

110.



ЛАТВИЙСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ П. СТУЧКИ

Проблемы ГЕРОЯ и СТИЛЯ В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

ТОМ 110

Рига



1969

ЛАТВИЙСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ П. СТУЧКИ

Кафедра зарубежной литературы

ПРОБЛЕМЫ ГЕРОЯ И СТИЛЯ В ЗАРУБЕЖНОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ

THE PROBLEMS OF HERO AND STYLE IN FOREIGN LITERATURE

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ
Филологические науки

ТОМ 110



РИГА 1969

Сборник состоит из ряда статей, посвященных актуальнейшей проблеме литературы Запада – проблеме героя, проблеме человека и личности. В статьях сборника раскрыты разные творческие концепции в постановке проблемы героя у разных по своему миропониманию и эстетическим идеалам писателей.

В статье ас. Р. Дарвиной "К проблеме героя в современном немецком романе развития" исследуются различные аспекты проблемы героя и разница в их интерпретации в литературе ГДР и ФРГ. В статье дается анализ романа Г. Грасса "Кестьяной барабан" и романа Штритматтера "Чудодей". Автор статьи раскрывает пути развития героев и своеобразие в построении образов у обоих писателей.

В статье Т. Бабчиной "Стилистическая характеристика образов драмы "Кайн" в переводе Райниса" исследуются средства выражения Байрона на примере главных героев драмы – Кайна и Люцифера.

Анализ поэтического стиля Байрона и его воспроизведения Райнисом проводится во взаимосвязанности и тесном переплетении всех его элементов – как образных средств, так и её фонетических, грамматических и остальных компонентов.

Перевод Райниса рассмотрен с точки зрения соответствия применяемых им средств выражения специфическим особенностям стиля Байрона.

Статья ас. Р. Готхард прослеживает эволюцию героя Э. Хемингуэя и его эстетического идеала в 20–30-ые годы нашего столетия. Автор статьи рассматривает путь Хемингуэевского героя от разочаровавшегося в буржуазные идеалы индивидуалиста Фредерика Генри и стоических и пессимистических героев тридцатых годов к борцам за социальную справедливость Филиппу Ролингеу и Роберту Джордану. Статья также показывает, как в связи с изменением философских, социальных и политических взглядов Э. Хемингуэя изменяется его эстетический идеал.

В статье Э. П. Дорофеевой "Образ Енё в повести Елина Пелина "Земля"" дается оценка критики и анализируется образ Енё. Анализ стиля дает возможность судить о многообразии художественных приемов писателя в создании реалистического образа.

Сборник предназначен для студентов филологических факультетов и для лиц, интересующихся зарубежной литературой.

Сборник утвержден кафедрой зарубежной литературы ЛГУ им. П. Стучки.

R. Darvina

ZUM PROBLEM DES HELDEN

IN DEM MODERNEN DEUTSCHEN ENTWICKLUNGSROMAN

Die Kämpfe, die in der Literaturwissenschaft von heute ausgefochten werden, besonders die Schlachten, die um den Roman geschlagen werden, treffen direkt auch den deutschen Entwicklungsroman. Die Formprobleme, die Diskussionen über die Grenzen des Romangenres, ganz besonders aber das Streiten über das Sein oder Nicht-Sein des Helden in den Werken der modernen Literatur, sind die kardinalen Fragen zum Wesen des Entwicklungsromans der Nachkriegsjahre.

Versuche, moderne Entwicklungsromane zu schaffen, werden wie im westlichen so auch im östlichen Teil Deutschlands unternommen, es gibt bemerkenswerte Errungenschaften in dieser Hinsicht wie hier, so auch dort; die Aufgaben, die die Autoren sich dabei stellen, ihre Lösung der Hauptfragen, sind aber grundverschieden. Das Land hinter der Sonnenuntergangsgrenze, wo es "unter dem Zeichen der Bombe" selbst den Gutwilligen schwerfällt, an einen neuen positiven Anfang zu glauben, und das Land, wo der sozialistische Aufbau zum Inbegriff einer hoffnungsvollen Zukunft geworden ist, - diese beiden Länder sind heute so unterschiedlich wie in wirtschaftlicher und politischer Hinsicht, so auch in bezug auf Problematik des Geisteslebens, daß sie vorläufig schwer eine gemeinsame Sprache auch zum Lösen der Probleme der Literatur finden können.

Es läßt sich schwer, Parallelen in den beiden deutschen Literaturen auffinden, solche bietet uns auch der Entwicklungsroman im Westen und Osten nicht. Besonders kraß kommt es zutage, wenn wir die führenden Heldengestalten, ihre Beziehungen zur Gesellschaft und zum Zeitgeschehnis, in den populärsten Entwicklungsromanen von heute vergleichen.

Ein Eklat in der literarischen Welt wurde im Jahre 1959 durch das Erscheinen des Romans "Die Blechtrommel" von dem westdeutschen Autor Günter Grass hervorgerufen. Das Werk wurde als ein "Anti-Entwicklungsroman" bezeichnet, man sah in ihm wie die Apotheose des moralischen Niedergangs der Gesellschaft, so auch eine vollkommene Zerstörung aller Ideale, man lobte aber auch den beispieldlosen Neuerertum des Autors, seine Eigenart, sein sicheres Auftreten.

Es wäre aber verfehlt, wenn wir in G. Grass einen präzedenzlosen Neuerer sehen wollten. Das Zerbrechen des Heilen und Ganzen in der Literatur /die Kraft und die Hauptaufgabe des Werkes von Grass ist ja das Zerstören/ hat schon mit der Romantik begonnen. Der Weg führte über die "seelische Zersplitterung" über "Ambivalenz" und "Doppelleben". Das konsequente Umschlagen ins "Anti" /charakteristisch nicht nur für Günter Grass allein/, ist nur eine weitere Gesetzmäßigkeit, eine Antithese zu dem Gewesenen, die noch auf ihre Synthese harret.

Das reale Weltbild zerstört, um an dem Erbauen einer idealen Traumwelt /des Antipoden zu der real existierenden/ zu arbeiten, das haben die Schriftsteller schon seit Jahrhunderten getan. Die Stellungnahme zum gesellschaftlichen Sein, das Sich-in-der-Welt-zurechtfinden-Wollen, in vielen Fällen aber auch die Verzweiflung vor der Realität, hat sie gezwungen, diese Anti-Welt, diesen geistigen Anti-Raum für sich zu schaffen. Der Siegeszug des Realismus, all die übrigen literarischen Strömungen, die seit dem Zeitalter des klassischen Romantismus erfolgten, haben aber ihre Spuren in dieser Geisteswelt hinterlassen. Und so hat der Antiraum von heute nichts Gemeinsames mehr mit der hellen Lebendigkeit des Dschinnistan von E.T.A. Hoffmann. Er ist viel realer und viel düsterer geworden. Die neu erlangte Realität ist aber eine Realität des Spukhauses, wo sich genaue menschliche Schemen automatenhaft bewegen. E.T.A. Hoffmann's Salamanderfürst, mit dem man zusammen in aller Gemütlichkeit eine Tasse Tee trinken konnte, hat seinen Platz dem grünen Drachen von Franz Kafka abgetreten.

Das von Günter Grass angebotene Panoptikum der Gegenwart hat die Literaturkritik in Aufruhr gebracht, es schockiert auch den an Realismus im althergebrachten Sinne an-

gewöhnnten Leser. "Die Blechtrommel" ist aber ein dem Zeitalter des Zerfalls und des Niedergangs zugemessenes Werk, wo Günter Grass ein beinahe nihilistisches "Anti" der Welt von heute entgegenschleudert.

Der Roman "Die Blechtrommel" wird in der Form einer privaten Lebensbeichte, die aber in derselber Zeit auch ein **W e l t g e - r i c h t** ist, dem Leser dargeboten:

Oskar Matzerath, ein dreißigjähriger Kretin, der aus Protest gegen die Gesellschaft äußerlich auf der Stufe eines Dreijährigen stehengeblieben ist, weshalb seine Körperlänge nur 94cm beträgt, und der aus purer Böswilligkeit trommelt und mit seiner durchdringlichen Stimme Glas zerstört, - dieser Monstrum ist irrtümlicherweise in eine Irrenanstalt eingewiesen. Von hier aus berichtet er über seine Erlebnisse, die mit den letzten 30 Jahren der deutschen Geschichte eng verflochten werden.

Als erstes stellt der Autor uns einen Helden vor, der alles andere als ein **H e l d** ist, und dennoch Ansprüche auf eine "Heldenrolle" erhebt:

"...Auch habe ich mir sagen lassen, daß es sich gut und bescheiden ausnimmt, wenn man anfangs beteuert: Es gibt keine Romanhelden mehr, weil es keine Individualisten mehr gibt, weil die Individualität verloren gegangen, weil der Mensch einsam, jeder Mensch gleich einsam ohne Recht auf individuelle Einsamkeit ist und eine namen- und heldenlos einsame Masse bildet. Das alles mag so sein und seine Richtigkeit haben. Für mich, Oskar, und meinen Pfleger Bruno möchte ich jedoch feststellen: Wir beide sind Helden, ganz verschiedene Helden, er hinter dem Guckloch, ich vor dem Guckloch, und wenn er die Tür aufmacht, sind wir beide, bei aller Freundschaft und Einsamkeit, noch immer keine namen- und heldenlose Masse..."^{1/}

In den ironischen Äußerungen über die Krise des Romans, über das Verschwinden des Helden, bekundet der Autor seine Stellungnahme. Das ganze Werk, wenn es auch in einer totalen Verneinung zu gipfeln versucht, ist eine solche Stellungnahme, wenn

^{1/} Günter Grass, "Die Blechtrommel", Frankfurt a/M -Hamburg

auch der Autor behauptet, ihn gehe nichts an. Die "Blechtrommel" ist eine Stellungnahme zur Literatur, zur Kunst, zum Leben. Man trommelt ja nicht hartnäckig das Volk auf dem Pummelplatz zusammen, nur um zu verkünden, daß man nichts, ganz und gar nichts von ihm wissen wolle!

In einem Werk, das von der Literaturkritik ein Anti-Entwicklungsroman genannt wird, wundert es uns nicht, einen Anti-Helden zu treffen. Es ist nur eine selbstverständliche Gesetzmäßigkeit. Oskar Matzerath muß also ein Anti-Simplizissimus, ein Anti-Wilhelm Meister sein. In gewissem Sinne ist er es auch, wenschon die Parallelen sich nicht allein mit diesen klassischen Beispielen begrenzen lassen.

Was ist das innere und das äußere Wesen des Blechtrommlers? Betrachten wir die Kultur- und Literaturgeschichte der letzten Jahrhunderte als einen maßgebenden Hintergrund, so erscheint Oskar als eine zeitgemäße Synthese aus den burlesken Figuren der J a h r m a r k t z w e r g e , die trommelschlagend das Volk zusammenriefen, um das Panoptikum ihrer Schaubudenbesitzer anzupreisen; andererseits ist auch der witzige H o f n a r r , Lieblingszwerg des Königs / sehr oft der einzige am Hofe, vielleicht sogar im ganzen Lande, der es sich erlauben durfte, dem herrschenden Despoten ins Angesicht, die Wahrheit beim Namen zu nennen / , mit keinem geringen Anteil in dieser Figur vertreten. Letzten Endes ist, vielleicht, nicht ganz verfehlt zu vermuten, daß bei Oskar Matzerath's Geburt auch der böartige Klein Za - ches von E.T.A.Hoffmann mit einem Auge über den Zaun gekuckt hat.

Diesem Zwerg nun /er ist Kaufmannssohn wie Wilhelm Meister, ein kindlich-simpler und naiv-kluger Betrachter wie der Held von Grimmelshausen / gibt der Autor die L a t e r n a m a g i c a in der Hand, um den Gegenwartswert vieler Kleinodien der Menschheit zu beleuchten.

Schon von Anfang an bekundet der Autor die Position seines Helden dem Zeitgeschehnis gegenüber: Er ist nicht ein der Zeit und der Entwicklung Unterworfener, seine Aufgabe ist nur ein t e i l n a h m a s l o s e s R e g i s t r i e r e n der Geschehnisse. Daraus ergibt sich auch die zwei Aspekte seines Wesens: die Ablehnung der Welt und die Entwicklungslosigkeit.

Zugleich mit seiner Erscheinung auf der Welt, weiß Oskar, daß diese Welt abzulehnen ist, daß sie, außer der Blechtrommel, ihm nichts Annehmbares zu bieten hat:

"... Äußerlich schreiend und einen Säugling blaurot vortäuschend kam ich zum Entschluß, meines Vaters Vorschlag, also alles, was das Kolonialwarengeschäft betraf, schlankweg abzulehnen, den Wunsch meiner Mama jedoch zu gegebener Zeit, also anläßlich meines dritten Geburtstages, wohlwollend zu prüfen..." /S.37/

Der neugeborene, altkluge Grübler ist schon lebensmüde auf die Welt gekommen, für ihn kommt keine Entwicklung in Frage:

"... Einsam und unverstanden lag Oskar unter den Glühbirnen, folgte, daß das so bleibe, bis sechzig, siebenzig Jahre später ein endgültiger Kurzschluß aller Lichtquellen Strom unterbrechen werde, verlor deshalb die Lust, bevor dieses Leben unter den Glühbirnen anfing; und nur die in Aussicht gestellte Blechtrommel hinderte mich damals, dem Wunsch nach Rückkehr in meine embryonale Kopflage stärkeren Ausdruck zu geben..." /S.37/

Ein Einzelgänger, ein absoluter Individualist soll und will Oskar sein Leben lang bleiben. Anders kann es auch nicht sein, da die Gestalt des Blechtrommlers kein reales oder realistisches Menschenbildnis ist, viel mehr aber ein von dem Autor in der Retorte gezeugter menschenähnlicher *Homunculus*, - dabei hat der Schöpfer die Zutaten nicht immer nach menschlichen Proportionen gemessen, - besonders mit der Substanz des wirklich Humanen ist er sehr geizig, - es ist also eine sehr willkürlich Schöpfung, die aber dennoch mit sehr breit angelegter Vollmacht zum Deuten und auch zum Richten der Menschheit versehen ist.

Die Bewegungsbahn der Kreatur namens Oskar wird die ganze Zeit von zwei Polen bestimmt. Der erste Pol ist die Sehnsucht nach Rückkehr zur Nabelschnur:

"... Sie werden es erraten haben: Oskars Ziel ist die Rückkehr zur Nabelschnur..." /S.145/

Häufig wird dieser Sehnsucht durch das Verlangen nach einem Versteck unter den vier kartoffelfarbenen Rücken der Großmutter Ausdruck gegeben. Günter Blocker vermutet in diesem Streben nach Rückkehr zur Nabelschnur nur eine Flucht des Autors vor jeder Verantwortung, ein nihilistisches Verleugnen des menschlichen Seins

und den damit verbundenen Aufgaben^{1/}, es ist aber auch möglich, daß hier etwas ganz Anderes verborgen liegt - die Sehnsucht des Verfassers nach einem neuen, positiven Anfang. Günter Grass sieht aber, daß für diesen Anfang kaum Ansätze vorhanden sind, - man kann ja versuchen, "zu den Müttern" zurückzukehren, ihr Schoß ist aber unfruchtbar geworden. Eine wiederholte Genesis der bürgerlichen Gesellschaft ist unmöglich. Verlangt man nach einer Neugeburt, ist sie nur in der Retorte möglich, und der Neugeborene wird ein Homunculus sein. Wenn er etwas menschenähnlich geraten wird, werden die meisten in ihm ihresgleichen sehen. Das kann für ihn beschwerlich werden, deshalb muß er mittels einer rotweiß lackierten Kinderblechtrommel zwischen sich und der Welt die notwendige Distanz ertrommeln.

Mit Hilfe dieser Blechtrommel geschieht aber auch die Deutung der Geschehnisse, der wichtigen und der scheinbar unwichtigen Ereignisse der letzten dreißig Jahre aus der deutschen Geschichte. Oskar steht nur scheinbar in der Position eines in sich isolierten Ichs, der mit der Welt, wenigstens innerlich, nichts zu tun hat. Der zweite Pol seiner Bewegungsbahn beweist aber, daß er, der Einzelne und Paradoxe, ganz eng mit dem Allgemeinen verbunden ist. Dieser zweite Pol ist eine undefinierbare Furcht vor der "Schwarzen Köchin", die wohl als eine verborgene existenzialistische Todesangst /und zugleich auch als Todessehnsucht/ zu deuten wäre. Anfangs wird dieses zweite Motiv nur vage angedeutet, zum Ende des Buches nimmt es aber immer zu, um als Pointierung des Schlußkapitels auszuklingen: Da erfahren wir, daß die "Schwarze Köchin" immer hinter dem Blechtrommler dagewesen sei, ihm aufgelauert habe:

"... denn was mich früher auf Treppen erschreckte, was im Keller... auch als die Aale nach Mama verlangten und meine arme Mama nach den Aalen... Auch hinterm Hochaltar - was wäre der Katholizismus ohne die Köchin, die alle Beichtstühle schwärzt... immer war sie schon da... Fragt Oskar nicht, wer sie ist!" /S.493/

Wollen wir den "Anti-Entwicklungsroman" von Günter Grass in

^{1/} Günter Blöcker, "Kritisches Lesebuch", Hamburg, 1962, S.210

seiner Angehörigkeit zur Gattung untersuchen, so sehen wir zuerst, daß diese "Aufhebung des Entwicklungsromans" aufbautechnisch nach streng klassischen Prinzipien konstruiert worden ist. Im Grundriss hat das Werk das Gerüst des klassischen Entwicklungsromans von Goethe - es hat einen zentralen Helden, einen temporal und territorial abgegrenzten Raum, eine, trotz aller Behauptungen, sich entwickelnde Handlungslinie. In derselben Zeit ist dieser Roman eine parodistische Aufhebung all dessen. Diese Aufhebung wird mittels der Groteske realisiert. Es ist aber eine Groteske neuer Qualität, die wir in dem Werk von G. Grass treffen.

In seinem Buch über das Schaffen Rabelais' unterscheidet M. Bachtin die romantische, die mittelalterliche und die Renaissance-Groteske. Er schreibt da unter anderem, die romantische Groteske unterscheidet sich durch ein neues Verhältnis zum Schrecklichen. Die Welt der romantischen Groteske, das sei in dieser oder jener Hinsicht eine dem Menschen fremde und ihm abschreckende Welt. Das Gewöhnliche, Alltägliche, Anerkannte erweise sich da plötzlich als etwas Sinnloses, Zweifelhafte, Fremdes und Feindliches. Die eigene Welt werde da zu einer fremden Welt. In dem Alltäglichen offenbare sich das Erschreckende.

Die Groteske von G. Grass ist der Antipode nicht nur der volkstümlichen Groteske, sondern auch der Groteske des Romanismus, die von M. Bachtin als "däster" bezeichnet wird. Die Aufhebung der Regeln liegt bei Grass darin, daß nicht das Alltägliche grausam und schrecklich wird, sondern das Abschreckende als platteste Alltäglichkeit auftreten muß. Die Maximen F. Kafkas geistern durch diese Konzeption, und das nimmt der Groteske im Voraus jede Möglichkeit, in der Verneinung einen Ausblick auf Bejahen zu bewahren.

Das oben Gesagte trifft in vollem Maße auf den Haupthelden zu. Das Alltägliche des Schrecknisses und des Ekels wird durch die Stellung dieser vollkommenen Mißgeburt in der Gesellschaft und durch seine Beziehungen zu den Menschen unterstrichen. Diese Konzeption der neuen Groteske wird wohl nicht immer konsequent durchgeführt, es gibt auch bei G. Grass parodisierende Anspielungen, leicht ironische Charakterisierungen usw., sie gibt

aber Grund genug, von einer **Haupttendenz** des Verfassers zu sprechen.

Tendenzidee und doch voll spielerischer Groteske wird der Entwicklungsweg Oskar Matzeraths geschildert - obwohl schon am Anfang des Werkes mehrmals verkündet worden ist, jede Entwicklung und Bildung des Helden sei zugleich mit seiner Geburt /und, vielleicht, sogar noch früher/ abgeschlossen, spürt Oskar doch die Notwendigkeit eines Bildungsganges. Seine Bildung fällt aber höchst eigenartig aus - sie beruht allein auf zwei Büchern - "Die Wahlverwandtschaften" von Goethe und "Rasputin und die Frauen" eines nicht angegebenen Autors. Wenn der Memoirenschreibende Matzerath auf sein Leben zurückblickt, bekennt er:

"... Bis auf die heutigen Tage... schwanke ich, auf Schiller und Konsorten pfeifend, zwischen Goethe und Rasputin, zwischen dem Gesundbeten und dem Alleswissen, zwischen dem Udsteren, der die Frauen bannte, und dem lichten Dichterfürsten, der sich so gern von den Frauen bannen ließ..." /S.72/

Und gleich erklärt er auch, welche Bezogenheit diese Tatsache in sich verbirgt:

"... Wenn ich mich zeitweilig mehr dem Rasputin zugehörig betrachtete und Goethes Unduldsamkeit fürchtete, lag das an dem leisen Verdacht, der Goethe hätte, hättest du, Oskar, zu seiner Zeit getrommelt, in dir nur Unnatur erkannt, dich als die leibhaftige Unnatur verurteilt und seine Natur - die du schließlich immer, selbst wenn sie sich noch so unnatürlich spreizte, bewundert und angestrebt hast - sein Naturell hätte er mit übermäßigem Konfekt gefüttert, und dich, armen Tropf, wenn nicht mit dem Faust, dann mit einem dicken Band seiner Farbenlehre erschlagen..." /S.72/

Ist das nicht einer Erkenntnis gleich, daß zu Goethes Zeit eine solche Degradation des Menschlichen nicht möglich gewesen wäre? Die Wahl des "Bildungsmaterials" ist also weniger aus **bi** **d** **e** **n** **d** **e** **n**, mehr aus **z** **e** **i** **t** **k** **r** **i** **t** **i** **s** **c** **h** **e** **n** Gründen eben auf diese Bücher gefallen. Heute, behauptet der Blechtrömler, wäre das Niveau des Goetheschen Zeitalters nicht mehr zu erreichen, deshalb sei der "arme Tropf" gezwungen worden, ins Inhumane zu flüchten, um seine Existenz zu retten.

Der Autor läßt aber diesen Gedanken nicht recht aufkeimen und sorgt zugleich für ein Gleichgewicht, damit die guten und die bösen Kräfte gegenseitig aufgewogen werden. Da der positive Ansatz zur Anerkennung des klassischen Ideals schlecht zum Wesen des alles verneinenden Blechtrommlers anzupassen ist, sucht Oskar nach einem Ausgleich, der einer Nullifikation alles Erhabenen und Idealen ähnlich wäre:

"... Allein auf Rasputin wollte ich mich nicht verlassen, denn allzubald wurde mir klar, daß auf dieser Welt jedem Rasputin ein Goethe gegenübersteht, daß Rasputin Goethe oder Goethe einen Rasputin nach sich zieht, sogar erschafft, wenn es sein muß, um ihn hinterher verurteilen zu können..." /S.74/

Und Oskar Matzerath reißt aus beidern Büchern Blätter heraus, mischt sie durcheinander, bis ein neues Buch für ihn entsteht, in dem er sieht "...Gottliebe züchtig an Rasputins Arm durch mitteldeutsche Gärten wandeln und Goethe mit einer ausschweifend adligen Olga im Schatten sitzend, durchs winterliche Petersburg von Orgie zu Orgie schlittern..." /ebenda/

- Auf den ersten Blick scheint es, daß Günter Grass hier absichtlich und willkürlich ein zerrissenes, bis zum Grund aufgewühltes Weltbild erschaffen hat, ohne darauf zu achten, ob es den Tatsachen entspricht: Ist das nicht eine verrückte Idee - Rasputin, eine kurzfristige Skandalgeschichte des bankrotten Zarenhofes und die Zeitalter füllende Goethe-Gestalt gleichzusetzen oder auch nur nebeneinander zu stellen? Und doch - bei näherer Betrachtung der Zusammenhänge müssen wir bekennen, daß der damalige Gesundheitsbeter der dekadenten russischen Aristokratie, diese Ausgeburt des Aberglaubens und der sexuellen Besessenheit, gar nicht so unbegründet zum Symbol eines Zeitalters erhoben wird, eines Zeitalters, dem der Autor die Bezeichnung "MYSTISCH, BARBARISCH, GELANGWEILT" gibt - in einem solchen Zeitalter kann auch ein Rasputin sehr gut den Platz eines Goethe ausfüllen!

Der bekannte westdeutsche Literaturtheoretiker Hermann Fonges schreibt in bezug auf "Ulysses" von James Joyce: "... in dem die Griechen durch die Gegenwartsgasse gezogen werden, wird zugleich diese glorreiche Gegenwart auf ihren nihilistischen

Bodensatz gebracht."^{1/} Ein Ähnlicher Fall liegt vor uns in diesem Kapitel der "Blechtrommel" - indem man Goethe, willkürlich und anachronistisch, in erniedrigende Situationen unseres Jahrhunderts versetzt, ihn da "agieren" läßt, wird in der Tat die Niedrigkeit und Nichtigkeit der Gegenwart gezeigt.

Man kann nicht einspruchslos dem Gedanken von Günter Cwojdrak zustimmen, daß Oskar Matzerath, "dieser Leopold Bloom in Lili-putgröße, der aus der platten Misere in die absurde Misere flüchten möchte" nicht zu einem grotesk-entlarvenden Symbol werde, da er sich vor der sozialen Realität verkriecht und nicht an einem humanistischen Gegenbild gemessen werde.^{2/} Das Fehlen des humanistischen Gegenbildes in einem satirischen Werk ist aber keine Seltenheit. Dieser Umstand soll nicht immer die entlarvende Kraft entscheidend beeinträchtigen und kann deshalb nicht als ein absoluter Wertmaßstab dienen. Oskar Matzerath entflieht weder der platten, noch der absurden Misere. Er braucht es gar nicht. In den meisten Fällen ist der Blechtrommler nur ein reflektierender Spiegel, der die platte Misere bloßlegt, indem er das K l a s s i - s c h e , die T r a d i t i o n auf der Zeitebene des H e u t e wiedergibt. - Es wird also nicht Goethe durch die Gegenwartsgasse gezogen, indem er für eine Ergänzung Rasputins ausgegeben wird, man entlarvt hier den deutschen Spießler, der auf die Klassiker schwört, vielleicht den "Faust" auswendig kennt, und der dennoch Greueltaten begehen oder ruhigen Mutes zulassen kann.

Zu einem Entwicklungsroman gehören unbedingt die Wanderjahre des Helden. Auch der Blechtrommler Oskar begibt sich auf Wanderschaft. Er tritt in eine Liliputanergruppe ein. Zusammen mit dieser Gruppe, die zum Fronttheater gehört, unternimmt er eine Tournee zum Atlantikwall. Man schreibt das Jahr 1943. Die einzigen Bauten, die in dieser "ruhreichen" Zeit errichtet werden, sind graue Betonbunker. Besonders eifrig baut man an der Küste des Atlantischen Ozeans. Einer von diesen Bunkern trägt die Aufschrift "MYSTISCH, BARBARISCH, GELANGWEILT". Oskar hört die Be-

^{1/} Hermann Pongé, "Im Umbruch der Zeit", Göttingen, 1956, S.43

^{2/} Günter Cwojdrak, "Das epische Panoptikum" in

"Eine Prise Polemik", Halle/Saale, 1965, S.10

hauptung, durch diese Bezeichnung werde das zwanzigste Jahrhun - dert beim richtigen Namen genannt. Wiederum ist der Held hier nur ein teilnahmsloser Zuhörer. Ebenso gelassen nimmt er auch die Prophezeiung hin, das von der Zeit "zwischen dem ersten und siebenten Weltkrieg" nur die grauen Bunker übrigbleiben werden - das seien nämlich die Pyramiden unserer Zeit. Man spürt aber ge - nau hinter dem scheinbaren Unbeteiligtsein des Helden eine Stel - lungnahme des Autors, - vielleicht sogar eine Warnung.

Ein weiteres Moment in der Bunkerszene - die unter den Bun - kern begrabenen Hundeknochen /"etwas Lebendiges muß da drin..."/. Es ist ja bekannt, daß in den Werken von Günter Grass das "Hun - demotiv" eine besondere Rolle spielt. Der Autor liebt es, mit dem Wechselbalg "das Hundeleben = das Menschenleben" zu spielen; nicht selten läßt er den vierbeinigen c a n i s f a m i l i - a r i s stellvertretend für die "Krone der Schöpfung", für den h c m o s a p i e n s erscheinen. So auch in diesem Falle. Einprägsam und vernichtend ironisch zeigt hier Grass, daß das hundseltende Leben des Menschen dieser Zeit wie eine Nichtigkeit unter den stumpfen, ungemein schweren Betonklötzen begraben liegt. Die Betonbunker, das sind die Bauten, dem Kriege und dem Unter - gang geweiht. Nicht einem konkreten Krieg, sondern dem Kriege überhaupt, einer vollkommen sinnlosen und dennoch unabwehrbaren Kette von Kriegen. Das elende Hunde-Menschenleben, wie nichtig es auch erscheinen mag, liegt aber den Todesfestungen des Jahrhun - derts zugrunde, ohne dieses Leben könnten die Kriegsbauten nicht errichtet werden. In der Vermutung aber, daß, vielleicht, eines Tages ein "sogenannter Altertumsforscher" diese "Denkmäler" un - serer kunstarmen und elenden Zeit kopfschüttelnd betrachten wer - de, haben wir einen schattenhaften positiven Ausblick, eine vage Hoffnung vielleicht, daß die Menschen irgendwann doch diesen Un - sinn des Bunkerbauens lassen werden.

140 Günter Grass leugnet wie die kapitalis tische, so auch die so - zialistische Entwicklungsperspektive, das ist seine Schwäche, er will aber nicht diese Position verlassen. In einer solchen Situ - ation bleibt aber die Negation um ihrer selbst willen das einzig Mögliche. Die Gestalt Oskar Matzeraths ist eine solche totale Ne - gation, die zu verkünden vereucht: eine Rückkehr zur Lebensquelle.

ist unmöglich, das Leben ist zu sinnlosem Existieren im Schatten der "Schwarzen Köchin" geworden - eine Todesahnung lastet darauf, - und eine weitere Entwicklung ist nur als eine Entwicklung zum Bösen möglich. Die ehemals sichere und "gemütliche" Welt des Kleinbürgertums ist zur Welt der "verlorenen Illusionen" geworden, der bürgerliche Mensch von heute ist ein Zerrbild seiner selbst, und der Blechtrommler von Günter Grass ist sein Konterfei in schiefem Spiegel. Das Betrachten dieses Bildnisses kann für den westdeutschen Leser nur nützlich sein. Vielleicht wird es einige, die das Denken nicht ganz verlernt haben, vor die *quo vadis*-Frage stellen?

Es kann auch ein solches Werk, das scheinbar nichts Positives an sich hat, eine Anzahl von "anti"-Erscheinungen in sich birgt und einen lärmenden *Antipoden alles Heldenhaften* für die Heldenrolle engagiert, dennoch *positive Resultate* bewirken.

.....

Wenn in der Bundesrepublik der Autor Günter Grass die einzige Möglichkeit einer zeitgemäßen Schilderung darin sieht, die moralischen und literarischen Dogmen und Kanons umzuwerfen, auf den Kopf zu stellen, so sehen die Schriftsteller der Deutschen Demokratischen Republik ihre Aufgabe darin, an der *Weiterentwicklung* des überlieferten *klassischen Erbes* zu arbeiten.

Das Problem des Helden, das Problem der nationalen Schuld und die Fragen über die erzieherische Funktion der Literatur stehen im Brennpunkt der demokratischen deutschen Literatur. Eine besonders krasse Widerspiegelung finden diese Probleme in dem Entwicklungsroman, der seiner Eigenart nach dazu besonders gut eignet. Didaktische Bestrebungen, die durch eine Heldengestalt zum Ausdruck gebracht werden, ist nichts Neues. Heute hat aber die "Erziehung durch den Helden" eine neue Interpretation bekommen. Diese neue Interpretation hat auch eine Wandlung des Begriffes "Held" hervorgerufen, doch in einer anderen Richtung wie die von dem Grasschen Blechtrommler eingeschlagene. Das Leben, das auf einer positiven Grundlage beruht, braucht einen lebensbejahenden

Helden, der die Entwicklung nicht scheut. So schreibt, z.B., Walter Dreher: "... Das Problem des werdenden positiven Helden ist mit der Frage nach der erzieherischen Funktion der sozialistischen Literatur eng verbunden. Denn "den Leser mit dem Helden verwandt machen" heißt doch nichts anderes, als dem Leser begreiflich machen, daß auch er sich entwickeln kann, daß auch er - vielleicht - bereits einige Stufen der Entwicklung hinter sich hat und noch weiterkommen kann, daß der Held des Buches für den Leser erreichbar ist..."^{1/}

W.Dreher erörtert auch den neuen Heldenbegriff: "... Wir sollten aber den Begriff "Heldentat" nicht zu eng auffassen; wir sollten ihn verstehen als Verhaltensweise in sozialistischem Sinne. Wir brauchen in unserer sozialistischen Literatur beide Typen der Helden; den strahlenden Helden, der zu Bewunderung zwingt, mitreißt, begeistert, und den werdenden Helden, der uns zeigt, wie wir uns zu immer höheren Stufen der menschlichen Qualifikation in der sozialistischen Gemeinschaft entwickeln können..." /ebenda/

Der klassische Entwicklungsroman hat sich von Anfang an mit dem **w e r d e n d e n** Helden befaßt, das ist ja ein Inbegriff dieses Genres, wie es schon die Benennung bekundet. Der werdende, aufwärtsstrebende Held des Entwicklungsromans erreicht aber selten die Höhe des vollendeten, des "strahlenden" Helden - diese Tatsache gehört auch zur Entwicklungsgeschichte dieser Gattung, und das dürfen wir nicht bei der Einschätzung der neu entstandenen Werke außer Acht lassen. Zu beachten ist auch, daß das Aufwärtsstreben des Helden jetzt unter ganz anderen Umständen und Bedingungen erfolgt und andere Maßstäbe verlangt.

Die neuen Entwicklungsromane sind in vielen Fällen autobiographisch akzentuiert, das Verhältnis zur Autobiographie in allgemeinem /im Vergleich mit dem bürgerlichen Entwicklungsroman/ hat sich aber verändert. Die sozialistischen Schriftsteller haben nicht nur in ihren Werken positive Heldengestalten geschaffen, sie haben sich auch selbst zu positiven Helden entwickelt - sie haben den eigenen Entwicklungsweg, der nicht von dem Wer

^{1/}Walter Dreher, "Der positive Held historisch betrachtet", in NDJ, Heft 3/1962, S.60

ihrer Klasse zu scheiden ist, gestaltet. Häufig nennt man in der deutschen Literaturwissenschaft die Werke von solchen Autoren wie Marchwitza, Fünberg, Brézan, Joho, Jobst, Strittmatter als Be-
weise zum oben Gesagten. In keinem von diesen Werken finden wir einen fertigen, vollendeten positiven Helden als Zentralfigur, die Helden dieser Romane sind aber so angelegt, daß sie die Keime des Positiven schon am Anfang ihres Weges zeigen, um sich immer mehr zu entfalten. Und gegen das Ende erreichen gewöhnlich die zentralen Figuren eine solche Phase ihrer Entwicklung, die uns nicht daran zweifeln läßt, daß sie schließlich eine dem vollendeten positiven Helden nahe Stufe errreichen werden.

Das didaktische Ziel, schon in den Wurzeln des Genres vorhanden, das Bestreben, durch die Entwicklung des Helden die Entwicklung des Lesers zu forcieren, ist nicht nur dem Entwicklungsroman eigen, es kommt schon in den Schelmen- und Abenteuerromanen zutage. Es schreibt darüber Prof. H. J. Geerds: "... Diesen didaktisch analytischen Bedürfnissen dienen auch die bekannten Schelmen- und Abenteuerromane bis zu dem großen Meisterwerk "Simplizius Simplizissimus". Aber erst im 18. Jahrhundert, als das Bürger-tum in Deutschland ideologisch-ästhetisch erstarkte, wurden die verschiedenen Ansätze zur Gesellschaftsschilderung und zur Darstellung einzelner bürgerlichen Charaktere auf neue Ebene zusammengefaßt: der klassische deutsche Entwicklungsroman entstand, in dem nun nicht mehr typisierte Charaktere den Weg zwischen "Gut" und "Böse" kennzeichneten, sondern in dem ein zentraler, typischer Charakter genutzt wurde, um die Widersprüche und die Konflikte künstlerisch aufzudecken..."^{1/}

In gewissem Sinne hat also damals das Individuelle auf Kosten des Allgemeinen zugenommen, wenn auch dadurch eine andere neue Qualität erreicht wurde. Heute erleben wir den umgekehrten Prozeß - durch das in dem modernen deutschen Entwicklungsroman aufgenommene picaresque Element erfolgt eine gewisse Schematisierung der Gestalten, es geschieht aber zugunsten der genaueren Gesellschaftsschilderung und muß wiederum als neue Qualität

^{1/} H. J. Geerds, "Die Arbeiterklasse in unserer neuesten epischen Literatur", in NDL, Heft 5/1960, S. 132

angesehen werden.

Neue Interpretation verlangt heute auch das Problem der Entscheidung. Die Notwendigkeit einer Entscheidung stand schon vor Wilhelm Meister, die Entscheidung, die von dem heutigen Helden verlangt wird, weist wesentliche qualitative Unterschiede auf. Wichtig ist weiter zu vermerken, daß, obwohl der sich entwickelnde Held und der positive Held keinesfalls Begriffe sind, die einander decken, zwischen den beiden eine dialektische Einheit notwendig ist, - die Entwicklung ist der Ansatz zum positiven Helden, sie ist auch sein Wesen und Hauptbedingung, da ein auf irgendeiner Entwicklungsstufe stehengebliebener positiver Held das Positive nicht lange bewahren kann.

Die "Totalität der Wirklichkeitsbereiche", auf den einzelnen bezogen, worüber schon Schiller in bezug auf Wilhelm Meister in einem Brief an seinen Freund Goethe geschrieben hat, ist noch heute das entscheidende Kriterium, das uns einen Entwicklungsroman von einem einfachen biographischen Roman - wie interessant der manchmal auch sein möchte - unterscheiden läßt. Prof. H. J. Geerdts findet, daß es auch heute eine der wichtigsten Aufgaben bleibe, die Entscheidungsfrage der Zeit dem Leser begreiflich vorzutragen, und daß gerade hier, wie es die Werke der sozialistischer Schriftsteller zeugen, könne der unentschiedene Held dazu am besten verwendet werden. Es bestehe hier aber eine große Schwierigkeit - den Übergang zu finden von Typus des noch schwankenden Helden zu dem Typus des positiven, für unsere Epoche mehr und mehr wirksamen Helden.

Ein gutes Beispiel hierzu ist die Trilogie von Herbert Jobst / "Der Findling", "Der Zögling", "Der Vagabund"/. Es ist ein auf der Schwelle des Entwicklungsromans stehender Schelmenroman moderner Prägung. Die kühne Grotteske und die breit verwendete deutsche Umgangssprache entlarvt die gesellschaftliche Wirklichkeit des Wilhelminischen Deutschlands, in der der Held von Kindheit auf sich zu entwickeln hat. Der erste Band des Werkes bietet Ansätze genug, um in der Perspektive einen sozialistischen Entwicklungsroman zu erwarten. Der III. Band bezeugt leider, daß es dem Autor nicht gelungen ist, seinen Helden aus der

Picaro-Konzeption herauszureißen, um ihn auf einen sozialistischen Entwicklungsweg zu stellen.

Einer anderen Art sind die Werke von Wolfgang Joho, die auch manchmal seitens der deutschen Literaturkritik "Entwicklungsromane" genannt werden, vor allem die Dilogie /"Der Weg aus der Einsamkeit" und "Die Wendemarke"/. Das picarische Element fehlt hier vollkommen, auch die wesentlichsten Aspekte des Entwicklungsromans werden nicht immer beachtet. Das erste der genannten Werke ist eher als ein Familienroman angelegt, man kann aber daraus die Geschichte des Thomas Ramutz herauschalen, um seine Entwicklung nachzuprüfen. Der zweite Roman, "Die Wendemarke" wird nur dem Thomas Ramutz gewidmet. Der Held des Werkes von Joho, Thomas Ramutz, ein Intellektueller, ist, wie ihn Werner Ilberg charakterisiert, ein "fast monomanischer Zweifler".^{1/} Und in der Tat, es fällt schwer diesen Helden als einen typischen Vertreter der deutschen Intelligenz aufzufassen, er ist eher eine Quintessenz der gesamten Zweifel der bürgerlichen Intellektuellen. Die Handlung wird äußerst verlangsamt, besonders in dem zweiten Roman, der Autor vertieft sich in die Analyse der inneren Erlebnisse des Helden, er verfolgt sie bis zur kleinsten Nuance, darunter muß aber die künstlerische Wahrheit leiden.

Ganz anders ist der "Intellektuelle am Scheidewege" in den Romanen von Juri Brézan "Der Gymnasiast", "Semester der verlorenen Zeit", "Mannesjahre". Ein neues Element in dem klassischen Schema des Entwicklungsromans bringt hier die Miteinbezogenheit von spezifischen Fragen der nationalen Minderheit im "großdeutschen Machtbereich". Der Held dieser Romane Felix Hanusch steht immer vor einer doppelten Entscheidung - er ist niemals "ein Mensch überhaupt", sondern auch ein Angehöriger seiner Nation.

Unter den vielen Entwicklungsromanen in der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik steht das Werk von E. Strittmatter "Der Wundertäter" auf einer wesentlich höheren Stufe der literarischen Entwicklung. Besonders bemerkenswert ist hier die geschickte Anwendung des picarischen Elements im Rahmen eines klassischen Entwicklungsromans.

^{1/} W. Ilberg, "Roman eines suchenden Bürgers", in "Sonntag" 5/1958

Vor uns steht Stanislaus Bädner, der "Wundertäter". Sein Lebensweg beginnt im Jahre 1909 in einem Dorfe, wie es viele in Deutschland gibt. Die ersten Kapitel des Werkes enthalten eine Milieu-Schilderung. Es ist die widerspiegelung des Lebens der Kleinbauer und des ländlichen Proletariats, auch Halbproletariats, vor dem ersten Weltkrieg. Die Existenz dieser Menschen ist ein ununterbrochener Seiltanz zwischen dem Rittergut des Grafen von Arnim und der Glashütte. Das Leben um den kleinen Stanislaus ist keine Dorfidylle, die antagonistischen Klassenkräfte stehen gegeneinander, sie bestimmen auch das Schicksal des Knaben.

Schon am Anfang des Werkes finden wir das Zusammenwirken zweier Aufbauprinzipien - es werden die "Etappen" des klassischen Entwicklungsromans beibehalten /Familie, Schule, Lehrjahre, Wanderjahre/, es wird aber zugleich auch das "Gelöstsein vom Bienenkorb" /wie es der sowjetische Literaturwissenschaftler W.Koshinow nennt/, die Isoliertheit des Helden in der Gesellschaft, gezeigt. Die "Narrenfreiheit" des Picaros und die "Hintergesichtigkeit" des Strittmatterschen Bädnerjüngens wäre hier gleichzusetzen. Die Bösheit der Kinder gegen den Andersgeratenen macht Stanislaus zu einem Einzelgänger:

"... Stanislaus hütete sich bereits, alles auszuplappern, was er sah und dachte. Er hatte entdeckt, daß man nicht nur seine Glieder, sondern auch sein Herz vor leichtsinnigen Verletzungen schützen mußte. Die halb mitleidigen Hänseleien seiner Brüder und Kinder in der Schule fühlte er wie kleine Risse im Herzen. Aus den kleinen Ribwunden tropfte Bittersaft, und der Bittersaft stieg ihm bisweilen zu Munde..."^{1/}

Wenn in der Taufszene die Reminiszenz des Eulenspiegel-Erlebnisses nur ein geschicktes Präludieren auf die Tradition ist, im Grunde aber durch keine unbedingte Notwendigkeit der Sujetentwicklung hervorgerufen, so ist die Isoliertheit des Helden von grundlegender Bedeutung zum Bestimmen und Charakterisieren seines Weges. In der Konzeption des Picaro ist sie sein Wesenszug bis zum Ende seines Lebens. Der Held von Strittmatter aber findet sich allmählich aus dem Gefängnis des

^{1/} Erwin Strittmatter, "Der Wundertäter", Moskau, 1962, S.66

Individualisten heraus, findet den Weg zu den Menschen, zu der Allgemeinheit, wenn er auch "lange unterwegs" ist. Der Ficaró gehört gewöhnlich k e i n e r Klasse an, - seine Wanderschaft geht d u r c h die Gesellschaftsklassen. Stanislaus hat eine formelle Klassenangehörigkeit seiner Abstammung nach - er hat den Vater, die Mutter, eine Schwester und fünf Brüder - eine haloproletarisch-kleinbürgerliche Familie. Die fünf Brüder werden aber nur einmal erwähnt, ihr Schicksal wird auf einer halben Seite erörtert - weder vorher, noch danach wird über sie gesprochen. Zu Stanislaus haben sie keine Beziehungen, sie üben keinen Einfluß auf sein Leben aus. Sobald die "Lehrjahre" des "Wundertäters" begonnen haben, ist seine Bindung mit der Familie überhaupt so locker, daß er ebensogut hätte ein Findling sein können. Er ist nur auf sich selbst gestellt. Das bedeutet aber nicht, daß Stanislaus auch ein besonderes Schicksal hätte, daß er mit dem Kleinbürgertum nichts Gemeinsames hätte.

"... Strittmatter hat die Entwicklung seines Helden chronikhaft angelegt. So hat der Roman nur eine Handlung. Nur das, was Stanislaus Bühner selbst und unmittelbar erlebt, erlebt auch der Leser..." schreibt K.H.Berger.^{1/} Einerseits ist das richtig: die Konzentration der Handlung auf den Helden und die Widerspiegelung der Geschehnisse durch das Prisma des Helden sind hier zwei Aspekte, die immer im Gleichgewicht bleiben. Der Held steht aber niemals allein, ohne Unterstützung des Autors, der mit einem Kommentar, mit einem "unterirdischen" Dialog immer dabei ist, deshalb kann man den Worten K.H.Bergers, daß der Leser die Welt nur so sieht, wie sie sich Stanislaus darbietet, nicht ganz zustimmen. Die "Welt" wird dem Leser in sehr scharfen Konturen vorgestellt schon in der allerersten Szene, bevor Stanislaus geboren ist. Die "Welt" ist gar nicht zu mißverstehen, als die Taufe des Neugeborenen vorbereitet wird, ebenso auch dort nicht, wo der Sechsjährige von dem Gutsvoigt mißhandelt wird.

Nach einer armsehligen Schulbildung verläßt Stanislaus das Heimatdorf und wird Bäckerlehrling. Die eigentlichen Lehrjahre beginnen.

^{1/} K.H.Berger, "Der Wundertäter", in "Schriftsteller der Gegenwart", Berlin, 1959, Heft 3 S.129

Es kommt zu Stanislaus auch die erste Liebe. Sie kommt in der Gestalt der Pfarrerstochter Marlen. - Die Liebe ist ein wichtiges Attribut der Erziehung in allen Entwicklungsromanen, sehr oft ist sie auch ein etappenbestimmender Wendepunkt der Heldenentwicklung. Die Marlen-Episode ist der erste große Zusammenstoß des naiv-ehrlichen Stanislaus mit der Lügenhaftigkeit der Religion und der bürgerlichen Moral. Wie ist Stanislaus' Verhältnis zur Religion? - Manches darüber haben wir bereits erfahren, als Stanislaus den "Heiligen auf evangelischer Seite" in der Dorfschule spielte. Jetzt schildert der Autor den ersten Gang des Helden zum Pfarrhaus, wo die "unvergleichliche" Marlen wohnt: "... Langsam und kirchlich ging er durch die Diele des frommen Hauses. Dort hingen Kreuze in verschiedener Größe. An die Kreuze waren Männer in verschiedener Länge genagelt. Der gekreuzigte Jesus daheim in der Dorfkirche hatte Stanislaus früher nachdenklich gestimmt. Hier traten nun die Jesusse in Massen auf und beeindruckten ihn weniger..."/S.135/

Das Thema des multiplizierten Heilands wendet auch G. Grass in seinem Werke an, und er macht daraus weitläufige Schilderungen. - Schon als Knabe versucht Oskar, dem Jesus-Kind das Trommeln beizubringen, versucht auch, ihn vom Schoß der Heiligen Jungfrau zu drängen. Der erwachsene Oskar behauptet, er, der Blechtrommler, allein sei der rechtsmäßige Messias des 20. Jahrhunderts, weil er, der Bucklige, sich nicht ans Kreuz nageln lasse. - Strittmatters Verhältnis zur Religion ist weder giftsprühend noch patetisch, in dieser Episode seines Romans vermerkt er nur, daß ein "zuviel des Guten" auch in "heiligen" Dingen verhängnisvoll sein könne. Es handelt sich hier aber um das Haus der angebeteten Marlen, und deshalb ist für Stanislaus alles annehmbar. Wenn er in der Schule mit vorsichtiger Zurückhaltung auf den "in dem schwarzen Buch eingesperrten" Himmelsherrscher geschickt hatte, so wäre er jetzt bereit /da das "dürre Mädchen" für ihn gewissermaßen eine "Tochter Gottes" ist/ mit entgegenkommendem Interesse ihren Glauben in sich aufzunehmen.

Stanislaus' Bildung wird auf die religiöse Bahn gelenkt. Er stopft eine Unmenge Bücher aus dem Pfarrhause in sich hinein. Über den Inhalt dieser Lektüre erfahren wir:

"... Es waren fromme Bücher. Man hörte die Engel mit den Flügeln rascheln, wenn man darin las..." /S.141/
 Obwohl durch die Liebe "gefügig" gemacht, verliert Stanislaus nicht den realistisch-einschätzenden Blick des Naturkinds. Das sehen wir aus den "heiligen" Geschichten in Stanislaus' "Interpretation": "... Dieser Jesus war schon in seiner Kindheit, wie man so sagt, nicht der dümmste gewesen..." /S.142 und weiter/. Die seitens des Autors meisterhafte Verwendung der Lexik aus frömelnd-heuchlerischen Erzählungen, vermischt mit der ruhig-logischen Betrachtungsweise des Stanislaus, läßt einen derart komischen Eindruck aus, daß eine sich selbst-Aufhebung des "Heiligen" unumgänglich hervorgerufen wird. Dabei können wir diese kleine Schilderung sogar keine Burleske nennen, da ist keine Erniedrigung des Erhabenen durch das Alltägliche. Es ist nur eine nüchterne Beweisaufnahme des faktischen Zustandes, und die erweist, daß das "Erhabene" in der gezeigten Situation eine Lüge gewesen ist. Wenn hier eine Parallele zu dem Blechtrommler-Jesus von G.Grass gezogen wird, /Oskar sieht in Jesus sein Ebenbild, seinen Zwilling Bruder, sich selbst; Stanislaus, aus der praktischen Erfahrung seiner Kindheit ausgehend, versetzt sich ebenso in die Situation des göttlichen Wunderwirkens, wohl ohne die Usurpationsversuche des Blechtrommlers/, sehen wir, daß Strittmatter, scheinbar ohne etwas Böses im Schilde zu führen, vielleicht eine größere Entlarvung der religiösen Maximen erwirkt als es G.Grass gelingt.

Wenn Stanislaus, der lyrisch eingestellte Don Quichote des Romantischen, der auf Wanzenpapier lange Gedichte schreibt und die geheimen Kräfte zu meistern hofft, sich wieder auf Wanderschaft begibt, geht diese Wanderschaft noch immer durch den grauen kleinbürgerlichen Alltag. Das Sich-Wiederholen der einschlägigen Erlebnisse, als eine sich allmählich summierende Quantität, um den notwendigen qualitativen Umbruch hervorzurufen, ist ein oft angewandtes Kompositionsmittel. In diesem Falle können wir aber nicht von einem Umbruch sprechen. Stanislaus wandert durch das Leben müde und resigniert, nichts weiter. Vielleicht ist ein Umbruch hier deshalb nicht zu vermerken, weil das Problem "Gott" nicht zu den Kardinalfragen seines Lebens gehörte. Und außerdem ist ja der evangelische Gott überhaupt schon seit Jahrzehnten ein auf Socken

umhergehender Gott; ein fanatischer Glaube und erhitzte Leidenschaften stehen weder ihm, noch seinen Versehern zu Gesicht. Die Beziehungen des Helden zu Gott ist aber ein traditionelles Motiv des Entwicklungsromans, so war auch in diesem Falle die Stellungnahme des Autors notwendig.

Während aber Stanislaus sich mit Liebe und "himmlischen" Angelegenheiten befaßt und letzten Endes zum Entschluß kommt, daß er jetzt studieren wolle, hat die Erde sich weitergedreht, und sie hat schon die Zone erreicht, wo die braune Sonnenfinsternis sich anschickt, Deutschlands Himmel total zu bedecken. Stanislaus weiß von all dem nichts:

"... So ging Stanislaus vierundzwanzigster Winter vorüber. Um ihn wurden Schlachten geschlagen, gewonnen und verloren... Er suchte sich sein Wissen zusammen wie die Haubenlerchen ihr Winterfutter. Er träumte von der Wärme eines verstehenden Menschen wie die Haubenlerchen von Steppensommer, und er wußte keinen Augenblick, daß er zu denen gehörte, die Ungeheuerlichkeiten zuließen..." /S.274/

Karl Heinz Berger in "Schriftsteller der Gegenwart" H.3 schreibt, es gehöre zum Verdienst Strittmatters, daß er die Tiefe des Empfindens und der Poesie des plebejischen Menschen, einen bislang in der deutschen sozialistischen Literatur in den Hintergrund gedrängten Zug des Lebens einfacher Menschen, nachdrücklich betont habe. Es solle die Darstellung der starken und das Leben weithin bestimmenden "privaten Gefühle" nicht mehr Domäne der diese Gefühle verzerrenden spätbürgerlichen Literatur bleiben./S.136/

Strittmatter hat aber nicht allein die Frage über die Bürgerrechte der "privaten" Gefühle in der sozialistischen Literatur positiv aufgehoben, er hat auch wie kein anderer bewiesen, daß die Schilderung des Privaten und des Einzelnen in derselben Zeit auch eine Allgemeingültigkeit haben kann. Daß man nicht nur den Menschen in der Zeit schildern kann, daß ebensogut eine Romanfigur stellvertretend für ihre Zeit stehen kann.

Die Eigenart des Romans "Der Wundertäter" ist, daß die Handlung die ganze Zeit in der Peripherie vor sich geht - es sind die deutschen Kleinstädte im ersten Teil, durch die hindurch Stanislaus Wanderschaft zieht, es ist auch die Peripherie des Krieges, die im zweiten Teil die Handlung bestimmt. Ein Heinrich _

Zille-Bild hat aber oft über das Leben mehr auszusagen als ein irgendanderes großes Gemälde. So hat auch Strittmatter in seinem Werk das *par s p r o t o* Prinzip nicht minder geschickt als sein großer Vorgänger Heinrich Mann angewandt, und wir erblicken in den provinziellen Angelegenheiten nicht selten das ganze Deutschland. Dasselbe bezieht sich auf die Gestalten, die mit dem Haupthelden in erster Berührung kommen. Wenn wir noch einmal zu Stanislaus unglücklicher Liebe zurückkehren und einen wertenden Blick auf Marlen werfen, sehen wir ein Mädchen aus bürgerlichen Verhältnissen, naiv und sentimental, willen- und hilflos den Eltern gegenüber, zum Erstreben des "gutbürgerlichen" Glückes /worunter die Ehe mit einem gutsituierten Mann verstanden wird/ eingestellt. Zweifellos eine Gestalt mit ironischer Zuspitzung, dennoch nicht unympatisch und für die Vor-Hitler - Periode in Deutschland durchaus charakteristisch.

Die Zeit rückt aber weiter, auch die Menschen bleiben nicht stehen. Lillian tritt auf die Bühne.

Die sowjetische Literaturforscherin L. Simonjan gibt in ihrem Artikel "На верном пути", /*Иностранная Литерат.* №10/59 / eine erweiterte Analyse der Gestalt Lilians und ihrer Beziehungen zum Haupthelden. Lillian, von dem Faschismus verführt und verdorben, sei eine groteske Gestalt, die ins Symbolische übergehe. Durch die Zuspitzung der Groteske werde eine unerwartete Assoziation zwischen Lillian und Hitlerdeutschland hervorgerufen. Deutschland, ebenso wie Lillian, sei von der Demagogie des Faschismus verdorben worden, und sie beide, Deutschland ebenso wie Lillian - betrügen diejenigen, die sie lieben. L. Simonjan stellt hier die Frage: wäre es nicht besser, die Groteské nicht zum Symbol zu erheben? Indem Stanislaus diese Lillian heiratet, werde dieses Symbol vollkommen enträtselt: er wisse alles über Lillian, für ihn sei sie aber die Heimat, ohne die man nicht leben könne. Und L. Simonjan fügt hinzu: es sei ja war - man könne nicht ohne Heimat leben, man dürfe aber nicht eine solche Heimat annehmen, wie sie ist, besonders, wenn sie fremd geworden. Es werde die Zeit kommen, wo Stanislaus das verstehen werde und sich für immer von Lillian losagen. Er befinde sich aber zu lange in seinem Irrtum.

Diese Interpretation der Lillian-Gestalt ist sehr interessant,

es tauchen dennoch in diesem Zusammenhang mehrere Fragen auf: Erstens - ist Lillian wirklich als ein Deutschland-Symbol gemeint, ist sie nicht einfach ein satirischer Prototyp des "Heimats Mädels"? Und zweitens - war denn Strittmatter derjenige, der die Assoziation "das Mädchen = die Heimat" erfand? Geistert nicht diese Assoziation durch alle damaligen Soldatenlieder? Wir sehen es ja in dem gesamten Repertoire - von den wehmütig besungenen "Sternen der Heimat" angefangen, an den im Schatten der blühenden Flieder- und Holunderbäume "treu am Zaune" stehenden Schönheiten vorbei bis zu der Laterne der Lilli Marlen können wir es verfolgen - überall steht das Mädchen stellvertretend und "höchst symbolisch" für die Heimat. Strittmatter mußte hier nichts Neues erfinden, er zeigt einfach eine grotesk zugespitzte, aber nicht unmögliche Gestalt dieses "Heimats Mädels". Ob er sie auch als Symbol für Deutschland gemeint hat? - Es ist, wie man es verstehen will, direkte und unmißverständliche Belege gibt der Text des Buches nicht. Es gibt da zwar ein paar Stellen, wo der Name Lilians mit dem Wort "Heimat" nebeneinander steht, es sind aber diverse Deutungen dieser Tatsache möglich, z. B.:

"... Also Lillian! Ein Mensch aus seiner Heimat. Heimat? Jedenfalls ein Mensch, den er kannte. Ein Mensch, den er liebte. Liebte? Jedenfalls ein Mensch." /S. 378/ - Diese stufenweise Bedeutungsverminderung der Liliangestalt gibt kaum den Anlaß, sie zum Deutschland-Symbol zu erheben. Ebenso ist es an anderen Stellen. Es müssen aber auch in diesem Zusammenhang ein paar Bemerkungen betreffs einiger Wesenszüge der Schaffensmethode von Strittmatter gesagt werden. Es sind das P a m p h l e t und die P o l e m i k, die ihren Siegel auf den "Wundertäter" gedrückt haben. Wohl ist der "Wundertäter" kein Pamphlet auf den Entwicklungsroman, er ist es aber auf gewisse Erscheinungen des deutschen Lebens in der betreffenden Zeit. Auch die Polemik mit der deutschen Wirklichkeit ist ein organischer Bestandteil des Werkes. Durch die Polemik wird oft ein pamphletischer Eindruck erzielt. Die Polemik findet ihren Ausdruck:

1/ als Dialog - wie offen, so auch getarnt, "unterirdisch",

2/ durch die Gestalten, die in ihrer Anlage das Wesen eines Als-Ob, eine scheinbare Ähnlichkeit mit der offiziell anerkannten,

mit der deklarierten Standartgestalt haben. Die Züge der zum Pamphletischen strebenden Polemik, einer Polemik mit der offiziellen Wirklichkeit hat auch die Gestalt Lilians /ebenso wie auch die Gestalt Marlens/. Und wenn wir noch die Namen der beiden : Lilian und Marlen in Betracht ziehen - vielleicht ist diese Namengebung gar nicht so zufällig ! - dann tritt uns der Inbegriff des "Heimatmädels", Lili Marlen selbst, entgegen !

Die Bedeutung dieses Kunstgriffs ist nicht zu unterschätzen. Dem deutschen Soldaten wurde in der Gestalt eines lächelnden oder trauernden weiblichen Wesens ein Ideal, eine "verdaulichere" Heimatvorstellung neben der "hohen", offiziellen angeboten. Der Autor des "Wundertäters" kratzt dem Ideal die offizielle Schminke ab, schaut hinter die Kulisse des fotogenen Lächelns und entdeckt da die Fratze der Wirklichkeit.

Die beiden Frauengestalten - Marlen und Lilian - sind also für zwei Etappen in Stanislaus Lebenskennzeichnend. Sie sind auch für zwei Etappen der deutschen Geschichte kennzeichnend: Marlen - das romantisierte bürgerliche Ideal, übertragen in die Zeit der Weimarer Republik. Lilian - eine Parodie auf das deutsche Mädchen der Hitlerzeit - aus der "Schar der gebärfreudigen Stuten der BdM" stammend, durch all die Episoden ihrer uniformierten Liebschaften bis zu einer "treuen" deutschen Frau, die auf Pelzschuhe aus Polen und Seide aus Paris wartet - "deutsch" und "völkisch" bis ins Knochenmark !

Man pflegt zu sagen, dem bürgerlichen deutschen Entwicklungsroman komme es nur auf die Persönlichkeitsbildung des Helden an. Dieser Bildungsgang könne auch fern von der Gesellschaft, in einem idealen Raum vor sich gehen, er könne mit der Realität wenig Gemeinsames haben, ja sogar gegen sie gerichtet sein. In dem sozialistischen Entwicklungsroman dagegen entwickle sich der Held in der konkreten gesellschaftlichen Wirklichkeit. Darüber schreibt unter anderem auch K.H.Berger in dem oben erwähnten Artikel/3,131/ Dagegen wäre nichts einzuwenden, nur müßte noch dazu die Zielrichtung dieser Entwicklung angegeben werden.

Ebenso muß hier unterstrichen werden, daß der Begriff "sozialistischer Entwicklungsroman" und "Entwicklungsroman, nach den Prinzipien des sozialistischen Realismus verfaßt", unmöglich

ein und dasselbe sein kann. Man verwechselt es aber auf Schritt und Tritt. So, z.B., dürften wir den II. Teil der "Abenteuer des Werner Holt" einen "sozialistischen Entwicklungsroman" nennen, nicht aber den I. Teil dieses Romans von D. Noll, oder auch den "Wundertäter", wie es oft getan wird. Die beiden Werke entsprechen wohl den Forderungen des sozialistischen Realismus, darüber läßt sich nicht streiten; wenn aber in der geschilderten Epoche noch keine Anzeichen einer sozialistischen Gesellschaft vorhanden sind, wenn der Held von einer solchen Möglichkeit sogar keine Ahnung hat und damit beschäftigt ist, seine Verhältnisse mit der kapitalistischen Gesellschaft zu klären, was ist denn das für eine "sozialistische Entwicklungsgeschichte" ?

So ist auch das nach den Prinzipien des sozialistischen Realismus verfaßte Werk "Der Wundertäter" wohl eine Vorbereitungsstufe zur möglichen sozialistischen Entwicklungsgeschichte. Die Hauptaufgabe des Werkes - dem Helden zu klären, woher er kommt und wohin er zu gehen hat, ihm zu zeigen, das er den Weg der sozialistischen Entwicklung einzuschlagen hat. Die allmähliche Erkenntnis der gesellschaftlichen Wirklichkeit zieht hier gleich auch ihre Verneinung mit sich. Die positiven Entwicklungsmöglichkeiten müssen außerhalb der Gesellschaft, in der Stanislaus lebt, gesucht werden. Eine Entwicklung i n n e r h a l b der gesellschaftlichen Wirklichkeit und m i t der Gesellschaft, kann nur dort vor sich gehen, wo diese Gesellschaft zu bejahen ist.

Der Halbproletarier Stanislaus sucht nach einem Platz in der kapitalistischen Gesellschaft, ohne die geringsten Gesellschaftskennnisse zu haben. Er lernt nur auf eine kurze Zeit zwei Menschen kennen, die ihn über das wahre Leben aufklären könnten - seinen Schwager Reinhold und den Kommunisten Gustav Gerngut. Der Kontakt mit ihnen währt aber nicht lange, es sind nur einige Gespräche, und der zwischen Mehl- und Sternenstaub umherirrende Bäckergehilfe ist wieder allein auf der Welt.

Die stufenweise Entlarvung der gesellschaftlichen Wirklichkeit, die die ganze Zeit Stanislaus Erkenntnisweg markiert, bekommt in dem II. Teil des Romans neue Züge. Stanislaus, der immer nur auf seine eigene Hilfe angewiesen war, meint in der Person Weißblatts einen Mentor gefunden zu haben. /Nietzsche war tot,

Weißblatt lebte",/ Weißblatt ist aber eine Mentor-Aufhebung, ein Irrlicht und kein Wegweiser, nur ist es für den Unerfahrenen nicht leicht, das zu erkennen. Es fällt dem Suchenden schwer, die ganze Falschheit von Weißblatts Philosophie zu begreifen. Ein weiter Weg ist notwendig, bis Stanislaus mit Überzeugung sagen kann:

"... "Der Fehler ist," sagte Stanislaus, "daß deine Weisen zu lange tot sind. Ich möchte gern wissen, was sie zu unserer Zeit gesagt hätten"..."/S.463/

Im letzten Teil des Werkes sind folgende Geschehnisse etappenbildend: die brennende Synagoge, Ali Johannson's Tod, Helene. Studieren, an seine innere Ausbildung arbeiten, will er nicht mehr /"Wozu studieren? Um eine gelehrte Leiche zu werden?" /.

Stanislaus fühlt, er ist ein Staubkorn in dem großen Weltwind: "... Der große Weltwind hatte ihn aufgehoben wie ein Staubkorn, ihn zuerst in seinem Heimblande hin und her geweht, und hatte dann diesen Staubkorn Stanislaus ein Weilchen im Lande Frankreich auf dem Fleck Paris liegenlassen. Schließlich war das Staubkorn gar in einen Sturm geraten und in die großen Wälder unterhalb des Erdpols gewirbelt worden..." /S.482/

Die Geschehnisse im Kriege, so wie sie Stanislaus treffen, werden zum Anlaß, der ihn zwingt, seine Position im passiven Verhalten und Erdulden aufzugeben und die Möglichkeit einer Tat zu suchen: "... Und da war sein Vorsatz, das menschliche Leid auf der Erde, dieser pockigen, angeschimmelten Apfel, zu vermindern. Konnte er es als einzelner, wenn Tausende seinesgleichen Leid anfertigen und zubereiten?" /S.486/. Und als Stanislaus über Helene Heldentat nachzudenken beginnt und sie mit einer wiedergeborenen Jungfrau von Orleans zu vergleichen versucht, sieht er, daß sein Lernen umsonst gewesen ist, daß er eigentlich nichts weiß. Die bürgerliche Wissenschaft gibt ihm keine Antwort auf die brennenden Fragen.

Es gelingt Stanislaus, sich allmählich von Weißblatt loszureißen, jedoch ist Weißblatt der Anlaß, weshalb Stanislaus nicht mit Rolling geht. Nur die letzte Episode des Werkes zeigt Stanislaus auf dem Wege zu den Menschen, auf dem Wege aus seinem Individualismus heraus.

... Er bereute nichts, und er war noch immer bereit, sein Leben abzubrechen. Es war zu wenig, was er als einzelner tun konnte, um die Böstaten aus der Welt zu schaffen. Es lohnte nicht..."/S.562/

Der Ausklang des Buches ist kein froher und lebensbejahender, er entspricht aber der Lebensetappe, die hinter Stanislaus liegt, als eine angemessene Schlußfolgerung, und gerade deshalb läßt er nur hoffen, daß der künftige Entwicklungsweg des Stanislaus Böhner ein sozialistischer Entwicklungsweg sein wird. Denn ist er auch in dem großen Weltwind nur ein unbedeutender, hin und her getriebener Staubkorn gewesen, sein menschliches Antlitz hat er nicht verloren.

.....

Aus der Analyse ergibt es sich also: die Helden aus den beiden populärsten Entwicklungsromanen in der Bundesrepublik und in der Deutschen Demokratischen Republik - der "Blechtrommel" Oskar Matzerath und der "Wundertäter" Stanislaus Böhner sind so grundverschieden wie in den Anlagen, so auch in der Ausführung, daß ein regelrechter Vergleich unmöglich wird. Oskar, der Gnom und Kretin, hat niemals ein menschliches Antlitz besessen, niemals ein positives Ziel gehabt, er fühlt sich nur berufen, das Zugrunde - Gehende schneller zu zerstören, obwohl er selbst da drin existieren muß. Stanislaus, der bedrängte und bedrückte "kleine Mann", strebt zu einer wahren Menschlichkeit. Gerade diese Verschiedenheit der Heldenkonzeptionen zeugt aber am besten von der Lebensauffassung der beiden Autoren, sie zeugt ebenso von der Verschiedenheit der allgemeinen Lebensauffassung der beiden deutschen Staaten.

Краткое содержание.

В статье "К проблеме героя в современном немецком романе развития" рассматривается вопрос о том, как в немецком романе развития преломляется проблематика, актуальная для романа вообще. Особое внимание обращено на различные аспекты проблемы героя и на разницу в их интерпретации в литературе ГДР и ФРГ.

В статье сделан анализ романа Г. Грасса "Жестяной барабан" и романа Штрिटтматтера "Чудодей". Западногерманский писатель Г. Грасс в своем романе развивает одну из многих распространенных сейчас концепций "анти-героя" выводя в роли судьи общества физического и морального уродца.

Образом Оскара Мацерата Г. Грасс пытается доказать, что общество достигло пункта от которого невозможно дальнейшее развитие.

Э. Штрिटтматтер, как и подавляющее большинство писателей ГДР в своих работах развивает давние положительные традиции классической литературы. Штрिटтматтер пытается обогатить жанр романа введением в него отдельных элементов плутовского романа.

Центральная фигура романа "Чудодей" Станислав Боднер тоже не идеальный герой, это охваченный сомнениями искатель правильного пути, оказавшийся без провожатого в джунглях буржуазного общества с большим трудом идущий к положительному.

Тем не менее именно такое построение образа позволяет надеяться, что герой романа "Чудодей" пойдет по социалистическому пути развития.

BAIRONA "KAINA" TĒLU STILISTISKAIS RAKSTUROJUMS RAIŅA
ATDZEJOJUMĀ

Stila iezīmju atveidei tulkojumā, īpaši dzejas tulkojumā, ir visdziļākā nozīme, jo dzejas stils nav tikai tās ietērs. Attiecīgie dzejas darba dominējošie tēli un priekšstati rod sev raksturīgo izteiksmi, kurā tie gūst savu spilgtāko realizāciju. "Forma... ir īsti tikai saturs, kurš top nojaužams, redzams, dzirdams, saprotams",¹ tā saturs un formas vienību uzsvēris J. Rainis. Jāpiezīmē, ka dzejā stils sakausēts ar saturu vēl ciešāk nekā prozas darbā. Dzejas darba jēga ir dzīva tikai skaņas, ritma, atskaņu, leksisko un gramatisko nozīmju savstarpējo attiecību sistēmā.²

Atsevišķā dzejas darbā vai dzejas darba posmā pārsvaru gūst viens vai otrs no šiem līdzekļiem, taču šie dzejā īpaši koncentrētie un sasprindzinātie komponenti mākslas darbu rada tikai savstarpējā kopumā un visciešākajā savijumā ar tēlainās izteiksmes līdzekļiem. J. Etkinds raksturo dzejas darba dažādo elementu kopsakarību un funkcionālo nosacītību šādi:

"...nevar izdalīt, atraut no citiem vienu no poētiskās formas elementiem, piedēvējot tam objektīvu jēgu, - tāda jēga raksturīga tikai poēzijai tās veselumā kā vārda mākslai. Tā arī ir poēzijas īpatnība, ka visi tās saturs un formas, iekšējie un ārējie elementi ir nedalāmi, tie ir savstarpēji saistīti un ir atkarīgi cits no cita: ritms un skaņa, saturs un vārdu kārtība, rinda un frāzē, vārda garums un metriķā pēda".³

1

Literārais mantojums I. Rīgā 1957, 237. lpp.

2.

Skat. D.M. Лотман. Лекции по структуральной поэтике. Ученые записки Тартуского Государственного Ун-та, вып. 160. Тарту 1984, 165. lpp.

3

Е.Эткинд. Поэзия и перевод. М.-Л. 1963, 21. lpp.

Sakarā ar šo principu iztirzājums veikts kopējā dzejas plūsmā, uz izteiksmes līdzekļu saistības un mijiedarbības pamata.

Reizē ievērots arī galvenais daiļdarba idejiski mākslinieciskais princips, kas apvieno tā daudzveidīgos komponentus.

Kopsakarā ar pārējiem elementiem aplūkotas arī fonētiskās parādības, jo tās gūst savu nozīmi ikreiz konkrētajā situācijā, atkarā no satura un mijiedarbības ar pārējiem komponentiem. J. Etkins aizrāda, ka skaņām pašām par sevi, izolētām, nepiemīt nekāde nozīme; skaņas gūst saturu un jēgu dzejas fonētiskajā sistēmā.¹ Var piebilst ka dzejas darba komponentu kopējā sistēmā skaņām piešķirama pat izcila nozīme; tieši skaņās lielā mērā iedzīvinātas dzejas darba idejas, emocijas, tēli.

x

x

Angļu revolucionārā romantisma ideālu paudēja Dž. Bairons visos savos darbos ir dedzīgs brīvības tribūna. Sava varena revolucionāra patosa piesātinātā dzejā Bairons "domās, kas elpo, un vārdos, kas dedzina"² cīnās par cilvēces atbrīvošanu no varmācības, tirānijas un tumsonības.

Drāmā "Kains" revolucionārā un antiklerikālā doma izskan ar īpašu spēku. Tāpēc tā ir sevišķi tuva Rainim. Tāpat kā pašā Raiņa lugas, arī "Kains" pirmām kārtām ir ideju drāma ar sociāli filozofisku tematiku. Tulkojot drāmu, Raiņa uzmanības centrā, bez šaubām, bija šī darba idejiskā mērķtiecība, tās vietas, kurās vispilnīgāk parādās drāmas antiklerikālā un politiskā būtība.

Bairona revolucionārās idejas drāmā "Kains" pauž divi tās varoņi - Kains un Lucifers. Kā brīvas, kritiskas domas un bezballīga protesta paudzji viņi pretstatīti dievam - reliģiskās un reizē arī politiskās tirānijas iedzīvinājuma tēlam.

1 E. Эткин. Пoesзия и перевод. М.-Л. 1963, 4. lpp.

2 "Northern Star" 1846, Jan. 10, 3. lpp. Citēts pēc E. И. Климченко. Проблемы стиля в английской литературе первой трети XIX века, Л. 1959, 93. lpp.

Kains parādīts kā nemiernieks jau lugas sākumā, pirmajā cēlienā, taču viņa revolucionārisms savu idejisko kulmināciju sasniedz trešajā cēliena ziedojuma ainā, Kaina garais monologs un dialogs ar Ābelu pirms nonāvēšanas akta padara šo ainu par nozīmīgāko un raksturīgāko visā drāmā. Tajā īpaši uzskatāmi parādās arī Bairaona izmantotie mākslinieciskie līdzekļi - ne tikai lingvistiski-stilistiskie, bet arī kompozicionālie to savstarpējā saistībā.

Drāmas "Kains" raksturīgākais mākslinieciskais papēmiens - pretstatījums un antitēze - realizēts šīs ainas struktūrā. Tā dalīta divās pretstatītās Kaina monologa daļās - Ābela asinīm aptraipītajā un Kaina tīrajā upura tēlojumā. Bairaons sniedz leksiski stilistisku pretstatījumu divās plašākās ainās ar attiecīgi izvēlētu pretēju leksiku, epitetiem un citiem tēlainās izteiksmes līdzekļiem, kas ziedojuma ainā ir augstākā mērā idejiski piesātināti. Kontrasts tāpat izcelts ar sintaktiskiem, ritikas un fonētiskiem līdzekļiem.

Bairaons dieva asinskāri un iznīcības tieksmi tēlo, raksturojot Ābela altāru ar sinonīmiem vai semantiski radnieciskiem vārdiem, kas atkārtoti vienus un tos pašus jēdzienus - asinis un uguns. Lietoti apvienoti, tie piešķir viens otram kāpinātu ekspresivitāti.

Šādā semantiskā vienībā epitets izteic dedzināšanas jēdzienu un raksturojamais lietvārds asins jēdzienu, vai arī otrādi.

Piemēram, "His! His pleasure! What was his high pleasure in
The fumes of scorching flesh and smoking blood"
(III, 1, 297 - 299)¹

Raiņa atdzejojums pilnā mērā saglabājis pantā dominējošos priekšstatus

"Labpratīka! Kas viņa augstā labpatīka bij
pie degtās gaļas, siltās asins dūmiem."

(80.lpp.)²

¹ Visi citāti no Bairaona "Kaina" doti pēc izdevuma "The Works of Lord Byron" ed. by Ernest Hartley Coleridge, vol. V, London, 1901. Cēliena apzīmēts ar romiešu ciparu, pirmais arābu cipars - apzīmē ainu, nākošie - rindas.

² Visi citāti no Raiņa atdzejojuma doti pēc izdevuma: Bairaons. Kains. Rīgā, 1946.

Vārdkopā "scorching flesh" dedzināšanas jēdziens burtiski izteikts ar divdabi "scorching", asins jēdziens, (jau ar sļepkavības niansi) ietverts semantiski tuvajā vārdā "flesh"; Raiņa atveidojumā tagadnes divdabim "scorching" atbilst pagātnes divdabim "degtā", bet vārds "flesh" tulkots burtiski - "gaļa". Līdzīgu divu jēdzienu apvienojumu vārdkopā "smoking blood" Rainis pārtulkojis ar "siltā asins"; Raiņa atdzejojums precīzi ataino dūmu jēdziena atkārtojumu vārdā "smoking" un "fumes" ("siltas" un "dūmi") un satīrisko niansi, kas ietverta visas konstrukcijas sastatījumā ar divreiz atkārtoto vārdu "pleasure" (labpatika). Rainis uztvēris pat satīriskā epiteta "high" funkciju.

Līdzīga veida vārdkopa ir "burnt flesh-offring" (III, 1, 284), Raiņa tulkojumā "miesas ziedojuams" (79.lpp.). Vārda "flesh-offring" nozīme šeit izteikta visā pilnībā, taču "burnt" (dedzināts) nianse zudusi.

Sevišķi spēcīgi Rainis atdzejojis sekojošās idejiski visai nozīmīgās un pēc sava revolucionāri ateistiskā satura viņam ļoti tuvās vietas -

"...whose limbs now reek
In sanguinary incense to the skies;"
(III, 1, 257, 258)

un

"how heaven licks up the flames, when thick with
blood"
(III, 1, 285)

Pirmajā teicienā asins jēdziens ietverts vārdā "limbs" un apzīmētājā "sanguinary", kamēr vārdā "incense" iedzīvināts liesmu jēdziens, otrā - uguns jēdziens ietverts tieši vārdā "flames", bet, asins - aprakstošā konstrukcijā "when thick with blood".

Raiņa tulkojumos

"tā maigo miesu asipainais vīrāks
pie tevis augšup kāpj pret debesīm."

(78.lpp.)

un

"lok debess asinsslacinātās liesmas,"

(79.lpp.)

uguns un asins priekšstati doti ar tādu pašu skaidrību. Tā, "sanguinary incense" atveidojums ar "asiņainais vīrāks" rada spilgtu asiņaina un kūpoša ugunsкура ainu, un "limbs" tulkojums ar "miesas" izraisa to pašu asociāciju par dzīvnieka nogalināšanu. Otrs teiciens "asinsslacinātās liesmas" savā sablīvētajā formā vēl stiprāk izceļ tos pašus dominējošos priekšstatus.

Darbības vārdi, kuriem Balrona dinamiskajā dzejā ir tik liela semantiska slodze, iztirzājamajā ainā pilda to pašu funkciju kā īpašības vārdi un lietvārdi - tie izceļ tos pašus dedzināšanas un asinsizliesmas jēdzienus. Piemēram, verbs "reek" (nozīmē "kūpēt" ar īpašu niansi par vēl karstām un kūpošām asinīm) apvieno "sanguinary incense" ar otru lietvārdu "limbs" vienā metaforiskā teicienā un daudzkārt kāpina visa šā teikuma ekspresivitāti. Abos teicienos lietotie verbi, kā "reek, tā "lick up" attēlo kustību virzienā uz debesīm. "Reek" dod kustības niansi no apakšas uz augšu, kamēr "lick up" tēlo kustību, kas, tieši otrādi, nāk no augšas, no pašām debesīm. Līdz ar darbības virziena maiņu no augšup" ("reek") uz lejup ("lick up") arī teikuma priekšmets pārvietojas no ugunsкура uz debesīm, ar to radot debesu personificējumu. Liekas, ka mūsu acu priekšā ir dzīva būtne, asinskārais dievs, kas asiņaino liesmu "uzlaiza". Raiņa lietotie verbi "augšup kāpj" un "lok" visā pilnībā izteic attiecīgo angļu verbu semantiskās (virziena), kā arī gramatiskās (pārejošā un nepārejošā kategorija) nozīmes nianšes. Angļu darbības vārda "lick up" burtiskais tulkojums būtu bijis "uzlaizīt". "Lok" (no "lakt") izsaka līdzīgu nozīmi, bet skanējumā tas ir patīkamāks par "laizīt" un fonētiski pat atgāļina angļu "lick".

Jau aizrādījām uz dzejas darba skanējuma elementu ciešo saistīti ar pārējiem komponentiem. Tā, iztirzājamajā ainā atzīmējamās skapas, kas dotajā kontekstā intensificē priekšstatu par dieva nežēlību. Piemēram, vārdos, kas izsaka uguns un asins jēdzienu, bieži atkārtojas frikatīvi /s/ un /f/, arī /ʃ /:

smoke, smoking, flesh-offring shire

sanguinary	fumes	shed
scorching	flames	
	flesh	

Acīmredzot šie frikatīvi ir viens no līdzekļiem, ar kuriem Bairons kāpina priekšstatu par ārkārtīgu nežēlību. H. Dillers savā disertācijā "Aspekte der poetischen Technik Lord Byrons" norāda, ka "s" un "f" Bairona poēmas "Čaidls Harolds" atsevišķās vietās izceļ kolorīta vienību ("Stimmungseinheit")¹. Pēc H. Dillera domām ar šīa skapām bieži sākas vārdi, pret kuru izteiktajiem jēdzieniem dzejnieks izjūt naidu un nicinājumu, kā, piemēram, "sneer", "foe", "fiend".

Tas pilnā mērā attiecināms arī uz Bairona drāmu "Kains". Varētu teikt, ka šādi vārdi "Kainā" ir Bairona noraidošās attieksmes apzīmogotī. Rainis šo fonētisko īpatnību zināmā mērā iedzīvinājis savā atdzejojumā. Tā, teicienā "Lok debesa asinsslacinātās liesmas" Rainis četros vārdos skapu "s" atkārtoti 6 reizes. Šā frikatīva "s" atkārtojums piešķir visam teicienam atbilstoši izteiktajai nežēlības nozīmei asi šņācošu skanējumu un reizē lielāku semantisku ekspresivitāti, kas atbilst līdzīgajai semantizācijai ar "s" un "f" skapām paša Bairona tekstā.

Piebilatot dažus vārdus par upura ainas ritmu, gribētos uzsvērt, ka asi aprautie teikumi dotajās semantiskajās vienībās arī izceļ Bairona kategoriski noraidošo attieksmi pret dievu un viņa nežēlību. Šai sakarā, piemēram, minēsim īso un izteiksmīgi aprauto teikumu, kurā Kains izteic visas ainas pamatideju - "thy God loves Blood" (III, 1, 310) - Raina tulkojumā - "tavs dievs mīl asinis" (šie vārdi turklāt izdalīti ar mākslīgām pauzēm) Ainas noslēgumā Kains, nogalinādams Ābelu, vēlreiz izteic šo nozīmīgo domu -

"Then take thy life unto thy God,
Since he loves lives!"

(III, 1, 316, 317).

Šais vārds pilnīgi skaidri atklājas Kaina tēla īstā būtībā: viņš ir nevis slepkava, bet neaierņieks, kas saceljas pret varmāco dievu.

¹ H. J. Diller. Aspekte der poetischen Technik Lord Byrons. München, 1963, 68. lpp.

Rainis tulkojis -

"Nu nes
 tad dzīvību kā ziedoju dievam,
 kurš tādu mīl".

(81. lpp.)

Apzīmētāja palīgteikums Raiņa tulkojumā tikpat aprauts kā oriģinālā - tā četrās zilbes skan līdzīgi āmura sitieniem.

Atdojojošs rāda, ka koncentrētības ziņā Rainis oriģinālu pat pārspēj. Grūti iedomāties vēl koncentrētāku domu par to, kas veidota nule aplūkotajā par "asinslacinātām liesmām". Te ir tikai nozīmīgākie teikuma locekļi - teikuma priekšmets, izteicējs un papildinātājs ar apzīmētāju, un katrs no tiem izsaka savu skaidru un noteikti norobežotu domu. Palīglīdzekļu nav.

Tieši šajā koncentrētībā Ipaši parādās Raiņa meistarība, jo angļu valoda pati par sevi ar savu koncentrēto izteiksmību, īsajiem vārdiem un analītisko struktūru stipri atšķiras no latviešu valodas.¹ Kā rāda piemēri, Rainis šo grūtību pārvarējis.

Vēl skaidrāk Raiņa tieksme uz spraigi koncentrētu, īsi aprautu izteiksmes veidu izpaužas ziedojuļa ainā lietotajos, Raiņa veidotajos salikumos - "lūgšandūmi", "mākozglaimotājs" un "asinslacināts". Raiņa tulkojumi vispāri bagāti pašradītiem salikumiem. Arī Bairons mēdz lietot un patstāvīgi veidot salikumus, taču Rainis viņu šai ziņā vēl pārspēj. Tā, Raiņa veidotais pieminētais "asinslacināts" sablīvē Bairona četrus vārdus izteikto priekšstatu "when thick with blood." Raiņa veidotais saliktenis "lūgšandūmu" (80.lpp.) apvieno Bairona divus vārdus "smoky" un "prayers". Oriģinālā "smoky" attiecināts uz "harbinger", bet "harbinger" savukārt uz "prayers" ("smoky harbinger of thy... prayers", III, 1,291). Kondensējot teikumu, Rainis piešķir Bairona antiklerikālajai domai vēl asāku skanējumu. Tāpat Rainis apvienojis Bairona četrus vārdus "flatterer of the clouds"(III,1,290) saliktenī "mākozglaimotājs" (80.lpp.)

¹ Skat. A.Upīts. Tulkojuma problēmas. - Krājumā "Ceļā uz sociālistisko reālismu". Rīgā, 1951., 216.lpp.

Līdz šim apskatītie drāmas posmi raksturo Bairaona kontrasta ainas vienu pusi - dieva nežēlību un asinskāri. Bet, kā jau iepriekš aizrādīts, pretnostatījums ir ieauts jau pašā ainas struktūrā. Kontrasta paņēmieni ainas uzbūvē izpaužas vesela Kaina monologa posma pretnostatījumā iepriekšējam. Tēlojot Ābela altāru un ziedoju, dzejnieks antitēzes veidā ataino paša Kaina ziedoju ar vārdiem, kas izteic pretstatu asinsizliešanas un dedzināšanas ārdošajam procesam.

Piemēram, pantā -

"Or if the sweet and blooming fruits of earth,
And milder seasons, which the unstained turf
I spread them on now offers in the face
Of the broad sun which ripened them"

(III, 1, 259-262)

centrā ir priekšstats par dabu kā par kaut ko labvēlīgu, par zemi un sauli, kas ļauj augt un attīstīties, kas sniedz augļus (earth - zeme, sun - saule, fruits - augļi, turf - maurs). Visu šo lietvārdu pozitīvo, dzīvi apliecinātāju jēgu kopējā tēlu ainā kāpina epiteti "sweet" - "saldie", "unstain'd" - "netraipītais"; "sweet and blooming fruits" un tāpat "milder seasons" nav tulcoti burtiski, bet ļoti tuvu oriģinālam - "saldie augļi no laipni maigās zemes". Tulkojumā noticis zināms semantisks pārkārtojums - izlaists epitets "blooming", bet "seasons" aizstāts ar "zemi", paplašināts ar adverbu "laipni". Šie pārstatījumi ir tīri ārējas dabas. Rezultātā radusies vārdkopa "laipni maigā zeme" pauž tieši pamatnoskaņu, kā oriģināls. Bairaona "in the face of the broad sun" Rainis visai liriski pārtulkojis ar latvisku izteicienu "saules vaigā". Kā parasti Raiņa atdzejojumā, verbi atveidoti ļoti rūpīgi ("spread" - "klāju" un "ripen'd" - "plaucējusi"). Visa dzejas rindkopa -

"Bet kad tev patīkami saldie augļi
no laipni maigās zemes, kā to dod
tev netraipītais maurs, kur es to klāju
šai saules vaigā, kas tos plaucējusi".

(78., 79. lpp.)

ir augstākā mērā dzejisks un daiļskanīgs oriģināls atveidojums. Ar stiepo patskaņu un divskaņu pārsvaru tas pat fonētiski atgādina oriģinālteksta melodiskumu, it sevišķi "laipni maigā" skan tikpat gaiši kā angļu "mild". Angļu oriģinālā attiecīgajās rindkopās sastopam šādus garos patskaņus un divskaņus : 2 reizes [i:] , 2 reizes [u:] , 2 reizes [æ:] , 2 reizes [ai:] 2 reizes [ei:] . Raiņa atdzejojumā: 2 reizes [i:] , vairākkārt [o:] , [e:] , 4 reizes [au] , 5 reizes [ai] , 4 reizes [uo] , [ie] . Rezultātā atdzejojuma izraisītais kopiespaids līdzīgs oriģināla izraisītajam (daudzi gari stieptu patskaņu un divskaņu, Raiņim lielāks skaits skaņu kombināciju atkārtojumu). Latviešu valodai visai raksturīgie divskaņi [ai] un [au] , atkārtodamies vārdos, kas izraisa auglības priekšstatu, caurauž šo rindkopu fonētisko struktūru, piešķirdami tai īpatnēji pievilcīgu skanējumu.

Jambiskie akcenti un tikko jūtams ritmiskāspauzes katras šīs rindkopas rindas beigās piešķir zināmu ritmisku zīmējumu brīvi plūstošajam baltajam pantam. Arī šai ziņā Raiņa atdzejojums pilnīgi adekvāts oriģinālam.

Kontrasta pazēmions kā raksturīgākais upurēšanas ainā izpaužas ne tikai veselu kompozicionālu ainu pretstatījumā. Bairona varonis Kains savas revolucionārās idejas izteic, bagātīgi izmantojot antitēzes arī viena teikuma, teikuma daļas vai vairāku teikumu ietvaros. Līdz ar leksiski semantisko pretstatījumu, kas sakpojas vārdu antonīmiskajā semantikā, Bairons plaši izlieto gramatiskā pretstatījuma dažādās formas ar morfoloģisko vai sintaktisko līdzekļu palīdzību, vai arī apvieno semantisko un gramatisko pretstatījumu.

Semantiski antonīmiskā pretstatījuma piemērs viena teikuma ietvaros ir Kaina vārdi dievam, lai pēdējais atklāti parādītu savu attieksmi pret Kainu un līdz ar to savu īsto seju -

"Strike him, or spare him, as thou wilt! since all
Rests upon thee; and good and evil seem
To have no power themselves, save in thy will"

(III, 1, 273-275).

Raiņa tulkojums pilnā mērā saglabājis šo spēcīgo pretstatījumu -

"Bet ja viņš labs,
tad saudz'vai sodi, viss ir tavā rokā ,
un labs un ļauns par sevi ir bez spēka,

jo spēks tiem nāk caur tavu gribu vien".

(79. lpp.)

Ļoti adekvātā tulkojumā Rainis ne tikai sniedz tādas pašas nozīmes antonīmiskus vārdus ("strike" or "spare" - "saudz" vai "sodi") un substantīvus ("good and evil" - "labums un ļaunums"), bet arī nostāda šos vārdu pārus, tāpat kā oriģinālā, vienādā paralēlā konstrukcijā, tādējādi vēl spēcīgāk izceļot semantisko kontrastu.

Kainā monologā sastopam arī sintaktiska pretstatījuma piemēru, kad viena teikuma daļa pretstatīta otrai tikai ar savu stāvokli un sintaktisko noformējumu. Kontrasts nebūtu tik jūtams, ja to neizceltu paralēliskas divu šādā veidā uzoģvētu saliktu teikumu un to daļu starpā. Tā, piemēram, Kains uzrunā dievu ar šādiem vārdiem -

"If thou must be propitiated with prayers,
Take them! If thou must be induced with altars;
And soften'd with a sacrifice, receive them;"

(III, 1, 251-253).

Raiņa tulkojumā -

"kad lūgšanām tu labināms: ņem tās!"
"Kad lēģūstams tu esi altāriem,
pat ziedoņiem: ņem tos -"

(78. lpp.).

tikpat reljēri kā oriģinālā izceļas šo teikumu divas skaidri nošķirtās daļas: 1) nosacījuma teikums, ko ievada anaforiskais "if" (latviski - "kad") un dievs - teikuma priekšmets, kas izteikts ar otras personas vietniekvārdu "thou" (latviski "tu" - Kains tiešā uzruna dievam). Seko semantikas nesējs - *verb*, kas ciešā sastījumā ar prepozicionālo objektu ikreiz atklāj dieva iedomību, varas un asinskāri: "propitiated with prayers" - labināms lūgšanām, "induced with altars", "softened with a sacrifice".

Rainis atveidojis ar vienu verbu, kas attiecināts uz abiem objektiem un līdz ar to paūz to pašu semantiku kā oriģināltekstā:

"iegūstams ... altāriem, pat ziedojumiem"; bez lieka burtiskuma Rainis spējis atdarināt visas gramatiskās nienses: angļu must + pasīvais infinitīvs tulkots ar latviešu darāmās kārtas tagadnes lokāmo divdabi + esi konstrukciju, un angļu prepozicionālais objekts ar "with" - ar latviešu instrumentāli.

Otru paralēlu salikto teikumu pretstatīto daļu veido īsi, aprauti izsaukumi pavēles izteiksmē ar satīrisku zemitēkstu, kuros Kains izteic izaicinājumu dievam ("ņem tās!"). Latviešu tulkojumā tie skan tikpat aprauti un tikpat izteiksmīgi kā oriģinālā. Tālāk Kaina monologā seko vēl viens līdzīga veida uzbūvēts teikums -

"If a shrine without victim,
And altar without gore, may win thy favour,
Look on it!"

(III, 1, 266-268)

Raiņa tulkojums visā pilnībā atveido oriģinālteksta teikuma locēkļu savstarpējo attieksmi, kas noteic teikuma semantiku, ritmu -

"un kad bez asins ziedojumiem altār(i)s
rod tavu žēlastību: - skat' tad šo!"

(79. lpp.)

Upurēšanas ainā sastopams visai interesants semantiska un sintaktiski gramatiskā pretnostrarījuma krustojuma piemērs, ar ko uzsvērts ar Ābela altāri saistītais priekšstats par dieva nešēlību:

"Thine altar, with its blood of lambs and kids,
Which fed on milk, to be destroyed in blood".

(III, 1, 292.,293)

Raiņa tulkojumā -

"Tur tavu asins altāri, kur jērs,
kas pienā barots, asinis top kauts"

(80.lpp.)

Divkārša semantiskā antonīmija - "blood" un "milk" un "fed" un "destroy'd" - vēl pastiprināta ar nolūka infinitīva (to be destroy'd) pretstatījumu finitājam verbam. Tas liecina par leksisko un gramatisko kategoriju savstarpējo saistību. Tikpat asi izteik-

damu politisko domu, Rainis precīzi atveido divkārdšo antonīmiņu: piens - asinis, barots - kauts. Gramatiskā plāksnē Rainis, tāpat kā Baira, pretostatījumu realizē ar vārdiem. Vietas apstākļa vārds "tur" partikulārs nozīmē, ko Rainis ieviesis, šeit īsti labi noder, jo izceļ nicinājuma nianši pret Ābela altāru.

Visai nozīmīgs stilistisks pretstatījuma paņēmieni ir oksimorons, kas saliedē vienā cieši saistītā struktūrā divus šķietami nesavienojamus jēdzienus - pretējas semantikas lietvārdu un īpašības vārdu. Parasti nesavienojami un pat pretēji pēc nozīmes, tie oksimoronā savijas kopā un papildina cits citu tropā. Baira izteiksmīgie oksimoroni, ļoti raksturīgi viņa dzejojai, ir asa antiklerikāla un politiska sarkasma piesātināti - tieši pretējās semantikas apvienojums piešķir tiem satirisku izteiksmību.

Oksimorons "pious knife" noslēdz nelaimīgi upurēta dzīvnieka un tā mātes sāpju un moku attēlojumu rētoriskā jautājuma formā. Rindkopas -

"...the pain of the bleating mothers, which
Still yearn for their dead offspring? or the pangs
Of the sad ignorant victims underneath
Thy pious knife?"

(III, 1, 300-303)

liecina par leksisko, sintaktisko, tēlainas izteiksmes un fonētisko līdzekļu sadarbību revolucionārā satūra izteiksmē.¹

Tiešs atkārtojums vai atkārtojums perifrāzes veidā ar semantiski radnieciskiem vārdiem pieder pie raksturīgākajiem Baira priekta vai tēlojuma intensifikācijas izteiksmes līdzekļiem. Šinī gadījumā priekšstats par ciešanām izteikta gandrīz sinonimiskos lietvārdos "pain" un "pangs" ar "p" skaņas atkārtojumu. Rainis pareizi tulko šos vārdus ar sinonīmiem "ar mokām" un "ar sāpēm", kas tāpat kā oriģināltekstā, nostādīti vienādās pozīcijās paralēlās teikumu konstrukcijās. Ciešanu un sāpju izjūtu pastiprina verbi "bleat" un "yearn". Raiņa ekvivalenti "vaidēt" un "brēkt" tikpat spēcīgi izraisa šēlabu asociāciju. Vārdā "victim" sevišķi

¹ Raiņa tulkojums: "...pret jēra mātes mokām, kad tā vaidot pēc kautā bērna brēca? Un pret sāpēm, ko nabags ziedojamais izoieta zem svētā naša?"

izcelta varwācības nianse un savienojumā ar "sad" un "ignorant" arī doma, ka šie nelaimīgie, jaunie dzīvnieki tiek noslepkavoti, nemaz neapzinoties, ka viņiem tiek pāri darīts "Sad victim" piemēroti pārtulkots ar "nabags ziedojamais". Pats oksimorons politiski un mākslinieciski atveidots adekvāti. Epitets "pious", kas pārstāv dieva un baznīcas jēdzienu, savienots ar "knife" - baznīca un nazis, dievbijība un asinskāre vienā jēdzienā. Atsevišķi, lietoti sarunvalodā šie vārdi, liekas, nedod nekāda pamata salīdzinājumam, bet apvienoti tie atklāj dziļu sarkastisku jēgu, kas izriet no to savstarpējām semantiskajām attiecībām.

Iztirzājāmās vietas salīdzinājums ar citiem tulkojumiem rāda, ka Rainis gan ar paša oksimorona tulkojumu, gan ar tā novietojumu attiecīgajā kāpinājuma pozīcijā teikumā lielā mērā pārspēj tā laika vācu un krievu atdzejojumus, kuros šo vārdu politiskais asums nav mākslinieciski izcelts tik spilgti, kā tas ir angļu oriģinālā un Raiņa atdzejojumā. Rainis spējis rast tik spēcīgu atveidi Bairaona oksimoronam tāpēc, ka oksimorona pamēniens atbilst paša Raiņa aforistiskajam, asi politiskajam stilam.¹

"Tulkotāja uzdevums, - raksta J. Etkins, - ir radīt otrreizēju māksliniecisku vienību, kurā būtu līdzvērtīga oriģinālam."²

Ar upurēšanas ainas Kaina garā monologa atdzejojumu Rainis radījis māksliniecisku vienību, kuras atsevišķie komponenti, tāpat kā oriģinālā, apvienoti revolucionārā saturs visspilgtākajai ieteikumei.

Jevadā jau norādīts, ka Kains nav vienīgais drāmas dumpināks, kas sacelās pret dievu. Viņam līdzās stāv Lucifers, kas līdz ar Miltonsu Sātānu, Ļermontova Dēmonu, Gōtes Mefistofeli ieņem nozīmīgu vietu elles garu portretu vidū. A. Hercens raksturojis Bairaona Luciferu šādiem vārdiem: "Tas ir skumjais tumsas apgālis. Viņa pieris blūvi mirgo rūgtu domu un galīga iekšēja sauruma zvaigzne. Viņš vilina uz slepkavību, velk pie sevis, uz noziģumu ar to nesaprotamo spēku, ar kuru cilvēku dažkārt aicina... mēness apmirdzēts ūdens, kas savos sukstajos, mirgojošos skāvie-

¹ Skat. A. Vilsons. Par Raiņa dzejas meistarību. - Krājumā "J. Raiņa daiļrade", Rīgā, 1954., 200. lpp.

M. Kalve. Dažas piezīmes par Raiņa dzejas stilu. - "Karogs", 1955., 9., 103. lpp.

² E. Эткин. Поэзия и перевод. М.-Л., 1963, 406. lpp.

nos nesola neko citu kā vien nāvi."¹ Hercens izteiksmīgi attēlo Lucifera atšķirību no Gētes Mefistofeļa. Viņš atklāj Lucifera vareno un reizē drūmo pievilcību. Taču Hercena raksturojums ir vienpusīgs. Bairona Lucifers nav tikai tumsas un izmisuma eņģelis, - viņā vērā liesmains naidis pret dieva varuācību, pret despotismu un gara tumsību. "Izmainot šīs divas vietas, Luciferam vajadzētu likt runāt līdzīgi Linkolnas bīskapam..."², rakstīja Bairons, kad viņam lika priekšā mīkstināt Lucifera vārdus. Tas rāda, cik svarīgi Baironam likās individualizēt Lucifera runu savu revolucionāri antiklerikālo domu izteiksmēi.

Lucifera runas neveido veselu noslēgtu kompozicionālu vienību, kā tas ir Kaina monologā. Lucifera savus uzskatus izsaka dialogos ar Kainu un Adu I un II cēliena risinājumā. Šais runās skaidri saskatāmas noteiktas lingvistiķi stilistiskas kategorijas, gan atsevišķi, gan ciešā apvienojumā un krustojumā. Dažāda veida kontrastējuma konstrukcijas, negācību efatiskais izlietojums, taikumu sintaktiskā uzbūve, attiecīgā loksikas atlase, ko pastiprina ritmiķi fonētiski līdzekļi - tas visa izraisa dziļi emocionālu bezbailīgu lepnuma un varena nemiera priekšstatu.

Raiņa kā tulkotāja galvenais uzdevums šo drāmas poēmu atdzejojumā bija pēc iespējas tuvāk atveidot attiecīgās konstrukcijas, kam dota svarīga stilistiska funkcija.

Tāpat kā apskatītājās Kaina runās, arī Lucifera runās visraksturīgākās ir antitētiskās konstrukcijas, piemēram -

"Lucifer: Ask the Destroyer.

Cain: Who?

Lucifer: The Maker-...

... he makes but to destroy."

(I,1,266-267)

Pretnostatījums, Istenodamies vārdu antonimiskajā nozīmē "make" (radīt) un "destroy" (iznīcināt), vēl vairāk izcelts ar divkārtīgo

¹ А.Н.Герцен. Близко в думы, Л., 1946, 411. lpp.

² Byron. A Biography by Leslie a. Marchand, vol.III, New York, 1957, 952. lpp.

atkārtojumu. Sevišķi interesants šeit ir vārdu specifiskais izkārtojums. Vārdi ar pamatnozīmi - "Destroyer, destroy" gredzenveidā apņem vārdus ar otru, sarkastiski lietotā nozīmi - "maker", "make" līdz ar to gūstot lielāku svaru. Tā ir Bairaona lemfļotā vārdu izkārtojuma shēma (a b b a). Tam pievienojas vēl viens Bairaona visai bieži lietots paņēmiens : tas ir vārda atkārtojums vai nu citās gramatiskās formās, vai arī tās pašas saknes jaunos atvasinājumos.¹ Šai gadījumā Bairons lieto abus pretējās semantikas vārdus vienreiz verba un otrreiz darītāja - substantīva formā, pie kam pretstatīti ikreiz pāros lietvārds un verbs. Verbu kontrastējums intensificēts ar nolūka infinitīvu un arī ar saikli "but", kas lietots "vienīgi" nozīmē. Rainis šo visai sarežģīto pretstatījuma shēmu, kas tik spilgti liecina par leksisko, morfoloģiski un sintaktiski gramatisko līdzekļu savijumu vienā kopējā dzejas vienībā, atdzejojis adekvāti -

"Lucifers: Jautā tam, kas posta.

Kains: Kam?

Lucifers: Kas rada, -abi viens;

jo viņš jau rada tik, lai postītu".

(18. lpp.)

Raipa atdzejojumā pilnā mērā atspoguļots vārdu Ipatnējais izkārtojums, to leksiskā antonīmija, kā arī nolūka infinitīva izlietojums; pat angļu "but" kā pastiprinātājs tulkots ar partikulu "tik". Līdz ar to atveidots vārdu politiskais asums.

Tā pati gredzenveida konstrukcija redzama nākamajā visai Ipatnējā piemērā: Originālā - "Lucifers: What are they which dwell

So humbly in their pride, as to
sojourn

With worms in clay?

Cain: And what art thou who
dwelllest

So haughtily in spirit...-and yet
Seem'st sorrowful?"

(II,1,83-87)

¹ Skat. E.И.Клименко. Байрон, язык и стиль. М., 1960, 55.lpp.

Raiņa atdzejojumā - "Lucifers: Kas ir Šie, kuru lepnums
tik pazemīgs, ka līdz ar tārpiem
piņļos spēj dzīvot?

Kains: Un kas tu, kas tu tik lepns
tur garā dzīvo? ---

... un tomēr šķieties sērīgs?"

(37.lpp.)

Kā Bairaona oriģinālā, tā arī Raiņa atdzejojumā pretstatījums šai fragmentā pirmo reizi parādās Lucifera runā (vārdos "humbly in pride", Rainim "lepnums tik pazemīgs"). Kā atbals Lucifera jautājumam skan Kaina atbilde, kurā tas pats pretstats dots pretējā secībā ("haughtily" un "sorrowful", Rainim - "lepns" un sērīgs). Tā kā in "pride" un "haughtily" semantiski ir sinonīmi un arī "humbly" un "sorrowful" šeit lietotajā nozīmē zināmā mērā uzekātāmi par sinonīmiem, izveidojas Bairaona gredzenveida kontrasta konstrukcija. Sinonīmu izlietojums piešķir šādai konstrukcijai lielāku domu nianšu daudzveidību. Rainis atveidojis šo pretstatījuma figūru, izlietojot arī Bairaonam raksturīgo kontrasta pastiprinājuma saikli "yet" (tomēr) otra kontrastējošā locekļa priekšā. Jāuzsver arī fragmenta pēdējo vārdu "šķieties sērīgs" dzejiski dailais skanējums Raiņa atdzejojumā.

Kontrastējošo locekļu izvietojums un konteksts Bairaona pretstatījuma konstrukcijās vispāri ir ļoti svarīgs. Antonīmu semantiskais kontrasts gūst savu jēgu saskarē ar citiem teikuma locekļiem atkarā no šo antonīmu izvietojuma (izrietot no to savstarpējām attiecībām).

Šādā veidā, piemēram, tiek intensificēts vārdu "ienaidnieks" un "draugs" kontrasts, pirmo attiecinot uz dievu, otru - uz cilvēkiem -

"Abel: he may be

A foe to the Most High

Cain: And friend to man"

(III, 1, 168, 169)

Raiņa atdzejojumā:

"Abels: Varbūt visaugstajam viņš naidnieks

Kains: - Un ļaudīm draugs".

(74.lpp.)

Leksiski sintaktiskiem līdzekļiem radīto kontrastu vēl izceļ

ritmiskā pauze rindas beigās un runas pārnesums no viena runātāja uz otru pēdējā kontrastējošā locekļa priekšā.

Lucifera runā sastopam arī īstas antitēzes piemērus, kad pretstatītas divas gandrīz vienādas konstrukcijas, kurās mainīts tikai viens loceklis, kas tad arī realizē kontrastu. Tā, piemēram, -

" He
Who would not let ye live, or he who would
Have made ye live for ever, in 'he joy
And power of knowledge?

(I, 1, 207-210).

Pretstatījumu šeit veido "would not let" un " would have made" ("Neļautu" un "dotu iespēju"), kuri pilnīgi groza pārējās teikuma daļas jēgu. Tādējādi verbe "dzīvot" gūst pretēju semantiku, izteikdams pirmajā gadījumā dzīves postīšanas, otrā - radīšanas procesu. Pirmajā raksturots dievs, otrā - Lucifers; abos gadījumos tie kā teikuma priekšmeti izteikti ar personas vietniekvārdu " he". Paraklās konstrukcijas ir apzīmētāja palīgteikumu formā , un tas jo vairāk izceļ teikuma priekšmetu "he" , kurš atkarā no palīgteikumu semantikas atklāj sevi vai nu kā dievs (pirmajā gadījumā), vai kā Lucifers (otrā).

Rainis izpratis šo atsevišķo teikumu elementu savstarpējās attiecības. Viņa atdzejojumā fragments skan -

"Vai tas, kurš jūsu dzīvi postījis,
vai tas, kurš gribēja jums varu dot
un zināšanu?

(15.lpp.)

Tas pats paralēlisms, tas pats teikuma priekšmeta izdalījums, tas pats spilgtais semantiskais pretstatījums, lai gan atdzejojums formāli nesakrīt ar oriģinālu visās tā daļās. Rainim konstrukcija "would not let you live" šķiet izteikta spēcīgāk - tā apvienota vienā verbā "postīt" Arī otrs teikums ir koncentrētāks , - tā pati doma teikta sablīvētākā formā, kas ir tik raksturīga Raiņa stilam.

Līdzīgā veidā (tāpat ar izdalījumu ar apzīmētāja palīgteikumu) kontrasts izteikts teikumā -

"He, who bows not to him
has bow'd to me!"

(I, 1, 317)

Atšķirībā no iepriekšējā gadījuma šeit pretstatīti palīgteikums un virsteikums, bet to paralēlinamu noteic verbs, kas abos teikumos ir viens un tas pats - "how". Pretstatījums šeit realizēts ar tā paša verba lietojumu nolīguma formā un it īpaši ar vietniekvārdi "him" un "me", kuri abi izvietoti uzsvērtā pozīcijā teikumu beigās. Raiņa tulkojumā tāpat uzsvērti pretējā rakstura vietniekvārdi, tāpat pretstatītas verba formas -

"Kas viņam nelokās, tas lokās man."

(21.lpp.)

Šādas Bairona stila raksturīgās īpatnības gājušas zudumā daudzu krievu un vācu tulkojumos. Piemēram, D.Minajeva tulkojumā -

"Передо мной склонялись даже те,
которые пред богом не склонялись"

(30.lpp.)¹

turpretī oriģināla kategoriski koncentrētā izteiksmes veida, kā arī "him" un "me" arī pretstatījuma.

Oriģināla Lucifera vārdi -

"But we, who see the truth must speak it".

(I,1, 240)

Minajeva tulkojumā skan:

"Но нам известна истина и мы
должны ее высказывать"

(28. lpp.)

Šeit gājis zudumā atributīvais palīgteikums, kas tik stipri izceļ vietniekvārdus "we" un arī vārdkopu "must speak it", Raiņa tulkojumā, turpretim, pilnā mērā saglabāta frazes struktūra un intonācija. Vietniekvārda "mēs" atkārtojums pat piedāvā šim vārdam vēl lielāku uzsvārumu:

"Bet mēs, kas patiesību redzam, mēs
to arī sakām."

(16.lpp.)

¹ Visi citāti no D. Minajeva tulkojuma doti pēc izdevuma:

"Байрон в переводе русских писателей". Гербель, Петербург, 1883

Parasti Bairons uzsvērumu ar apzīmētāja palīgteikuma konstrukciju pastiprina ar pretstatījuma pārēmienu. Sastopami tomēr arī gadījumi, kur atributīvais palīgteikums lietots viens pats bez apvienojuma ar antitēzi.

Vispāri Bairons ar šādiem apzīmētāja teikumiem piešķir Lucifera runām svinīgāku, pacilātāku toni, īpaši izceļ viņa pozitīvās īpašības, viņa cēlumu, kas izpaužas viņa drosmē, bezbailībā, neatkarības un paticības mīlestībā.

Piesēram, Lucifera vārdi:

"And I, who know all things, fear nothing".

(I, 1, 300).

Viņa tulkojumā -

"Un es, kas visu zina, nebaidos nekā".

(20.lpp.)

atveidots gan vietniekvārda "I" izdalījums ar apzīmētāja teikumu, gan kategoriskā nolieguma uzsvēruma teikuma beigās.

Izteiksmīgākajām revolucionārajām vietām visā drāmā jāpieskaita I cēliena Lucifera monologs, kurā viņš sumina neatkarības garu un izteic nicinājumu dievam - tirānam. Tēlodams dieva nežēlību un pašapmierināto vientulību, Bairons dzejiskās un idejiski piesātinātās leksikas un tēlainās izteiksmes līdzekļu iespaidu lielā mērā intensificē ar sintaktiskiem līdzekļiem. Tā monologs sākas ar Lucifera lepnajiem vārdiem, kas uzsvērti ar atributīvo izdalījuma konstrukciju un vēl pastiprināti ar pirmo rindu anaforisko paralēlismu:

"Lucifer: "Souls who dare use their immortality -
Souls who dare look the Omnipotent tyrant in
His everlasting face, and tell him that
His evil is not good!..."

(I, 1, 137-140)

Raiņa atdzejojumā gājis gan zudumā vārda "souls" atkārtojums, toties lepnaiss verbs "dare" adekvāti izteikts un atkārtots ar vārdu "drīkstēt":

"Par dvēselēm, kas savu nemirstību
ir drīkstējušas baudīt, drīkstējušas
visvarenajam acīs lūkoties
un runāt taisni: tas ir labs, tas ļauns...

(13.lpp)

Līdzīgi piemēri ar atributīvās konstrukcijas izlietojumu vēl
sastopami vairākkārt. Tā,

"Let He who made thee answer that" -

(II, 2, 88)

Raiņa atdzejojumā -

"To jautā tam, kas tevi radīja"...

(49.lpp.)

Originālā -

"I seem that which I am"

(II, 86)

Raiņa atdzejojumā -

"Es šķietos tas, kas esmu",...

(37.lpp.)

Originālā -

"One who aspired to be what made thee".

(I, 1.126)

"Es tas, kas vēlējos būt radītājs".

(12.lpp.)

Pēdējā teikumā Rainis vārdus "what made thee" izteicis vienā
vārdā "radītājs", taču pirmais atributīvais palīgteikums "who
aspired to be" atveidots ļoti precīzi.

Minētie piemēri rāda, ka Rainis patiešām izpratis atributīvās
teikuma konstrukcijas funkciju Lucifera runas individualizācijā.
Vipā ir tik dziļi iejuties šai konstrukcijā, ka reizēm izmanto
to vietās, kur oriģinālā tā nav tik spilgta. Piemēram, teikumu -

"I tempt none,

Save with the truth"

(I, 1, 196, 197)

kura (burtisks tulkojums būtu ~ es nekārdinu nevienu ne ar ko, kā
tikai ar patiesību) -

Rainis tulkojis -

Patiesība
ir viss, ar ko es kārdinu"
(15.lpp.)

vai arī -

"I show thee what thy predecessors are"
(II, 2, 89)

Raiņa tulkojumā skan -

"Es rādu (tav(im) tos,
kas pirms tevis bija"
(49.lpp.)

Rainis šeit oriģināla atributīvajai konstrukcijai pievienojis vietniekvārdu "tos".

Īpaši pretstatījuma paveids ir noliegums, kas uzskatāms par svarīgu stilistisku līdzekli revolucionārā protesta un nemiera izplausmei. Negāciju izlietojums Bairaona stilam vispār ļoti raksturīgs. Tā, arī drāmā "Kains" Bairaons plaši izmanto cažāda veida nolieguma vārdu un noliegumam radniecisku adversatīvu vārdu (piemēram, "but" un "save") semantiskās iespējas, lai attēlotu Lucifera runu dedzīgo aicinājumu cīnīties pret tirāniju. Revolucionāro patošu šēdos gadījumos rada nevis negācija viena pati, bet negācija noteiktā grādvoklī teikumā - tās izlietojums cieši saistīts ar sintaktiski ritmiskiem līdzekļiem. Visraksturīgākais gadījums ir negācijas izdalījums teikuma sākumā vai beigās un atdalījums no pārējās teikuma daļas līdz ar negācijas atkārtojumu, kā, piemēram:

"No; - I have nought in common with him
Nor would".¹

(Monologa turpinājums apakšrindeni.)(I,1, 305.-306.)

1

I would be aught above - beneath -
Aught save a sharer or a servant of
His power. I dwell apart: But I am great: -
Many there are who worship me, and more
Who shall, - be thou among the first.
(I,1, 307.-310.)

Raiņa tulkojumā -

- labak

tad visu citu nekā viņa varai
būt kālps vai biedrs.

Viens es dzīvoju,
bet esmu liels, un daudzi cienī mani,
un vairāki vēl cienīs - esi viens
no pirmajiem". (20.lpp.)

Lucifera asi noraidošā attieksme pret dievu šeit ietērpta īsas, bet izteiksmīgas izsaučienos. Raiņa tulkojumā -

"Nē, man līdzības
ar viņu nav, nedz es to gribu"

(20.lpp.)

Bairona savrupinātais noliegums teikuma sākumā tāpat izdalīts arī Raiņa atdzejojumā. Negatīvais sauklis "nor" pilnīgi atbilstoši tulkots ar "nedz". Latviskais ekvivalents arhaiskajam vietniekvārdam "nought" apvienots ar palīgdarbības vārdu "but", uz kuru tas attiecas. Turklāt Rainis šo noliegumu "nav" izvirza teikuma beigās cezūras priekšā, tādējādi piešķirdams tam īpašu svaru.

Ļoti raksturīgs Bairona dzejai ir negāciju atkārtojums vai pat savirknējums; tas piešķir Lucifera runām spilgtu protesta patosu. Rainis savā atdzejojumā šo papēmienu dažkārt vēl intensificē. Tā tas ir spēcīgajā, dzejiski ļoti skaistajā Lucifera monologā II cēliena beigās. Lucifera nelokāmā griba nekad nepadoties dievam radusi sev izteiksmi detrakārtējā kategoriskā, īsi aprautā noliegumā. Divreiz noliegums dots īsas negācijas vārda izceltā pozīcijā - vienreiz teikuma sākumā, otrreiz - beigās. Divreiz noliegums ietverts vietniekvārda formā, vienreiz apzīmēšanas funkcijā, otrreiz patstāvīgi.

"No! By heaven, which he
Holds, and the abyss, and the immensity
Of worlds and life, which I hold with him - No!
I have a Victor - true; but no superior.
Homage he has from all - but none from me:
I battle it against him, as I battled
In highest heaven-"

(II, 2, 426.-432)

Rainis eksakti atveido visas šīs negācijas, tikpat uzsvērti izdala abas pirmās. Trešā negācija latviešu atveidē saplūst ar palīgdarbības vārdu nolieguma formā ("but no superior" - "bet pāri manī nav" - pēc satura pilnīgi sakrīt.) Rainis kāpina protestu ar konstrukciju "ne nūfam ne", kas ietver divkārtēju negāciju. Tādā veidā, pilnīgā saskapā ar paša Bairona stilistisko tendenču un visa monologa dzejisko intonāciju, Rainis pavairojis negāciju skaitu no 4 līdz 6.

Nē! - Pie debess,
 kas viņa valsts! - Pie neizmērotības,
 kas pasaulēs un esmās, kur ir valsts
 ij manī! - Nē! - Viņš uzvarētājs, jā-
 bet pāri man(im) nav, ne mūžam ne!
 To visi pielūdz, es tik ne, es cīnos
 Pret to, kā agrāk augšu-debesīs"

(65.lpp.)

Negāciju izlietojuma un izvietojuma ledarbība Lucifera monologā kāpināta leksiskiem un ritmiskiem līdzekļiem. Arī šai zipā Raipa atdzejojums savā emocionālajā aprautībā, dzejiskajā leksikā ("kas pasaulēs un esmās", "caur bezgalību, kas laikos mīt") ļoti tuvs oriģinālam. Bairona nāves simtās gadadiēnas atcerei Rainis tieši šī Lucifera monologa atdzejojumu iesūtīja publicēšanai avīzei "Sociāldemokrāts" (1924.g.63.numurī).

Raipa tendence zināmā mērā intensificēt saturu ar negāciju skaļa pavairošanu atzīmējama arī citā piemērā, kas šoreiz aizgūts no Kaina runas -

"Cain: No;

nothing can calm me more Calm! say I? Never
 Knew I what calm was in the soul, although
 I have seen the elements stilled, My Abel,
 leave me!"

(III, 1, 203.-206.)

Raipa atdzejojumā -

"Nē - to tu nevari.
 Kā - miera? Nekad es nesajutu vēl,
 kas dvēse'les miers, kaut elementos gan
 tos redzēju. - Nē. Ābel, atstāj mani,"

(76.lpp.)

Pirmā negācija Raipa atdzejojumā, tāpat kā oriģinālā, izdalīta uzavēruma pozīcijā ievada fragmentu. Bairona "nothing" latviešu valodā atveidota ar priedēkli "ne". Bez tam Raipa tekstā vēl ir

divas negācijas: verbs nolieguma formā (nesajutu), kas lietots saskaņā ar latviešu valodas gramatikas likumiem, bet bez tā vēl viena negācija, kas pievienota uzrunai Ābelam.

Rainis tulko oriģināla teikumu "If the blessedness
Consists in slavery - no"

(I,1, 419.)

ar vārdiem -

"Nē, laimes nav,
kad laime tikai verdzībā"

(26.lpp.)

Kategoriskais noliegums Rainim, tāpat kā oriģinālā, izdalīts un novietots uzsvērtā teikuma sākuma pozīcijā. Intensificējot oriģinālu, Rainis turklāt vēl atkārtoti gan laimes, gan negācijas vārdus.

Pirmajā tulkojuma variantā, ko Rainis bija rakstījis 1900.gadā, viss šis teikums bija tulkojis ar vārdiem -

"Bez šaubām nav,
Ja laime tikai verdzībā"

("Cittautu Raža", II,
1901, 70.lpp.),

kur verdzības jēdziena kategoriskais noliegums bija izcelts stipri vājāk. Labojums rāda, ka Rainis nebija uzreiz atradis spēcīgāko tulkojuma variantu un bija īpaši iedziļinājies teikumā un pārdomājis tā iespējamo atveidi.

Bairona stilam lielā mērā piemīt abstrakti filozofisks vai pat argumentatīvs raksturs. Dzejnieks runā uz lasītāju ne tikai romantiskiem raksturīgā manierē ar tēliem un emocijām, bet cenšas arī argumentēt un pierādīt. Šī argumentatīvā puse "Kainā" kā ideju lugu izteikta visai spilgti. Tā arī H.Dillers iepriekš pieminētajā darbā par Bairona dzejas tehniku aizrāda, ka drāmā "Kains" daudz tiek argumentēts. Jāpiebilst, ka visargumentatīvākais šīnī drāmā ir Lucifera stils. Lasot Lucifera un Kaina dialogus, liekas, ka piedalāties filozofiskā disputā.

Šāds runas veids atbilst Bairona veidotā Lucifera tēlam. Lucifers drāmā ir ne tikai neaizmierīgs. Ar savu dieva noliegšanu un filozofisko skepsi, savu neatkarību, zināšanu alkām Lucifers pārstāv progresīvās apgaismības idejas un plašākā nozīmē - 19.gs. sākuma zinātnos sasniegumus. Lucifers ir tuvs 18.gs. apgaismības

kustībai, it īpaši tās progresīvākajiem strāvojumiem.

Lucifera runām argumentatīvu raksturu Bairons galvenokārt piešķir ar sintaktiskiem līdzekļiem. Lucifera runa sastāv vai nu no īsi aprautiem, kategoriskiem apgalvojumiem izsaukumu formā vai, vēl biežāk, no garām saliktu pakārtojuma teikumu konstrukcijām, kuras izceļ prātojumu tendenci. Līdz ar jau apskatītajiem teikumu tipiem (it īpaši uzsvēruma konstrukcijas ar apzīmētāja palīgteikumu) šai ziņā raksturīgas ir sarežģītās konjunktīva (subjunctive mood) konstrukcijas, kas tik bieži sastopamas Lucifera runās. Rainis tulkojis Bairaona sarežģītā "subjunctive mood" aparāta dažādās formas ar lielu rūpību. Šādus teikumus atdzejojot brīvi, latviešu dzejnieks tomēr spējis ikreiz atveidot attiecīgo "subjunctive mood" niansi: pieļāvumu, nosacījumu, vēlējumu vai nosodījumu, dažreiz pat vairākas no šīm nozīmēm apvienojot vienā komplicētā saliktā teikumā.

Bairons labprāt lieto "subjunctive mood" sintētiskās formas "had + past participle" verbūtības un vēlējuma teikumos "would have + past participle" vietā) un īsinātus nosacījuma teikumus ar "if" sākļa izlaidumu. Šādas formas raksturīgas Bairaona "Kaina" koncentrētajam stilam. Reizē tās padara vārsmas poētiskākas un majestātiskākas, ko vēl pastiprina otrā personā lietotā arhaiskā forma (ar galotni st). Pieeīram, oriģinālā -

"And hadst thou not been fit by thine own soul
For such companionship, I would not now
Have stood before thee as I am"

(I, 1, 192-194)

Raiņa atdzejojumā -

"Ja niscīgs būtu tu un nesprētu
būt satiksmei ar mani noderīgs,
vai gan es tavā priekšā nostātos?"

(14.lpp.)

Rainis izteic Bairaona "not fit" brīvi ar īpašības vārdu "niscīgs", kas teikuma jēgu negroza. Bez tam viņš stāstāmo teikumu pārvērsē par jautājumu ar pilnīgi tādu pašu jēgu, kāda Bairaona negatīvajā konstrukcijā veidotajam teikumam. Šis fragments ir no drāmas I ošiena, kuru tulkojot, Rainis bijis vismazāk precīzs; taču šo pirmā ošiena tulkojumu dzejnieks 1924. gadā pārredīgēja. 1901.g. pirmiespieduma un 1924.gada teksta salīdzinājumi rāda, ka Rainis

sākotnējo "būt noderīgs priekš mūsu biedrības"¹ vēlāk labojis "būt satiksmei ar mani noderīgs".

Labotā vieta skan daudz gludāk un pēc nozīmes ir arī pareizāka. Tas rāda, cik lielu vērtību Rainis veltījis pareizam teikumam skanējumam, it īpaši teikumam uzbūves atveidojumam. Tā arī aplūkojamajā fragmentā, neraugoties uz iztirzātajām nelielajām atkāpēm, nosacījuma un iespējamības nianšes izteiktas pilnīgi precīzi. Gluži tādā pašā veidā Rainis atbilstoši tulko sintētisko angļu subjunctive mood palīgteikumā un virsteikumā ar latviešu konjunktīvu (piemērs šoreiz ņemts no Ievas runas):

"Had we been so,
Thou now hadst been contented"

(I, 1, 45,46)

Raiņa tulkojumā -

"ja agrāk mēs ar paradīzi
tā būtu pietikuši, tad ir tu
ar visu tagad būtu pieticīgs"

(8.lpp.)

Izteikdams vēlējumu, Bairons lieto sintētisko "subjunctive mood" formu arī nākamajā teikumā: Lucifers saka, ka dievam nevajadzēja dēstīt aizliegto koku:

"But had done better in not planting it"

(II,2, 234)

Raiņa tulkojums ir pilnīgi eksakts un reizē skaists konstrukcijā un vārdu izvēlē:

"Vēl labāk viņš būt darījis - nemaz to nedēstot..."

(55.lpp.)

Bairona stilam un Raiņa atdzejojumam visai raksturīgs ir šāds piemērs:

"And if there should be
Worlds greater than thy own - inhabited
By greater things - and they themselves far more
In number than the dust of thy dull earth,
Though multiplied to animated atoms,
All living - and all doomed to death - and wretched
What wouldst thou think?"

(II, 1, 43-49)

¹ "Cittautu Raža", II, Cēsis, 1901., 64.lpp.

Divreiz izlietotā "subjunctive mood" forma - vienreiz nosacījuma teikumā, otrreiz varbūtības jautājumā, papildināta ar pieļāvuma palīgteikumu ("Though" - "lai gan") un divdabju iestarpinājumiem, piešķir garajam un sarežģītajam teikumam skaidri izteiktu varbūtības un iespējamības niansi, kāda parasti raksturīga polemikas stilam. Rainis šīs vārsmas atdzejojis tuvu Bairaona teikuma konstrukcijas pamatprincipam, gan ikkatrai viņa izteiktajai domai:

"Kad tās pasaules
ir lielākas par zemi, apdzīvotas
no būtēm lielākām un arī skaitā
to vairāk nekā muļķās zemes pišļu,
kaut tie būt' pavairoti tūkstoškārt
par atomiem, un kad tās būtes visas
nu būtu vārgas, nāvei padotas -
ko tad tu domātu?"

(36.lpp.)

Angļu nosacījuma teikuma "if" varbūtības nianse Raiņa tulkojumā izteikta ar saikli "kad", pieļāvuma teikuma nianse un otrreizējais "subjunctive" pareizi atveidoti ar latviešu vēlējuma izteiksmi "būt" un "domātu". Participiālie iestarpinājumi piešķir Raiņa teikumam, tāpat kā tas ir arī oriģinālā, komplīcētāku un argumentācijai līdzīgu raksturu.

Bairaona tekstā "would" bieži lietots vēlējuma un gribas nozīmē dzejā pieņemtā izlietojumā bez tam sekojoša verba. Šāds īss, enfatisks "would" lielā mērā kāpina izteiktās vēlējuma nozīmes emocionālo tonalitāti. Piemēram, citā kontekstā jau iztīrītājam piemērā:

"I have nought in common with him!
Nor would". -

Rainis pareizi uztvēris "would" kā verba "gribēt" aizstājēju. Viņa latviskā frāze "nedz es to gribu" izteic gluži to pašu domu niansi un ar savu atdalījumu no pārējā teikuma (tāpat kā Bairaonam) skan tikpat aprauti kategoriski, daudzkārt pavairodama noraidošās domas spēcīgumu. "Would" semantiskā patstāvība it sevišķi izjūtama gadījumos, kad Bairaons to novieto teikuma pašā sākumā, kur šie viens vārds aizstāj veselu teikumu "I should like to".

Ar savu aprautību un uzsvērti izcelto stāvokli "would" šādos gadījumos stipri kāpina vēlējuma niansi. Piemēram (piemēri No-reiz pēmti no Kaina runas),

"Would I had never lived!"

(I, 1, 115)

Tā kā tieši tāda pati "would" atveide ar latviešu valodas līdzekļiem nav iespējama, Rainis kāpinājuma niansi adekvāti sniedz ar izaaukmes vārdiem "ak" un saikli "kaut", kas tieši isteic vēlējumu: "Ak, kaut man ne mūšas tādās dzīves nepazīti!"

(11. lpp.)

Pilnīgi tādā pašā veidā Rainis atveido iztirzājamo konstrukciju vārdos:

"Would there were only one of ye!"

(II, 2, 377)

"Ak, kaut ja būtu tikai viens no jums..."

(62. lpp.)

Modālā verba "would" 2. personas arhaisko formu Bairons izlie-to, lai isteiktu Lucifera jautājumu vēlējuma formā. Piemēram, Lucifers jautā Kainam:

"Wouldst thou behold things mortal or immortal?"

(II, 1, 136)

Rainis "wouldst" ļoti veiksmīgi isteic ar latvisku ekvivalen-tu "vēlies" -

"Vai mirstīgas vai nemirstīgas lietas
tu vēlies skatīt?"

(40. lpp.)

Darbības vārds "vēlēt" ļoti intensīvi isteic tieši "would" vēlējuma nozīmi. Dažkārt Bairons nostata verbu "would" līdzās verbam "could" (piemēram, Kaina vārdos par to, ka viņš gribētu, lai cilvēki spētu viņu nonāvēt.). "Would they could" (III, 1, 482). Verbu "could" un "would" līdzīgais lai aprautais skanējums piešķir visam izaucienas kalama satraukuma raksturu. Tā kā atdarināt kāpināto efektu ar skanējuma imitāciju latviešu valodā šeit nav iespējams, Rainis atveido tikai senantisko pusi, bet tikpat adekvāti kā iepriekš iztirzātajos gadījumos: "Ak, kaut tie to spētu" (88. lpp.).

Bairons uzsver Lucifera tēla tuvo saistību ar zinātnei ne tikai ar sintaktiskiem līdzekļiem, bet arī, izmantojot attiecīgo leksiku. Lucifera runā sastopama vesela rinda zinātniski filoso-

isku terminu vai pusterminoloģiska rakstura internacionālismu. Raipa tulkojumā atrasti piemēroti latviešu ekvivalenti šo abstrakti zinātnisko vārdu būtības izteikšanai pieņemamā tiecīgākā kontekstā tiem allaž sameklēts cits sinonīms. Piemēram, oriģināla vārds "space" (II, 2, 78) tulkots ar vārdu "telpa" (53.lpp.); tas pats vārds (I, 1, 546) tulkots ar "pasaules plašums" (33.lpp.); (II, 1, 23) ar vārdu "bezdzibens" (35.lpp.), "phantasm" (II, 1, 152) ar "fantoms" (41.lpp.), bet (II, 2, 186) ar "atpulsis" (53.lpp.); "universe" (II, 1, 147) ar "visums" (41.lpp.), "eternity" (II, 1, 150) ar vārdu "mūžība" (41.lpp.), "conception" (II, 1, 82) - "jēdziena" (41.lpp.), "atmosphere" (II, 1, 133) - "atmosfēra" (43.lpp.), "matter" (II, 1, 51) - "viela" (36.lpp.), "spirit" (II, 2, 170) - "gars" (52.lpp.), "reality" (II, 2, 11) - "tīšamība" (49.lpp.), "regions" (II, 2, 116) - "telpas" (50.lpp.), "creature" (II, 2, 132) - "radība" (50.lpp.), "state" (II, 2, 411) - "stāsts" (64.lpp.), "prelude" (II, 2, 412) - "priekšspēle" (64.lpp.), "mass" (II, 1, 119) - "masa" (39.lpp.), "Sphere" (II, 1, 128) - "sfēra" (13.lpp.), "chaos" (II, 1, 82) - "chaoss" (48.lpp.), "superior" (II, 2, 156) - "pārāks" (51.lpp.), "inferior" (II, 2, 133) - "zemāk" (50.lpp.) u.c.; "conditional creed" (II, 1, 21) pareizi tulkots ar vārdkopu "kā noteikumu" (35.lpp.)

Atrodot katram oriģināla terminam atbilstošu ekvivalentu latviešu valodā, Rainis parādījis, ka latviešu valodā jau toreizējā attīstības pakāpē bija iespējams, dažreiz pat ar vairākiem sinonīmiem, izteikt viedažādākos abstraktos jēdzienus.

Lucifera runas veidā un lēksikas izlietojumā (tāpat Raipa izlietojumā) koncentrēta Bairaona lietoto stilistisko līdzekļu kopums Lucifera revolucionāri filozofiskās ideju sistēmas nosaukumā.

X

X

X

Iztirzājums rāda, cik dziļi Rainis iejuties tulkojamā daļdarbā, cik skaidri viņš izpratis Bairaona lietoto izteiksmes līdzekļu funkcijas drāmas ideju tēlojumā.

Bairaona dzejā emfatiska emocionalitāte savijas ar tikpat

skaidri izteiktu intelektuālu strāvojumu.¹ Filozofiskajā drāmā "Kains" šo divu Bairona stila aspektu apvienojums parādās sevišķi uzskatāmi.

Rainis atradis atslēgu katram šo strāvojumu tulkojumam. Viņš ar sevišķu rūpību atveidojis oriģināla sintaktisko struktūru; Bairona dzejas emocionālā un intelektuālā strāvājuma raksturu tieši noteic attiecīgo sintaktisko līdzekļu izmantošana. Tāpēc abi šie Bairona stila aspekti uzskatāmi izceļas arī Raiņa atdzejojumā, tāpat kā oriģinālā vietām šķirti, vietām saplūstot ciešā apvienojumā. Piemēram, Rainis spējis atveidot gan pēcslēpkavības ainas sasprindzināti emocionālo dzejas intonāciju, gan racionālistisko strāvājumu Kaina un Lucifera dialogos par pasaules visumu un dzīves jēgu. Ziedojuša ainā dziļais sociāli filozofiskais saturs saplūst kopā ar revolucionāri emocionālo kāpinājumu.

Emocionālās un intelektuālās dzejas plūsmas apvienojums Baironam tik raksturīgajā patētiski oratoriskajā stilā īpaši izjūtaams Lucifera ar sacelšanās patosu piesātinātajos monologos. Tāms emocionālie ritmiski sintaktiskie izteiksmes līdzekļi - eliptiskie teikumi un teikumu fragmenti, šādu īsainātu teikumu un atsevišķu teikumu locekļu bezsaikļa savirknējumi, vienlocekļa izsaukumi, it īpaši aprauti izdalītā negācija, izsaukumi un retoriski jautājumi - savijas ar intelektuālu strāvājuma sarežģīto saliktu sakārtojuma un pakārtojuma teikumu sistēmu, ar intelektuāli filozofisku, reizē hiperbolizētu un pacilāti dzejisku leksiku. Šie Lucifera monologi pieder pie "Kaina" atdzejojuma mākslinieciski augstākajiem sniegumiem. Tāds ir, piemēram, pārliciecināši un skaisti atdzejotais Lucifera monologs par viņa mūšīgo naidu un nicinājumu pret dievu (55.lpp.), kurā ar pastiprināmā genitīva formas (pasaul's pasaules, zveigžņu zvaigznes) izlietojumu Rainis parāda arī savu leksiski valodniecisko resursu izmantojuma mākslu. (Pēdējais tikpat skaidri arī redzams zinātnisko terminu daudzveidīgajā tulkojumā un Raiņa pašā veidotajos salikumos).

Bairona dzejā uzskatāmi izceļas un atkārtojas noteikti, sevišķi raksturīgi pazīmieni, kas rod specializētu izteiksmi un formu katrā atsevišķā dzejas darbā (vai zināmā ciklā), kā tas ir arī "Kainā".

¹ Skat. В. Ирынский, Жизнь и творчество Байрона. Еввадракте "Джордж Гордон Байрон". Драми. М-Л. 1922, 53. lpp.

Atdzejojumā sevišķi svarīgi ir pareizi uztvert un pārādīt drāmas māksliniecisko pamatprincipu, kas "Kainā" ir pretimstatījums un antitēze. Rainim tas izdevies pilnā mērā.

Atdzejojums atspoguļo ikkatru no Bairaona Kontrasta veidiem. Šai ziņā Raiņa atdzejojums oriģinālam tuvāks nekā citi tulkojumi krievu un vācu valodā. Rainis vienmēr ataino antitētiskās valodas un tēlainās izteiksmes līdzekļu kontrastējumus (dažkārt pat vēl intensificēdams tos, kā, piemēram, teicienā "tā maigo miesu asipainais vīrāks" Raiņa lietotais epitets "maigs") un tāpat pretnostatījumu vielas izkārtojumā, jo šis mākslinieciskais princips raksturīgs arī pašā Raiņa dzejai. Varētu pat teikt, ka pretstatījums Raiņa darbos ieņem vēl svarīgāku vietu nekā Bairaona dzejā.¹

Sevišķi dziļi Rainis tvēris negāciju izlietojumu kā Kaina un it īpaši Lucifera protesta izpaušmes izteicējus un intensificētājus, jo Rainim kā dzejniekam revolucionāram šis izteiksmes līdzeklis ļoti tuvs. Viņš nedod negāciju tīri formalistisku ārēju atveidi, bet cenšas iedzīvināt tieši to stilistisko būtību. Tas izpaužas zināmos atkāpumos no oriģināla, kas patiesībā ir nevis atkāpšanās, bet negāciju funkcijas paspilgtinājums. Tā, Rainis iztirzātajos emfātiskās negācijas izlietojuma piemēros negāciju skaitu, salīdzinot ar oriģinālu, ir pavairojis: vienreiz no vienas negācijas līdz divām², otrā vietā - no trim līdz piecām³, trešajā - no četrām līdz sešām⁴. Pēdējā gadījumā (Lucifera monologs) Rainis pavairo negāciju skaitu, pievienojot izsaukuma teikuma beigās vārdus "ne mūžam ne". Ar tiem pašiem vārdiem Rainis nobeidz arī ne tikai saturā, bet arī stilā dzejniekam - revolucionāram tik raksturīgo un Bairaona izteiksmes veidam tik radniecīgo dzejoli "Tomēr".

¹ Sociālās un dziļi humānistiskās idejas, kas caurauš Raiņa lugu "Uguns un nakts", "Spēlēju, dancoju" u.c. izceltas galvenokārt plaši vispārinātu simboliskas pretstatu kontrastējumu veidā. Antitēze ir arī Raiņa dzejas, kā politiskā, tā intīmi - liriskā rakstura pamatā.

² I, 1, 419; 26.lpp.

³ III, 1, 203-206; 76.lpp.

⁴ II, 2, 426-432; 65.lpp.

"Mēs neļūpsim ceļos:
Lai žēlo lūgt.
Mēs nelieksim kaklus,
Ne mūžam ne".¹

Reizē Rainis savā atdzejojumā pilnā mērā atveido visas Bairona negāciju unsvēruma formas: negācijas izcelšanu ar pausi, ar komatu, izsaukuma zīni. Ļoti rūpīgi Rainis reproducē Bairona intensīvi lietoto negāciju atkārtojuma pagemieni, it īpaši bezsaikļa savienējumu.

Baironam raksturīgo izteiksmes līdzekļu kopskanējumā Rainis vienlīdz spēcīgi atdzejojis ziedojuma ainā (Kaina monologā) un Lucifera tēlā iedzīvinātās idejas. Tāpat kā oriģinālā, ziedojuma ainas revolucionārais patoss vareni izskan Raiņa atdzejojumā un tā atsevišķos elementos: antitētiskajā kospozīcijā, revolucionārajā leksikā un simboliski saturīgajos epitetos un metaforās, semantiskajās un gramatiskajās antitētiskajās konstrukcijā, pašam Rainim tik tuvajā skarbaajā lakonisnā un fonētiskajā izkārtojumā. Rainis spējis atveidot šos dažādos elementus tieši to savstarpējā kopsakarībā, iesaistot, piemēram, "e" skaņu kā vispārējā noskaņojuma pastiprinājuma līdzekli Bairona lietoto "s" un "f" skaņu vietā.

Visi minētie izteiksmes līdzekļi palīdzējuši atklāt Kaina un Lucifera tēlos iedzīvinātās revolucionāri-politiskās idejas, drāmas dziļāko dzejisko intonāciju: sacelšanās patosu, nelokāmo lepnumu, naidu pret varnācību, runu argumentatīvo raksturu, sviņīgo pacilātību.

Bairona lietoto izteiksmes līdzekļu tuvība pašā Raiņa dzejnieka stilam ļāvuši latviešu dzejniekam tik pārlicenoši parādīt Bairona darba idejiski politisko būtību.

¹ J. Rainis. Kopoti raksti. Rīgā, 1947.g. I sējums, 255. lpp.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Статья носит стилистический характер. Средства выражения Байрона анализируются на примере главных героев драмы — Кайна и Люцифера. При этом в ходе анализа их монологов и диалогов выявляется бунтарство Кайна и Люцифера и антиклерикально-революционная сущность всей драмы.

Анализ поэтического стиля Байрона и его воспроизведения Райнисом проводится во взаимно связанности и тесном переплетении всех его элементов — как образных средств, так и её фонетических, грамматических и остальных компонентов.

Перевод Райниса рассмотрен с точки зрения соответствия применяемых им средств выражения специфическим особенностям стиля Байрона. В статье анализировано множество конкретных примеров перевода Райниса.

R.Gotharde.

THE EVOLUTION OF ERNEST HEMINGWAY'S WORLD OUTLOOK AND HIS HERO IN THE TWENTIES AND THIRTIES

In Ernest Hemingway's works, direct statements about his philosophic, political and aesthetic views are fragmentary and often misleading. Marxist-Leninist aesthetic theory says that the practical activity of any man may be grounded not only in scientific and theoretical knowledge but also in the empirical knowledge of the laws of nature and society, without his having to express them directly. This observation is also valid for the examination of Hemingway's world outlook as the objective content of his art is often larger than his conscious artistic intentions. Therefore, I have largely based my analysis on Hemingway's fictional achievement. Hemingway indirectly approved of such a method of investigation during his interview with the Soviet journalist H. Borovik. Reluctant to speak of his political views, he said: "Мне все равно приходится говорить о политике, и много говорить - в своих произведениях." 1)

On the other hand, Hemingway's direct statements are often significant, though they have not been systematized. He is often capable of deeper insight than his heroes, whose vision is limited by the author's artistic purposes. Therefore, I have drawn upon Hemingway's newspaper articles, interview material and biographical data.

The majority of Soviet and foreign critics emphasize the fact that Hemingway's world outlook was largely shaped by war. But Hemingway's early stories show that his rebellion against bourgeois values was antecedent to World War One. His early hero, Nick Adams, undergoes much the same kind of experiences that Hemingway did himself in his boyhood and youth. Adams starts out eager and expectant, but life shatters his illusions one after another. And his disillusionment is varied—dissatisfaction with small-town life, reflected in several of the Nick Adams stories; the discovery that his father is not the man he worshipped ("The Doctor and the Doctor's Wife"); awareness of

1) Г. Боровик. У Эрнеста Хемингуэя. Огонек, М., 1960, №14, стр. 28.

the pain and suffering people are forced to endure ("The Indian Camp" and "The Killers"); the callousness and the mutilated personal relationships of the adult world ("The Battler"). Nick's dissatisfaction with petty bourgeois existence is not expressed in actual words or in his inner thoughts, nor is there any direct social or political slant. But Hemingway's selection of a particular situation indicates his desire to highlight this facet of the bourgeois world so that a keen eye might easily perceive the lightly sketched symptoms of decay underlying small-town life. The hero's discontent is felt as a mood of longing for romance and adventure which soon exhausts itself or, if consummated as in "The End of Something", leaves him with a vague desire for something he cannot define. And only Nature heals his wounds. The general atmosphere of the stories is not pessimistic, though the violent scenes he is witness to, and the resultant emotional hurt, leave deep scars. The hero is learning the way of the world and "they would never suck him in again."¹⁾ Although frequently hurt, he is eager to experience more, to learn. He has the illusions of youth that Fate will treat him kindly. Even after seeing the Indian die, in "The Indian Camp", Nick still cannot associate death with himself. He has a long way to go before he realizes that suffering is common to all and that he is no exception.

But in "The Battler", a note of forewarning rings in the words of the Negro, Bugs: "He's got a lot coming to him."²⁾ After witnessing the violence exercised over Ole Anderson and the latter's hopeless resignation to being murdered by gangsters, Nick's impulse to leave the town marks the beginning of another stage in the evolution of Nick Adams.

Soon the First World War breaks out, Nick leaves for the front—ears still ringing with patriotic speeches, head swimming with youthful illusions about saving democracy and finally putting an end to all wars—only too eager to escape dull petty bourgeois life. Soon the hero's romantic ideas explode as they contact harsh reality. Man is mere cannon fodder. No more do you return home with a sabre cut and a bandage round

1) E. Hemingway. In Our Time, N.Y., 1953, p. 65.

2) Ibid., p. 71.

your head, Sometimes you get blown up while eating cheese. Nick awakes to the true meaning of personal courage. Step by step, what were mere 'sights' become 'insights' and Hemingway's hero begins to understand that war is made by "a class that controls a country,"¹⁾ with the single object of making money. Hemingway's hero is disgusted with all the big talk about democracy and one's motherland because he has seen "nothing sacred, and the things that were glorious had no glory and the sacrifices were like the stockyards at Chicago, if nothing was done with the meat except to bury it."²⁾

Many Soviet and foreign critics assert that Hemingway's understanding of the First World War was as limited as that of his heroes, Nick Adams and Frederic Henry. Yet the vision of Hemingway's hero is narrowed by the author's specific artistic purpose in aiming for drama and heightened emotionality. Hemingway passes his wider knowledge of the subject through other characters and, though he hardly ever treats a political issue directly, nevertheless certain truths do emerge in his fictional works. When the U.S. entered the war, Lt. Henry's dominant attitude is that, once started, the war must be fought to a finish in spite of its senselessness. "Defeat is worse,"³⁾ he says. However, the Italian workers, the drivers, are of a different opinion: "There is nothing as bad as war,"⁴⁾ and "war is not won by victory."⁵⁾ The senseless butchery must be stopped, but the workers "are not organized to stop things and when they get organized their leaders sell them out."⁶⁾ The scene during the Caporetto retreat in which the Italian soldiers throw away their rifles and say they are going home sounds like a vague echo of the October Revolution in Russia:

" 'What brigade are you?' an officer called out.
'Brigata di Pace,' someone shouted. 'Peace Brigade!'
The officer said nothing.
'What does he say? What does the officer say?'

1) E. Hemingway. *A Farewell to Arms*, N.Y., 1957, p. 51.

2) *Ibid.*, p. 185.

3) *Ibid.*, p. 50.

4) *Ibid.*

5) *Ibid.*

6) *Ibid.*, p. 71.

'Down with the officer. Viva la Pace!' "1)

Though Hemingway failed to accept the revolutionary way to peace, he was by no means ignorant of it. But he has his hero make a different choice. Having decided it is not his war, Frederic Henry refuses to go further and consider its causes. After the loss of his democratic ideals, he is forced to acknowledge his fundamental aloneness and solitude in a world indifferent to his fate. Man must accept responsibility in trying to save his life and his love—so runs his line of thought. And Frederic makes a 'separate peace' and becomes a deserter. Any thought of revolutionary action, even a non-violent one, in common with the rest of the soldiers as an answer to war, does not enter his head: "I was through. I wished them all the luck. There were the good ones, and the brave ones, and the calm ones and the sensible ones, and they deserved it. But it was not my show any more..."²⁾

Yet you cannot escape from personal obligation. Life catches you up, through your emotions. Though Frederic tells himself, time and again, that everything is fine, he cannot escape the feeling of guilt whenever he caught sight of soldiers: "The war was a long way away. Maybe there wasn't any war. There was no war here. Then I realized it was over for me. But I did not have the feeling it was really over. I had the feeling of a boy who thinks of what is happening at a certain hour at the schoolhouse from which he has played truant."³⁾ Seeing the misery around him, Hemingway's hero cannot be happy.

The finale of "A Farewell to Arms" has aroused controversial opinions. Many critics think that Catherine's death does not follow the inner logics of the plot, that her death was not inevitable but something added by the author to underline his thesis that the cards are staked, even against the brave. But just as Hemingway marks the beginning of a new stage in the evolution of the early Nick Adams, his change into the later Nick Adams with his terrified participation in life and his watching it from the sidelines, now in the finale Hemingway

1) E. Hemingway. *A Farewell to Arms*, N. Y., 1957, pp. 211-212.

2) *Ibid.*, p. 232.

3) *Ibid.*, p. 245.

marks a new trait in the evolution of his hero. This trait is fatalism, a sort of acceptance of things as inevitable, a pessimistic conviction that "life kills the very good and the very gentle and the very brave impartially."¹⁾ It is repeated in Hemingway's comparison of man with ants on a burning log: they "went toward the fire and then backward toward the end and swarmed on the cool end and finally fell off into the fire."²⁾ Hemingway's tendency to generalize the forces that bring suffering to people as 'abstract fate', which he disguises as 'they', has caused some critics to observe that Hemingway mystifies social forces, like the irrationalists do. Yet, Frederic's tragic loss accounts for his bitter words and his pessimistic mood. Hemingway's meaning is more comprehensive, however. As Soviet critics have pointed out, Catharine's death serves to emphasize the whole tragic atmosphere of loneliness, fatigue and suffering, brought on by war. It also emphasizes the fact that you cannot make a separate peace. Hemingway's hero cannot be happy alone, without people. It is a triumph for the author's realism that he comprehends the futility of escapism, though he cannot as yet find another solution.

Nick Adams returns home to his dull small-town life, where the people have not changed. They do not want to listen to the real state of affairs at the front. They expect the usual big talk about brave American boys saving democracy. The hero feels that "the world they were in was not the world he was in."³⁾ His former ideals gone overboard, he does not know how to live in the post-war world, with its intrigues and commercial interests. At the front you judged people by their personal virtues, courage and comradeship. Now he is supposed to accept the old standards once again.

It is one of Hemingway's greatest merits that he is able to see post-war life through the prism of war. He sees the world more clearly and more as a whole, for his sensibility has been sharpened by his war experience. In his newspaper articles Hemingway turns against the war profiteers, middle-class commer-

1) E. Hemingway. A Farewell to Arms. N.Y., 1957, p. 249.

2) Ibid., pp. 327-328.

3) E. Hemingway. In Our Time, N.Y., 1958, p. 94.

cialism and intellectual ignorance, against the politicians fishing for votes. Yet, in Hemingway's stories depicting Nick after the war, social observations are only implied, for the hero understands life less than Hemingway himself. He is dissatisfied with American reality, he sees signs of corruption in it, but he does not know the root causes from which it stems. He does not seem to comprehend as yet that corruption is not a moral disease but the sign of a social system in decay. He does not even know what he is longing for. "I was just angry at something,"¹⁾ says Krebs from "Soldier's Home". The hero reminds one of the helpless ants that fell into the fire and "got out, their bodies burnt and flattened" that "went off not knowing where they were going."²⁾ Morally and physically wounded in the war, Hemingway's hero attempts to eliminate his problems rather than solve them. By stressing action dealing with the hero's immediate needs--eating, sleeping, fishing, hunting, as in "Big Two Hearted River"--Hemingway shows how the hero sets up a defence mechanism against thought, because it is too painful for him to remember the war let alone search out reasons for his confusion. The hero has not found peace in our time, nor does he know any way leading to it. And only at the end of "Big Two Hearted River", do we anticipate some traits of the next stage in the hero's evolution: "There were plenty of days coming when he could fish the swamp."³⁾ But to reach this stage, the hero had to make a far travel through the years of the lost generation. Meanwhile he thinks that "the swamp fishing was a tragic adventure,"⁴⁾ and still refuses to look for the causes.

We have covered two stages in the evolution of Hemingway's hero--the stage where the hero is wounded by his contacts with harsh bourgeois reality, suffers no serious loss of ideals, but is eager for more experience; and the stage where the hero loses his illusions, is so distressed that he makes a

1) E. Hemingway, *In Our Time*, N.Y., 1958, p. 100.

2) E. Hemingway, *A Farewell to Arms*, N.Y., 1957, p. 327.

3) E. Hemingway, *In Our Time*, N.Y., 1958, p. 212.

4) *Ibid.*, p. 211.

separate peace with the world without trying to understand the reasons for his loss.

It is too early to speak of a consciously-formed aesthetic ideal at the present stage of development of Hemingway's hero. He is free from bourgeois values, but has not yet found new ideals. To a certain extent it is possible to judge what Hemingway considers beautiful in life by what his hero negates. The latter retains only a few positive values: the ability to appreciate the beauty of nature, the carefree and natural relationships of the Michigan Indians, personal courage, and the sense of comradeship with other people in the same plight which was a new value he gained at the front.

The next stage in the hero's development takes us to the lost generation in "The Sun Also Rises". The American critic Mc Caffery observed that you could comment on the Twenties, using "The Sun Also Rises".¹⁾ It has all the social implications. Yet Hemingway's central interest is the moral problem of how a man may live in a world of lost values. Paradoxically, though the book brought its author fame as the prophet of the 'lost generation' the main hero, Jake Barnes, is not one of them. The novel presents two sets of people trying to solve the problem of how to get along in a world of lost illusions. The lost generation lead lives without purpose or direction, having no faith in themselves. They drink and make love only to numb their senses so as not to think about their situation. There is an important difference between the former and the second set of people, like Jake. The latter do not want to die a moral death before the coming of death itself. Because his particular physical wound adds to the hurt Jake Barnes suffered in losing his previous ideals, he prefers not to shut his eyes to the world around him. Though he says he does not care to understand it, that he only wants to know how to live in such a world, Jake retains a secret hope: "Maybe if you found out how to live in it you learned from that what it was all about."²⁾ And it is only that "he has been kicked in the head early in the game"³⁾ which gives him a "feeling of things coming that he could not prevent happening"⁴⁾ and a

1) Ernest Hemingway. The Man and His Work. Ed. K.M. Mc Caffery, N.Y., 1951.

2) E. Hemingway. The Sun Also Rises, N.Y., 1954, p. 148.

3) Ibid., p. 193. 4) Ibid., p. 146.

cynical conviction that "enjoying life was learning to get your money's worth and knowing when you had it."¹⁾ Jake does not despair though. He prefers to keep a stiff upper lip and devotes himself to the simple pleasures of fishing, hunting and watching bullfights.

Yet by setting up a largely personal code of stoicism or 'grace under pressure' as foreign critics call it, the Hemingway hero has come out of his individual rebellion against fate to a sort of acceptance of things as they are. Still, Hemingway does not present Jake's impotence as the moral impotence of the modern man, as the Soviet critic O. Nemerovskaya asserted in the Thirties²⁾ and which a number of foreign critics assert nowadays. Though the character of Jake's wound makes it impossible for him to fight his circumstances, Hemingway stresses throughout the novel that Jake's fate is not a universal "condition humaine" but a specific social fate created by the war.

Hemingway's short story collections, "Men Without Women" and "Winner Take Nothing", mark the further development of his hero who now possesses a code of stoic courage. Such is Manuel in "The Undeclared", Jake Brennan in "Fifty Grand" and Cayetano Ruiz in "The Gambler, the Nun, and the Radio." All of them reveal admirable strength of character and stoicism in their fight against overwhelming forces which were not lacking in social implications. The aging Manuel cannot get an even break with fate because Retana, the bullfight manager, puts him into a second-rate show with difficult bulls and second-rate picadors. He knows that Manuel is in a desperate position and will bring him a large profit. Yet in all the above stories, the emphasis is laid on consequences rather than on causes, so that the social implications remain rather obscure. Though he has great respect for courage, Hemingway does not permit these heroes to display the finest courage. It is limited in character; his heroes fight against fate solely for their own self-respect and not in the name of any great cause. Often their efforts are directed towards quite unworthy aims. Thus, Cayetano Ruiz dedicates himself

1) E. Hemingway. *The Sun Also Rises*, N.Y., 1954, p. 148.

2) O. Неме́ровская. Судьба американской новеллы, Литературная учеба, М., 1935, №5.

to gambling and stoically suffers pain without naming the man who shot him in the back for cheating. Likewise, Jack Brennan heroically stands the gruelling pain of a foul blow to defeat the gamblers with whom he had made a deal to throw the fight but who tried to double-cross him. Besides, the motive of bad luck—due, not to social circumstances but to abstract fate—becomes rather persistent in Hemingway's art. The mood of "Winner Take Nothing" may have been created by the stock-market crash as the American critic C. Brooks asserts,¹⁾ yet in these stories fate takes the guise of sudden, unexpected illness and death ("In Another Country"), or a venereal disease ("A Pursuit Race", and "One Reader Writes") or a baby to come that puts an end to personal relationships ("Hills Like White Elephants"). The causes of corruption in life also take on a largely individual character as, for example, homosexuality in "A Simple Enquiry" or "A Sea Change", and the peasant's barbaric ignorance in "An Alpine Idyll."

After making his 'separate peace,' the thought of other soldiers never leaves Frederic Henry. Also Jake Barnes is able to sympathize with others in the same plight. But Hemingway's new hero becomes more solitary with every year. People, even if they communicate with one another, speak a different language. Lacking any perspective in life, all values seem dead to Hemingway's hero. Everything you attach importance to, betrays you in the end. It is only a temporary drug, an opium, that screens for a while the great nothingness of things. Hemingway's cosmic pessimism in his famous "nada" prayer ("A Clean, Well-Lighted Place") borders on the existentialist belief in the nothingness of human existence. For Hemingway too, death transcends "all modern comforts and...with it you do not need a bathtub in every American home nor, when you have it, do you need the radio."²⁾ However, for him it is a sad truth and he cherishes the secret hope that it may not be true. The old waiter from "A Clean, Well-Lighted Place" thinks his "nada" feeling may after all be only insomnia.

The existentialists' philosophy and Hemingway's world outlook in the Thirties have one and the same root. They are both the product of an inability to transcend the bourgeois view of

1) C. Brooks. The Hidden God, London, 1963.

2) E. Hemingway. Death in the Afternoon, N. Y., 1932, p. 266.

life from a standpoint outside the bourgeois system. The crash of bourgeois democratic ideals is apt to be explained as a crash of all human ideals. The existentialists seek an escape into a voluntary and utopian system. Hemingway turns to the resources of passive stoicism.

To sum up Hemingway's aesthetic ideal in the early Thirties, it must be pointed out that he obviously explored the possibilities of heroism in a world where the old values of democracy, courage and honour had suddenly crashed. Doubtless, he decided that stoic endurance was the only form of courage, just as moral victory was the only victory, possible in our time. Therefore, to his previous ideas of the beauty of nature, natural relationships among people outside urban society, and the comradeship of people in the same plight, Hemingway adds 'grace under pressure'. All these ideals bear a limited character as they do not express a positive program. They are the scant remains of values retained by the hero fighting his cruel fate with the odds against him. Hemingway's tragedy as an artist in the Thirties consisted of his blindness to genuine heroism in his surroundings. He saw heroism neither in imperialist wars nor in the struggle for capital. However, he did not see the progressive forces at work either.

The English Marxist writer and critic J. Lindsay has pointed out that "to penetrate fully into the conflicts of imperialism is to grasp also how these conflicts are solved by socialism."¹) In the Thirties the ideas of socialism were unfamiliar to Hemingway. He lacked that broad world outlook which gives unity to a variety of facts and provides a key to explain them. Here we must discuss the role Hemingway's political views played in the formation of his world outlook. His attitude towards history was largely empirical: "You have to keep in touch with (history) at the time and you can depend on just as much as you have actually seen and followed,"²) he said.

In most cases, what he himself had seen and followed prevented him from forming a consistent view of the world. Having lost belief in the democratic ideal, and in sacred causes, Hemingway entered the international scene as a newspaper reporter with

1) J. Lindsay, *Aspects and Problems of Socialist Realism in Literature*. Сб. текстов на англ. яз. для студентов филол. фак., вып. 1., Изд. Ленингр. ун-ва., 1959, стр. 85.

2) E. Hemingway, *Old Newsman Writes*, *Esquire*, II (December 1934), p. 25.

the firm resolve not to let anybody take him in any more. What he saw in life at home justified his scepticism. American democracy, loudly professed by newspaper editorials and government speeches, had gone to pot. "It had been a good country and we had made a bloody mess of it," ¹⁾ he sadly stated. The European scene was no better. "No matter how idealistic European politics may be, a trusting idealist is about as safe in their machinery as a blind man stumbling about in a sawmill," ²⁾ he observed. His sceptical temper and keen eye penetrated a number of political machinations. Hemingway's tendency to look for secret motives in the drive for power masked by big talk about humanism, peace and democracy, helped him understand the various moves in imperialist politics, even though they did not give him a comprehensive view of imperialism as a system. Thus, in France he soon understood the alliance between the French Government and the Press, as well as the motives of British imperialism in backing the Greeks in the Turko-Greek war, and the motives of the Ruhr capitalists in provoking incidents between the Ruhr workers and the French occupation troops. As early as 1920 in Genoa, when all other correspondents were sending home declarations about the Red Menace, Hemingway reported that the genuine menace to peace was the Italian Fascist movement.

Due to his war experience and political observations, Hemingway acquired a thorough disgust for generally accepted truths and all social and philosophic systems. "Let those who want to save the world, if you can get to see it clear and as a whole," ³⁾ he wrote in "Death in the Afternoon." Yet, without these generally accepted truths, meaning not the petty intrigues but the major issues governing the lives of millions of people, Hemingway was unable to see the world clear and as a whole. Instead of the whole truth which was his goal, he stumbled upon many semi-truths and finally ended up in the deadlock of pessimism. After the publication of "Death in the Afternoon" (1932) and "Green Hills of Africa" even the bourgeois critics admitted

1) E. Hemingway. Green Hills of Africa, N.Y., 1935, p. 285.

2) E. Hemingway. The Wild Years, N.Y., 1962, p. 145.

3) E. Hemingway. Death in the Afternoon, N.Y.-London, 1932, p. 278.

that since Hemingway's departure from socially important problems he had cut himself off so completely from the "roots of nourishment" that he was starving. His intentions were not without interest. He wrote the "Green Hills of Africa" to discover "whether the shape of a country and the pattern of a month's action can, if truly presented, compete with a work of the imagination."¹⁾ In "Death in the Afternoon" he strove to understand man's dignity as he grapples with death, a noteworthy theme in itself. But these themes were out of step with the times: depression years when people died of hunger in America, when Sacco and Vanzetti lost their lives in the electric chair, and even bankrupt capitalists chose their office window or a Browning to make an exit from life that had become a nightmare. The timing of "Death in the Afternoon" and "Green Hills of Africa" was bad. From the urgent issues of his day Hemingway had turned off into a bypath. His personal philosophy grew more and more selfish and found ultimate expression in his famous soliloquy of the Gulf Stream. In the face of death nothing mattered, he said, neither economics, nor any system of government, nor "the richness, the poverty, the martyrdom, the sacrifice and the reality and the cruelty...".²⁾ and only a work of art endured forever.

He had much to undergo before he understood that however high its artistic merits, no work of art could last if created without regard for events of the times and politics. But he did find new roots by discovering the important truths he had denied at the start.

His way towards these overall truths was torturous and contradictory. He started out with personal experience and an empirical knowledge of facts, but without a clear notion of his ultimate goal, or occasionally even of immediate tasks. By learning how to live in the world he found out "what it was all about." Had he been more trustful of philosophical systems he would have arrived at his aim sooner and with less personal distress. But this might have caused his work to suffer a certain loss of that vitality which it gained from Hemingway's conflict with reality in an effort to fashion a truthful picture of his time.

1) E. Hemingway, Green Hills of Africa, N.Y., 1935, Foreword.

2) Ibid., p. 149.

Hemingway has been both forthright and deceptive in his statements about economics and politics. In practice he was not so indifferent to what went on at home and abroad. In 1935 he wrote an indignant article on the death of 442 war veterans working on a Government relief job in the Florida Keys during a hurricane—and sent it to the "Masses". His observations are very shrewd: "Wealthy people, yachtsmen, fishermen such as President Hoover and President Roosevelt, do not come to the Florida Keys in hurricane months. For the same reason, you cannot interest any wealthy people in fishing off the Coast of Cuba in the summer when the biggest fish are there. There is a known danger to property. But veterans, especially bonus-marching variety of veterans, are not property. They are only human beings; unsuccessful human beings, and all they have to lose is their lives."¹⁾ With just wrath Hemingway looks for the guilty party in the bargain: "You're dead now, brother, but who left you there in the hurricane months? And what is the punishment for manslaughter now?"²⁾

"To Have and Have Not" marks quite a new beginning in Hemingway's literary career. In "The Sun Also Rises" only the consequences are dramatized to any extent, the economic and political causes remaining largely implications. "To Have and Have Not", on the contrary, is a broad dramatization of the causes. The bourgeois critics call the book a failure on the grounds that it dramatizes the social and economic scene of America in the hungry Thirties. They assert that Hemingway's true metier lies in the moral sphere, and accuse the author of robbing from Harry Morgan any possibility of a moral choice. "The Sun Also Rises" investigates the difference in the moral actions of two sets of characters in a disillusioned world. "To Have and Have Not", too, gives a choice of action; not in a morally disillusioned world but under hard economic conditions. The weak and submissive Albert Tracy is content to work for a miserable sum on relief, though it does not feed his family. But Harry Morgan rebels against such a sentence: "But let me tell you my kids ain't going to have their bellies hurt and I ain't going to dig sewers for the government for less money than will feed them. I don't

1) E. Hemingway. Who Murdered the Vets? *Mainstream*, Jan., 1960, vol. 13, No. 1-5, p. 25.

2) *Ibid.*

know who made the laws but I know there ain't no law that you got to go hungry."¹⁾ Unlike Hemingway's early hero he searches for the causes of his predicament and puts the blame on the rich: "What they're trying to do is starve you conchs out of here so they can burn down the shacks and put up apartments and make this a tourist town."²⁾ Hemingway emphasizes the contrast between the misery of the poor and the corruption of the rich throughout the novel.

Morgan does not show 'grace under pressure': a good fight for a lost cause. He fights to win. And though he loses, Hemingway does not stress, as he might have before, that Morgan's was a losing battle. He has only chosen the wrong way of fighting. Morgan realizes it in the moment of insight he has before death. He has learned the lesson that Hemingway himself had but recently learned, which had taken him all his life to learn: alone, a man does not stand a chance.

Thus, at this period Hemingway's aesthetic ideal changes. It excludes 'grace under pressure' and obtains a new quality: a good fight for a vital and not inevitably lost cause.

Hemingway has come a step nearer the common interests of the people. And when the Civil War in Spain breaks out, he forgets his musings that a writer's task is not to save the world but to see it clear and as a whole, and leaves for Spain. Having renounced all the causes as obscene in the First World War, he is actually now fighting for a cause. He may have started out, as the bourgeois critics allege, with a secret hope to see the democratic ideals of the American and French revolutions reborn in Spain. Yet the Spanish fight is his post-graduate course not only in war but also in politics. The lessons he learned are reflected in his articles from the front line, later collected in a volume entitled "The Spanish Earth", his play "The Fifth Column" and in his novel "For Whom the Bell Tolls".

He starts out with the acknowledgement that "this is a strange new kind of war where you learn just as much as you are able to believe".³⁾ Hemingway speaks of the high moral qualities of a

1) E. Hemingway, *To Have and Have Not*, N.Y., 1937, p. 78.

2) *Ibid.*

3) E. Hemingway, *The Spanish War*, London, 1938, p. 23.

man fighting for a just cause. He makes a distinction between just and unjust wars, saying Mussolini cannot depend on Italian soldiers fighting in a strange country. Likewise, he understands the fatal role Italy and Germany played in the Spanish War.

"The Fifth Column" dissipates our doubts about Hemingway fighting for the democratic ideals of the American and French revolutions and not comprehending the class character of the fight, as a number of Soviet and foreign critics assert. The following scene shows that he understands perfectly well that the fifth column is fighting against the working people:

"Dorothy: But why would they shoot him? He was only a poor little workman.

Petra: That's why they shot him. They are our enemies. Even of me. If I was killed they would be happy. They would think it was one working person less."¹⁾

Though Hemingway has broadly dramatized the events building up the tension of the fight for Madrid, the main interest is philosophically-psychological: man finds new humanity and happiness in a struggle for the future of other people, in denial of his personal happiness.

Philip Rawlings is by no means a common type. He is full of contradictions. His way to the new social maxims is not easy. All his old values—a peaceful life, comfort, travelling, a woman to love—tug at his heart when he is tired of fighting, tired of seeing bombs bursting on helpless children, tired of constant pretence in his job as a commissar of counter-espionage. Dorothy Bridges embodies his old values, Philip's inner struggle for new values is dramatically revealed in his changing attitude towards Dorothy. He loves her, and once he even calls her 'comrade', — the most sacred word for him at the time. On another occasion, he says to her: "I'd like to marry you, and go away, and get out of all this."²⁾ Yet he understands she is a vain creature who is interested in the fate of other people only so far as she herself is concerned, and that she would be absolutely useless as a comrade in his fight. At times he is very outspoken, for in-

1) E. Hemingway. *The Fifth Column*, N.Y., 1938, p. 53.

2) *Ibid.*, p. 71.

stance, when Dorothy buys a silver fox-cape:

"Dorothy: But, darling. It's so cheap. The foxes only cost twelve hundred pesetas apiece.

Philip: That's one hundred and twenty days' pay for a man in the brigades. Let's see. That's four months. I don't believe I know any one who's been out for four months without being hit—or killed."¹⁾

Philip knows there is no future in his relations with Dorothy. Hemingway renders this idea in a subtly played scene where Philip passes from daydreaming about peacetime life with Dorothy to an understanding of the futility of his dreams, and later laughs at himself and at Dorothy, who still believes that he speaks his mind. Philip ends with open mockery: "Yes, and afterwards to Egypt and make love happily in all the hotels, and a thousand breakfasts come up on trays in the thousand fine mornings of the next three years; or the ninety of the next three months; or however long it took you to be tired of me, or me of you. And all we'd do would be to amuse ourselves."²⁾

Philip decides to break with Dorothy. "We're in for fifty years of undeclared wars and I've signed up for the duration... I'm not bitter. I just don't want to fool myself. Nor let things get a hold in part of me where no things should get hold. This thing was getting pretty well in,"³⁾ he says. This decision of Hemingway's new hero is all the more significant because it was not arrived at easily, but by a hard inner struggle.

"For Whom the Bell Tolls" broadens the same theme, exploring the possibilities of genuine heroism in our time. Hemingway speaks of the essence of happiness and duty, in an effort to resolve his own doubts and fears created by his changing from a rebellious and sceptical individual into a socially and politically engaged man. His artistic searchings bring Hemingway new insights, philosophical as well as political.

No other work by Hemingway led to such controversial opinions in American and international literary criticism than

1) E. Hemingway. *The Fifth Column*, N.Y., 1938, p. 71.

2) *Ibid.*, R97.

3) *Ibid.*, p. 95.

this novel on Spain. The bourgeois critics are eager to point out that "For Whom the Bell Tolls" is a book without politics, that there is no significant change in Hemingway's hero, that he is the former lone wolf, that he is fighting for a cause at the same time remaining a non-conformist where Communist dialectics run counter to the older dialectics of the French and American revolutions. The progressive American critic M. Gold, and the liberal critic M. Geismar,¹⁾ also assert that Hemingway is unable to embrace the truth of other people, that "For Whom the Bell Tolls" is a story of Hemingway himself in Spain, the story of a confused man unable to understand the class character of the fight or even the needs of the Spanish peasants.

Soviet critics I. Kashkeen, V. Zatonsky, Z. Gerson and I. Zhuravlev²⁾ emphasize that Hemingway has interpreted the Spanish struggle in abstract human terms, giving little of its impact in either political or social terms; that Jordan's main virtue is stoic loyalty without any real insight into the causes that made men fight in Spain; that Hemingway lets Jordan die only because he cannot visualize the new world Jordan could live in. Soviet critic M. Mendelson asserts³⁾ that Hemingway's ability to create an atmosphere of doom running counter to the surface events reveals his pessimism, his scepticism about the outcome of the fight in Spain. By suggesting that blowing up the bridge was an impossible task, Hemingway actually makes Republican inefficiency the main reason for the Loyalist defeat. A group of Spanish war veterans of the Lincoln Brigade announced in the "Daily Worker" in 1940 that they repudiated the novel "as a distorted portrayal of the war in Spain; as a false portrait of the American volunteers in Spain; as a slander against the Soviet Union,

1) M. Gold. *The Hollow Men*, N.Y., International Publishers, 1941.

M. Geismar. *Writers in Crisis*, Boston, 1942.

2) I. Kashkeen. *Alive in the Midst of Death*. In: *Hemingway and His Critics*, Ed. C. Baker, N.Y., 1962.

В.Д. Затонский. *Век двадцатый*, Киев, 1961.

З.И. Герсон. *Чехов и американская новелла*. Диссертация, М., 1960.

И.К. Журавлев. *Вопросы художественной литературы на страницах передовой прессы США (1917-1956)*. Диссертация, М., 1960.

3) М. Мендельсон. *Современный американский роман*, М., 1964.

the International Brigades and our leaders of the Spanish people; and as ,objectively and in effect, an attack on the cause of peace, progress and democracy..."¹⁾ Added to reactionary bourgeois criticism of Hemingway--in that Jordan had lost his American chastity of mind and had repeated the political lies told by the Russians at Gaylord's--these diverse opinions make a most contradictory picture. In following the evolution of Hemingway's hero through the novel, I shall also try to answer the critics.

Robert Jordan goes to the Spanish War mainly for personal reasons. He likes the country and its people and hates Fascism. He is not completely ignorant of the political situation in Spain. He has even read a handbook of Marxism. Yet his view of things is limited by his sceptical temper as a former individualist, by his dislike of big words, politicians and governments. Therefore he is susceptible at times to bourgeois newspaper lies about the Communists and wonders whether the Russian military advisers will stay on--after they have made the irregular peasant and workers' army well-trained and disciplined. But he loses some of his scepticism and uses it only as a control of his enthusiasm. Unfortunately, the political situation in Spain is very complicated. The contradictions of his sceptical temper combined with the contradictions of the war make his way to understanding the political situation in Spain rather difficult. Jordan himself acknowledges that "the things he had come to know in this war were not simple."²⁾ However, for him the Spanish War is an education, and he learns much. He is not ignorant of the class character of the fight. He entered the war not to fight for abstract democracy but "for all the poor in the world, against all tyranny,"³⁾ for "the rights of all men to work and not be hungry."⁴⁾ He understands that, besides being a war of independence, the Spanish Republican War is a war for a better economic system. Hemingway even marks class differences in the Loyalist camp, as may be seen from the clash between the battalion commander, Gomez, and a staff officer who refuses to carry out his orders

1) The Daily Worker, N.Y., November 22, 1940, p. 7.

2) E. Hemingway. For Whom the Bell Tolls, N.Y., 1940, p. 248.

3) Ibid., p. 236.

4) Ibid., p. 348.

and who tells Gomez contemptuously, "All you barbers are emotional."¹⁾ Though Jordan notes a certain amount of anarchy, bureaucracy, inefficiency and party strife in the Republican Camp, it does not lessen his belief in the cause and he has the feeling that he is "taking part in a crusade. That was the only word for it although it was a word that had been so worn and abused that it no longer gave its true meaning. You felt, in spite of all bureaucracy and inefficiency and party strife, something that was like the feeling you expected to have and did not have when you made your first communion... It gave you a part in something that you could believe in completely and wholly and in which you felt an absolute brotherhood with the others who were engaged in it."²⁾

Though Hemingway's hero has engaged himself to fight in a sacred cause, he retains his mental reservations. With the disillusionments of World War One alive in his memory, he clings to scepticism to guard himself from possible future disillusionment, and so his progress towards acceptance of new maxims is painful and full of contradictions. At the beginning, Jordan is shocked at many things he learns at Gaylord's. The first big disillusionment to him is the fact that many of the famous peasant and worker commanders in Spain speak Russian. His wariness is increased by the newspaper lies about a Russian invasion of Spain; and he is rather cynical about these Spanish commanders until he finds out they really are peasants and workers. They participated in the 1934 revolution, found refuge in the Soviet Union when the revolution failed. There they studied military tactics and strategy so they would have the skill necessary to command next time. He is likewise shocked upon learning that El Campesino, called the Peasant, was never a peasant but an ex-sergeant of the Spanish Foreign Legion. On second thought, he justifies the lie, for a truly peasant leader without sufficient military experience would be too much of an anarchist. Jordan may have understood that the political situation in Spain was so complicated that the Communists had to use all their diplomacy to prevent the petty bour-

1) E. Hemingway. For Whom the Bell Tolls, N.Y., 1940, p. 397.

2) Ibid., p. 235.

geois government hindering the development of the revolution or making a compromise with the rebels, to prevent the anarcho-syndicalists, who attracted a large part of the peasantry, from adding to the confusion at a time when strict discipline was needed. The Communists had to resist the anarchist demagogy and at the same time keep the support of the peasants. Robert Jordan's belief is strengthened by the truth of the cause behind the

diplomatic lies. He thinks: "At the start when he had still believed all the nonsense it had come as a shock to him. But now he knew enough to accept the necessity for all the deception and what he had learned at Gaylord's only strengthened him in his belief in the things that he did hold to be true. He liked to know how it really was; not how it was supposed to be. There was always lying in a war. But the truth of Lister, Modesto and El Campesino was much better than the lies and legends. Well, some day they would tell the truth to every one and meantime he was glad there was a Gaylord's for his own learning of it."¹⁾ Jordan perceives some bitterness in the Russian Communists, caused by Stalin's personality cult. We notice this in the mood of Jordan and Karkov's conversation:

"'But I still believe that political assassination can be said to be practised very extensively.'

'You mean—'

'I mean nothing. But certainly we execute and destroy such veritable fiends and dregs of humanity and the treacherous dogs of generals and the revolting spectacle of admirals unfaithful to their trust. These are destroyed. They are not assassinated. You see the difference?'

'I see,' Robert Jordan said.

'And because I make jokes sometime; and you know how dangerous it is to make jokes even in joke?' "²⁾

Hemingway also penetrated into the psychology of the cult atmosphere when he portrays Andre Marty. He points out that thwarted ambition has left Marty with a mania for shooting people. When it turns out that Andres, sent from behind the Fascist lines to General Golz, is not a spy, Marty regrets that he

1) E. Hemingway. For Whom the Bell Tolls, N.Y., 1940, p. 230.

2) Ibid., p. 245.

cannot blame Golz for collaborating with the Fascists.

With all his doubts, Jordan does not mind the intrigues or Karkov's bitterness. He has come to acknowledge that if a thing is fundamentally right nothing can injure your faith, as nothing has injured the faith of the Russian Communists. Karkov and Golz are his personal heroes. On the point of death, Jordan regrets he won't be able to tell Karkov what he has learned from the Spanish War. Opposed to all kinds of government before, he is now against the anarchist program of abolishing the state. He is for Communist discipline: "the best discipline and the soundest for the prosecution of the war. He accepted their discipline for the duration of the war because, in the conduct of the war, they were the only party whose discipline and whose program he could respect."¹⁾

He also believes in the Republic as a form of government. Jordan is no Marxist, though. He acknowledges this and says a planned society is for others to think about, not him. He has not thought of what he will do after the war. Sometimes he naively hopes that he will be able to earn his living teaching Spanish in the U.S. as before, though he realizes he will probably be run out as a Red, lose his post. At times he also plays with the idea of going to the Lenin Institute in Moscow. He has decided to form judgements on many things after the war. Yes, he has learned much. A major gain is his ability to rid himself of his own self and put the interests of other people before his own. Knowing the danger involved in blowing up the bridge, he is still able to say: "You are instruments to do your duty. There are necessary orders that are no fault of yours and there is a bridge and that bridge can be the point on which the future of the human race can turn."²⁾ Even when he lies wounded awaiting death, he does not think of his own personal fate but of the future of the fight. "If we win here we will win everywhere. The world is a fine place and worth the fighting for,"³⁾ he maintains. As to the critic M. Mendelson's reproach about the doom mood, the strain of the fight

1) E. Hemingway. For Whom the Bell Tolls, N.Y., 1940, p. 163.

2) Ibid., p. 43.

3) Ibid., p. 467.

and the difficulty of the task account for it. This is what Jordan thinks about his task: "But should a man carry out impossible orders knowing what they lead to? Even though they come from Golz, who is the party as well as the army? Yes. He should carry them out because it is only in the performing of them that they can prove to be impossible."¹⁾ When Pablo returns after having deserted, Jordan feels that his task is definitely possible. And even though he is not sure that his success has furthered the main republican attack, he dies with a firm conviction, "If this attack is no good another one will be."²⁾

In the old days Hemingway's hero fought for his self-respect in the full knowledge of the inevitability of his defeat. Now the conviction of the rightness of his cause and belief in the future give him strength to fight and die, but without loss of faith. And this conviction is all the more significant because it has been gained in a hard inner struggle with his own doubts and weaknesses. "For Whom the Bell Tolls" may not be the great epic that the majority of critics, foreign and Soviet, seem to have expected from Hemingway, but it certainly is a true picture of a number of progressive American intellectuals maturing politically in Spain and a true picture of the guerilla warfare. And, without doubt, it is an optimistic tragedy. Robert Jordan is a genuine tragic hero in genuinely tragic circumstances. He dies furthering a cause that is not yet ripe for victory. But his sacrifice is not in vain even if he dies without having won. Hemingway makes it poetically clear in his article "On the Americans Dead in Spain": "Our dead live in the hearts and in the minds of the Spanish workers, of all the good simple honest people who believed in and fought for the Spanish republic. And as long as our dead live in the Spanish earth, and they will live as long as the earth lives, no system of tyranny ever will prevail in Spain."³⁾

The story "Nobody Ever Dies" was an indirect answer, after the publication of "For Whom the Bell Tolls", to those critics who spoke of the somewhat pessimistic strain in the book being

1) E. Hemingway. For Whom the Bell Tolls, N.Y., 1940, p. 162.

2) Ibid., p. 469.

3) E. Hemingway. On the Americans Dead in Spain. New Masses, Feb. 14, 1939, p. 3.

due to the effect upon Hemingway of the Loyalist defeat. Though the story covers only a few pages, it adds some significant traits to the character of Hemingway's hero.

The young Cuban revolutionary Enrico does not go to Spain for personal reasons. He goes there to continue the fight for a new social system which he has been fighting; for at home, and for him the fight does not end with the Loyalist victory or defeat. He does not cherish the hope of going home to teach Spanish as Jordan did. He knows he will have to face not only blacklisting but jail and death. The Loyalist defeat in Spain does not break his spirit. On the day of his return, badly wounded, he is already making plans for the future fight. He matured politically in Spain and knows much more about the actual struggle. Censuring the earlier Cuban revolutionary tactics of terror and conspiracy, he thinks that people should be politically educated. In the pages of "On the Americans Dead in Spain", Hemingway accentuated the idea that the sacrifices made had not been in vain. In the same way Enrico's girl, Maria, formerly blinded by grief and maintaining that the death of her brother and of her friends in Spain was a meaningless sacrifice, comes to acknowledge that no men are strangers. It does not matter where you die. What you fight and die for is important. And Enrico's death gives her the necessary strength to face the police with dignity.

In the story Hemingway has revised his former attitude towards talking about sacred causes. "For Whom the Bell Tolls" reveals that Hemingway's fundamental dislike of capital letters has a tenacious hold upon him, as witnessed by Jordan's checking himself whenever he thinks of the war in the lofty terms in current use. But "Nobody Ever Lies" confirms that man has the right to use such terms so long as they are justified by deeds. When Maria charges Enrico with indifference to her grief and with speaking like a political handbook, he shows her his wound with the remark that it was not out of a handbook.

To sum up the evolution of the Hemingway hero in the Spanish cycle, it would be useful to compare him with Hemingway's early hero. The most striking thing is the distance he has come from the individualistic Frederic Henry—who decided that all sacred causes were obscene, who rejected social responsibilities and tried to guard his personal happiness against the whole

world—to Robert Jordan who, notwithstanding his doubts about the mismanagement of the Command and apart from the temptation happiness with Maria holds out to him, fulfills his duty to the end. In going this he is not guided by a purely subjective code of courage under stress but by the ideals of freedom and social justice for the people and by belief in victory. Hemingway's hero now refuses to accept the world as it is, embraces the human effort to understand "what it is all about" and, having understood it, makes an effort to change the world for the better. Hemingway's ideal hero is a man faithful to his social responsibilities, ready to sacrifice his own happiness for that of other people. Hemingway's Spanish period is a vital and fruitful period in his literary career. His search for new values has not been easy and, as American progressive criticism noted, he has earned the right to reject rejection, the latter having brought him to an artistic dead end in the early Thirties. And he has fully earned his new philosophy. Hemingway has certainly transcended the bourgeois view of life. He is for "all the poor in the world" and for a social revolution. He has become thoroughly convinced that bourgeois democracy is a lie to make the poor fight the rich man's battle. Participation in the fight to save the world has enlarged Hemingway's vision. Even with his limited understanding of politics and philosophies, Hemingway realizes certain basic truths about Communism, the main being its historical role in saving the world from Fascism. He hammered the truth out in a difficult struggle with his sceptical temper, and many things became clear to him during the writing of "For Whom the Bell Tolls".

Hemingway's literary career bears out the truth that negation of bourgeois reality, in the name of a subjective and often limited ideal, deprives any writer of growth. And critical realism in the Twentieth Century becomes fruitful only if it looks for positive aesthetic ideals in the life of the people.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Статья является попыткой проследить эволюцию героя Э.Хемингуэя и его эстетического идеала в 20-30-не годы нашего столетия. Автор статьи рассматривает путь Хемингуэевского героя от разочаровавшегося в буржуазные идеалы индивидуалиста Фредерика Генри и пессимистических и стоических героев тридцатых годов к борцам за социальную справедливость Филиппу Ролингсу и Роберту Джордану. Статья также показывает, как в связи с изменением философских, социальных и политических взглядов Э.Хемингуэя изменяется его эстетический идеал.

ОБРАЗ ЕЛИНА ПЕЛИНА В ПОВЕСТИ ЕЛИНА ПЕЛИНА "ЗЕМЛЯ"

Повесть Елида Пелина "Земля" была написана в 1921/22 годах и напечатана в журнале Димо Кърчева "Продом". Позже писатель, рассказывая о творческой истории повести¹⁾, отмечал, что писалась она с большим напряжением, особенно трудно давалось окончание и что в основу положены действительные события — история деревенского богача, который сходил "с ума по земле". Признание Елина Пелина очень важно не только для понимания истории её создания, но и для раскрытия внутренней логики характера центрального героя.

Повести "Земля" порождала самые противоречивые толкования: одни видели в ней изображение стихийной тяги крестьянина к земле или ... "точнее, тот инстинкт собственности, который в своей крайней форме превращается в разрушительную силу²⁾, другие критики воспринимали повесть как разработку старой темы "преступления и наказания на чисто болгарской бытовой почве". Они считали, что "Земля" выступает в повести не только как мать — кормилица, но и как "какая-то страшная, трагическая стихия, которая увлекает и убивает, когда переступают ее законы³⁾. Третья группа критиков видели в повести изображение "патологической жажды к земле у молодого челосева, чья страсть губит и его самого, и близких ему, душу, чистое стремление и здоровое нравственное сознание"⁴⁾.

Суждения буржуазных литературоведов 20-30 годов отличается прежде всего метафизической односторонностью, когда игнорировал-

-
- 1) Елин Пелин. Сочинения в двух томах. М., 1962, т. II, стр. 369 — 370.
 - 2) Ник. Атанасов. Елин Пелин и неговата "Земля". Сп. Българска мисъл, год 4, кн. 4, 1929, стр. 321. (Цитир. по кн. Кр. Генова. Елин Пелин, живот и творчеството, стр. 264).
 - 3) Г. Константинов. Елин Пелин и селският биг. Г) повод на повестта му "Земля". Сп. Българска мисъл, год 3, кн. 4, 1928, стр. 284.
 - 4) М. Арнаудов. Елин Пелин. Към характеристиката на по-новите му произведения. Св. Българска мисъл. Год 16, кн. 7, 1941, стр. 365.

ся очень существенный момент — связь повести с действительностью и соотнесение её проблем с творчеством Елина Пелина предшествующего периода.

Какое толкование находила повесть "Земля" в послевоенные годы? Изменилась ли оценка, расширилась ли мерка, с которой подходило литературоведение к творчеству писателя 20-30 годов?

И здесь необходимо отметить две тенденции, прямо противопоставленных одна другой. Творчество Елина Пелина до Балканских войн, отмеченное ярко выраженными реалистическими моментами, объявлялось вершиной его творчества, оно изучалось, детально анализировалось¹⁾. Реалистическое своеобразие произведений Елина Пелина 20-30-х годов ставилось под сомнение и подчас находило отрицательное суждение.

Пантелей Зарев, давая в общем верную оценку творчества Елина Пелина, придерживался известной социологической схемы, довольно широко бытовавшей в 40 и 50-е годы. Отдавая дань уважения и признательности большому художественному таланту, Зарев говорит об идеинной отчужденности Е.Пелина в разработке вопроса социального переустройства общества, исследователь видит "творческую трагедию" болгарского новеллиста, глубина и сущность которой перекликается с трагедией Гоголя "изобразившего действительность не такой, какой он ее наблюдал, а такой, какой желал себе представить сообразно своим самодержавно-великорусским православным идеалам"²⁾.

Борис Делчев в статьях "Мъките на реалиста" и "Живият класик на българската литература"³⁾ говорит об отклонении Елиным Пелиным от реализма ("Земля") и "вступлением в области выдумки ("приумиците") и морализаторства"⁴⁾.

1) Пеню Русев. Творчеството на Елин Пелин до балканската война. София, 1954.

2) Пантелей Зарев. Българска литература. Проблеми на развитието. София, 1950, стр. 495.

3) Борис Делчев. Мъките на реалиста. (литературни въпроси). София, 1954.

4) Там же, стр. 238.

Признавая сильную реалистическую направленность повести, критик интересуется в основном отражением социальных явлений в болгарской деревне, поэтому моральные и нравственные проблемы, поднятые в повести, оказались вне поля зрения Б. Делчева¹⁾. Соглашаясь с Б. Делчевым в том, что повесть "Земля" — это произведение свежее, яркое, впечатляющей силы, нельзя принять его утверждение, заключающее в том, что здесь скрыта борьба между художником и моралистом, что творчество художника-реалиста взяло верх над идейно-религиозной односторонностью писателя, может быть, и над его личными предпочтениями²⁾.

Нельзя согласиться с Б. Делчевым и в том, что мысль о возмездии в повести отражает мистико-философское восприятие Елиным Пелиным бытия, ибо "мистико-религиозные", чуждые жизни суждения, как отмечает М. Драгостинова, не могут способствовать созданию реалистического образа³⁾.

Образ Енё становится центром, к которому сходится острое критической мысли литературоведов. Г. Цанев считает, что, вопреки субъективным намерениям, Елин Пелин сумел создать глубоко реалистический образ Енё до его "переломного" момента⁴⁾. Исследователь видит в данном случае такое явление, когда у талантливого писателя приходят в столкновения реакционное мировоззрение с жизненной правдивостью изображения, когда "прогрессивная тенденция действительности побеждает и создается реалистический художественный образ"⁵⁾.

На наш взгляд, нельзя говорить о реакционности мировоззрения Елина Пелина 20-х годов, как нельзя согласиться и с выводами Г. Цанева, что мелкобуржуазная идеология писателя не дала

1) Богомия Нонев. "Мъките на реалиста" и трудността на литературна критика. Литературен фронт. Ю.У. 1965 г.

2) Борис Делчев. Мъките на реалиста. С., 1954, стр. 54

3) Манон Драгостинова. За реализма в творчеството на Елин Пелин. София, 1964, стр. 96.

4) Г. Цанев. Страници от историята на българската литература, София, 1958.

5) Там же, стр. 17.

ему возможности отрицать частную собственность и что Елин Пелин не допустил бы такого отклонения в повести, если бы он обладал научным мировоззрением. В данном случае права М. Драгостинова, которая усматривает в основных методологических положениях статьи Г. Цанева недооценку завоеваний литературы критического реализма¹⁾.

Наиболее всестороннюю оценку образа Енё и всей повести дал Кр. Генов в монографии "Елин Пелин. Живот и творчество"²⁾. Прежде всего он прослеживает развитие образа с характером изображаемой эпохи. По мнению исследователя, Елин Пелин создал в образе Енё не тип болгарского крестьянина вообще, а новый тип сельского кулака, с резко выраженными нравственными отклонениями. И если субъективным намерением писателя было прокомментировать патологическую страсть к земле, как она опустошает душу человека, то объективно — это гораздо более широкое и глубокое изображение действительности, ибо "патологическая страсть к земле ... представлена не как причина его стремления к "мелкому землевладению, а как ее следствия"³⁾. И по мнению Кр. Генова, субъективные намерения автора повести были подсказаны самой действительностью, а не абстрактной социальной идеей. И все же, несмотря на объективную оценку повести "Земля", исследователь допускает, на наш взгляд, большую натяжку в утверждении, что повесть явилась художественным отзвуком "на то всенародное движение против аграрного капитализма в 1919-1921 годах"⁴⁾, которое наблюдалось в Болгарии в 20-е годы.

Крестьянская тема — главная в творчестве Елина Пелина 900-х годов, находит своеобразное развитие в преломлении в 20-е годы. Единственное произведение — повесть "Земля", посвященное изображению жизни на селе, — как в фокусе отразила сильные реалистические стороны I-го периода творчества и то новое,

1) М. Драгостинова. За реализма в творчеството на Елин Пелин. София, 1964, стр. 99.

2) Кр. Генов. Елин Пелин. Живот и творчество. София, 1958,

3) Там же, стр. 268.

4) Там же.

что появилось в сознании Елина Пелина и его художественном видении мира в 20-е годы.

В центре повести "Земля" - не распад некогда дружной, состоятельной крестьянской семьи под ударами капиталистической действительности, а изображение нравственного падения человека, наделенного силой, умом, богатством, красотой. Социальные мотивы преломляются в нравственно-психологическом раскрытии их.

Небогатая сюжетными линиями, повесть вместе с тем держит читателя в большом напряжении. Это достигается и остротой конфликтов (хотя любовный конфликт традиционен), и глубиной психологических рисунков, и теми трагическими развязками, которыми завершается повесть.

В центре - образ Енё Кунчина, деревенского богача. Писатель, верный своей манере, дает очень краткую предысторию героя - он холост, богат. Он и его брат Иван давно разделились ... и земля, и скотина, и дом - все было разделено без ссор, по-хорошему, в присутствии родных и судьбы. Сыновья уважали покойных родителей, и так как раздел произошел вскоре после их смерти, добрые чувства, пробуждаемые скорбью, еще не покинули братьев¹⁾. В отличие от семьи Гераковых, где сыновья требовали раздела при жизни отца и добились своего, братья Кунчины внешне оказались более привязанными к патриархальным традициям. Но писателя не интересует больше процесс гибели задруги, его привлекает новый тип на селе, тип Божана, который в новых условиях будет вести себя по-новому. Художнически Божан и Енё - это два разных типа и два разных характера, но социально - они стоят на одной лестнице, они обладают одной "хваткой - хваткой хищника".

Образ Енё многогранен, и писатель из главы в главу раскрывает его человеческие черты, сталкивая положительные и отрицательные качества. Елин Пелин видит характер и в его природной основе, и в тех условиях, которые шлифуют, оттачивают его. По - этому Енё не он - это не раз и навсегда данный злодей, отрицательный тип.

В центре развития характера Енё рисовывается его привязан-

1) Елин Пелин. Назв. 2-томник, т. II, стр. 74.

ность к земле, и вместе с тем здесь обнаруживаются те темные силы, которые подслушно дремали в душе, которые в конце концов определили его отношение и к Цвете, и к Станке, и к семье брата. Если пределом желания Божана ("Гераковн") был раздел отцовского наследства с тем, чтобы увеличивать его при максимально затраченном труде, то у Енё желания не имеют границ: он стремится округлить свои владения, придав им внешне законченную геометрическую форму. И при этом Елия Пелин подчеркивает в Енё его крестьянскую хватку, смекалку, расчетливость.

"Тонкий запах разогретой земли и земных всходов опьянил его, пробудил в нем работника, слугу земли, собственника, скулавшего поля и луга, и поманил к себе ... Большими, жадными шагами обошел он первую ниву, засеянную рожью. Шел без шапки, в начищенных сапогах, приостанавливался на межах, разглядывая все вокруг, нагибался, чтобы вырвать какой-нибудь сорняк, откинуть прочь камень, — и двигался дальше. Вот и вторая нива, вот луг, участок под паром, — повсюду он останавливался, все внимательно оглядывал. Наклонялся, брал щепоть земли, разминал в руке, нюхал и с благоговением высыпал обратно. Шагал широко, размахивая руками, подобный воину, посланному небом, чтобы прогнать злого духа с земли"¹⁾.

"Работник", "слуга земли" — и рядом "собственник", который с жадностью обходит свои владения; хозяин, с вниманием относящийся к земле, лелеющий ее, преклоняющийся перед ее дарами; и хищник, который цепко держится за ее богатства. Так с самого начала Елия Пелин намечает в характере Енё две переплетающиеся линии. Одна связана с древней привязанностью к земле, она роднит его с многомиллионным крестьянством, она облагораживает его, пробуждает в нем человеческие чувства. Другая — целиком идет от новых общественных отношений, она оттачивает хищнические инстинкты, она отторгает его от труда, она ведет его к нравственному падению, т.е. здесь писатель сразу намечает в образе Енё черты социальной психологии, которая "... непосредственно отражает общественное бытие в виде потребностей, вкусов,

1/ Елия Пелин. Назв. 2-томник, стр. 73.

интересов, чувств, настроений, предрассудков различных социальных групп, начиная от малого коллектива - семьи - и кончая классами, народами" ¹⁾.

"У земледельца нет шага, нет поступка, нет мысли, которые бы принадлежали не земле", - писал Г.Успенский, хорошо знавший противоречивую сущность крестьянской жизни ²⁾. "Искренний наблюдатель и мыслитель", как назвала Ленинская "Искра" Г.И.Успенского ³⁾, он не сумел подняться до научного понимания законов развития общества. Поэтому, говоря об органических связях человека с землей и разделяя в известной степени народнические взгляды на крестьянство, он акцентирует внимание на силе инстинктов, которые, по его мнению, побеждают разум.

Русский писатель правильно выводит нравственную природу крестьянина из труда, из его отношений к земле, труду: "Все добро идет от земли, радости от земли, алчность и черствость от земли" ⁴⁾. Власть земли, по мысли Г.Успенского, определяет все стороны крестьянской жизни. "Земля и труд, к которому она обязывает, наполняет все его существование, объясняет ему необходимость и надобность каждого шага, каждого помышления". "Он весь в кабале у этой травинки зелененькой... Она забрала его в руки без остатка, всего целиком, - образно пишет Г.Успенский ⁵⁾. Поэтому крестьянская трудовая жизнь вся проникнута моралью земледельческого труда.

Однако высоконравственные, альтруистические черты, проникнутые и чувством товарищества, имеют "оборотную сторону" - "лесную", "звериную", "зоологическую", продиктованную, по мысли Г.Успенского, "тенденцией дремучего леса". Отказываясь от конкретизации "зоологической правды", писатель верно уловил

1) Проблемы общественной психологии. (под редакцией В.А. Колбановского, Б.Ф. Поршнева). М., 1965.

2) Г.И.Успенский. Полное собрание сочинений, т. УШ, М., 1949, стр. 29.

3) Г.И.Успенский в русской критике. М-Л, 1961, стр. 56.

4) Г.И.Успенский. Полное собрание сочинений, т. УШ, М., 1949.

5) Там же, стр. 29

то разложение в деревне, которое нес с собой капитализм. Это не только разрыв с землей и отказ от обычного труда, что давало содержание жизни крестьянину, но это и солдатчина, которая подрывала устой малочисленной семье, вырывала молодых людей из привычного уклада жизни.

Для Елина Пелина проблема социальной психологии крестьянина, с одной стороны, и чорбаджиев — с другой, имеет ту же основу: земля для первого — основа существования, отношение к ней определяется нравственными принципами; для второго — земля является источником жизни, обогащения, поэтому моральные устои чорбаджиев связаны прежде всего с собственническими инстинктами.

В раскрытии образа Енё и его социальной принадлежности писатель использует деталь, которая в зависимости от обстоятельств углубляет понимание характера героя: это употребление родственных слов корня "ширь". Он "широко улыбнулся", когда во время молебна все "поняли его шутку", Енё шагал широко" (стр. 73), по земле, меря ее ногами; обрадованный, что молебен происходит на его земле, он "размашисто крестился" (70); душа переполняется радостью, "ширится, как этот дуг" (71); "перед мысленным взором Енё широко раскинулись поля и дуга отца Славки" (88); пьяный Вазулек стал укорять Енё, что он упустил большое богатство, сватаясь к Цвете, и "глаза его раскрывались все шире и шире" (101) и др. (110).

Для передачи внутреннего радостного состояния сочетание слов, как "широко углублялся", "шагал широко", широко, "размашисто крестится" подчеркивают какую-то щедрость натуры, непосредственность. Не в дальнейшем корень "ширь" связан с предметным изображением — широкие поля, широкие сени, двор, обширная нива и т.д. Следовательно, утрачивается психологическая окраска слова и обнажается его бытовая, социальная сущность.

Елин Пелин рисует образ Енё как натуру впечатлительную, легко возбуждаемую, волевою и целенаправленную. Так искреннее восхищение Цветой, сила чувства, желание ввести ее в свой дом — все переполняет его. "Енё улыбается и устремляет пристальный взгляд на Цвету ... Он все еще смотрит. Упорно, не сводя

глаз"1). Он переживает первую мимолетную встречу с Цветой во время молебна и ведет себя как-то необычно: "... прислонившись сбоку к очагу, задумчиво смотрел на огонь, время от времени вдруг хватаясь за голову, как хватаются за карман, чтобы проверить, целы ли деньги"2); считая себя жестоко обиженным, что Цвета не осталась с ним у колодца, он целые дни думал о ней, мысли "словно крапивой жгли его сердце, душили его ... вечером, оставаясь один, не находил покоя и не мог заснуть, не пройдясь разок-другой мимо Цветиноного дома"3).

Но в чистоту и искренность чувства примешивается другое чувство - обида. Будучи себялюбивой натурой, он легко улавливает настороженное отношение людей к нему и обижается. Причем обида долго не забывается. Получив отказ священника, он, "чувствуя свое бессилие, переложил шапку из рук в руки. Молодое красивое лицо его выражало обиду, стыд и досаду"4). Себялюбие не давало ему права спрашивать, как идет сватовство, обида на Цвету долго жгла его сердце, и неприязнь к брату, который не хотел продавать свою ниву Енё, переросла в скрытую вражду, а потом и ненависть.

Следовательно, писатель видит в образе Енё такие черты, которые, получив дальнейшее развитие, приобретут демонический, зловещий характер.

Но главное в Енё - это не история его любви и предательства, а проследивание пути деградации человека. Ведь в конце концов яркая, но короткая любовь его к Цвете в какой-то степени воспроизводит историю любви сына богатого человека в повести "Герасимы" - Павла к Элке, трагическая любовная развязка которых не повторяется в повести "Земля". История любви Енё только помогает выявить черты характера, определить линию поведения героя.

С первых страниц Елин Пелин подчеркивает не только привязанность Енё к земле, но и стремление стать первым человеком на селе, расширять свои владения. Ненасытная жажда приобретатель-

1) Елин Пелин. Назв. 2-томник, стр. 72.

2) Там же, стр. 76.

3) Там же, стр. 83.

4) Там же, стр. 70.

ства, столь характерная для интенсивно развивающегося капиталистического хозяйства, здесь приобретает большие размеры. В радостный, светлый день, когда Енё впервые увидел Цвету в толпе молящихся, в приподнятом настроении, оглядывая чужие поля, он мечтал: " Вот если бы все это стало моим!"¹⁾ Мысль о Цвете в период любви соприкасается где-то с мечтами о богатстве. Любовь как-бы снимает с хищнических планов Енё их темную сторону. Свое чувство любви он сравнивает с богатством, которым он владеет. "Что-то легкое, чистое наполняло его душу, и мысли его, словно дуйные кони, мчались навстречу будущему, где он видел себя обладателем Цветы, как теперь обладал столькими пашнями и лугами"²⁾. Любовь к Цвете делает его чище, лучше, а "царственная власть земли" отгоняет от него сердечные мыки. Однако когда на чашу весов были поставлены: или любовь, или богатство, то перетянуло богатство. Писатель исподволь ведет к тому, что Енё отказывается от Цветы, раскрывая те черты характера, которые определяют его поведение. Ожившая после ночного дождя нива "опьянила его таинственным своим дыханием, и он, как хищник, помчался по полям"³⁾. Чувства крестьянина-землепашца подавляются чувствами хозяина-собственника, поэтому "алчный взгляд его с завистью ошупывал каждый учаток получше; даже нивы брата, расположенные рядом, показались ему лучше и больше его собственных, и какой-то злой червь зашевелился у него в сердце, заставляя глухо рычать и стискивать зубы"⁴⁾.

Так писатель уже в начале повести определил одну из основных отрицательных черт характера героя — зависть. Зависть — это чувство досады, к которому у Енё примешивается злоба, а позже — ненависть.

Писатель не указывает природы зависти, он дает ее как черту сложившегося характера. Очевидно в богатой семье Кунчиных были условия, которые способствовали формированию завистливого характера. Более того, односельчане знали о его заносчивости (мать Цветы охватывало чувство неприязни и страха, когда она видела его "взгляд исподлобья, развязность и неуважение к людям"⁵⁾).

1) Елия Пелин. Назв. 2-томник, стр. 71

2) Там же, стр. 77.

3) Там же, стр. 84.

4) Там же, стр. 84

5) Там же, стр. 90.

Все это говорит о натуре самолюбивой, эгоистичной. Зависть — это чувство, которое у активных натур рождает стремление действовать. Енё — крепко стоит на ногах, он мечтает увеличить свое богатство, поэтому он действует. Даже будучи мертвецки пьяным, он быстро понимает смысл слов, сказанных ему Базуном:

"Он сел на стул, свесил голову на грудь и захрапел. Чего он только не испробовал, чтобы разбудить его, но он не проснулся..."

— Тащи сюда водку, милый, а я тебе сосватаю Станку-горбунью. Она хоть некрасивая, да добрая, а главное — с приданым. Найдется ли кто-нибудь богаче их на селе? Половина всей земли — ихняя. А кому все достанется, как старик не сегодня-завтра помрет? Станке. Кому же еще? Больше никому.

Енё слушал, уставившись на Базуна неподвижным взглядом. Мертвецки пьяное лицо его мало-помалу оживалось, стало принимать осмысленное выражение. Базунок, быть может, в шутку внушал этому вячному человеку такую мысль, которая, хоть он и был пьян, распяла его воображение...¹⁾

О завистливом характере Ене и его стремлении удовлетворить свои честолюбивые сланы, знают односельчане, которые подтрунивали над ним и спекулировали на его страсти. Тот же пьяница Базунок говорил о нем Станке, что Ене "за землю жизни готов решиться"²⁾, что главная любовь его — богатство. Поэтому когда угодливый Базунок подсказывает ему, как увеличить владения, он безжалостно разрывает с Цветой ("... пусть убирается туда, откуда пришла. Не хочу и больше ее видеть")³⁾ и женится на Станке. Этому молниеносно принятому решению предшествует мимолетное колебание: что скажут люди о разрыве? Однако Енё умеет быстро успокоить свою совесть, ибо земля, богатство властно зовут себя. Сделка с совестью происходит в тот момент, когда он стал осматривать поля, пашни, фруктовые сады отца Станки. "Он оставался у каждого из этих участков, хватался за голову, проклиная свою оплошность, и злоба на Станку все разрасталась в нем"⁴⁾. Он безжалостно топчет чистое чувство любви, ибо

1) Елин Пелия. Назв. 2-томник, стр. 86.

2) Там же, стр. 99.

3) Там же, стр. 103.

4) Там же, стр. 102.

отныне все поставлено на службу чистогану. Для него теперь Цвета и ее бедная семья — это черви, которые хотели съесть его живым ("На каменном фундаменте хлев строишь", — сказал об этом же завистливый и своекорыстный Базунок).

С женитьбой Енё начинается стремительный процесс деградации. Писатель психологическое состояние героя передает через действия, его поступки, вводя разные глаголы, деепричастия: "скупал нивы и луга, ... скупал и объединял их", "обнес свои владенья колючей проволокой", нива брата, вклинившаяся в его землю "раздражала" его, он "каждый день обходил свой участок, прикидывая в уме, где построить конюшню и сарай, где разбить фруктовый сад, где поставить ульи..." Из хозяйственного равновесия его выводила земля, принадлежащая брату, она вонзилась в его участок, как нож в сердце¹⁾.

С этого момента и начинается психологическая подготовка совершения преступления: с одной стороны, человек, однажды поправший нравственные законы человеческого общества, становится неудержим в своем стремлении продолжить начатое, с другой — в силу вступают объективные законы, которые толкают его на это. В судьбе и поступках Енё переплетаются эти обстоятельства, но в основе всего лежат социальные мотивы, породившие человеконенавистническую мораль. Герой, все продолжая расширять свои владения, перемещал проволочную ограду, но мысль об участке брата не давала ему покоя, она "не покидала его ни на минуту, заставляла просыпаться среди ночи, а когда он бывал пьян, просто сводила его с ума. Иной раз доходило до того, что он начинал глядеть на родного брата, как на врага"²⁾.

Однако где-то в глубине души у Енё еще живет светлое чувство к Цвете, чувство, которое он подавляет волей, водкой, хозяйственными заботами и злобой. Сцена в лесу (глава XII) как бы несколько приостанавливает процесс падения, она возвращает героя к хорошим временам. И мирная природа, сверкавшая золотистыми искрами после дождя, и мирно настроенный Звезделин, и одинокий голос кукушки — все это отрывало Енё от "мрачных дум о земле"³⁾. Размеренное

1) Элия Пелин. Назв. 2-томник, стр. 105.

2) Там же, стр. 106.

3) Там же, стр. 109.

кукованье придавало таинственный смысл тишине, покою, и Енё механически спросил: "Кукушка-вещунья, сколько лет мне жить?". - Немая тишина была ответом ему. Силы природы заставили сбросить с души тяжесть дум, забот, расчетов, он вновь вернулся к жизни, поэтому "мысли Енё беспокойно забились и, словно река, которой внезапно преградили путь, поневоле потекла обратно к Цвете, к прекрасной Цвете, к милым воспоминаниям. Солнечная, пестрая картина молебна встала перед его глазами. И посреди нее - Цвета! Сердце его больно сжалось, заколотилось. Из глубины леса снова послышалось:

-Ку-ку, ку-ку ...

Натянув поводья, Енё придержал Звезделина и громко крикнул:

- Кукушка-вещунья, скажи мне, открой - любит ли еще меня Цвета? Кукушка не откликнулась¹⁾.

Эта сцена - своеобразный психологический поединок, когда совесть, сомнения вступили в борьбу с завистью, злобой, расчетливостью, корыстью. Но кукушка не ответила на вопрос Енё, а затеплившееся чувство было заглушено. В душе его зависть и злоба приобрели гигантские размеры. Енё начинает попираť законы патриархальной семьи, которые он хотя бы еще внешне чтит, он замахивается на столетний дуб, росший на ниве брата. Дедова нива, столешный дуб - это те символы нерушимых семейных традиций, о которых говорил писатель и в повести "Гераковы" (сосна). И теперь, "когда бы не появлялся здесь Ене, эта нива с дубом посредине вызвала в нем зависть и злобу: разлеглась как чумная скотина, среди его собственных нив! Он смотрел на изломанную линию ограды и скрипел зуоами²⁾. Резкий разговор Ене с оратором Иваном, несправедливые укоры и затаенная злость - все это сверлит мысль Енё в одном направлении: нужна земля брата. В пьяном мозгу его родилась мысль: отомстить брату. Писатель все время подчеркивает, что именно в нетрезвом состоянии он обдумывал план мщения. Преследуемый мрачными мыслями, он стал молчаливым. "Сначала он отгонял эти мысли, спасаясь от них, вскакивал на коня и уезжал в поле или город... Скрытые в глубине его сознания, мысли эти разрастались

1) Елин Пелин. Назв. 2-томник, стр. 110.

2) Там же, стр. 110.

в стрелезные, гнусные планы, заставлявшие его невольно вскрикивать от ужаса. Изнемогающая совесть еще боролась с ними, и Енё стонал под тяжестью этой мучительной борьбы. Но напрасно. Преступные мысли, разжигаемые вином, безумствовали, плясали в его голове, и у Енё не было сил обуздать их¹⁾.

В отличие от образа Божана — это уже совершенно новый тип деревенского кулака. Если первый вынашивал план ограбления отца, то второй — план убийства брата. "Власть земли" перерастает здесь во всемогущую "власть денег". Енё хладнокровно и расчетливо шел на преступление, "обдуманно шел навстречу развязке"²⁾. План его был предельно прост: земля бездетного брата должна стать его³⁾. Давно уже были нарушены родственные узы, и на карту была брошена отцовская нива, которая растравляла частнособственнические инстинкты Енё.

XV глава — это кульминация повести. Все нити, которые связывали Енё с жизнью, с братом, с прошлым, — все рвется, все обгагрывается кровью Ивана. Глубина изображения морального падения Енё потрясающа, вся его жизнь последних месяцев, все его поступки и мысли — все вело к убийству, план которого он тщательно вынашивал.

Глава концентрирует весь материал социального и нравственного характера. Здесь происходит столкновение Енё — потомка крестьянина и Енё — собственника, первого богача на селе. Писатель не оставляет в стороне ни внутреннее состояние Енё, ни его порывы, ни природу, ни предметы быта — все как он усиливает изображаемые события. Собираясь в город, он заехал на свои поля. "Свежий запах земли наполнял чистый осенний воздух. Этот запах опьянял Енё"⁴⁾.

Как крестьянский труженик, человек, связанный с землей, он чувствовал ее дыхание, ее призыв, ее теплоту, ее щедрость. Злоба и зависть к брату вспыхнула тогда, когда он объехал свои поля и дуга, окинул взором свое богатство. Вершины ветвистого дуба

1) Елин Пелин. Назв. 2-томник, стр. 116

2) Там же, стр. 116.

3) Там же, стр. 117.

4) Там же, стр. 117.

вернули его к действительности — нива принадлежит брату. Мысли Енё о брате Елин Пелин дает в несобственно-прямой речи. Насколько нейтральные, они как бы подчеркивают тот психологический поединок, который происходит в его душе. "Поле Ивана было вспахано больше чем наполовину; на меже стоял плуг. Нынче, верно, Иван допахет"¹⁾. И дальше: "Эх, что ж я ружья не захватил, — мелькнуло у него в голове"²⁾. Нараставшая злоба при виде спокойного труда брата, выпитая водка двигали его мысли дальше: "Нет, этой нивы тебе не пахать, будь что будет!", — со злобой думал Енё, вытаскивая из-за пояса бутылку.

"Нет, нет ... либо ты, либо я", — твердил он про себя, не спуская глаз с брата"³⁾. Одурманенные водкой, преступные мысли; "горячие, буйные, упоительные, наполнили его душу страшными планами".

Картина убийства брата, написанная в сдержанных тонах, через глаголы-действия передает логику, железный план задуманного и совершенного преступления. Енё нагнулся, схватил обеими руками огромный булыжник, высоко поднял его и со всей силой обрушил на голову брата ... Енё поспешил прочь. Но у проволочной изгороди остановился, подумал и поспешно вернулся ... схватил топор и стал широкими взмахами рубить дуб ... Енё отбросил топор, ухватился за ветки и начал тянуть книзу, на бездыханный труп брата ... Енё бросился бегом от страшного места и скрылся в лесу"⁴⁾. Кинематографический лаконизм этой трагической сцены передает весь ужас случившегося. Безмолвная тишина и напряженный динамизм дорисовывает лицо хищника-убийцы. Причем Елин Пелин не напоминает, что Ене был пьян, и в силу этого действовал бы робко, нерешительно. Все было продумано, взвешено, и, чтобы замести следы, он выехал на противоположный конец леса и с темной тропой тронулся в город.

Художник-реалист в сцене убийства доводит до логического конца те характеры, в которых побеждала жажда наживы, приоретатель-

1) Елин Пелин. Назв. 2-томник, стр. 118.

2) Там же, стр. 118.

3) Там же, стр. 119.

4) Там же, стр. 120.

ства, тех представителей мира деревенского капитала, в которых всепоглащающая жажда "за имот" не останавливается ни перед какими моральными человеческими принципами. "Колесница, которые испытывал герой, его падение ("загнивание") и драматический накал противоположных страстей, которые исключает психологически неподготовленное убийство и последующие события, все давно необыкновенно убедительно, с редкой выразительностью психологического рисунка и с такой силой изображения, которой может похвалиться только большой мастер слова"¹⁾.

В драматической развязке повести мы ощущаем и накал конфликтов, изображенных в рассказах 900-х годов, и катастрофическое разложение патриархальной семьи Герачовых в одноименной повести. Писателя интересует процесс падения героя, его привязанность к земле-кормилице и страсть к наживе. В отличие от рассказов 900-х годов, где Елин Пелин, изображая жизнь болгарского села, прежде всего обнажает смысл конфликтов с их социальной стороны, в повести "Земля" своего героя он как бы вырывает из общественной среды, он замыкает его интересы на очень личной привязанности. Но тем острее и драматичнее раскрывается мир хищников-чорбаджиев, образы которых всегда находили в творчестве Елина Пелина отрицательную оценку.

"Главный герой ... не дан как общественный тип в его сложных взаимоотношениях, а ограничен кругом личных проблем", — отмечает Б. Делчев, видя в этом одно из отступлений от правды²⁾. На наш взгляд, и в изображении процесса падения Енё, его отказе от кенитбы, приобретении богатства ценой выгодного сватовства, в его расчетах и собственнической злобе нет нарушения реалистических традиций болгарской литературы. Косвенно нравственная оценка писателя все время дополняется социальными мотивами поступков героя, отзывами о нем односельчан. То есть Енё не показан искусственно, он не изолирован от той среды, которая его поддерживает, в которой он живет.

Первая сцена молебна уже приобретает внутренние трения на сцене: Енё настаивает, чтобы служба была на его земле — не по-

1) Б. Делчев. Азките на реалиста, Соф. н, 19 , стр. 71-72

2) Там же, стр. 72.

тому, что бог даст больше дождя, а потому, что он тшеславен. "Нельзя, Енё. Место уже выбрано. Громяда — общественное пастбище, никто в обиде не будет. А то пойдут пересуды: зачем, мол, только на его земле молебен служили"¹⁾). В корчме его, которую он открыл после смерти родителей, заключались разные торговые сделки, после чего там обычно устраивались пирушки. Торги, в которых Енё принимал участие, были событием на селе. Владелец участка долго торговался, ибо участок по существу шел за долги. Хитрый и расчетливый Енё знал, что "леньги сторицей назад вернуться"²⁾. В минуты раздражения он напоминал отцу Станки, Илчо Коминкину, что у него есть долг Енё и торопит его скорее рассчитаться с ним. Распоясывавшийся Енё бесчинствовал в корчме: "кричал, ругался, бил посуду, палил в воздух из револьвера..."³⁾

не
Вместе с соопыльниками он выходил из корчмы по неделе: днем спал мертвым . . . "проснувшись под вечер, снова начинал пить и угощать всех, кто не зайдет в корчму"⁴⁾). Вместе с нравственным падением Енё меняется и его внешний облик: "звонкий смех, который звучал в доме брата сменился сильным пропитым окриком, "молодой" задор, кизнерадостность" — злобой на брата, ревностью из-за Еным Перекошенное от пьянства лицо, мутные, налитые кровью глаза делали его "мрачным и страшным"⁵⁾.

Мы согласны с мнением критики, что с XVI главы происходит резкое изменение в повествовании. Меняется стиль повести: от динамичного сюжета, кратких, но выразительных диалогов предшествующих глав Елин Пелин переключает события в сферу внутреннего мира, границы которого очерчены преступлением. Для героя "словно кончилась вся его жизнь, полная неистовой жажды земли, покаяния, забот, страданий и наступил вечный покой"⁶⁾. Водкой Енё не разжигает злобу, не оттачивает чувство ненависти, а пытается заглушить сознание растущей вины, преступности совершившегося.

1) Елин Пелин. Назв. 2-томник, стр. 69.

2) Там же, стр. 100.

3) Там же, стр. 112.

4) Там же, стр. 114.

5) Там же, стр. 116.

6) Там же, стр. 121.

Уже в XVII главе писатель переносит Еню в мир воспоминаний далекого детства. Мертвые, они воскресают в его памяти. "... Картина детства, неразрывно связанные с братом Иваном. Игры, скитания по лугам и лесам, купание в реке. Как хорошо, как тепло! Заботы матери! Он вспомнил, как отец водил их за руку в церковь по большим праздникам, какую радость и волнение испытывали они тогда. И всюду рядом с ним его добродушный старший брат, тихий, кроткий, незлобивый"¹⁾. Эта картина воспоминаний как будто подготавливает тот момент прозрения, который происходит с Енёй.

Есть ли здесь нарушение психологических и социальных законов?

На наш взгляд, Елия Пелин создал образ Ене не как образ закоренелого преступника, а человека-собственника, отравленного ядом стяжательства. Поэтому с психологической точки зрения мотив угрызания совести, пробуждения человеческого чувства в душе убийцы оправдан. Тем более, что и в прошлом писатель говорил, что Енёй не было чуждо чувство раскаяния. (Так, спустя некоторое время после женитьбы, встретив случайно Цвету, он сказал ей: "Одно слово хочу тебе сказать. Всего-навсего одно! Прощенья не прошу!... Хочу только сказать, что без любви жизнь - не жизнь. Ломаного гроша не стоит!"²⁾)

Человек в радости или горе не может быть один, он должен найти отзыв в душе другого человека, и для уязвимого сознания Енёй таким собеседником является его собственная душа, которая раздваивается в этом поединке. "Зачем ты убил этого доброго человека - своего брата? Зачем? Зачем? Зачем?"³⁾ Воспаленный мозг Енёй не находит ответа, и, отчаявшись, герой находит утешение в просьбе о помиловании, прощении. "Братец, братец, пусть это будет сон!"⁴⁾

Просительная интонация на первый взгляд не вяжется с теми выделенными интонациями, которые звучали в I части повести. Не отступление ли это от правды, не противоречит ли это логике характера?

1) Елия Пелин. Назв. 2-томник, стр. 121.

2) Там же, стр. 108.

3) Там же, стр. 122.

4) Там же, стр. 122.

На наш взгляд, Елин Пелин сумел раскрыть тот процесс психологической ломки, который происходит под влиянием совершенного преступления. Все подспудно дремавшее в душе Енё — человека направлено на осмысление того, что произошло. И если раньше его воля была направлена на приобретательство, то теперь его безвольная, раздавленная натура искала забытья в водке. Пьяный, он проникался жалостью и нежностью ко всему, плакал, погружаясь в душевное одиночество¹⁾. Отсюда и покупка подарка для Ивана, и надежда на его чудесное исцеление.

Однако писатель прямолинейно не решает процесс рассказывания: встреча на дороге с Ани, везущей еле живого Ивана в больницу, рождает надежду, что правду никто не знает. Следовательно, и здесь скрещиваются два противоположных чувства: с одной стороны, угрызение совести, рассказывание, с другой — ее успокоение, т.к. кроме него, никто не знает, что действительно произошло. "Его никто не подозревает. Он встал с постели и начал ходить в корчму, напился два раза..."²⁾

То, что раньше составляло смысл жизни Енё — земля, теряет теперь свою притягательную силу. Он осуждает себя и свою жизнь в прошлом, называя ее "злом". Поэтому он отказывается купить случайно подвернувшуюся ниву, а несколько позже подарил один участок церкви, другой — школе.

Писатель в этих поступках видит не искупление "преступления", а полный крах идеологии мелкого собственника, который под давлением исключительных обстоятельств отступает, сдает свои позиции. Окончательным ударом, сломившим растерянного Енё, была встреча с возвратившимися из города братом. Сцена эта написана в сдержанных тонах, динамизм и драматизм которой достигается выделением глаголов и глагольных форм. Он "стоял как вкопанный, будто кто связал его ноги. Ужас обуял его. Потом быстро открыл калитку, вышел на дорогу и, переводя дух, зашагал к корчме. Быстро вошел туда, но не мог там оставаться. Опять вышел и сам не свой двинулся по улице, остановился, повернул назад, опять остановился, словно забыл что-то. Потом свернул в проулок, быстро вышел за

1) Елин Пелин. Назв. 2-томник, стр. 124.

2) Там же, стр. 127.

околицу и устремился к лесу"¹⁾.

Там, где совершилось преступление, в ту сторону бежал Енё, а в лихорадочном мозгу плясала одна мысль: "Зачем, зачем все это случилось?" Автоматически-каменные движения, панический страх — все это выдает в нем трагический надлом. Воля, сила, независимость, самоуверенность оказались сложенными. Единственным утешением в его жизни оказалась водка. Поэтому и корчма, и земля пошли за полцены. В течение пяти лет он пропил всю свою землю и стал нищим. "Иногда за стопку водки его нанимали работать в поле либо чистить хлев. А случалось, заставляли для смеха прыгать за глоток спиртного по-заячьи, кричать по-петушиному, чесаться по-обезьяньи"²⁾.

Логична ли смерть Енё? Каковая позиция автора в оценке такой концовки? Проповедует ли он нравственное смирение, раскаяние, видит ли он в этом путь исцеления человеческого общества? Отнюдь нет. Мистический дух, о котором говорит Б. Делчев³⁾, совершенно чужд этой повести и тем более ее второй части. Глубоко реалистический образ Енё раскрывает конфликты эпохи, через этот образ писатель ставит и решает серьезные нравственные проблемы — добре, зло, человечность, любовь. Для художника-реалиста важным оказалось показать не только как эпоха формирует нового человека — зверя на селе, но и как эта волевая натура оказывается раздавленной обстоятельствами (братоубийство), как этот человек становится жертвой своей страсти. И смерть Енё логична, ибо характер исчерпывающе раскрыт в повести, взлеты и падения этого человека окончились вполне обычно — смертью. Описание обгорелых останков Енё как бы подчеркивает то безразличие к его судьбе, которое проявляли односельчане.

Образ Енё — это образ человека, характер и взгляды которого формировались в период проникновения капитала в деревню. Изобразив типично хищнические стремления деревенского кулака, Елин Пелин довел развитие характера до исключительных обстоятельств, уловив и в этом исключительном положении некоторые закономерные черты деградации человека капиталистического общества.

1) Елин Пелин. Назв. 2-томник, стр. 130.

2) Там же, стр. 132.

3) Б. Делчев.... Мъките на реалиста ... стр. 75.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

	Стр.
1. Р. Дарвина. К проблеме героя в современном немецком романе развития	3
2. Т. Бабчина. Стилистическая характеристика образов "Кайна" Байрона в переводе Райниса	31
3. Р. Готхард. Эволюция мировоззрения Хемингуэя и развитие его героя в двадцатых и тридцатых годах	64
4. З. Дрофева. Образ Кай в повести Элина Пелина "Земля"	89

ПРОБЛЕМЫ ГЕРОЯ И СТИЛЯ В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
На латышском, немецком, английском и русском языках

Редактор: Карбанова И.Ю.

Корректор: Шилинь Б.К.

Подписано к печати 06.01.1988 года. Зак. № 87. ЯТ07002. Тир. 300.
Ф/б 60x84/16. Газетная. Физ. п. л. 7,25. Уч. и. л. 5,7. ЦЕНА 39 коп.

Ротапринт ЛГУ им. П.Стучки. Рига, Ц, бульвар Райниса, 19.

ЦЕНА 39 коп.

44 / 1352

Handwritten signature or initials

LATVIJAS UNIVERSITĀTES BIBLIOTĒKA



0508044245