод Морриса Томпсон определяет как романтизм, отмечает, что научность романа состоит также «в элементе реализма, заключенного в художественной структуре самого произведения, в манере», в которой объединяется мир мечты и мир реальности, но необходимой ясности в обосновании особенностей художественного метода писателя у исследователя нет. Проблема художественного метода писателей утопических романов подробно не разработана и советским литературоведением. Разрешение этой проблемы должно стать первостепенной задачей в дальнейших исследованиях об утопическом романе.

3.

Советское литературоведение имеет возможность использовать ряд интересных национальных источников о Моррисе. А. А. Елистратовой, автором очерка о Моррисе в III томе «Истории английской литературы», изучены многочисленные национальные источники. Автор очерка, обладая зрелой научной эрудицией, с марксистских позиций подходит к оценке наследия Морриса. Глубокому критическому анализу подвергнуты

[1] E. P. Thomoson. William Morris. Romantic to Revolutionary, p.800.
[2] Там же, с. 806.

иллюзии Морриса, но при этом исследователь не умаляет революционного содержания наследия писателя. На высоком научном уровне дан анализ глав романа о революционном перевороте, о новых отношениях, интересно раскрыта тема труда.

А. А. Елистратовой четко сформулированы особенности художественного метода Морриса: «Его утопия — это не уход от жизни, а мечта, рожденная самой жизнью, мечта, которую он хотел бы претворить в действительность. И метод Морриса в этом романе ... может быть определен как метод революционного романтизма, в котором заложено здоровое реалистическое начало, основанное на понимании истинных тенденций общественного развития».[1] Но детально на материале романа Морриса «Вести ниоткуда» эти особенности метода писателя исследователем не раскрыты.

Нам кажется, что в очерке А. А. Елистратовой недостаточно учитывается специфика жанра утопического романа. Автор пишет о романе «Вести ниоткуда»: «Основная идейно-художественная задача, которую он [Моррис] сам себе ставит — показать раскрепощение и расцвет человеческой личности в условиях нового общества, где уничтожена власть собственности и угнетение человека человеком».[2] Далее утверждается, что в решении этой идейно-художественной задачи Моррис использует и средства лиро-эпического повествования и средства публицистики (в частности, публицистические отступления). В публистические отступления попадают главы об истории революционного переворота, занимающие значительное место в романе и представляющие большой принципиальный интерес, по словам самого исследователя, а также глава о труде, и другие.

Независимо от того, какой объем в том или ином утопическом романе занимает конструктивная и негативная часть, правильнее было бы ставить вопрос о важности двух этих сторон в идейном замысле утопического романа.

И не только это. Одной из главнейших задач писателя-утописта являлось изложение определенной общественно-политической и философской системы; в социалистическом утопическом романе эта задача решалась в большей степени средствами публицистики, чем приемами лиро-эпического повествования. В утопическом романе рассуждения на общественно-политические и философские темы способствовали наиболее глубокому раскрытию идей писателя. Не случайно, например, Э. Кабе называл свой роман «Путешествие в Икарию» трактатом. Для жанра утопического романа публицистичность не

[1] История английской литературы, т. III, с. 326.
[2] Там же, с. 320.

менее, если не более органична, чем лиро-эпическое повествование. Так называемые публицистические отступления настолько тесно связаны с общим идейным содержанием утопического романа, что грань между ними и сюжетной линией романа стирается. Поэтому и вызывает возражение такой термин для утопического романа, как публицистические отступления.

*

«Всякому, кому не чужда борьба за идеал, неизбежно в своем воображении строит картину лучшего будущего строя жизни», — писал критик-марксист М. Ольминский о неутомимых борцах за переустройство общества, основанного на социалистических принципах, — утопия как стремление к идеалу «не только необходима, — она неизбежна, а потому составляет законную разновидность художественного творчества».[1]

Наследство Вильяма Морриса составляет законную гордость английского народа. «Тысячи людей считали Утопию Морриса не только осуществимой, но и стоящей того, чтобы за нее бороться», — писал А. Л. Мортон.[1] В современных условиях борьбы за социализм, который стал путеводной звездой для народов всех стран, прогрессивная общественность Англии использует революционные ценности наследства Морриса в борьбе за социалистическое преобразование общества. Мечты В. Морриса о светлом будущем, о радостном и свободном труде близки и дороги всем людям, борющимся сегодня за социализм.

ANNOTATION

on T. B. Lisitsina's article "William Morris's Utopian Novel "News from Nowhere' in Recent Literary Criticism in Russia and Abroad".

The article gives a detailed review of recent literary criticism on the novel, also including A. L. Morton's "English Utopia" published in Moscow, 1956; E. P. Tompsons's "William Morris, Romantic to Revolutionary", publ. in London, 1955, and A. A. Yelistratova's chapter on William Morris in "A History of

[1] М. Ольминский. По вопросам литературы. Статьи 1900—1914 г.г. Л. 1926, с. 95.

[1] А. Л. Мортон. Английская Утопия, с. 196.

English Literature, vol. III, publ. by the Academy, of Sciences of the USSR, Moscow, 1958.

All this provides the student of William Morris with valuable scientific material, and deepens his understanding of the novel "News from Nowhere", which is the quintessence of William Morris's socialist world outlook. At the same time, the article shows that contemporary progressive English literary critics and historians consider the struggle for a correct understanding of William Morris an integral part of the struggle for the maintenance of the finest national traditions.

In Soviet literary criticism Morris the man and Morris the writer appears before us as an outstanding representative of the socialist movement in late XIX century England.

PĒTERA STUČKAS LATVIJAS VALSTS UNIVERSITĀTES ZINĀTNISKIE RAKSTI
XXIX SĒJUMS, 1959.
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ЛАТВИЙСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ИМЕНИ ПЕТРА СТУЧКИ, ТОМ XXIX, 1959.

З. М. Гильдина.

О ВЛИЯНИИ ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ НА РОМЕНА РОЛЛАНА

«7 ноября 1917 года — величайшая дата в истории человечества со времени славной французской революции; в этот день человечество сделало еще более мощный шаг вперед, чем тот, который отделяет французскую революцию от эпохи старого порядка»,[1] — писал Ромен Роллан в своем приветствии к десятилетию Октябрьской революции.

Не было ни одного крупного прогрессивного писателя в мире, который бы не испытал на себе благотворного влияния новой концепции мира, шаг за шагом реализуемой в тяжелом героическом труде и боях первой социалистической страны. Начиная с Октябрьского переворота неустанный интерес к стране, взявшей инициативу в переделке мира на социалистической основе, беспрестанно увеличивался. Деятели Запада и Востока, среди которых были крупнейшие писатели — Джон Рид, Мартин Андерсен Нексе, Ромен Роллан, Бернард Шоу, Теодор Драйзер, Иван Ольбрахт, Анри Барбюс, Луи Арагон, Анна Зегерс, Рабиндранат Тагор, Го Мо-жо и сотни других, не только изучали опыт Советской страны, ее культуры и литературы, но лично побывали там, участвовали в обсуждении проблем литературы, в работах съездов советских писателей, выступали в защиту СССР от его многочисленных врагов. А сколько было таких, которым не удалось побывать в Советской стране, но посетить которую они стремились, таких, как Лу Синь, Генрих Манн, Анатоль Франс. Подводя на 4-м съезде немецких писателей итоги развития немецкой литературы за последние десятилетия, Анна Зегерс с полным правом утверждала, что «существование Советского Союза оказывает глубочайшее влияние на литературу, независимо от того — сознает это писатель или нет».[2]

---

[1] Romain Rolland. «Quinze ans de combat», 1935, Panorama, p. XLVI. см. Собр. Соч. т. 13, стр. 152, г. 195

[2] А. Зегерс. «Основные вопросы современной немецкой литературы». ж. «Иностранная литература» № 3, 1956 г. стр. 196.

Как эхо откликается эта мысль на другом континенте в словах Пабло Неруды: «Воспевая славную Октябрьскую Революцию, мы каждый раз ощущаем все с большей глубиной зависимость всего человечества от этой даты».[1]

Поэтически эту мысль великолепно выразил Назым Хикмет в небольшой пламенной поэме «Петроград семнадцатого года», изображающей штурм Зимнего. Эта поэма (она была написана к 30-летию Октябрьской революции, в 1947 огду) заканчивается так:

весь мир
свою судьбу сменил,
когда с берега тьмы,
в час утра дымного,
ступили их мокрые от снега сапоги
на мрамор
лестницы
Зимнего.[2]

А Рабиндранат Тагор, который в 1930 году изучал достижения молодой Советской страны в области идеологической, пришел к выводу, что «революция в России, изменившая обществленный строй, создала безграничное поле для творческих дерзаний нового. Они не боятся нового ни в общественной жизни, ни в государственной, ни в искусстве.[3]

Зарубежные писатели все свои лучшие надежды связывали с Советской страной. Теодор Драйзер выразил это чувство такими словами в 1941 году: «Россия — гигант как в смысле интеллектуального и художественного развития, так и в смысле экономического развития, и я смотрю на нее в надежде, что она рассеет ужасную несправедливость, присущую нынешнему порочному капиталистическому строю».[4]

«Дело русских — наше дело», — высказал аналогичную мысль Бернард Шоу в свойственной ему афористической форме

Можно привести сотни страниц таких искренних высказываний. Я хочу ограничиться ещё только двумя. Анатоль Франс, старейший французский писатель, незадолго до смерти, на 79-м году жизни, поздравляя молодую Советскую страну с 5-летием ее существования, писал в 1922 году: «Если в Европе имеются еще друзья справедливости, они должны почтительно преклониться перед социалистической Революцией, которая после

---

[1] Цитирую по книге: В. Кутейщикова, А. Штейн «Пабло Неруда», 1952, М., стр. 87.

[2] Назым Хикмет. «Избранное. И. Л., 1953, стр. 175.

[3] Рабиндранат Тагор. «Письма о России». Собр. Соч. т. 8, изд. Гос. изд. художественной литературы. 1957 г., стр. 210—211.

[4] Теодор Драйзер. «Письмо Союзу Советских писателей», 1941, Собр. соч., т. 12, стр. 352, изд. М., 1955.

стольких столетий принесла миру первую попытку власти, управляемой народом».[1]

Поэт польского народа Владислав Броневский в стихотворении «Поклон Октябрьской Революции» писал о том же:

«Кланяюсь русской Революции
Шапкой до земли по-польски,
делу всенародному,
Советскому, могучему,
пролетариям, крестьянам, войску».[2]

Октябрьская Революция и ее вождь В. И. Ленин помогли зарубежной интеллигенции по-новому понять перспективы, открывшиеся перед человечеством, и тем самым способствовали обновлению творчества многих передовых писателей, более глубокому пониманию ими основных конфликтов современного мира, помогали им формировать новую эстетику, новый взгляд на роль и значение искусства.

Не надо представлять себе, что эта ломка сознания буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенции проходила и сейчас проходит гладко, безболезненно. Глубокий индивидуализм, отрыв от практических интересов народных масс были характерны даже для самых передовых художников Запада. Особенно отрицательным было влияние буржуазных идеалистических философских концепций и активное стремление идеологов империализма увести писателей в декадентское болото многочисленных эстетических кружков и школ. Анархистское отрицание политики связано было у многих писателей с глубоким разочарованием в буржуазной демократии, с презрением к социал-реформизму, к ренегатам, предавшим идеи интернациональной солидарности трудящихся. Ломка индивидуалистического сознания в среде писательской зарубежной интеллигенции была сложным процессом.

Вот почему так интересно проследить, как в конфликтах с буржуазной идеологией создавалось то новое, что внесла Октябрьская Революция в сознание, эстетику, творчество одного из благороднейших умов и талантливейших писателей XX века — Ромена Роллана. Труден был пятнадцатилетний «путь борьбы», как сам Ромен Роллан охарактеризовал тот этап тяжелой ломки верований и идеалов, который был связан у него с первыми годами после Октябрьской Революции. Ромен Роллан считал, что путь его поучителен; заблуждения и разочарования индивидуалистического сознания, которое формировалось прин-

---

[1] Анатоль Франс. «Рассказы и публицистика», М.-Л., 1950, стр. 152.

[2] Владислав Броневский. Из книги «Надежда». Сборн. «Поэты — лауреаты Народной Польши». Изд. И. Л., 1954, стр. 413.

ципами французской буржуазной революции 1789—94 г.г., были типичны и для большинства буржуазной интеллигенции.

Еще более важен бурный размах политической деятельности Ромена Роллана в борьбе за новый мир, за СССР, против мракобесия, фашизма, тот творческий подъем и удивительно ясное и глубокое понимание роли писателя в современную эпоху, когда многие колебания были уже позади и перед писателем раскрылись контуры новой социалистической эры. Он увидел этот мир в лесах стройки, с его людьми-строителями, со своим старым задушевным другом Алексеем Максимовичем Горьким, возглавившим мощный отряд молодой советской литературы. Ромен Роллан не только смотрел, он изучал, обменивался письмами с советскими писателями — Гладковым, Сельвинским, подолгу беседовал с Фединым, отвечал на обращения одесских студентов и ленинградских работниц. Сотнями нитей он все теснее связывался с этой новой удивительной страной. Не случайно в день его 70-летия самые задушевные письма, растрогавшие писателя, пришли из Советской страны. С огромным чувством благодарности Ромен Роллан писал А. М. Горькому: «Как вы можете себе представить, из всех посланий самые «любовные» были из СССР (я вполне могу употребить это слово; дуновение было такое теплое, что мог растаять снег). Сколько писем от простых людей, которых никогда не видел, которых никогда не увидишь и которые нам ближе родных . . .»[1]

И осмысливая причины своей близости к простым людям СССР, Роллан в этом же письме глубоко анализировал собственную позицию, заявляя, что «речь идет о молодой жизни нового мира, которую мы отождествляем с нашей жизнью . . . Празднуя одно, празднуют другое, это их собственная жизнь, это великая человеческая мечта, которую мы все, миллионы живых существ, хотим осуществить и в действительности осуществляем».[2] Так Ромен Роллан ощущал свою органическую связь с этим новым миром и его людьми. Известно, как много это ему дало.

I.

Социальные проблемы и судьба искусства в преобразовании мира давно, прямо, можно сказать, с самого начала творческого пути, волновали Ромена Роллана. Герои эпопеи «Жан-Кристоф», возможно были бы не прочь погрузиться — один в свои композиции, другой — в свою поэзию, «если бы социаль-

[1] Ромен Роллан. Письмо к А. М. Горькому 11 февраля 1936 г. Архив А. М. Горького.

[2] Там же.

ные треволнения не взломали их дверь и не схватили их за горло, не давая перевести дух. Им приходилось продираться сквозь политическую и социальную ярмарку, принимая и расточая удары».[1]

Так начал Ромен Роллан свою длинную исповедь в прологе к книге «Пятнадцать лет борьбы». Ни автор, ни его герои ясно в те времена начала XX века не представляли себе, куда должна привести их эта борьба. И хотя мы располагаем сейчас любопытными и важными данными о том, что Роллан еще в 90—900 годы с глубоким интересом относился к работе французской социалистической партии и старался разобраться в борьбе гедистов и жоресистов, с жадностью вслушиваясь в их речи на конгрессе французской социалистической партии в 1900 году, сам он делает следующее признание: «Я был, однако, далек от доктрины социализма. Я не имел никогда случая читать Маркса и Энгельса до войны 1914 года.»[2]

Смутные мечты о социальном обновлении были для него спасением от гниения умирающей цивилизации империализма. Фальшь декадентства вызвала гневную отповедь Роллана в статье «Яд идеализма» (1900 г.) Отвергнув натурализм и декаденство он опирался на советы своего первого учителя Л. Н. Толстого,[3] «величайшего мастера жизни в искусстве, мастера искусства живого»,[4] создавая свой первый эстетический труд «Народный театр» (1900—1903 г.) Он размышлял о народности искусства, в первую очередь драматургии и театра, выступал в защиту искусства героического, которое должно было противостоять развращающему буржуазному влиянию на народ. Говоря о своей вере в моральную и социальную революцию человечества, Роллан мечтал о гармонии нации, обновить которые и должно героическое искусство. Поняв, что эти мечты невозможно осуществить в 3-ей республике, Ромен Роллан все свои мысли, все свое неприятие упадочного искусства воплотил в образе своего эпического героя Жан-Кристофа. Этот образ должен был выразить весь пафос лучших представителей поколения 1870—1914 годов, которые отвергли посредственность, фальшь и продажность всей культуры заката буржуазии.

Нас до сих пор захватывает бурный и пламенный пафос Жан-Кристофа, его страстные поиски жизненного и народного искусства, особенно его глубокое, резкое грубовато-прямое возмущение против всех эпигонов немецкой музыки и француз-

---

[1] Romain Rolland. «Quinze ans de combat», 1935, p. II.

[2] Romain Rolland. «Memoires», Paris, 1956, p. 244.

[3] Подробно об этом см. богатую материалами и выводами книгу Т. Мотылевой «О мировом значении Л. Н. Толстого», 1957 г.

[4] Ромен Роллан, сб. «Спутники», 1938 г., стр. 251. т. XIV. Собр. соч. 1958 г. стр. 94.

ского театра, писательских салонов и узких кружков музыкантов. Жан-Кристоф сформулировал свой идеал искусства живительного, противопоставляя его идеалу тех, кто предпочитает копаться в мертвечине. Вспомним его антитезу орла и воробья: этой метафорой противопоставлялось искусство жизненное искусству мертвому.

«Искусство! Схватить жизнь, как орел хватает добычу, и унести ее в высь, воспарить с нею в прозрачно-ясных просторах! Для этого требуются когти, широкие крылья и могучее сердце. Но вы — вы только воорбьи, которые, найдя кусочек падали, тут же ее кромсают и с писком вырывают друг у друга . . .» «Вы ведете искусство в курильни опиума, там ждет смерть . . .» «Ну, а я утверждаю: где смерть, там нет искусства. Искусство — живительная сила».[1]

Сам Жан-Кристоф создавал такое искусство в творческом содружестве с Оливье. Вспомним созданные ими «Симфонические картины с хором на тему из Рабле». Они создали своего героя, французского крестьянина Пасьянса, который напоминал другого героя Ромена Роллана — лукавого, крепко скроенного Кола Брюньона. Пасьянс оправдывал свое имя, он был терпелив: «Грабят поля — он терпит и упорно продолжает обрабатывать землю; его угоняют на войну, бьют все, кто ни попало, — он терпит, ждет, смеется над подвигами своих господ и их ударами и только приговаривает: «. . . не вечно же это будет продолжаться». Он верил твердо, что «все полетит вверх тормашками»,[2] как надеялись друзья, создавшие его, издеваясь над старым миром вместе с Пасьянсом. Но Жан-Кристоф жил не в эпоху Рабле, а в ту эпоху, когда уже действительно «все летело вверх тормашками». И его, как и самого Ромена Роллана, влекла к себе армия возмущенных рабочих.

Под непосредственным влиянием событий русской революции 1905 г. Ромен Роллан, намечая дальнейший путь своего героя, намеревался провести его через революционные бои в Германии и Польше. В плане романа был намечен целый том, посвященный герою и революциии, но, как отметил Ромен Роллан в своих «Мемуарах», «драма действия не была написана».[3] Мысль и действие у Жан-Кристофа расходились. Для революционного борца ему недоставало революционного мировоззрения и тесной связи с пролетарскими массами.

Жан-Кристоф до конца оставался верным идеалам гуманизма, дружбы народов; он отверг шовинизм, национализм, как отверг мракобесие и мистику. Несмотря на приближение пер-

---

[1] Ромен Роллан. «Жан-Кристоф», т. IV, собр. 1954 г., стр. 370.

[2] Там же, т. V, стр. 263.

[3] Romain Rolland. «Memoires» 1956, p. 250. «Le drame de l'action ne fut pas écrit . . .»

вой мировой войны, он верил, что «общество возродится на основе новых законов».[1] Его друг, поэт Эммануэль, глубоко пессимистически оценивая жизнь, с завистью говорил Жан-Кристофу:

— Ты счастлив, Кристоф, ты не видишь ночи.

— Я умею видеть в ночи, — отвечал ему Кристоф.[2]

Пафос эпопеи «Жан-Кристоф» обращен к широким демократическим массам; они — незаметные труженики, учителя из глухих провинциальных городков, студенты из Германии, писатели России, музыканты, люди, просто любящие искусство, из всех стран, — это почувствовали и сказали об этом в письмах к автору. Ромен Роллан еще в 1911 году накануне завершения «Жан-Кристофа», писал писателю Жан-Ришар Блоку о дочери слесаря, восторгавшейся Жан-Кристофом:

— Вот души, для которых мы должны писать, души, которыми так пренебрегали на протяжении веков. Они будут нашей защитой от нападок псевдоизбранников, нашей интеллигенции, наших собратьев литераторов, ибо не будем строить себе иллюзий: именно эти люди оказались нашими злейшими врагами Они игнорировали нас, пока верили, что наше слово не встретит отклика. А сейчас они забеспокоились, и мы очень скоро почувствуем их удары. Вы, как и я, столкнетесь с ними на своем пути. Спор идет не и личностях, спор идет о принципах, а они затрагивают своекорыстные интересы и гордыню определенной касты: «Должно искусство говорить на языке определенной касты? Или оно должно обращаться ко всем?»[3]

Этот важнейший вопрос эстетики глубоко волновал Ромена Роллана, и ясно, как он его решал и как отчетливо чувствовал своих врагов в настоящем и будущем.

Но первая империалистическая война как будто отодвинула далеко все вопросы эстетики. Стала на очередь более существенная проблема — о судьбах всего человечества. Ромен Роллан продолжал на деле осуществлять идеалы Жан-Кристофа: он поднял голос протеста против истребления народов; он вступил в спор с собратьями по перу — с Гауптманом, Верхарном; был отвергнут друзьями — академиком Лависсом, писателем Луи Жилле, который был его учеником; он был предан анафеме всей правящей кликой и прессой воюющих стран. Но именно в это время его «Жан-Кристофа» читала Роза Люксембург в тюрьме. Владимир Ильич Ленин занитересовался его книгой статей «Над схваткой» (Ленин. Собр. Соч., т. 36, стр. 311). А. В. Луначарский писал ему 25 января 1915 г.: «Я счастлив,

---

[1] Жан-Кристоф, т. VI, стр. 348.

[2] Там же, стр. 349.

[3] Цитирую по статье Луи Арагона «Лучшие страницы Жан-Ришар Блока». Арагон. Сб. статей «Литература и искусство», 1957. М., стр. 140.

что Вы — человек, в которого я всегда больше всего верил, — сохранили свою великолепную мудрость в атмосфере националистического разгула».[1]

Но именно империалистическая война должна была привести к революционному взрыву. Уже в первой беседе с А. В. Луначарским Роллан записал в дневнике, что в России «социалисты полны решимости завершить войну революцией». Но Ромен Роллан испытал слишком большие разочарования в европейских социалистах, которые изменили идеалам международной солидарности, и поэтому тут же отметил: «Впрочем, я не верю в социалистов. Они показали, на что они способны».[2]

И однако, несмотря на это скептическое замечание, он, вспоминая об этом времени, писал в одной из своих исповедей — «Прощание с прошлым»:

— В тот день Революция еще не началась, но по всей Европе она тлела под пеплом. Во Франции всколыхнулось меньшинство в рабочем движении. Я получил коллективное письмо от фракции Всеобщей конференции труда, которое было мне доставлено Мергеймом, направлявшимся в Циммервальд (5—8 сентября 1915 года). Последовал Кинталь (конец апреля 1916 г.), где мощно прозвучал призыв Ленина к классовой борьбе и к пролетарской революции».[3]

Наступил бурный 1917 г. Ромен Роллан с огромным интересом записывал в своем «Дневнике» все, что ему удавалось узнать в событиях в России. Он расспрашивал у русских знакомых, друзей о большевиках, о Ленине. Февральская революция возбудила у Роллана первые надежды на революционный выход из войны. Но Временное правительство с кадетами во главе, с политикой «войны до победного конца» сразу вызвало глубокое разочарование Ромена Роллана.

С симпатией следит писатель за всеми перипетиями отъезда большевиков в Россию, цитирует ленинскую статью в «Правде» о том, что наступление России есть результат усилий английского посла, американского нажима и в особенности угроз Вильсона, назначившего день наступления, после которого, если оно не состоится, между Россией и Америкой будут прерваны финансовые переговоры. «У меня создается впечатление, что всем управляет Америка. В ее руках золото и хлеб».[4]

Он с негодованием откликается на июльские дни.

---

[1] Romain Rolland. «Journal des années de guerre 1914—1919», Paris, 1952, p. 241.

[2] Там же, стр. 243.

[3] Ромен Роллан. «Прощание с прошлым». Собр. Соч., т. XIII, 1957 г., стр. 253.

[4] Romain Rolland. «Journal des anées de guerre 1914—1919». Рукописный экземпляр хранится в Ленинской б-ке, стр. 86.

Мы читаем в его дневниках первые известия об Октябрьской Революции. Декрет о мире, подписанный Лениным, был встречен им с глубочайшим удовлетворением. «Большевики станут поистине благодетелями человечества». Правда, он боялся как бы на запад не ринулись из России миллионы австро-венгерских военнопленных, которых могут использовать для продолжения войны.

Уже вокруг молодой республики создается блок империалистов и «победители договариваются с побежденными» об интервенции, блокаде, они клевещут, разжигают ненависть, сеют недоверие. Такими записями заполнен «Дневник» в годы 1917, 1918, 1919. Роллан гневно выступает против блокады.

В такой атмосфере стала перед Роменом Ролланом по-новому проблема долга писателя. Он воевал с империалистами воюющих стран за мир, против кровопролития — в этом он видел свой долг. Ну а теперь, перед лицом Октябрьской Революции, в чем заключался его долг, долг интеллигента и писателя? Ответом на этот вопрос явился документ, свидетельствующий о весьма еще неясных, путаных взглядах Ромена Роллана в 1919 г. Речь идет о его «Декларации Независимости Духа».[1]

В этом документе, обращенном к интеллигенции, Ромен Роллан прямо заявлял, что последняя сыграла во время войны роль «возбудителя взаимного недоверия среди народов» и призывал к сплочению перед угрозой новой войны, которую он предвидел уже в решениях Версальской конференции. Он призывал интеллигенцию к «независимости Духа» от всех борющихся на мировой арене сил, рас, каст, классов. Это было *продолжение старой позиции* «над схваткой борющихся» в период первой мировой бойни. Но тут было существеннейшее отличие, заключающееся в том, что во время войны Роллан находился «над схваткой» различных империалистических клик, которые грызлись друг с другом и были ответственны за кровь народов. А после Октябрьской Революции он пытался оставаться «над схваткой» уже *других сил* — *сил социализма* и империализма.

Вот тогда-то, в начале 20-х годов (1920—1922 г.г.) и возникла принципиально-важная дискуссия между Роменом Ролланом и Анри Барбюсом. О ней рассказывает писатель в своей исповеди «Панорама» и в «Документах», где приведены статьи, обращения, полемические заметки — вошедшие в книгу «Пятнадцать лет борьбы».

Заблуждения Ромена Роллана в двадцатые годы харак-

---

[1] Romain Rolland. «Quinze ans de combat». «Déclaration d'indépendance de l'esprit», p. 1—3.

терны не только для своей эпохи. Они до сих пор актуальны для некоторых представителей современной зарубежной интеллигенции.

Дискуссия с Барбюсом началась тогда, когда журнал «Монд»,[1] который он редактировал, выступил против героя романа «Клерамбо», выразившего в какой-то мере взгляды его автора — Ромена Роллана.

Роман «Клерамбо» был начат в 1916 году и закончен в 1920 году. Ромен Роллан в романе дал сатирическую картину вакханалии шовинизма и национализма, разыгравшейся в начале августа 1914 года. Эти «блеющие» толпы, крикливые уличные шествия в первые дни военного угара, мобилизация, которую одинаково приветствовали и левые и правые — вот атмосфера, в которой нерешительный и слабый, честный, но неопытный пятидесятилетний поэт Аженар Клерамбо утратил понимание всех истин интернационализма и братства народов и скатился до уровня официальной воинственной политики заправил 3-ей Республики. Ромен Роллан шаг за шагом наблюдал за развитием чудовищной болезни своего героя, болезни тысяч интеллигентов, гораздо более опытных, чем Клерамбо, и особенно бурно вспыхнувшей в первые месяцы войны 1914—1918 г.г.

Автор критиковал своего героя особенно остро, когда он вскрывал все «истины с лживыми хвостами» и все его блуждания «в стаде». обманутых, оболваненных людей. А затем он показал эволюцию героя: от воинственного шовинизма через тяжелые утраты, раздумия и поиски к приятию новой веры добра, всепрощения и пацифизма небольшой группки одиноких интеллигентов, к которым принадлежал и сам Ромен Роллан. Автор, предупреждая от попыток искать в Клерамбо автобиографические черты, в чем он был, конечно, прав, однако, сам указывал, что «наделил своего героя отчасти своими мыслями».[2]

Клерамбо сталкивался с несколькими группами французской интеллигенции. Превосходно выписаны здесь «яростные милитаристы», вроде Октава Бэртена с его злостным стремлением к «публичным экзекуциям». Он преследовал Клерамбо, «волочил его по грязи» с исступлением преуспевающего журналиста. Наряду с портретами таких прожженных дельцев, в романе дан блестящий обзор «прирученной интеллигенции»: словесников, злоупотребляющих «ясными» идеями; философов, которые объясняли конкретное абстрактным, реальное — его

---

1 «Monde», dec. 1920, janv. 1921.

2 Ромен Роллан. «Клерамбо», 1923. М. Изд. «Всемирная литература», стр. 7. Цитирую этому изданию.

тенью; историков, которые тщательно оберегали тайны подлинной истории; невежественных писателей, тщеславно воспевавших победу; наконец, духовенства, торговавшего богом «оптом и в розницу». Все они выделяли «алкоголь мысли», «кучу призраков из лихорадящих мозгов».[1]

Не менее сильно Роллан показал и другую группу интеллигентов — умных скептиков, которые все понимали, ни во что не верили, но молчали. Профессор Ипполит Перротен противопоставлен Аженару Клерамбо. Он умнее его, не ошибался в прогнозах и трезво оценивал обстановку, высказывая в личной беседе остроумно и тонко разрушительные идеи, но предупреждая «от искушения исповедываться вслух». И в то же время он безропотно склонялся перед представителями властей и выполнял возложенную на него роль выразителя официального общественного мнения.

Но Клерамбо, третируемый шовинистами из воинственной прессы и разочаровавшися в старом друге Перротене, нашел себя среди небольшого кружка избранных, группировавшихся вокруг тяжело больного, раненного на фронте Эдма Фромана. Здесь боролись за «право свободной совести» и каждый мыслил «самостоятельно», причем каждый создавал свою концепцию мира. Эллинист с иронической печатью Лукиана, скульптор с его метафизическими поисками, скептик врач Веррье с его биологическими теориями и некий практик-химик и агроном граф де Куланж — все они искали отдыха в разных теориях. Был здесь даже большевик, правда, он только назван.

Кружок напоминал обитателей «Дома» Франции в «Жан-Кристофе». Но искания французской интеллигенции в 1908 году превратились в беспомощные блуждания французской интеллигенции в 1918 году.

В конце романа автор сталкивает «свободного мыслителя» пацифиста Клерамбо с революционной молодежью, которая требовала ясности, революционного скачка по примеру Октябрьской Революции и ее великого «дровосека» Ленина, требовала диктатуры пролетариата. Тут и выступили противоречия, слабости, более того — опасные черты абстрактного понимания свободы и насилия, которые широко использовались врагами Революции. «Влияние больших интеллигентов писателей в том, — говорил А. В. Луначарский, — что нападения этих писателей на наших врагов вносили дезорганизацию в их ряды, наоборот, нападения против нашего фронта бодрили наших врагов».[2]

---

[1] Там же, стр. 100.

[2] А. В. Луначарский. «Попутчики в Европе». Сб. «Этюды критические», 1925 г., стр. 381.

Пока студент Жюльен Моро и его друг рабочий Жило, вернувшиеся с фронта искалеченными, требовали выбора — «или сознательное подчинение прошлому или Революция»,[1] Клерамбо без колебания выбрал революцию. «Ни шагу назад», «Сожгите свои прошлые иллюзии, как крестьяне сжигают сухие листья».[1] Они единодушно презирали буржуазию, которая «за одно столетие нагромоздила больше преступлений и безумств, чем за десять столетий бичевавшие нас короли и церковь».[1] Они восхищались молодой Советской республикой, которая разбудила надежды многих народов.

Но когда Жило говорил о своем нежелании жить за счет дедов, взявших Бастилию, и требовал последовать за Лениным, требовал принятия диктатуры пролетариата и тут же формулировал свое понимание пролетарской демократии, Клерамбо пугался насилий над буржуазией, трепетал при мысли о классовой борьбе, отвергал необходимость коренных преобразований, выражал неверие в рабочий класс и его способность к управлению. Он сеял неверие в дело революции и явно тенденциозно развенчивал своих друзей Жило и Моро, считая их «фанатиками революции». И только что приняв революцию против старого общества, Клерамбо уже декларировал свой отказ от нее. Он готов остаться рабом, но гордится «духовной свободой» и больше всего боится «поработить свой дух».

Роллан даже пытался провести параллель между империалистической войной и гражданской, которую Маркс назвал единственной священной войной труда против эксплуататоров

«Роллан ненавидит буржуазию правильно и за то, за что надо ее ненавидеть, и он совершенно бессилен перед ней.

И это в то время, когда Барбюс понимал, что только ценой беспощадной и кровавой борьбы можно исцелить человечество».[2]

Не случайно столкнулись два французских писателя Ромен Роллан и Анри Барбюс, и столкновение их было «крайне поучительно», — это было столкновение разных мировоззрений. И если в «Огне» Барбюс «говорил от имени народа», Роллан в «Клерамбо» говорил вместо народа».[3]

Анри Барбюс выступил с тремя статьями «К вопросу о Роллaндизме».[4] В этих статьях Барбюс доказывал, что всякие при-

---

[1] «Клерамбо», стр. 231, стр. 229, стр. 245.

[2] А. В. Луначарский. «Попутчики в Европе», стр. 290.

[3] Справедливо подчеркнул В. Е. Балахонов в статье «Антивоенный роман Р. Роллана «Клерамбо». Сб. «Романо-германская филология», изд. Ленингр. у-та, 1957 г., стр. 41. См. книгу его-же «Ромен Роллан в 1914—1924 г.г. Л. 1958.

[4] «Clarté». A propos du Rollandisme», 3 dec. 1921, 1 févr. 1922, 1 avr. 1922.

зывы к «независимости» духа только маскируют безучастное отношение интеллигенции к политическому действию. Он совершенно справедливо говорил, что недостаточно только критиковать империализм, надо активно участвовать в укреплении нового общества. Только этот новый мир может противостоять империализму. Об этом уже говорил Барбюс, формулируя задачи объединения писателей и художников в «Кларте». «Ни один честный гражданин и в первую очередь ни один честный художник не может нынче оставаться в стороне от этой борьбы за справедливость, за лучшее будущее. И наши товарищи, писатели и художники, которые до сих пор выступали в качестве «вольных стрелков» или отвлеченных наблюдателей, отныне в едином порыве повернулись лицом к общему фронту борьбы и желают бороться со всей страстью, со всей энергией».[1] Уже многие писатели сделали выбор — куда и с кем идти. Но Ромен Роллан не соглашался с «марсистско-ленинским пониманием революции». Для него революция — это грандиозный социальный эксперимент, величественный, но полный роковых сил. Он боялся насилия «над духом», над одиноким Клерамбо, который предпочитает «видеть, наблюдать и судить» со стороны.

Люди в России умирали за революцию, а интеллигенция Запада ревностно охраняла свою «независимость», — писала газета «Юманите».[2] Роллан отвечал на это справедливое обвинение, что он «преклоняется перед титанами русской революции, которые героически вели неравную борьбу против объединенных сил реакции», но все-таки продолжал повторять, как он сам потом иронически говорил, свои туманные и растянутые формулы о «свободе духа».

Эти формулы Ромен Роллан подкреплял индийской философией, особенно примером религиозно-реформатской деятельности известного общественного деятеля Индии Ганди. Ромен Роллан написал ряд книг об Индии, с большим сочувствием говорил о трагическом положении народов этой древней страны, об ее мудрой культуре и философии, с возмущением о подлой, позорной колониальной системе английского империализма.

Однако больше всего его привлекала тактика Ганди по отношению к врагам индийского народа, его проповедь непротивления злу насилием. Ромен Роллан тщательно изучал биографию и деятельность Ганди, особенно в годы 1918—1922, с искренним пафосом говорил о его скромности, простоте, духовном величии и влиянии на широчайшие массы (в книге «Махатма Ганди», 1923 г.) В выводах он подчеркнул итог своих

---

[1] Анри Барбюс. «Группа Кларте». Избранные произведения, 1952 г., стр. 435.

[2] L'Humanité, 25. III. 1922. «Les Intellectuels et la Révolution».

идей словами Ганди: «Идея отказа от сотрудничества открылась людям и останется среди них. Она — вестник мира для вселенной».[1] Солидаризуясь с Ганди, Роллан добавлял: «И наше непротивление злу насилием — наиболее суровая борьба» и дальше: «Путь мира — самопожертвование».[2] Сопоставляя эту восторженную оценку идей и деятельности Ганди с оценкой ее деятелями освободительного движения Индии, видно, что уже в 20-ые годы крупные ошибки Ганди — отсталость его взглядов, провал его тактики непротивления злу насилием — были ясны многим.

Ромен Роллан писал: «1921 год знаменует собой апогей влияния Ганди. Он пользуется огромнейшей моральной властью, но ему вручают помимо его воли, почти безграничную политическую власть».[3]

Это было очень наивно сказано в условиях жесточайшей практики английского колониализма.

В своей «Автобиографии» Д. Неру писал, что 1921 г. «был отмечен страшной смесью национализма, политики, религии, мистики и фанатизма»[4] и указывал на провал тактики непротивления Ганди.

В 20-ые годы молодое поколение деятелей Индии освобождалось от влияния Ганди, этого выразителя патриархальных, отсталых масс, «этих неисчислимых миллионов»; вопреки ему, молодежь начинает сочувствовать новым идеям, с большой симпатией относясь к социализму и коммунизму.

Грандиозные перемены в России привлекли к ней лучших людей Индии. И не случайно начинается паломничество в Советскую Россию писателей и общественных деятелей Индии уже в 20-е годы.

Впоследствии Ромен Роллан указывал, что он пытался соединить гандизм с идеями пролетарской революции, объединить огонь и воду, примирить мысль Индии и мысль Москвы, но из этого ничего не получилось.[5]

Эстетические взгляды Ромена Роллана в 20-ые годы и все его творчество этих лет прошло под знаком абстрактного пацифизма. Его интересные очерки о Шекспире трактовали проблему отношения искусства и действительности сугубо идеалистически. Шекспир был показан, Ролланом абстрактным гума-

---

[1] Ромен Роллан. «Махатма Ганди», Л. 1924, стр. 132.

[2] Там же, стр. 133.

[3] Там же, стр. 79.

[4] См. об этом в «Автобиографии» Джавахарлала Неру, М., 1955 г., стр. 87, 88.

[5] Romain Rolland. «Quinze ans de combat». «Panorama», 1935, p. XXXV. Собрание сочинений, т. XIII, «Панорама», 1957 г., стр. 47.

нистом, стоящим над схваткой борющихся сил в насыщенную битвами эпоху Возрождения.

В глубокой и интересной статье об Уленшпигеле Роллан упрекал автора грозной эпопеи за ту силу классовой ненависти, которая пронизывает всю книгу. Ему чужда классовая тенденциозность де Костера, который пишет в XIX веке о событиях XVI века. «И я думаю о том, что в том же самом веке эта ненавидимая Испания создавала доброго рыцаря Дон-Кихота Ламанчского. Кто бы мог подумать, что это добродушие исходит от нации, которая угнетает? А эта жестокость — от нации угнетенных?».[1]

Роллан противопоставляет пламенного геза Тиля Уленшпигеля, которому «пепел Клааса» стучал в сердце, постоянно напоминая о его революционном долге, рыцарю печального образа Дон-Кихоту. Но, по существу, Дон-Кихот — брат Тиля Уленшпигеля, только они по-разному воевали с одним и тем же врагом и оба расшатывали католическую испанскую монархию Филиппа II. Поэтому противопоставление Роллана кажется парадоксом, который отражает не истину, а скорее горестные раздумья автора на перепутье.

И драматургия Ромена Роллана этих лет, драмы «Игра любви и смерти» (1926 г.) и «Леониды» (1927 г.) — была выступлением в защиту примирения классов, была направлена против якобинского террора. Сквозь историческую оболочку ясно ощущались актуальные проблемы современности.

А. В. Луначарский еще в 1924 г. выступил с памфлетом «Освобожденный Дон-Кихот», направленном против ролландистов. Он затем подверг справедливой и умной критике систему образов и конфликтов в драме «Игра любви и смерти»,[2] доказав их фальшивость. Обывательская «овечья» мораль драмы может быть не так уже серьезна, но она открывала путь волчьей морали, и это очень опасно, хотя автор и не сознает этого, — к таким выводам пришел А. В. Луначарский. Драма была направлена против якобинского террора по отношению к врагам революции.

Но за какие свободы ратовал тогда Ромен Роллан? В. И. Ленин говорил об этих «свободах» на примерах «свободы печати». «Лозунг «свободы печати» стал всемирно великим в конце средних веков и вплоть до XIX века. Почему? Потому что он выражал прогрессивную буржуазию, т. е. ее борьбу против попов и королей, феодалов, помещиков». А что такое «свобода печати» в XX веке?» «Свобода печати во всем

[1] Ромен Роллан. Собр. соч., т. XIV, стр. 525, 1958 г.

[2] А. В. Луначарский. «Новая пьеса Ромена Роллана». Сб. «На Западе», 1927.

мире, где есть капиталисты, есть свобода покупать газеты, покупать писателей, подкупать и покупать и фабриковать «общественное мнение» в пользу буржуазии».[1]

Живая жизнь, практика Социалистической страны, обострение классовой борьбы во всем мире, активизация фашизма потребовали от Ромена Роллана пересмотра своих взглядов, заблуждений, иллюзий.

II.

Письма Ромена Роллана к Алексею Максимовичу Горькому свидетельствуют о глубоких тревогах, какими жил тогда Роллан, раскрывают логику его перехода на новые позиции и говорят о роли великой жизненной практики молодой социалистической страны, которая помогла писателю отказаться от многих абстрактных истин и предложила ему действовать вместе с народами, строящими новую страну социализма.

В начале 1931 г. Ромен Роллан писал А. М. Горькому, что никогда еще положение не было так серьезно на Западе. Он подчеркивал, что мир, очевидно, вступает в новую эру насилий и нападений. А в конце того же года Роллан уже прямо указывал, что ждет со дня на день гитлеровского взрыва в Германии.

Все отчетливее предстал тогда перед Ролланом новый мир социализма, за которым он с жадностью следил и с каждым годом открывал, что именно в Советской стране все с большим вниманием относятся к развитию человеческой личности и с пафосом прославляют человека, который творит эту новую жизнь. Он считал, что надо широко пропагандиорвать опыт нового мира и просил об этом А. М. Горького.

Особенно важно, говорил он, показать старому западу молодой мир — Царя-труда, который владеет великолепием своего искусства и интеллекта, пламенным проявлением своего ума. Роллан настоятельно просил своего друга не скупиться на книги и брошюры на западных языках, в которых бы просто рассказать о чудесных и богатых достижениях нового мира, о «потоке сил, омывающем и питающем эту землю», как он писал.

Так предстали перед писателем два мира. И теперь как никогда надо было определить свое отношение к ним. В письмах к своим советским друзьям Роллан неоднократно подчеркивал, что когда вопрос о выборе между революцией и коалицией реакционных сил будет поставлен на реальную почву, он встанет на защиту революционной России.

---

[1] В. И. Ленин. Сочинения, т. 32, стр. 479, 480, 1950 г.

В 1931—32 гг. пришла пора действовать. Перед новыми грозными симптомами фашистской агрессии и сплочения реакционных сил против страны социализма, особенно была ясна порочность тех, кто прятался за старыми словесами о «независимости духа». Теперь Ромен Роллан должен был решительно изменить формулу своего бытия, которую он частенько повторял: «Я не был человеком действия, я был человеком мысли». Но мысль не может быть оторвана от действия, иначе она превращается в свою противоположность.

И тогда, когда надо было действовать, как повели себя те, к которым обращался Ромен Роллан в 1919 г. с «Декларацией Независимости Духа?» Они трусливо спрятались под порочным флагом «нейтралитета», а часто открыто примыкали к врагам трудового человечества. Роллан горько ошибся в так называемых «независимых умах» и устроил себе «безжалостный экзамен» и суд над этой интеллигенцией. В результате, как он писал А. М. Горькому, он публично распрощался со многими своими обольщениями прошлого, ибо опыт последних двенадцати лет показал, что нельзя чего-либо ожидать от людей, которые в «независимости мысли» усматривают преимущество для себя ничем не рисковать.

Продолжая разговор с А. М. Горьким, он писал, что пришел час сорвать завесы безразличия, в которые облекается мнимая независмость мысли, состоящая в том, чтобы ничем не рисковать и никак не действовать.

Роллан не только обменивался с Горьким письмами. Он весной 1931 года закончил одну свою исповедь «Прощание с прошлым» и готовил другую — «Панораму» — предисловие к книге документов «Пятнадцать лет борьбы». О своих ошибках, о суде над безразличием тех, кто пытался в грозное время стоять в стороне, он решился сказать и сказал открыто, публично, во всеуслышание.

Исповедь Роллана «Прощание с прошлым», как и его «Панораму», любят замалчивать на Западе,[1] стремясь представить Роллана неизменно стоящим «над схваткой» борющихся, застывшим в своем абстрактном гуманизме вместе со своими героем Клерамбо. Да он был таким. «Мне понадобилось немало времени, чтобы во мраке отыскать дорогу», — писал Ро-

---

[1] Doici Marcel. Romain Rolland. Bruxelles. 1945.
Parrère Jean-Bertrand. Romain Rolland par lui-même. 1955, P.
В монографии Марселя Дуаси «Ромен Роллан», изданной в 1945 г. в Брюсселе, ни слова об этих исповедях. Тоже в книге Жан-Бертрана Барера «Ромен Роллан о самом себе». 1955 г. С критикой этих попыток извратить образ Роллана выступил И. Анисимов в «Литгазете № 138, 1957 г., 18 XI; в предисловии к публицистике Ромена Роллана, т. XIII, 1957 г., стр. 7—9.

мен Роллан в своей исповеди «Прощание с прошлым». Кем я был? Поэтом-музыкантом, которого навещали порой предчувствия будущего... Но политики я никогда не касался.»[1] Теперь он увидел, что его призыв к героическому действию был абстрактен, «ибо, признаемся, мы сами не знали пути. До последнего часа мы стояли в нерешительности на перекрестке двух дорог».[1] Он увидел что первые его статьи против войны были «очень бледными», хотя они и вызвали яростную ненависть профессоров и журналистов, присяжных писак воинственной националистической агрессии. Только в ноябре 1916 г. в статье «Убиваемым народам» он провозгласил полный разрыв «не только с войной, но и со старым обществом, с капиталистическим и буржуазным строем, породившим войну. Я больше никого не щадил. Судил нации. Обвинял главного преступника — деньги».[1]

Уже в это время Роллан увидел крушение «буржуазного идеализма», особенно когда он разуверился в «умиротворительных» разглагольствованиях президента США Вильсона. А с октября 1917 года его взор «обратился к Геркулесовым подвигам юной Советской России, которая смело вступила в схватку с душившей ее гнусной гидрой».[1] Роллан выразил тогда свои чувства солидарности с русскими большевиками. Но осмыслить крушение буржуазной демократии удалось Роллану с огромными усилиями лишь на протяжении следующего этапа — с 1919 по 1934 год. Это он показал в исповеди «Панорама».

Прежде всего он начал с атаки абстрактных слов — фетишей, повторяемых как непререкаемые истины, вроде «Дух», «Свобода», «Право», «Совесть», «Личность». Он писал в «Панораме», что он имел возможность убедиться, насколько двусмысленно и опасно слово «Дух», которое легко эксплуатировать в своих целях лицемерному эгоизму мелкобуржуазных интеллигентов. «Лживые слова-идеи, слова-идолы множатся и проникают в толпу, их беспрестанно изрыгает стоустая «свободная» печать (печать продажная) и парламентские клеоны».[2]

Но Роллан утверждает, что «гипноз слов» перестал действовать и простые люди «поняли, какими грязными делами занимаются кровавые Тартюфы, впрягающие в свою повозку самые прекрасные слова, такие как «свобода, право».[2]

В борьбе с фетишами Ромен Роллан опирается на работу Маркса «Святое семейство», где с удивительной логикой вскрыты эти пустые слова, ибо они взяты вне социальной борьбы эпохи.

---

[1] «Прощание с прошлым». Собр. Соч., т. XIII, 1957, стр. 228, 227, 252—253, 258.

[2] «Панорама». Собр. соч., т. XIII, стр. 71, 1958.

Из этой резкой критики вытекает ясный вывод, что служители духа, все эти писатели, журналисты, художники не имеют права быть в стороне от той напряженнейшей борьбы, которая о новой силой развертывалась в мире. Отсиживаться в стороне от социальных и политических движений нельзя, это позорно, подло, равносильно прямому предательству.

Это были не просто общие декларации. Ромен Роллан все с большей интенсивностью развивал свою бурную и плодотворную общественную деятельность, начиная с организации митингов, конгрессов против войны и фашизма, кончая выступлениями в прессе против фашистских идеологов и их пособников. Его деятельность развивалась по четырем линиям, как он сам говорил об этом в книге «Пятнадцать лет борьбы»: 1) Защита СССР; 2) Защита мира во всем мире; 3) Борьба против империализма как в Европе, так и в колониальных странах; 4) Борьба против фашизма, особенно усилившаяся за последние годы. Все это составляло единый комплекс острейших политических и классовых проблем современности.

Если перечитать дневники писателя за 1933 год, его выступления, его боевую публицистику, собранную в книгах: «Через революцию — мир», «Как помешать войне», «Пятнадцать лет борьбы», «Прощание с прошлым», «На защиту нового мира», то поражаешься, насколько все написанное актуально сегодня. Эта публицистика дышит непримиримостью писателя к войне и ее хозяину — деньгам, она дышит ненавистью к тем, кто, эксплуатируя стремление народов к миру, выступал с лживыми лозунгами «Пан-Европы», «Европейских Штатов», «Лиги Нации», «Франция-Европа» и т. д. А по существу за всеми этими пышными вывесками скрывался «разбой под флагом мира». Читая эти статьи Роллана, нам сегодня кажется, что речь в них идет об Атлантическом пакте, о ряде империалистических коалиций, маскирующих подготовку к новой войне под флагом «оборонительных» союзов и «мирных» объединений. Но одновременно эта борьба означала для Ромена Роллана защиту нового мира, ибо, «когда все империалисты, фашисты, мракобесы всех мастей стараются любыми средствами натравить на вас прессу и общественное мнение, когда им удалось оказать давление на правительства, представители коих являются лишь простыми марионетками в руках финансовых воротил, в настоящую тревожную минуту, я, более чем когда-либо, дорожу возможностью вновь засвидетельствовать вам от имени моих друзей-писателей и мыслителей Запада, а также от своего собственного имени, наши братские чувства»,[1] — писал он в Вокс 14 октября 1927 года.

[1] Ромен Роллан. Собр. соч., т. XIII, 1957, стр. 150.

Прежде всего Ромен Роллан предупреждал тех, кто становился «простодушным оружием двуличных келлогов, брианов, чемберленов», ибо «Лига Наций, как и пакт Келлога, служат шайкам работорговцев, только для прикрытия их мошенничеств и тайных сделок».[1] Особенно клеймит Роллан лицемерие Вильсона и вильсонианцев, которые предали и осквернили «ради самых низменных выгод надежды народов».

За ширмой «европеизма» всех «Пан-Европ», «Европейских федераций» Ромен Роллан увидел «маску нового национализма», еще более опасного, потому что он группирует еще более крупные силы, еще более ненасытных хищников и вооружает их против всего остального мира».[2] Роллан конкретно назвал два тайных военных германских общества: «Стальной шлем» и «Юнгдо», которые содержались на средства крупной промышленности. Он называет Арнольда Рехберга — немецкого короля калиевой промышленности, который сколачивал с французской военщиной настоящий франко-германский союз, первым залогом коего должно было быть создание франко-германской армии в восемьсот тысяч человек со смешанным генеральным штабом»,[3] имеющим право контроля над всеми штабами французских и германских войск. Неужели это относится к январю 1931 года? А, может быть, мы можем поставить другой год — 1957—58?

В одной из лучших по лаконизму, остроте статье «Разбой под флагом мира», показав этих разбойников, финансистов, хозяев металлургической и химической промышленности, Роллан спрашивает прямо: «Против кого же направит свои батареи этот франко-бельгийско-польско-германский блок, усиленный, быть может, Британской империей?[4] Таким общим врагом «европейской цивилизации» во всеуслышание названа Советская Россия. «Не выйдет! — восклицает Ромен Роллан. — «Пан-Европа» без России смешна. Направленная же против России, она — злодейство».[5] «Я не приемлю Европы, не приемлющей без задней мысли СССР», — говорит Роллан в статье «О Пан-Европе».[6]

Но слово не должно расходиться с делом. Отвергнув лицемерие реакционных сил, Роллан в статье «В защиту СССР» обращается с призывом объединиться ко всем индивидуалистам и коммунистам, социалистам и синдикалистам: «Мы не допустим, чтобы под лживым покровом религии, справедливости и

---

1 «О пакте Келлога и комедии мира», т. XIII, стр. 170, 171.
2 «Письмо Эугену Рельгису». Собр. Соч., т. XIII, 1957 г., стр. 189.
3 «Разбой под флагом мира». Собр. Соч., т. XII, 1957 г. стр. 180.
4 Там же, стр. 180.
5 Там же, стр. 181.
6 «О Пан-Европе», стр. 186.

цивилизации самые гнусные виды реакции — реакция денег, сабли, кнута и тиары — поработили наш Запад, не позволим двинуть наши народы против великих братских народов Русской Революции и их героического дела».[1]

Этот призыв завершился огромной организационной деятельностью — усилиями содружества Роллана с Горьким, Барбюсом, Эйнштейном, Ланжевеном, был созван первый всемирный «конгресс противовоенных партий» в Амстердаме в 1932 г. Конгресс созывался, не взирая на сопротивление лидеров II Интернационала, в частности Фридриха Адлера и других социал-предателей.

Итак Ромен Роллан срывал маски, показывал силы, борющиеся в мире, и ясно говорил и делал то, что считал обязанностью всех честных деятелей мировой культуры. А остальные интеллигенты, с кем они?

Обращаясь к журналисту Гастону Риу, стороннику Пан-Европы, он спросил его в лоб: какую же он займет позицию, «он и его друзья»? В каком лагере он будет? Будет ли он и впредь нести идеологическую службу при нефтяном владыке и западных дельцах? А если нет, то что он будет делать? Пусть он «откроет свои карты».[2] Ромен Роллан говорит словами своего друга Горького: «С кем вы, мастера культуры?»

Подъем политической активности писателя сказался на его творчестве, на его эстетических взглядах. Он преодолевает в эти годы отрыв Мысли от Действия, Абстрактного от Конкретного. «Человек цельный это не абстракция, а закаленный в источнике жизни — живой, сложной, многообразной, сознательной. Этот некто и есть человек социальный, человек человечный».[3]

В начале 30-х годов Ромен Роллан выступает с двумя последними томами своей эпопеи «Очарованная душа». Последний том в 3-х частях под названием «Роды» раскрывал перед нами пути формирования нового героя, женщины, выросшей в борьбе за новый мир. Широкий исторический фон романа — европейские страны между двумя войнами. Франция, Италия, Англия, Скандинавские страны, Румыния; наконец США. Империалисты из стальных и прочих монополий действовали в союзе с фашистами и военщиной. Новая «Ярмарка на площади» расширилась, обобщая жизнь многих стран и различных классов. Страна социализма все больше завоевывает симпатии ге-

---

[1] «В защиту СССР», т. XIII, стр. 188.

[2] Собр. соч. т. XIII, стр. 207.

[3] «Prologue». Quinze ans de combat. P. 1935, p. VIII. L'homme intégral, non plus abstrait, mais retrempè dans la fontaine de la vie réelle, de la vie complète, conciente, de l'espèce, l'homme social, l'homme humain».

роев эпопеи. Они превращаются вместе с автором в борцов за новый мир.

Показать становление женщины нового типа Ромен Роллан мечтал давно. Он показал путь Аннеты Ривьер от юности к зрелости в ее борьбе за свое место в жизни, за свое понимание морали, за воспитание сына в идеалах свободомыслия, честности и активного вторжения в мир. Но какой скачок совершил автор от первых трех томов к последнему — «Провозвестнице». Делясь с А. М. Горьким замыслом этих последних томов, Ромен Роллан писал 12 июля 1932 г.: «Трагический хаос этой эпохи, откуда в заблуждениях и страданиях пробивается новый мир»— это одна линия романа. Продолжая обмениваться с А. М. Горьким творческими планами, 30 декабря 1933 г. он писал: «Новая «Ярмарка на площади», но более жестокая. Она распространена далеко за пределы одной нации — на весь мир — это другая линия романа. А в центре — мать и сын».

«Из двух моих героев — один герой-сын падет в пути, окровавленный, но освобожденный. Другой герой — мать продолжает путь, идет вдаль, как бы держа на руках тело сына, но нравственно поддерживаемая им, его духом. «Роды» — название последней части, посвященной не только рождению нового мира, но и таинственному «возрождению» умершим сыном матери, одетой в траур».[1]

Весь путь Марка отмечен трагичностью. Бои с «Ярмаркой на площади» «куда более жестоки», чем в «Жан-Кристофе». Мир стал другим. В нем еще больше лжи, сквозь которую надо продираться героям. Звериные замысли вынашивают и реализуют на тайных сговорах крупные монополии (Жан-Казимир Верон), проповедуют в редакциях газет (Тимон), под флагом Пан-Европы (Адольф Шевалье). И в то же время в противовес этому хаосу эпохи формируется в огромных трудностях новое сознание и у старой честной профессуры (Жюльен Дюмон, Бруно Кьяренца) и у молодого поколения (Марк и его друзья).

По своему тяжелому пути Аннетта идет не одна. Вокруг нее народные массы, с которыми она разговаривает с высоты трибуны, рядом с ней ее дети, дети ее детей и старые верные друзья. Одиночество Жан-Кристофа преодолено, его туманная вера в новый мир превратилась в активное деяние за построение этого нового мира. Но Аннетта и Жан-Кристоф близки друг другу в их постоянном движении вперед, в их стремлении все видеть, в напряженной внутренней жизни, которая скрывает столько страсти, любви, самопожертвования, постоянного обновления в своем движении. Мелодия внутреннего мира входит в бур-

[1] Архив А. М. Горького. Письмо Ромэна Роллана от 30 декабря 1933 г.

ный оркестр жизни, создает единство симфонического звучания всей эпопеи. Образ реки, сопровождавший Жан-Кристофа, стал в «Очарованной душе» еще более емким. Этот образ связан со всеми движениями, душевными подъемами и трагедиями Аннетты, которая органичнее сливается с океаном жизни. Не случайно эпопея «Очарованная душа», особенно последние тома, были встречены в нашей стране с чувством уважения и благодарности к писателю.

Также совсем по-новому завершил Ромен Роллан в 1939 г. свой цикл Драм Революции монументальной драмой «Робеспьер».

Эта драма была обращена к Франции 1939 г. не только по тому, что отмечалось 150 лет со дня 14 июля 1789 года, но и потому, что все симптомы предвещали еще более тяжелый термидор. Роллан призывал к действию. Его возмущало не только «неистовство немецких рейтеров», но еще больше «бездействие, анемия, отказ от жизни» в его стране.

Великие якобинцы во главе с Робеспьером даны в беспощадном столкновении с разложившимися термидорианцами с их подлым вожаком Фуше. Фуше, демагог, расчетливый предатель, использующий ошибки Робеспьера, это не «совершеннейший маккиавелист» Стефана Цвейга, а холодный циник, действующий во имя определенных интересов. И герои драм Революции 20-х годов — Карно, Матье Реньо развенчаны в драме «Робеспьер». Ромен Роллан долго вынашивал образ Робеспьера и в 1939 году показал его преданнейшим другом народа, до конца отдавшимся великому делу, но совершившим три ошибки: он упустил время, не действовал, а рассуждал в период опасности, наконец, побоялся применить насилие, власть, диктатуру. На его ошибки ему многократно с горечью указывали его соратники Сен-Жюст и Кутон. Чтобы показать своего Робеспьера в нескольких важнейших аспектах — Робеспьер и народ, Робеспьер и враги, — сам Ромен Роллан должен был тоже совершить огромный поворот.

К сожалению, театр Французской Комедии в юбилейные дни 150-летия французской революции, впервые обратившись к драматургии Ромена Роллана, выбрал для постановки не драму «Робеспьер» и даже не раннюю героическую драму «14 июля», а идейно наиболее уязвимую драму 20-х годов «Игра любви и смерти».

В своей художественной деятельности Ромен Роллан решал эстетические проблемы, прежде всего проблему отношения искусства к действительности. Цинизм, презрение к жизни царили в реакционной буржуазной литературе. Стараясь объяснить причину этого пессимизма современных литераторов, Ромен Роллан сравнивал русскую и французскую интеллигенцию,

вчитываясь в роман «Жизнь Клима Самгина». Если «до 1914 года французские интеллигенты не только не выдумывали ничего, как русские, но ни в чем не сомневались и ни о чем не думали, если они решали, что все принципы уже получены от предков, то после войны, разрушившей все убеждения, они не верят больше ни во что, может быть, даже не верят в целесообразность поисков места, куда поставить ноги, им недостает порыва, чтобы вырваться из ямы, они смакуют едкий и зловонный вкус своего ничтожества».[1]

Роллан называет этих писателей. К ним относились растленные в зловонном пессимизме предатель Селин, сотрудничавший с фашистами, махровый реакционер Леон Доде и подобные им. Так завоевал себе удивительную популярность Джойс с его «бесхребетным гением, одиссеевским психоаналитиком». Эстетство стало основой таких писателей, как Пруст и Валери, которые общались только с аристократическими салонами. Искусство, которое отгораживалось от жизни, было мертвым. Вспоминая одного такого эстета, который говорил, что он живет «не для толпы, а для Духа», Роллан восклицал: «...над чем он царствует? Над пустыней»... Но власть над «пустыней», очевидно, была выгодна.

Не случайно Ромен Роллан высмеивал этакую смехотворную дискуссию, которую затеял реакционный польский писатель Каден-Бандровский с.. Муссолини на тему об искусстве, и оба дискутанта пришли к согласию, что для искусства «воображаемая реальность» — самое главное, ибо поэзия как театральная сцена должна возвышаться над грязной действительностью. Еще бы, когда о режиме Муссолини писали такие писатели, как Пратолини, это явно не укрепляло его позиций.

Итак, в современной литературе Ромен Роллан видел двух врагов. Это, во-первых, проповедники так называемого «чистого искусства», «искусства ради искусства», «эти сирены хилого эстетизма» как он их называет в письме к М. Горькому от 28 декабря 1934 г. Есть и другая разновидность их, это — «оппортунисты», которые маскировались в левые фразы, подхватывали популярные лозунги, но дискрендитировали их. Примером тому писатели вроде Жюля Ромена, который много говорил о «людях доброй воли», но сам же предавал их своими связами с фашистскими культуртрегерами, своими растленными героями.

О себе самом и своей эстетической позиции Роллан говорил ясно: «Я не эстет, я не отвожу искусству того непомерного места — первого места, которое ему присваивают художники.

[1] Ромэн Роллан М. Горькому 4 января 1933 г. Ж. «Вопросы литературы» № 1, 1957, стр. 186—187.

То, что мне надобно, это человек в целом, полнота жизни, действие и мысль, личность и масса».

Человек должен стать объектом искусства, но какой человек?

Искусство должно решительно «отделить реального человека («L'homme réel»), «от абстрактного существа» («L'être abstrait»). Реальный человек действует в мире, окруженный природой, в борьбе с ней и подчиняет ее себе. Он действует в мире социальных отношений. Поэтому первым принципом искусства является его отношение к действительности. Художник входит в этот реальный мир, познает его, проникает в многообразие жизни. Только тогда он может познать законы развития общества, не только понимать их, но и предвидеть их развитие. «Новое не в том, что большие художники-провозвестники воспевают солнце еще до наступления дня — новое в том, что по их зову день, наконец, занимается, что между мечтой искусства и социальным действием переброшен мост»,[1] — так выразил Роллан эту глубокую мысль.

Вот таким проникновением в полноту жизни, таким оптимизмом и предвидением обладал Бетховен. Его «Девятая симфония» — это утверждение радости, солнца, которого достойно человечество, завоевавшее его в своих революционных боях. Таким является «Фауст» Гете в его утверждении «вечно зеленого дерева жизни», с его требованием ежедневно, ежечасно воевать за свободу человечества. Убедителен для Роллана пример Шекспира, который не был закабален «Демонами Душ» своих героев только потому, что ему удалось гениально раскрыть их природу, и тогда он увидел такую полноту и разнообразие жизни и мысли, что она пережила века.

Единственная привилегия художника, которую признает Ромен Роллан — это «видеть дальше, жить глубже, чем другие живущие и видящие».

В этой связи Ромена Роллана в 30-ые годы глубоко волнуют некоторые проблемы литературных традиций. В его интереснейшей книге «Спутники» две статьи, посвященные в 30-тые годы великим писателям Гёте и Гюго, вызывают особый интерес. В статье «Гёте. Умри и возродись» Роллан, анализируя и размышляя над величием Гёте, прежде всего приходит к выводу, что «этот мощный реализм защищает его от галлюцинирующей гордости гения, считающего себя вправе создавать формы, не существующие в природе».[2]

Мало этого, его реализм основан на понимании взаимоот-

---

[1] «Панорама», т. XIII, стр. 74.

[2] Ромен Роллан. «Гете. Умри и возродись». Собр. соч. т. XIV, 1958, стр. 539.

ношений одного человека и многих людей. Во имя кого и чего действует этот мощный реализм?

«Почти каждое произведение остро ставит задачу притяжения и отталкивания между двумя полюсами — человеком и людьми, душой глубокой, душой творческой и духом любви, действия, связи с обществом; «Тассо», «Фауст», «Вильгельм Мейстер», «Прометей и Эпиметей».[1]

Этот Гёте готов был в любую минуту отбросить спокойствие Веймара и принять участие в битвах жизни, причем «неукротимая ненависть, социальные взрывы, являющиеся стихийными силами, не пугают его».[1]

Конечно, Роллану хорошо известен и другой Гёте, именно Веймарский мудрец «со спокойными глазами взиравший на столетия», который в сутолоке ежедневных дел часто охранял свое спокойствие сановника от таких беспокойных гениев как Бетховен. Об этом Гёте, как известно, Роллан написал книгу «Гёте и Бетховен». Но привлекает его в эти годы Гёте жизнелюбец, Гёте — народный гений.

Может быть то, чего недоставало Гёте — бьющей через край глубочайшей народности, — раскрылось в творениях Виктора Гюго. В статье «Старый Орфей — Виктор Гюго» становится та же проблема: в чем загадка жизненной силы, власти Гюго над будущими поколениями? . . «Имя и дух страца реют среди знамен движущейся вперед армии», «он стоял на страже всего необозримого человеческого стада». На страже!

Ибо «Гюго первый и единственный из великих поэтов нашел доступ к душам этих погруженных в земные заботы людей».[2] Французский народ знал наизусть пламенные сатирические стихи «Возмездия». Народный зритель был захвачен, когда на сцене театра развернулось действие инсценировки романа «93 год».

Вспоминая один из эпизодов своей не очень удачной педагогической деятельности в лицее имени Сейя в 1895 году, Роллан, чтобы угомонить учеников, начал читать на уроке «Отверженные» Гюго. «Эффект превзошел все мои ожидания, — писал он в «Мемуарах». — В обычно шумном классе, где всегда находился повод для беспорядка, установилась трепешущая тишина; особенно недисциплинированные слушали с огромным пылом; глаза блестели, алчущие рты подхватывали с ликованием мораль в действии, которая опрокидывалась на них полными ведрами . . . Я здесь брал уроки искусства, которое гово-

---

[1] «Гете. Умри и возродись», стр. 547, 557.
[2] «Старый Орфей — Виктор Гюго». XIV т. Собр. Соч., 1958, стр. 583.

рит с народом».[1] Живительная сила искусства Гюго в том, — считал Роллан, — что он принес с собой надежду на великие достоинства трудового человечества. Подытоживая свои эстетические взгляды в 30-ые годы в статье «Роль писателя в современном обществе»,[2] Ромен Роллан еще раз подчеркивает величие тех людей искусства, которые близки к народу до сих пор, несмотря на века, отделяющие их от современности. Моцарт и Бах до сих пор близки человечеству. Лев Толстой в «Войне и мире» волнует нас так же, как современников Толстого, страстями, пронизывающими жизнь, «подлинной правдой в великом и малом», наполняя нас «ощущением огромной жизни народа». Заслужили любовь народа такие писатели, как Бальзак, Золя, Диккенс. Роллан не устает повторять, что избранный тот, кто идет во главе человечества: «Важно, необходимо, чтобы наше творчество, наше перо было наполнено современным действием».

В 1934 году Ромен Роллан выступает с одной из своих важнейших работ по эстетике — со статьей, посвященной ленинской эстетике: «Ленин. — Искусство и действие». Статья написана к 10-летию со дня смерти В. И. Ленина. В ней прежде всего осмысливаются существеннейшие черты Ленина — мыслителя и деятеля. «Ленин весь, во все мгновения жизни — в бою. Все его помыслы неотделимы от того, что он увидел с наблюдательного пункта командующего армиями во время боя и служит успеху боя. Как никто другой, он воплощает в себе ту годину человеческой истории и деятельности, имя которой пролетарская революция»,[3] — так начинает свою статью Роллан, создавая образ пламенного, революционного вождя.

Роллану важно разрушить неправильное представление буржуазной интеллигенции, во-первых, о том, что политический деятель, вождь революции неспособен мечтать, во-вторых, что он неспособен разбираться в тонкостях искусства. А главное, и самое плодотворное в статье, — ход рассуждений самого Роллана. Он осмысливает ленинские положения о партийности искусства и приходит к выводам, чрезвычайно важным и для себя, и для всей мировой культуры.

Ленин, теоретик, разрабатывавший на новом этапе марксистскую теорию, умел мечтать, «мечта его была действием»,— приходит к выводу Роллан, цитируя из работы «Что делать?» известную ленинскую полемику с меньшевиками.

Ленинская мечта — не бегство от действия в мир иллюзии, — подчеркивает Ромен Роллан, — и даже не отдых.

---

1 Romain Rolland. «Memoires», p. 242—243, Paris, 1956.

2 Du rôle de l'ècrivain dans la societè d'aujourdh'hui. «Commune», Mai, 1935.

3 «Ленин. — Искусство и действие», т. XIV, 1958 г., стр. 559.

Ленину «свойственно чувство реального — могучее, постоянное, никогда не изменяющее ему чувство».[1]

Вот это чувство реального «он привносит даже в мечту искусства». Роллан, опираясь на многочисленные воспоминания о Ленине, утверждает, что искусство было близко Ленину, который читал и перечитывал Толстого, почувствовал новаторство Маяковского, пламенно любил музыку Бетховена. Что требовал Ленин от искусства? Роллан так формулирует ответ на этот важнейший для него вопорс: «Он хочет, чтобы в борьбе, которая является для него законом и жизненным предназначением, мечта искусства была, как и его собственная мечта, источником силы и поддержкой в борьбе, чтобы она неизменно сливалась с действием».[2]

Роллан издевается над ярлыком эстетов «искусство для искусства» и утверждает, что ленинский принцип органической связи искусства со всей эпохой, в которой искусство обязательно участвует, этот принцип непререкаем. «В подавляющем большинстве буржуазные писатели, провозглашающие свою аполитичность, на самом деле вовсе не аполитичны уже по одному тому, что не испытывают ни малейшей потребности ниспровергнуть буржуазный строй, — напротив, в глубине души они жаждут сохранить привилегии — если не материальные, то те, что льстят их самолюбию, — привилегии, которые им коварно предоставили, чтобы надежнее прибрать их к рукам».[3] Он следует за аргументацией ленинской статьи «Партийная организация и партийная литература», подчеркивая зависимость писателя от влияния классовой борьбы своей эпохи. Подробно анализирует он статьи В. И. Ленина о Л. Толстом, приводит большие выдержки из статьи «Лев Толстой как зеркало русской революции», тут же стремится применить методологию ленинского анализа творчества Л. Н. Толстого к «другим мастерам творчества и к другим периодам». Он сопоставляет в свете ленинского анализа отношение Л. Толстого к русской революции с отношением Монтескье, Вольтера, Руссо и Дидро к французской великой буржуазной революции. Подобно Толстому, сами того не зная, они были лишь «зеркалом» той противоречивой работы, которая совершалась в умах их современников, и отражали различные, сталкивавшиеся друг с другом, течения. Им не хватало ясного предвидения В. И. Ленина. В XVIII веке у Франции не было такого «могучего ума», который бы, как Ленин, видел, куда неотвратимо шло развитие истории, и помогал этому развитию. Очень важно показать у этих

---

1 «Ленин. — Искусство и действие», т. XIV, стр. 561.
2 Там же, т. XIV, стр. 562—563.
3 Там же, т. XIV, стр. 563.
4 Там же, стр. 566.

великих художников прошлого, что «опережает их самих». На этот вывод толкнули Роллана статьи В. И. Ленина о Толстом. Вместе с тем надо было вскрыть сущность противоречий, непоследовательность перед революционным действием этих писателей.

Сила и мощь ленинской логики в том, что она «сплавляла воедино его мысль и его деяния, — сплавляла не в окаменевшую безжизненную глыбу, а в бурлящий жизнью поток, поток, составлявший единое целое с самой жизнью эпохи, пришедшей в движение, и с изначальными ее законами».[1]

Плодотворное изучение ленинских работ по эстетике и литературе привело к важнейшим выводам, к которым пришел Роллан не только для себя, но и для всех писателей. Задача деятелей науки и искусства состоит в том, чтобы «проникать в самую сущность стихии, постигать ее сокровенные силы, ее законы и течения, чтобы управлять ими». «Пусть же это станет самым высоким законом искусства».[2]

Как Ленин, сочетаться с «законами социальной жизни», ее ритмом, с жизненным порывом, который направляет и поддерживает непрерывный наступательный ход человечества, так торжественно и мудро завершил Ромэн Роллан свою статью.[3]

Великие идеи Октябрьской Социалистической Революции оплодотворили Роллана теорией марксизма-ленинизма и практикой пролетарской революции. Не легок был путь крупнейших буржуазных деятелей культуры к постижению теории и практики пролетариата, переделывающего мир.

«Страшно тяжело интеллигенту отказаться от своих воображаемых сокровищ. В своем упорном стремлении сохранить их во что бы то ни стало, он не замечает, что прижимает к своей груди не столько идеи, сколько слова: орех пуст, у него осталась одна скорлупа».[4] Этот путь не был до конца пройден и Роменом Ролланом.

Луи Арагон, рассматривая взаимоотношения двух друзей — Блока и Роллана — во время первой мировой войны, их разногласия и взаимное уважение, отмечал глубокий индивидуализм пацифиста Ромена Роллана и органическую связь с народом, в частности с солдатскими массами, Блока, безусловно ошибавшегося в оценке империалистической войны. Оба друга были идеалистами в то время, но именно благодаря глубокой

---

1 «Ленин. — Искусство и действие», т. XIV, стр. 568.

2 Там же, стр. 569.

3 См. интересную работу М. А. Тахо-Годи: «Проблема народности искусства у Р. Роллана и ее решение под влиянием идей великой Октябрьской социалистической революции». г. Орджоникидзе, 1957 г.

4 Prologue «Quinze aus de combat». 1935. P. p. VII

связи с народом Блок в конце концов отказался от идеализма и пошел дальше «по тому пути, где Роллан чувствовал себя ближе, чем он, Блок, к Ленину; но не Блок, а как раз Роллан, великий, чудесный Роллан, которого мы уважаем безгранично, «остановился на полдороге».[1]

Жан-Ришар Блок, Анри Барбюс, Луи Арагон, многие писатели пошли дальше, теснее связали свою жизнь и творчество с коммунистической партией, с народом. Но даже соприкосновение с идеалами марксизма-ленинизма обновляло писателя, вливало новые силы, расширяло горизонты, заставляло по-новому завершать судьбу положительных героев, выводило за пределы замкнутого круга интеллигенции и связывало с народом.

За 40 лет идеи Октябрьской революции, идеи марксизма-ленинизма завоевали треть всего человечества и продолжают свое победное шествие по миру.

Но до сих пор еще достаточно буржуазных интеллигентов, писателей, художников, которые выдают пустые орехи за высшие достижения теории искусства и художественной практики. Сегодня писателям, которые наряжаются в тогу «независимости», уже немногие верят. Народные массы их игнорируют совершенно. Не случайно уже 10 лет тому назад Сартр — один из руководителей современных экзистенциалистов — писал в своем журнале в статье «Что такое литература?»: «...мы буквально не знаем, для кого писать... мы вышли за пределы истории, мы говорим в пустоте».[2]

Напряженная идеологическая борьба продолжается. Буржуазные эстеты защищают «чистую» литературу от литературы глубоко идейной, именно так они и служат своим хозяевам. Они проповедуют абсурдность мира и страх перед действительностью, утонченность и развязность, одиночество и пессимизм, уход во «внутреннюю гармонию» и горечь внешнего существования, они отрицают реализм XIX века как устаревший, реализм социалистический как «примитивный».

Они множат формалистические школки современного модернизма. Но они не могут создать полнокровного человека и поэтому некоторые из них мечтают о таких романах будущего, где не будет ни человека, ни психологии, ни жизненных обстоятельств, то есть, они идут в никуда.

Это конвульсии отжившей свой век идеологии империализма. Никаким «чистым» эстетам не удается заглушить бурное развитие литературы социалистического реализма, которая развивается во всех странах мира.

---

[1] Арагон. «Жан-Ришар Блок», сб. «Литература и искусство, 1957 г. М., стр. 117.

[2] Le temps moderne, 1947, N 6.

Марксистская эстетика, разработанная в статьях В. И. Ленина, получила дальнейшее развитие в выступлениях А. М. Горького у многих деятелей партии и литературы, и в период после 2-й мировой войны способствовала формированию большой когорты талантливых писателей, создавших романы-эпопеи о современной жизни человечества, поэмы о человеке и его борьбе. В мировую литературу вошли такие широко известные произведения социалистического реализма[1] за рубежом, как «Коммунисты» Луи Арагона, «Пьеретта Амбаль» Роже Вайяна (Франция), «Мертвые вечно молоды» Анны Зегерс (ГДР), «Подполье свободы» Жоржа Амаду (Бразилия), народные романы Чжао Шу-ли (Китай), «Игра с огнем» и «Жизнь сильнее смерти» Марии Пуймановой (Чехословакия), «Мартен Красный» Мартина Андерсена Нексе (Дания), «Табак» Димова (Болгария), «Между войнами» и «Граждане» Казимежа Брандеса (Польша), «Гражданин Брих» Яна Отченашека (Чехословакия), новеллы Кришьяна Чандра (Индия).[1] Перечислить невозможно даже важнейшие произведения. Опыт и теория советской литературы помогли укреплению, развитию теории метода социалистического реализма за рубежом.

Об этом говорил в выступлении на 2-м съезде писателей Луи Арагон: «Первый съезд советских писателей в 1934 году и произнесенные на нем речи Горького и Жданова поставили перед всем светом двойную проблему — социалистического реализма и национальной формы литературы. Это явилось большой помощью для прогрессивной литературы всего мира, это продолжает помогать и по сей день даже писателям, не знающим происхождения этой проблемы».[2]

Вся прогрессивная мировая литература испытывает на себе мощное и благотворное влияние идей социализма, реализованных в СССР, по примеру которого идут многие страны Европы и великий Китай.

Еще 25 лет тому назад с трибуны «Всемирного конгресса противовоенных партий» Ромен Роллан в своем обращении провозгласил: «СССР, самое существование которого есть вызов старому миру угнетения, надежда и пример для всех эксплуатируемых народов, оградить который от всех угроз империалистических коалиций — их общий долг, наш долг».[3]

Это помнят и знают писатели, связанные со своими народами, они стараются бороться с врагом так, чтобы выполнить свой долг.

---

[1] См. статью Т. Мотылевой. «Вопросы социалистического реализма в зарубежной литературе» Ж. «Вопросы литературы» № 11, 1958.

[2] Луи Арагон. Речь на 2-ом съезде писателей. Стенограмма. Сов. писатель, 1956, стр. 493.

[3] Ромэн Роллан. «В защиту нового мира», стр. 193.

ANNOTATION

S. Gildin's article "On the Influence of the October Revolution on Romain Rolland" discusses the complicated path of the writers from World War I to the 30ties. Special importance is attached to the writer's response to the revolutionary events in Russia in 1917, his attitude to the bolsheviks, to Lenin, and to the first decrees of Soviet Power.

The article treats of the complicated stage of the writer's social and creative life in the "years of struggle" as Rolland called the 20ties. The article analyses the discussion between Rolland and Barbusse, Rolland's deep interest in Gandhi's political and philosophic ideas and his aesthetic views.

The article further discusses Rolland's works of that period: the novel "Clerambault" and the "Théâtre de la Revolution", "Le Jeu de l'amour et de la mort". The article cites A. Lunacharsky's just criticism of Rolland's views and works of this period.

The writer's turning-point in the early 30ties is analysed in greater detail. This period is reflected in his confessions: "Adieu au Passé" and "Panorama".

The turning-point is especially pronounced in Rolland's letter to M. Gorky and in his passionate essays. The analysis of the last parts of the epic "L'Ame Enchantée" and the drama "Robespierre" displays the importance of the new beneficial period in the writer's pursuits, which sets in in the 30ties.

The article concludes with an analysis of Rolland's best work "Lenin. — Art et Action," which is the summit of the writer's aesthetic thought.

SATURS — СОДЕРЖАНИЕ

ZINĀTNISKIE RAKSTI
XXIX SĒJUMS

Parakstīta iespiešanai 1959. gada 26. novembrī. Papīra formāts 60×92/16. 19,25 fiz. iespiedloksnes; 19,25 uzskaites iespiedloksnes. Metiens 500 eks. JT 03611. Maksā 11 rbl. 70 kap.

PĒTERA STUČKAS LATVIJAS VALSTS UNIVERSITĀTE

Iespiests Latvijas PSR Kultūras ministrijas Poligrafiskās rūpniecības pārvaldes 8. tipografijā Rīgā, Dzirnavu ielā 113. Pasūt. 1504.

11 rbl. 70 kap.