

174
Ученые записки

**ВОПРОСЫ ТЕОРИИ,
ИСТОРИИ И КРИТИКИ
ЗАРУБЕЖНОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
(XIX-XX вв.)**

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

Ученые записки
Латвийского государственного университета
имени Петра Стучки
том 174

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ, ИСТОРИИ И КРИТИКИ
ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (XIX-XX вв.)



14

Редакционно-издательский отдел ЛГУ им. Петра Стучки
Рига 1972

Издаваемый сборник содержит статьи по актуальным проблемам теории, истории и критики зарубежной литературы XIX-XX вв., а также по проблемам литературных связей.

Т.А.Залите рассматривает вопросы жанра короткой прозы как нового явления, возникшего в конце XIX века. Т.В.Полис раскрывает реакционный характер статей о Дж.Стейнбеке и Дж.Дос Пассосе в журнале "Америка". Л.И.Ронгоиен исследует связи "Песни о Гайавате" Лонгфелло с индейским фольклором. Р.А.Дарвина рассматривает разные аспекты отражения эпохи в романах некоторых писателей Западной Германии. Проблемы латышско-зарубежных литературных связей исследуются в статьях: Т.Э.Целминя "Скандинавская литература в Латвии в конце XIX века" и Т.Л.Бабчина "Райнис о Байроне". Статья Т.В.Мюллер-Кочетковой "Стендаль по материалам архива А.И.Тургенева" содержит новые материалы о французском писателе и его связях с Россией.

Сборник рассчитан на преподавателей, аспирантов и студентов филологических факультетов и факультетов иностранных языков, а также на литературоведов, интересующихся данными проблемами.

Doc. Tamāra Zālīte

Some reflections on the short
prose genre.

To see a World in a Grain of Sand,
And a Heaven in a Wild Flower,
Hold Infinity in the palm of your hand
And Eternity in an hour.

These words from William Blake's "Auguries of Innocence" could almost serve as a motto for the art of modern times in its general tendency, and not only for the short-story genre, that is a modern creation and the subject of the present discussion.

When at some stage in the history of culture a new genre springs into existence, it is a sign that some qualitative changes have taken place in the comprehension of reality, since art is a process of continuous penetration into increasingly complex reality.

A new genre indicates a new mode of aesthetic thinking. Genres are the main heroes in the drama of artistic developments, and like all dramatic heroes they are interconnected and interdependent, inevitably responding to one another. They never act in isolation, and can only be properly understood in their interplay.

The short prose genre (and free verse - but this is a separate problem) is the central character in the drama of modern culture. Its versatility and potential wealth expresses the essence of modern trends of thought and aesthetics. It modulates all other prose genres, and is itself modulated by modern reality. For SHORT prose is not a formal concept, not a mathematical unit that differs from "long" prose by a larger number of words, and

is measurable in pages. Thus, William Faulkner considered Joseph Conrad's "The Nigger of the 'Narcissus'" a "very short" story, though it covers more pages than W. Golding's "Pincher Martin", or J. Salinger's "The Catcher in the Rye". It is interesting to note that not only William Faulkner, but practically all modern "long" novel writers turned to the short genre as well - not only for artistic expression, but also for theoretical investigation to formulate their aesthetic and philosophical tenets.

The short prose genre is the genre of separate, individual man, of separate, individual situations. Since there is no limit to the variety among separate men - since each man is "odd" as Shakespeare put it; each differs from each other man in physiological and biological structure, consequently, in emotional and intellectual pattern as well - the short prose genre was from its very inception exceedingly multiform, compositionally, structurally, dimensionally. In fact, one could speak of "genres" and find different principles of classification, but here I should like to dwell on its essence, on what is common to all its manifestations - on the short prose genre as a new characteristic of the modern age.

The source from which it has sprung is a qualitatively new relationship between the individual and history, that became apparent already early in the XIX century, and developed into a central problem towards its turn. The basis was the advance of capitalist civilization that gradually erased even national frontiers, (paradoxically, considering that civilization's primary aim is man's well-being) subjecting man to the power of increasing, neutralising automation and bureaucratisation. Simultaneously, however, and counterbalancing this, man raised his voice in defence of his personal individual rights, revolting against the abstract power of the "object world". Developments in science were on his side. Discoveries in

psychology, biology, even in exact sciences directed the whole process of cognition "centripetally", towards essences (in aesthetic cognition - poetry and prose - this process started earlier; poetry usually senses and adumbrates what science proves and formulates later). What is relevant here are investigations that resulted in radical changes in XIX century conceptions of the human personality; that penetrated into man's consciousness, and traced its formation under the impact of both environment and biological (biological-historical) factors.

Fathoming man's essence under the complex historical conditions of modern times, and a new approach to problems of morality, social and individual - this underlies the aesthetic of Fjodor Dostoevsky, and it is not fortuitous that his appearance coincides with the first blossoming period of the short prose genre. Dostoevsky gave the most vivid uttering to a new comprehension of reality and realism the upshot of which was the formation of a new genre, and a transformation of all existing ones. In the field of ethics, he posed the question of whether man is entitled to build his happiness at the expense of one child's life? whether a thousand lives could be considered more important than one? In the field of aesthetics, he claimed that true realism revealed the human in the human being, laid bare the depth of his psyche. And breaking through all limits traditionally imposed on verbal art he came closer than any living artist to the flowing, undefinable essence of man, to the truth of his consciousness, by discovering the infinite potentials of the poetic word - its latent polyphony, ambiguity, paradox, musicality (including musical pauses). "Reality cannot be exhausted by what exists, because a large part of it is contained in the suggested, unarticulated word of the future".

New novel structures, determined by new poetics, and the specific genre of the "separate", the short prose genre, developed simultaneously, independently, yet in

constant interplay. At the turn of the last century Chekhov called this new genre "a new movement in literature", and all those who contributed towards it, independently of one another, put similar demands to the literature of their age. The gist of these was - to show life as it is lived and conceived by an individual, from inside and not from a "bird's eye view", to show life's multitudinousness not through the general, the average, but through the unique and special (let us recall how passionately Dostoevsky attacked the "statistical method" - as did his great admirer Einstein !). This was beautifully expressed by Thomas Hardy in an introduction to his story "Two in a Tower", where he writes that he "felt...a wish to set the emotional history of two infinitesimal lives against the stupendous background of the stellar universe, and to impart to readers the sentiment that of these contrasting magnitudes the smaller might be the greater to them as men".

Similar thoughts were expressed by Chekhov and Maupassant, Henry James and Joseph Conrad, Turgenev and - long before them, - Edgar Poe. It is interesting to note that the short prose genre is an international child, whose "genes" derive from several different national literatures - which may, to some extent, account for its enormous vitality.

A certain moment of life perceived by a certain observer - this is the core of the short prose genre, that determines its compositional and structural possibilities, its language texture - all that is commonly termed "style". The central perception may not coincide with the dramatic event (if any): it is subjective, and results from a number of factors characteristic of the individual psyche. The intensity of an individual sense of life is the focal point, and with it some specific synthesis of lyrical and epical - - for the short prose genre does not imply a turning away from objective reality; art is always essentially a pro -

cess of cognition, that is, placed in reality. What distinguishes the short genre is that it has a "heart", or focal point at which everything converges; a centre of relevance that holds together every element. Already in the last century one of the first theoreticians of the genre Prof. Matthews ¹⁾ stressed its unity of effect and concentration, mentioned before him by Edgar Poe. It is a principle that on the one hand limits the narrative by restricting its "territory", but, on the other, reveals fathomless possibilities in depth: of gathering a life's experience into one intensively lived moment, and of expressing an individual personal attitude, and creating a mood. The short prose genre is, thus, highly exacting; William Faulkner places it "between the sonnet and the novel", and considers that it demands "almost absolute precision".

It is exacting not only towards the author, but towards the reader, too, since it is a highly sophisticated kind of prose (critics have frequently referred to its low degree of popularity as compared to the novel, that can 'absorb' the reader). The short story leaves it to the reader to project the past and future from the present moment. This moment, that is, the story itself, was defined by Joseph Conrad as "moment of vision", by Henry James as "moment of intensity", later Katherine Mansfield speaks of her stories as "flashes", while James Joyce transferred from the Bible the Greek word "epiphany" (revelation of Christ to the three Magi), put it into the plural, and used it to designate moments of enlightenment and perception that come not only to artists but to all thinking, feeling people, and in which a seemingly slight phenomenon

1) Prof. Matthews, A Philosophy of the Short Story, 1885.

(a "grain of sand") suddenly reveals significant inter-relations, some meaningful truth. These moments are, in his view, the milestones along the path of man's inner evolution, and therefore not only the most appropriate essence - the actual "plot" - of the short story, but also the basic elements of the new "inward-turned" novel: Joyce's almost autobiographical novel "Portrait of the Artist as a Young Man" is built up in a series of "epiphanies", that is, proceeding from the poetic principles of the short genre. It may be noted that the 800 page "Ulysses" is also in actual fact a "monster story" - it was conceived as a story, "centripetally". Similarly, Hemingway's novel "To Have - to Have Not" grew out of a story, as well as W. Faulkner's "The Sound and the Fury" novels, whose structures belong to the poetics of the short genre.

James Joyce summed up a great deal of his predecessors' experience, and himself contributed significantly to the art of short prose. His "Dubliners" was an important landmark in its development, and he worked at them by way of "reduction", and, with it, of insinuation into a central consciousness. This leads to a change of accent: from the actual "event" where an outside observer would have necessarily laid it, to the moment of inner revelation - the "epiphany" of the inner point of view. In the story "Araby", for example the "plot" is the memory of a mood, or rather, a series of recollected incidents woven into this mood that seems to symbolise the narrator's emotional biography. It is a fusion of a heightened sense of beauty, and an awareness of its evanescence, of nostalgia and resignation. The vividness of the recollection links it with the moment of narration, lends it a feeling of permanence, of a closed circle. The pictures of the separate paragraphs at the opening of the story would be disjointed if not for the cohesive power of rhythm and colour. The reader is

placed inside the central consciousness that conjures up simultaneously the memory of the narrow street, scene of childhood games; the room where the priest had died; favourite books with yellowed leaves; a winter day - with its glow and physical feel; and, quite unobtrusively, the picture of Her. She flashes across the mind like an impressionist painting that melts into the dominating mood - or perhaps vice versa, that absorbs this mood, materialises it. Every gesture, every image of the story is directed towards her, emphasises her, enriches her. The unity of impression is effected not only musically but also lexically and grammatically. The main generalisation is grammatically expressed: the past indefinite tense is used even for the habitual, repetitive, and for the one special moment - when "her figure was defined by the light from the half - opened door", and "her dress swung as she moved her body, and the soft rope of her hair tossed from side to side". - Frequentative forms are avoided; the Past Indefinite becomes the material integument of the narrator's emotion. The memories lose their clarity of outline, a whole life-period contracts into one episode.

The unity of impression is effected musically and poetically too: ringing poetic images weave their way through a monotonous, as if muffled background, linking the separate pictures on a metaphoric level: ... a coachman... shook music from the buckled harness...
... her name was like a summons to all my foolish blood... my body was like a harp and her words and gestures were like fingers running upon the wires...

And almost imperceptively - through images, details, colours, changing rhythms - the story spills over across its lyrical borderlines. The blind street at the opening; the dark at the end of the story; the odours from the ashpits; the cursing, drunken labourers in the crowded streets through which he bore the chalice of his love;

the ENGLISH accents of the alien world around him when he finally gets to the fair; the pervasive pain of loss and loneliness - all this is not only the fate of a young Irish boy; it is Ireland. Each epithet acquires the significance of a symbol: the streets "glaring with gas"; the weight of the uncle's overcoat; and each symbol contains Joyce's bitter rejection of his country.

The effect upon the reader is much more powerful than it was in the very direct "frontal attacks" upon Ireland in "Stephen Hero", that Joyce eventually reduced to "Portrait of the Artist...". It had passages like the following:

"Early every day Stephen wandered through the slums of Dublin, watching the sordid lives of the inhabitants. These wanderings filled him with a deep-seated anger, and whenever he encountered a burly blackvested priest, taking a stroll of pleasant inspection, through these warrens full of swarming and cringing believers he cursed the farce of Irish Catholicism".

The impact is far more powerful in the "Dubliners" where the very breath and essence of twentieth century Ireland is conveyed with the suggestive subtlety and concentration of poetry, and, as in poetry, from a lyrical hero's point of vision.

When a film accentuates the intensity of an object or situation it uses close-up, and the part brought into full range becomes both metonymy and metaphor, grows all-embracing. Such emphasised details - the pence-*nez* in Eisenstein's film "Potyomkin"; the glittering diadem slowly sinking into the water in "Oliver"; Fagin's face in the same film; Cabiria's lips - carry tremendous power of conviction. They speak to you directly, emotionally. Statistics on the horrors of the Vietnam war will never produce as shattering an effect as a fragment of one concrete battle scene.

The short prose genre, the "situation" genre, is endowed with this gift of immediate impact, and has almost unlimited potential possibilities. This is why it characterises our epoch whose events (as well as scientific discoveries) are measurable in cosmic dimensions, so that the human senses and emotions perceive them most deeply in the "metaphor" of a concrete situation (or else in generalisations that verge on abstraction; of this later).

Interestingly, even a carrier of the old epic novel tradition like John Galsworthy felt the need for such metaphors - for very short stories that "telescoped" a brief moment, uncommented. Such moments are collected in his volume "Captures". It consists of fleeting pictures of life that evoked in him unexpected associations - "Joy of Life", for example, affects the reader like a painting. The author (narrator) with his top-hat stepping out of his world of "movable property" into the street, encounters a little beggar girl as though blown in by the East wind. A whirling skirt, two dancing eyes, a gesture of recognition (the author hands her a coin) - that is all. Yet the volume "Captures" as an entity reveals the author's subtle understanding of social life and his epoch's tensions, more vividly, perhaps, than does his widely debated second and third epic trilogy.

I think it would be just to say that short prose blossoms out at periods of intensified fermentation - be it a crisis, or a process of search for new values. Thus, the nineteenth and twenties saw an eruption of short stories both in the west where all ideals and beliefs were blown sky-high, and in Russian literature, where the accent fell on the creation of new values - it would be enough to mention Bunin, Paustovski, Platonov.

In the west, the First World War is, to all intents and purposes, central to all literature (art) of that time - directly or indirectly, as the moral effect of war upon

men's psyche, or else more broadly, as that of imperialism and philosophical nihilism. This offered an infinite range of situations, and the short-story genre branched out into a large number of various forms. A classification would have to proceed from the problem of "point of view" as a structural centre - a complex problem, relevant to verbal art in general (other arts, too: painting, the cinema, sculpture...), in its modern expression; a problem, moreover, that came to the fore simultaneously with the development of the short genre. It is outside the scope of this discussion, and I will confine myself merely to indicating some of basic structures. /As to the place of Ernest Hemingway's stories in the inter-war period, a great deal has been written about it, and I shall not touch on it now/.

In English literature, the twenties are vividly and subtly expressed in Aldous Huxley's stories, especially in the volume "Limbo". These are passionately anti-militarist warnings against dehumanisation, against the devaluation of cultural values, against the degradation of the intellectual. The tradition of Joyce is strongly felt in them; the author's stance and evaluation is implied in his choice of detail (his "grains of sand"), and above all, in structure and style.

The story "The Bookshop", for example, is, to all intents and purposes, just this - a situation and style; no real plot, no comment. It starts abruptly, the narrator stumbling upon a bookshop squeezed in between a furniture store and a food store in a narrow street of a working class district of London. As the narrative proceeds this picture acquires the weight of a symbol of the "world of things" ousting out the world of spiritual values. He enters the shop and is suffused by the past - by all shades of puce and mauve, by dust and old fashion plates, old-time courtesy and old-time music. Desultory noises break in from the street - the rumble of traffic, the voices of newspaper boys cry-

ing out the latest news from the front. Now and then these noises drown the old man's song, and the effect is that of a weird pantomime performed inside the shop. The voices of the outside world, and the polite talk inside clash in a dissonance of styles materialising the clash between the world of spirit and the world of things. But a sudden ironic twist at the end indicates that even the author himself, and even the refined old salesman have to capitulate before the "triumph of the world of things..."

The "grain of sand" at the centre of the story is tangible, visible, yet the story tends towards very broad generalisation. Huxley's preoccupation in this volume is the fate of culture and of ethical norms in the face of advancing civilisation.

It is around the time in which "Limbo" was written that a type of short prose developed with a marked tendency towards very abstract generalisations; where the concrete incident or situation only served as a support for abstract thought to lean on. It is, in a way, a negation of the initial basic principle of the genre, as mentioned above - the principle of focusing on the individual, the separate. This type of story is directed towards the general - not on the level of life's surface, however, but on that of thought and mood or emotion.

In this type of story the influence of Kafka's peculiar short prose is evident, especially of his parables, such as:

"They were offered the choice between becoming kings or the couriers of kings. The way children would they all wanted to be couriers. Therefore there are only couriers who hurry about the world, shouting to each other - since there are no kings - messages that have become meaningless. They would like to put an end to this miserable life of theirs but they dare not because of their oaths of service".

The language is stripped to the bone, linguistically and syntactically; formal logic is strictly observed ("therefore", "because"); and all this stands in contrast to the extreme generalisation of the parable, that expresses an abstraction of Kafka's tragic and apprehensive conception of twentieth century man. "... the world" that in the third sentence supersedes an anonymous location, transforms the narrative to a generalisation of mankind. The paradoxical fusion of the concrete and the abstract, where the concrete predominates on the surface, and the abstract in essence, is typical of Kafka's manner, and turns each piece of his writing into a highly charged metaphor. His own "point of view" is perhaps concealed where the epithet "miserable" takes shape; among those of the couriers who are still capable of evaluating their "outcast state". Just as in his novels he is traceable in the living consciousness of the one character who cannot submit to complete dehumanisation.

Similar, and at the same time entirely dissimilar, metaphor - stories belong to the pen of John Updike, who was strongly influenced by both Joyce and Kafka, and yet challenges them with a manner of his own. Updike's stories (in the volume "Pidgeon Feathers") are life-asserting, saturated with the artist's (he studied painting) piety before the world of sound and colour. Yet many of them use the concrete merely as a spring-board for philosophical meditations. In "Lifeguard", for example, the "grain of sand" is the picture of a young student of divinity who during the summer works as a lifeguard sitting on the beach watching the crowds of people - fat and thin, young and old, lovely and revolting - and spinning out his thoughts. The very first sentences point to the metaphor contained in the story:

"Beyond doubt, I am a splendid fellow. In the autumn, winter and spring, I execute the duties of a student of divinity; in the summer I disguise myself in my skin and

become lifeguard..." (underlined by T. Z.). Modern man's natural skin is his disguise; his professional uniforms stand for his true self. Then follow finely woven, visually and musically conceived, elaborate arabesques in which meditations fuse with reality, sensuous love of life with intellectually detached evaluations. "That the sea, with its multiform and mysterious hosts, its savage and senseless rages, no longer comfortably serves as a divine metaphor indicates how severely humanism has corrupted the apples of our creed", we read. And at the end:

"I seem to be lying dreaming in the infinite rock of space before Creation, and the actual scene I see is a vision of impossibility: a Paradise. For had we existed before the gesture that split the firmament, could we have conceived of our most obvious possession, our most platitudinous blessing, the moment, the single, ever-present moment that we perpetually bring to our lips brimful?

So: be joyful. Be joyful is my commandment. It is the message I read in your jiggle. Stretch your skins like pegged hides curing in the miracle of the sun's moment. Exult in your legs' scissoring, your waist's swivel. Romp; eat the froth; be children. I am here above you; I have given my youth that you may do this. I wait... I have prepared myself; my muscles are instilled with everything that must be done. Some day my alertness will bear fruit; from near the horizon there will arise, delicious, translucent, like a green bell above the water, the call for help, the call, a call, it saddens me to confess, that I have yet to hear".

The young lifeguard is the symbol of Updike's conception of man on an almost abstract level. He is perhaps "humanity" incarnate. With this he "rehabilitates" the great, ringing, exuberant words that especially after World War I (but already long before it - stated by the French Symbolist movement) had discredited themselves; words from which Kafka had resigned together with all that is light and lovely and

joyful in life; against which Hemingway's Frederic Henry turned his bitter disillusionment. John Updike uses these words with relish and delight, to bring into full view the marvellous, unique colours and shades of each single phenomenon, and he makes them sound new. He has stories in which he picks out several apparently unconnected "grains of sand" interlocking them with his life philosophy - such as "The Blessed Men from Boston, My Grandmother's Thimble, and Fanning Island", three memories, relevant to one another in the author's consciousness, because they made him aware of his responsibility, as a writer, for the perpetuation of life through art. It is a story that is concretely tangible, and at the same time, an epiphany, a philosophical abstraction.

In its tendency towards utmost concentration, towards extension into depth, towards one metaphor (or, to use the formulation of the French symbolists, towards "one word"), the short prose genre has discovered innumerable possibilities of expression - not only in the poetic word, in syntax, composition, repetition, all that has been briefly touched upon here, but also by materialising within the confines of the text unarticulated means of expression - the gesture, the intonational nuance, the cry. We may recall the tremendous expressiveness of Holden's manipulations with his funny red cap, his dancing, his dramatic sprawling poses. They bring to mind the Greek Zorba dancing his life story; or Moody's mute dialogue with God in the musical "Fiddler on the Roof", as reported to us by Lidija Freimane. The dissonance and vigour of an outcry, more adequate, more expressive than simple words, rings through out the feverish tension of Wolfgang Borchert's stories. The recurrent thump of a limping footfall dominates Vercour's story "Silence de la mer". As Saint Exupery's Little Prince makes a point of remembering; the

essential is not discernable with the eye; it is the heart, the senses that "see" it; and prose is learning to appeal straight to these.

One may object that this is not a prerogative of SHORT prose. True, but it emanates from the manner of aesthetic thinking characteristic of short prose - an art that tends not only towards "seeing a world in a grain of sand", but also towards holding Infinity in an Hour" - in other words, towards the most compressed and immediate sensuous as well as intellectual perception.

Резюме

Жанр короткой прозы рассматривается в статье как новое явление, возникшее на основе новых тенденций современной цивилизации. Он возник в конце 19 века, А. П. Чехов называл его "новым движением в литературе". В этом "движении" участвовали представители многих национальных литератур: американской, французской, русской и английской.

Короткая проза - жанр индивидуального, отдельного, в его основе лежит "узловой момент", ступок впечатлений: поэтика короткого жанра оказала влияние на все прозаические жанры нашего времени. Можно наблюдать расцвет короткого жанра в напряженные моменты современной истории, как кризисы, так и периоды появления нового.

В это же время в коротком жанре появляются две тенденции: к очень конкретному и к широкому, почти абстрактному обобщению.

В современной литературе продолжают интенсивно развиваться все виды этого жанра, который пластично и остро реагирует на новые явления жизни.



Lx

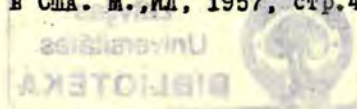
Полис Т.В.
канд. филол. наук.

Вокруг "грозных 30-х":
"Гроздь гнева" Дж. Стейнбека, "США" Дж. Дос
Пассоса и антикоммунизм журнала "Америка"

Внимание к передовой литературе 30-х гг. — характерная особенность литературной жизни Америки сегодняшнего дня. Еще недавно в американской критике преобладало стремление не затрагивать литературу "грозных 30-х". Ныне многое изменилось в общественной жизни Америки и в ее литературе. В стране ширится демократическое движение, усиливается разочарование американцев в так называемом "американском образе жизни". В этих условиях естествен интерес к реалистической литературе социального протеста 30-х гг., литературе подлинного гуманизма, которую отличает не только усиление социально-обличительных тенденций, но и вера в полное обновление общества.

В 1929 году Америку потряс жесточайший экономический кризис, развеявший миф об исключительности развития американского капитализма. В 30-е годы положение в стране характеризовалось резким обострением социальных противоречий и "подъемом боевых настроений в народных массах".¹⁾ Развивалась и крепла реалистическая литература, отражившая антиимпериалистический протест американского народа. Передовые писатели, разоблачая социальные пороки капиталистической Америки, искали ответ в самой американской действительности и объективно выступали на стороне демократических сил страны. Писатели-реалисты Т. Драйзер, У. Фолкнер, Джон Стейнбек, Шервуд Андерсон, Э. Келдуэлл и многие другие хранили и развивали лучшие традиции национальной литературы. Такие произведения 30-х годов, как "Гроздь гнева" Джона Стейнбека

1) Р. О. Бойер и Г. М. Морейс. Нерассказанная история рабочего движения в США. М., ИЛ, 1957, стр. 435.



или трилогия "США" Джона Дос Пассоса принадлежат к той литературе, которая "раскрыла миру враждебность современного капитализма коренным интересам человека"¹⁾ и которая показала тягу человека к борьбе за светлое будущее своего народа. Место этих писателей в мировой литературе определяется прежде всего их творческими достижениями в 30-е годы.

Страх правителей США перед социальной активностью народов ведет к усилению идеологического наступления в стране и за ее пределами. Как недавно отметил известный американский публицист, писатель и теоретик марксизма Герберт Аптекер, насильственная обработка умов стала характерной особенностью нового этапа антикоммунистического наступления. Усиливается наступление антикоммунизма и на литературном фронте. Одним из проявлений антикоммунизма в американской критике является дискредитация крупнейших произведений критического реализма 30-х годов. Борьба вокруг передовой литературы носит сложный и острый характер, превращаясь в своего рода идеологический спор о традициях "грозовых 30-х". Все заметнее политическая окраска этой борьбы. Антикоммунистические тенденции пронизывают работы таких буржуазных литературоведов, как Д.Аарон, Д.Браун, Б.Де Вото, Л.Триллинг, Л.Фидлер и т.п., которые фальсифицируют прогрессивную литературу 30-х годов.

Передовая литература 30-х годов была неразрывно связана с общественной и политической борьбой эпохи. Отрицание этого факта есть искажение подлинных тенденций литературного процесса того времени. Буржуазные критики типа Д.Аарона разрывают все связи крупных писателей-реалистов 30-х годов с прогрессивными силами Америки, а художественные достижения их творчества никоим образом не связывают с близостью этих писателей к передовым идеям эпохи.

"Большая пресса" Америки, еще несколько лет назад хранившая молчание о передовой литературе 30-х гг., объявила ныне настоящий поход против нее. Генеральная линия

1) Зарубежная литература. 30-е годы XX века. М., "Наука", 1969, стр.119.

"массовых" журналов — это пропаганда антикоммунистической и охранительной литературы, издающейся в стране многомиллионными тиражами. В один голос они рекламируют литературу официального оптимизма и дискредитируют традиции прогрессивной литературы. В этом антикоммунистическом наступлении на литературу "грозовых 30-х" не последнее место занимает журнал "Америка" — пропагандистский орган американского правительства, "работающий" за пределами страны. Экспортируемая за границу "продукция" американских критиков активно служит идеологической экспансии американского империализма, идеологическим диверсиям против научного социализма.

Вот перед нами два номера журнала "Америка": № 155 за 1969 год и № 161 за 1970 год. В них две статьи: "Джон Стейнбек — радикальный гуманист" Даниеля Аарона и "Джон Дос Пассос: одинокий новатор" Альфреда Кейзина. В центре внимания известных американских литературоведов крупнейшие социальные произведения 30-х годов: роман Джона Стейнбека "Гроздь гнева" (1939 г.) и трилогия Джона Дос Пассоса "США" (1930-1936 гг.).

Представляя советскому читателю автора статьи о Джоне Стейнбеке, журнал "Америка" в редакционной вводке подчеркивает, что Даниель Аарон, профессор английского языка и литературы Смит-колледжа в Нортхамптоне (Массачусетс), — это автор "з а м е ч а т е л ь н о г о" сборника критических статей "Писатели слева"¹⁾. Советские критики хорошо знакомы с этой книгой Аарона и убедительно доказали тенденциозность "замечательного" труда, главная задача которого состоит в дискредитации пролетарской литературы "красных 30-х"²⁾. Цель статьи Аарона в журнале "Америка" совпадает с характерной для реакционного литературоведения тенденцией "доказать", что даже самые значительные произведения 30-х годов не имели ничего общего ни с подъемом револю-

1) Издается в Вашингтоне и издается в ведении американской информационно-разведывательной службы ЦСИА.

2) "Америка", № 155 за 1969 г., стр. 20. (Разрядка моя.—Т.П.)

3) См., напр.: А. Селвер. Социальный американский роман 30-х гг. в буржуазной критике. М., 1969; И.О. Мендельсон. Наследие "грозовых тридцатых". — В кн.: Зарубежная литература. 30-е годы XX века. Указ. соч.

ционных настроений в стране, ни с развитием социалистической мысли в Америке, ни - тем более - с марксизмом.

В 30-е годы, когда вся Америка превращалась "из страны отчаяния в страну борьбы",¹⁾ - книга Стейнбека "Гроздь гнева" оказала поразительное воздействие на американцев. Роман потрясающей жизненной правдивости, этот "эпос обездоленных Америки", по словам критика М.Гейсмара, читали всюду, во всех уголках страны - от берегов Мейна до залива Луизианы. Калифорнийские власти запретили писателю въезд в Калифорнию, обвиняя его в клевете, как это делала и вся правая пресса Америки. В то время, когда Третий конгресс Лиги американских писателей единодушно признал "Гроздь гнева" лучшим романом 1939 года, реакционная печать травила Стейнбека как "красного" и пыталась опровергнуть те материалы, на основе которых создавалась его гневная книга. Автор статьи "Суд Линча над романом Стейнбека" писал в те годы в "Правде": "Назумевающий роман американского писателя Джона Стейнбека "Гроздь гнева" в ряде городов США запрещен. В городе Сан-Луи эту "храмольную" книгу даже сожгли на костре... Калифорнийские черносотенцы обрушили громы и молнии на роман Стейнбека, нарисовавшего правдивую картину разорения американского фермера и эксплуатации сельскохозяйственных рабочих в Калифорнии".¹⁾ Калифорнийские черносотенцы бешовались, а бастующие рабочие писали плакаты: "Стейнбек сказал правду".

Д.Аарон не может обойти молчанием исключительную популярность романа и тем не менее он пытается не заметить его социальную направленность. Содержание романа он сводит к изображению е д и н и ч и о г о случая, не связанного с социальным строем капиталистической Америки, и ограничивает его описанием тяжелой участи фермеров, вынужденных из-за стихийного бедствия - страшной засухи и "цельной бури" - покинуть родные места и двинуться из Оклахомы в Калифорнию. Как иронически замечает Аарон, цель Стейнбека

¹⁾ Р.О.Бойер и Р.М.Мерейс. Нерассказанная история рабочего движения в США. Указ. соч., стр. 415.

²⁾ Н.В. "Суд Линча над романом Стейнбека". - "Правда", от 19 ноября 1939 г.

заклячалась не в том, чтобы заняться социологическими исследованиями или "точить свой идеологический меч"; он хотел лишь привлечь внимание к трудной судьбе разоренных фермеров, поставив "основной задачей убедить своих соотечественников в необходимости задуматься над участью жертв пыльной бури, льдей, лишившихся имущества и страшно бедствующих".¹⁾

Критик расточает множество похвал художественному мастерству Стейнбека и его дару рассказчика, но это восхваление не более как уловка увлечь за собой читателя и навязать ему извращенное толкование идейного смысла и значения романа. Ход рассуждений автора "объективного" журнала "Америка" должен подвести к мысли о том, что критика Стейнбеком американской действительности давно устарела. Аарон утверждает, что "Гроздь гнева" - это книга о давно прошедших временах, хотя и волнующая еще тех, кто помнит те времена. "Прошло 30 лет, - продолжает он, - и сейчас очень немногие интересуются судьбой нескольких сот тысяч когда-то разорившихся фермеров, дети и внуки которых уже давно ведут обычный для остальных калифорнийцев образ жизни... В отличие от "Хижин дяди Тома", чей герой пережил время и обрел легендарность, роман "Гроздь гнева" посвящен лишь описываемому там времени".²⁾ Однако если верить только официальным данным американской статистики, то более 30 миллионов обездоленных живут в нищете в современной Америке. Бывший президент Линдон Джонсон назвал бедность "национальной проблемой" Соединенных Штатов, и поныне эта проблема - одна из самых острых в стране. Одна за другой проваливаются "громкие" программы борьбы с нищетой, ибо вместо наступления на бедность правительство Никсона, как и ранее - Джонсона, растрачивает миллиарды на "нужды" совсем иного рода: эскалацию войны во Вьетнаме, Лаосе, Камбодже, и т.п.

Мимоходом вспоминая о современных обездоленных богатой Америки - и то лишь о бедняках Аппалачских гор и черных бедняках Алабамы, - Аарон обходит полным молчанием вопрос,

1) "Америка", № 155 за 1969 г., стр. 20, 21.

2) Там же, стр. 21.

откуда же берутся эти бедняки. Одно читателю ясно, что для буржуазного критика их судьба — такое же "случайное" и "единичное" явление в американской жизни, как и разорение нескольких сот тысяч фермеров 30 лет тому назад.

Стоит полистать несколько номеров журнала "Америка", чтобы убедиться в том, что таково отношение журнала к любому отрицательному явлению социальной жизни Соединенных Штатов. И бедность, и расовая дискриминация, и протест американской молодежи против войны во Вьетнаме — все это преподносится авторами журнала как "единичное", "частное" или "случайное". О целях подобной интерпретации нетрудно догадаться. Она призвана опровергнуть мнение, что усиление социальных противоречий в стране вызвано дальнейшим углублением кризиса американского империализма.

Разумеется, Даниель Аарон несколько не преувеличивает, когда говорит о том, что Стейнбек хорошо знал нищенскую жизнь сельскохозяйственных рабочих в калифорнийских долинах и был глубоко возмущен эксплуатацией мигрирующих батраков, на которых владельцы огромных плантаций наживали колоссальные состояния. Стейнбек нарисовал потрясающую картину страшной участи изгнанных из родных мест обездоленных людей, которые тысячами потянулись в Калифорнию — в эту рекламируемую "обетованной" землей, где они мечтали найти работу для себя и хлеб для своих детей, но где их ожидали страдания и голодная смерть: "В Калифорнии их уже триста тысяч, а они все прибывают. Дороги Калифорнии забиты обезумевшими людьми, которые, как муравьи, бегут все дальше и дальше, стремясь дорваться до любой работы — поднимать, носить тяжести, полоть, собирать. К каждому грузу, который может поднять один человек, протянуто пять пар рук, на каждый кусок хлеба зарятся пять ртов".¹⁾ А вот что писал Стейнбек в начале 1938 года: "Там 5 тысяч семей умирают с голоду, не просто голодают, а действительно умирают. Смерть детей от голода в наших долинах просто потря-

1) Джон Стейнбек. Гроздь гнева. М., Госполитиздат, 1957, с. 285.

сает".¹⁾

Американский критик "не замечает", что в "Гроздьях гнева" воплощена трагедия низших слоев американского общества, которые всегда эксплуатируются собственниками - и в годы "великой депрессии", и в годы "процветания". С гневом и болью показал Стейнбек такую Америку, где "голодным и сытым тесно вместе", где сама невыносимая жизнь обездоленных людей опровергает лозунги об их "свободе" и об их якобы "свободной стране".²⁾ Судьба современных Джоудов - это не "случайное" или "единичное" явление капиталистической действительности, а судьба многих миллионов бедняков Америки, из-за голода и крайней нужды обреченных на медленное вырождение.

Значение книги Стейнбека не только в том, что писатель реалистически показал американских тружеников, в которых нарастает стихийный протест против бесчеловечных условий жизни. В его романе появляется борец за справедливость, появляются такие люди, которые стремятся не только помочь друг другу в беде, но и объединиться для совместной борьбы за свое будущее. "В душах людей наливаются и зреют гроздья гнева - тяжелые гроздья, и дозреть им теперь недолго",³⁾ так говорит писатель в романе.

Наши читатели хорошо знают роман Стейнбека и, конечно, помнят его героев. Среди них - простого американского парня Тома Джоуда, который в своей трудной жизни обретает ясную цель, познав необходимость бороться против порочной системы жизни. Помнят и мать Тома, человека неисчерпаемого душевного богатства, стойкости и непоколебимой веры в силу простых людей и их будущее. "Мы народ, Том, мы живые. Нас не уничтожил. Мы народ - мы живем и живем",⁴⁾ - говорит она сыну с глубокой внутренней убежденностью. Том Джоуд - это "характер мужественный и прочный, скромный и

1) Джон Стейнбек. Взыскательность романиста. - "Вопросы литературы", 1966, № 10, стр.158.

2) Джон Стейнбек. Гроздья гнева, стр.148.

3) Там же, стр.414-415.

4) Там же, стр.334.

гордый, натура деятельная и вместе с тем нравственно отзывчивая. Гнет необходимости не подавляет, а, напротив, обостряет его чувство справедливости. Из людей такого склада, как показывает нам история рабочего движения, особенно часто выходят замечательные революционеры", - справедливо пишет советский исследователь В.Днепров. - Этот образ "будет повышаться в своем значении вместе с развитием американской революции; такие люди, как Том или герой хемингуэвского романа "По ком звонит колокол", по праву явятся предшественниками тысяч и тысяч революционеров, которые в будущем поднимутся из почвы американского народа".¹⁾

Весь роман пронизан этим ощущением перемен в будущем: "Настанет день, когда все армии озлобленных пойдут по одному пути. И они будут лагать в ногу, и поступь их будет грозной",²⁾ - утверждает писатель. В письмах Стейнбека в период работы над романом примечательна мысль, что идейный замысел его книги тесно связан с национальной революционной традицией. В этом смысле он находит удивительно выразительным заголовок романа "Гроздь гнева": "потому что он - из марла, потому что он - в нашей собственной революционной традиции и применительно к этой книге имеет широкий смысл"³⁾. Характерно, что Даниель Аарон, цитируя это письмо, опускает именно последние слова Стейнбека и пытается уверить читателя, что название книги писателю нравилось лишь тем, что оно "украсило роман".⁴⁾

Критик журнала "Америка" "забывает" напомнить читателю и о тех размышлениях Стейнбека, где он недвусмысленно говорит о грядущем народном возмездии. Автор "Гроздь гнева" считал, что власть зрющих собственников стоит на пути к счастью народа. В гневном обращении к "владельцам жизненных благ" он говорит о пропасти, разделяющей народ от собственников, и предсказывает грядущий социальный переворот, который уничтожит право власть имущих владеть собственно-

1) В.Днепров. Черты романа XX века. М.-Л., Сов. писатель, 1965, стр. 47, 48.

2) Джон Стейнбек. Гроздь гнева, стр. 110.

3) Джон Стейнбек. Возмездность романиста, стр. 160.

4) "Америка", № 155 за 1969 г., стр. 20.

стью: "Если бы вам, владельцам жизненных благ, удалось понять это, вы смогли бы удержаться на поверхности. Если бы вам удалось отделить причины от следствий, если бы вам удалось понять, что Пэйн, Маркс, Джефферсон, Ленин были следствием, а не причиной, вы смогли бы уцелеть. Но вы не понимаете этого, ибо собственничество сковывает вале "я" и навсегда отгораживает от "мы".¹⁾ И далее: "Когда собственность сосредоточивается в руках небольшой кучки людей, ее отнимают, - предупреждает Стейнбек. - И еще одна истина, сопутствующая первой: когда большинство людей голодает и холодает, они берут силой то, что им нужно. И еще одна истина - она кричит с каждой страницы истории: угнетение сплывает тех, кого угнетают, оно придает им силу".²⁾

Великим перемен и тяге народа к лучшей жизни сопутствует страх и тревога власть имущих, что заставляет их жестоко усмирять недовольных и убивать народных вожakov. Но репрессии не помогут им уцелеть, уверяет Стейнбек, потому что они сами "готовили себе гибель, хватаясь за средства, которые в конечном счете должны будут обратиться против них", и знали, "что придет то время, когда молитвы уолкнут. И тогда конец".³⁾

Таким образом, необходимость активного протеста против капиталистического гнета в романе "не оспаривается, а у т в е р ж д а е т с я со всей решительностью, на которую способен писатель".⁴⁾

В этом главный смысл романа.

Роман Стейнбека содержал определенный революционный запал, он подводил читателя к мысли о необходимости изменить несправедливый мир. Близость писателя к прогрессивным идеям позволила ему создать произведение подлинной народности. Глубоко взволнованный судьбой простых людей, он заметил гроздя гнева, созревающие в американском народе, и тем самым не мог не отразить существенную тенденцию эпохи -

1) Джон Стейнбек. Гроздя гнева, стр. 185.

2) Там же, стр. 286.

3) Там же.

4) М. Мендельсон. Современный американский роман. М., "Наука", 1964, стр. 289.

нарастание революционного протеста в народных массах Америки. Это определило историческое значение его книги, которая обрела революционную силу воздействия и сохраняет ее в наше время для всех угнетенных и обездоленных капиталистического мира. "Рабочий класс и низы Америки обрели еще один могучий голос" - так не случайно писал Майкл Голд в 1939 году в газете "Дейли уоркер".

Острые полемики Даниеля Аарона направлено как раз против этой особенности романа Стейнбека. Называя "Гроздь гнева" "романом протеста", критик понимает, однако, под этим термином "произведение чисто американского жанра, где моралист-автор смело вскрывает национальное зло и апеллирует к сознанию тех слепых и равнодушных представителей среднего класса, которые еще были в состоянии видеть проблески света".¹⁾ Взгляды писателя он соотносит с социальной проповедью таких реформаторов, как Генри Джордж, Эдуард Беллами, Генри Демарест Ллойд и Эптон Синклер, в духе которых Стейнбек якобы и предлагает "свой вариант кооперативного общества тридцатых годов в рамках государственного строя".²⁾ Мало того. Писатель, оказывается, еще восхвалял американскую мечту и осуждал тех, кто на нее нападал.³⁾

Вот когда, наконец, проясняется взгляд автора статьи "Джон Стейнбек - радикальный гуманист" на "радикальный" гуманизм Стейнбека!

"Подправить" идейную направленность романа "Гроздь гнева" Аарону "помогает" эволюция Стейнбека, отход писателя от передовых идей в конце 30-х годов, его сложная и противоречивая позиция в 50-60-е годы. Критик использует отступление писателя как аргумент против социальной значимости его романа. Не случайно в статье появляется характерная оговорка, "украшившая" автора "Гроздь гнева" ореолом буржуазного реформатора: "С е й ч а с мы ясно видим, что д а ж е роман "Гроздь гнева" проникнут не революционным духом, а р е ф о р м и з м о м и настроениями рузвель-

1) "Америка", № 155 за 1969 год, стр. 21.

2) Там же.

3) Там же.

товской эпохи".¹⁾

Более того. В духе давней традиции журнала "Америка" автор статьи протаскивает мысль о чужеродности марксистских идей американскому обществу, где марксизм якобы не имел и не имеет национальных корней. Удивительную популярность романа он объясняет "чисто американским ощущением автором морального бремени (во всем стейнбэковском радикализме есть аромат американизма), его искусной способностью избегать "левых" клише, чуждых американцам и их пугающих".²⁾ Аарон обвиняет левых критиков в том, что они не поняли значения романа, когда уверяли, что Стейнбэку "удалось - и значительно лучше, чем писателям левого крыла, - показать, как экономические силы действуют в ущерб народным интересам".³⁾ Американский критик признает, что роман, как писала "Дейли уоркер", "возбуждал неприязнь к капитализму и нежные чувства к народу", но так случилось потому, подчеркивает он, что Стейнбэк якобы "превратил людей в героев, сделал их более сильными, чем они были в жизни".⁴⁾

Реформатор буржуазного толка, "искусно избегающий "левых" клише" и ищущий точку опоры в самом социальном строе Америки, - вот каким предстает "радикальный гуманист" Джон Стейнбэк в интерпретации Даниеля Аарона! А "знают ли современные воинствующие идеалисты или нет", - вопрошает Аарон в заключении статьи, - что "их безусловно обогатил радикальный гуманизм Стейнбэка".⁵⁾ Мы не будем гадать, знают ли об этом современные писатели Америки или нет, одно ясно, что именно в этом вопросе заключен ответ критика о значении Стейнбэка в наши дни!

Если статья Д. Аарона выдержана в духе той тенденции буржуазного литературоведения, когда протесту писателя придается респектабельный характер критики, не затрагивающей основ социального строя, то в статье А. Кейзина "Джон Дос Пассос: одинокий новатор" проглядывает тенденция причислить

1) "Америка", № 155 за 1969 год, стр. 21. (Выделено мною. - Т. П.)

2) Там же.

3) " " "

4) " " "

5) " " "

трилогию "США" к апологетической литературе. Та и другая интерпретация преследуют цель доказать невозможность появления в США таких произведений, в основе которых лежала бы критика социальных основ капиталистической Америки.

Читая статью "Джон Дос Пассос: одинокий новатор", советский читатель невольно вспоминает, что он знает об ее авторе, Альфреде Кейзине? Это видный буржуазный критик, в философских взглядах - неопозитивист, буржуазный либерал - в политике. Ныне занимает должность профессора английской литературы в Стонибрукском филиале университета штата Нью-Йорк. Как пронзительный критик, он нередко видит, что отход писателей от критических традиций влечет за собой упадок их творчества, и тогда он призывает не проходить мимо социально значимых фактов. Однако конформист неизменно в нем побеждает. Связь с жизнью Кейзин понимает ограниченно, как и большинство неопозитивистов, поскольку в основе их мировоззрения лежит вера в безграничные возможности капитализма, в его совершенствование эволюционным путем, отрицание классовых противоречий и классовой борьбы, в конечном счете - непримиримая враждебность к социализму.

Каковы те краткие сведения о Кейзине, которые нам сообщает редакция журнала "Америка"? В них подчеркнуто все то, что может вызвать доверие читателя: "О Кейзине говорят, что его "в первую очередь интересуют отображенные в книгах социальные процессы, а также связи между жизнью и литературой и литературой и искусством". Кейзин - плодовитый критик, получивший немало премий и наград; он также преподавал во многих американских и зарубежных университетах".¹⁾

Если в конце 20-х и начале 30-х годов Дос Пассос был близок к прогрессивным силам того времени, то во второй половине 30-х годов начался отход писателя от передовых идеалов. В своем творчестве он пришел к защите и пропаганде ретроградных политических идей. Деятельность этого писателя-ренегата в 60-е годы характеризуется открытыми антикоммунистическими выпадами, призывами усилить

1) "Америка", № 161 за 1970 год, стр. 32.

идеологическую борьбу против коммунизма. Творчество Дос Пассоса, автора антикоммунистических романов "Округ Колумбия", "Великие дни", "Середина века", никогда более не достигало тех художественных вершин и той глубины проникновения в действительность, к которым оно приблизилось в конце 20-х и начале 30-х годов. И если для наших современников еще имеет значение творчество Дос Пассоса 30-х годов, то "не только потому, что тогда Дос Пассос был близок к рабочему движению, но и потому, что ему удалось в 30-е гг. создать значительные художественные произведения, в которых отразились передовые идеи современности".¹⁾

Известно, что сам Дос Пассос в очерке "Моя жизнь", написанном в 1928 году, признавал свою близость к передовым силам эпохи. "Чем больше я знакомлюсь с условиями промышленной жизни, протекающей под знаком капитализма, тем определеннее становится мой "красный" цвет, - писал он. - Думаю, что в эпоху кризиса я стал бы работать с коммунистами, целям которых сочувствую до конца".²⁾ В это время он живо интересуется деятельностью передовых организаций рабочего класса, а в 1927 году активно выступает в защиту Сакко и Ванцетти. В эти же годы реакционная буржуазная критика с раздражением относится к литературной деятельности Дос Пассоса. Она с негодованием пытается "опровергнуть" его критику американского театра и тот путь революционной драматургии, который он намечает. Она яростно нападает на его очерки о революционной Испании, в которых он якобы обнаруживает "неточность передачи фактов" и "неспособность постигнуть дух народа". Отвечая на выпад литератора испанской реакции Альбиньяно, Дос Пассос писал: "Совершенно ясно, что мы смотрим на события с двух различных точек зрения и через разные стекла. Очки, рекомендуемые почтенным Альбиньяно, фашистским великомучеником и чревоушателем,

1) Я. Н. Засурский. Американская литература XX века. Изд. МГУ, 1966, стр. 292.

2) "Вестник иностранной литературы", 1928 г., № 9, стр. 133.

дают совершенно живую картину действительности".¹⁾

Самое значительное произведение Дос Пассоса - трилогия "США" создавалась в 1930-1936 гг.; в нее вошли романы: "42 параллель", "1913" и "Большие деньги". В 1937 году последняя книга трилогии - "Большие деньги" была признана Конгрессом американских писателей лучшим романом года. Действие трилогии начинается в начале 20 века и завершается "великой депрессией" - "большим кризисом" 1929 года. Эта трилогия, в основе которой лежит "великое противопоставление двух классов, двух миров - прогнившего мира буржуазии и очищающего человечество революционного дела рабочего класса",²⁾ содержит острую критику пороков капиталистической системы. Работая над трилогией, Дос Пассос следовал требованию, которое предъявлял к писателям своего времени, - отображать жизнь "возможно правдивее и научнее". И если писатель это делает, добавлял он, то его произведения непременно явятся "приговором современной американской жизни".³⁾

Все критики говорят о сложности структуры трилогии. В целях охватить широкую картину американской жизни, писатель в повествование вводит новые компоненты: вставные биографии-портреты исторических деятелей, "Камеры Обскура" (своего рода авторский комментарий), "Экраны новостей" (здесь пестрят сообщения прессы, отрывки и заголовки газет, слова популярных песен, создающих в целом гротескно-саркастический облик Америки). Галерея персонажей трилогии обширна - здесь представители различных слоев общества: рабочие, интеллигенты, бизнесмены, исторические деятели. Первым в серии портретов исторических деятелей изображен Уджин Дебс, тепло описан Джон Рид, оказавший большое влияние на Дос Пассоса.

А. Кейзин признает, что трилогия "США" - это наивысшее достижение Дос Пассоса, но это ничуть не мешает ему "не за-

- 1) А. Старцев. Нападки на Дос Пассоса. - "Литературная газета", от 16 июля 1934 г.
- 2) А. Старцев. О новой книге Дос Пассоса. - "Интернациональная литература", 1936, № 10, стр. 145.
- 3) "Вестник иностранной литературы", 1928, № 9, стр. 133.

мечать" бунта автора. Кейзин определяет место писателя среди тех романистов старшего поколения, для которых "рост Соединенных Штатов в первой половине XIX столетия" и вера в особое предназначение США были главной темой произведений. Вот почему он видит в трилогии Дос Пассоса "американскую уверенность" в особую американскую демократию". Для самого Кейзина Америка - это "справедливая страна, избравшая правильный путь"¹⁾ и его совсем не смущает то, что автору "США" Америка не казалась "справедливой" или "правильной" страной. Материалы "Экранов новостей", прочитанные без предвзятости, обличают капиталистическую Америку, которая не может и никогда не будет стоять во главе мирового прогресса - "мирового господства", как об этом мечтали и мечтают правители Америки. Эта мысль подана в типичной для трилогии иронической манере. В отрывке из светской хроники напыщенные слова сенатора о всемирном господстве Америки вызывают явную иронию автора: "XX век будет веком Америки, - самодовольно провозглашает сенатор. - Человек Америки будет господствовать в нем. Прогресс Америки покажет ему путь. Деяния Америки обессмертят его!"²⁾

Интерпретация Кейзиным главной темы трилогии находится в полном согласии с политической позицией журнала "Америка", его главной задачей пропагандировать так называемый "американский образ жизни". Ведь согласно инструкции ЮСИА журнал должен "изображать Соединенные Штаты в качестве сильного, демократического, динамичного государства, способного руководить усилиями мира"!

Ни иронии, ни сарказма автора трилогии "США" Кейзин "не замечает" и тогда, когда анализирует заключительную главу "Тело американца" в книге "1919". Необычно пыльные и торжественные похороны устраивают правители США Неизвестному солдату, но ни эта пышность, ни почести не могут скрыть лицемерия правящего класса, бесчеловечность войны и всей той социальной системы, которая оправдывает убийство миллионов молодых американцев. "Именно война сделала

1) "Америка", № 161 за 1970 год, стр. 32.

2) Дос Пассос: 42 параллель. М., ГИХЛ, 1936, стр. 13.

из меня, как и из некоторых других писателей, радикала", -1) писал Дос Пассос. В главе "Тело американца" Кейзин видит прославление "самого дорогого для американского сердца образа - рядового человека", 2) и все произведение он называет поэмой о рядовом американце. И лишь когда критик затрагивает тему последней книги трилогии, проясняются его истинные социальные симпатии. Поэма о рядовом американце оказывается поэмой об "особой" американской демократии. "В последних разделах "Больших денег", - пишет Кейзин, - становится ясна точка зрения автора: демократия - это тема трилогии, но демократия может уцелеть лишь благодаря усилиям человека высшего порядка, интеллектуального аристократа, поэта, ценящего не то, что ценит толпа. В этом и заключается п о л и т и ч е с к и й у р о к "США". 3)

Так формулируется основное положение статьи Кейзина. На самом деле последняя книга трилогии - "Большие деньги" - отразила кризисные черты взглядов Дос Пассоса. По-прежнему не принимая буржуазную Америку, он более не верил в то, что борьба против капиталистического порядка приведет к появлению принципиально нового общества. Советский критик А. Старцев писал в связи с появлением третьей книги трилогии: "Слабость книги в ее п о л и т и ч е с к о й н е д о с т а т о ч я о с т и", хотя "книга имеет превосходные художественные достоинства и во многом не уступает двум первым томам трилогии". 4) Проявлением политической недостаточности была не только неудача в изображении коммунистов, но и в целом пессимистические настроения автора - утрата веры в конечную победу рабочего класса. Не случайно, что именно на последней книге трилогии "США" делает акцент А. Кейзин, в интерпретации которого политическая ограниченность писателя приобретает значение "политического урока" для современных американцев.

1) "Вестник иностранной литературы", 1928, № 9, стр. 133.

2) "Америка", № 161 за 1970 г., стр. 35.

3) Там же. (Выделено мною. - Т. П.)

4) А. Старцев. О новой книге Дос Пассоса. - "Интернациональная литература", 1936, № 10, стр. 145.

Статьи А.Кейвина и Д.Аарона в журнале "Америка" - один из многочисленных эпизодов фальсификации прогрессивной литературы "грозных 30-х", пример активного использования пропагандистской машины США буржуазной критики в идеологической борьбе против передовых идей современности, хотя эта борьба и ведется литературными средствами. "Чем больше углубляются политические противоречия, - писал И.Бехер, - тем большее значение приобретает все политическое, и оно, само собой разумеется, вторгается и в область литературы. Но здесь политическое выступает не всегда открыто: политическая борьба ведется литературными средствами, и потому не так-то просто сразу распознать политического противника".¹⁾

Пропагандисты ЦРУ рассматривают журнал "Америка" как одно из средств обработки умов в антикоммунистическом духе. Буржуазная пресса любит похвастаться уникальностью оформления своих журналов, но за блестящей формой журнала "Америка" скрывается тенденциозность, ложь и фальсификация, хотя их и пытаются прикрасить маской объективности. Билл Майерс, в течение многих лет руководивший службой печати Белого дома, откровенно признавался: "Я увидел в Белом доме, что объективность - самый большой из всех мифов американской журналистики".²⁾

В условиях современной идеологической борьбы битва за умы людей превращается в один из важнейших факторов в борьбе двух противоположных систем. Дать бой наступлению антикоммунистических идей - одна из важнейших задач нашей литературной критики и нашей печати.

1) И.Бехер. В защиту поэзии. М., ИЛ, 1959, стр.145-146.

2) "Правда", 1 мая 1968 г.

2x

Ронгонен Л.И.
канд. филол. наук

О фольклорных образах поэмы Т.У. Лонгфелло "Песня о Гайавате".

Вершиной творчества Лонгфелло является его всемирно известная поэма "Песня о Гайавате". Он называет свою поэму "Индийской Эдой", подчеркивая родство своей поэмы со знаменитым народным эпосом Скандинавии: "This Indian Edda - if I may so call it - is founded on a tradition, prevalent among North American Indians, of a personage of miraculous birth, who was sent among them to clear their rivers, forests, and fishing-grounds, and to teach them the arts of peace. He was known among different tribes by the several names of Michabau, Chiabo, Manaboze, Tarenya-wagon, and Hiawatha. Mr. Schoolcraft gives an account of him in his "Algic Researches", vol. I, p. 154; and in his "History, Conditions and Prospects of the Indian Tribes of the United States, part III, p. 314, may be found the Iroquois form of the tradition, derived from the verbal narrations of the Onondaga chief".¹ В своей работе Лонгфелло указывает основными источниками поэмы работы Генри Скулкрафта, автора целого ряда этнографических и фольклорных трудов об индейцах.

В одном из своих писем к Лонгфелло Скулкрафт излагает свой эстетический принцип о художественном методе воспроизведения образов индейцев в поэзии и литературе: "If the Indian is ever to be made the material of popular poetry, it must be the full, free, wild Indian - the independent rover of the forests and prairies, who loves the chase, loves liberty, and hates labor and the white man, under the impression that the latter symbolizes the advent of his curse and downfall".²

Прожив большую часть своей жизни среди индейских племен, Скулкрафт понимает психологию и миропонимание простых индейцев,

¹ Цитирую по Schoolcraft's Indian Legends, from Algic Researches, ed. by Mentor L., Williams state University Press I., 1956, p. 313.

² Schoolcraft's Indian Legends, p. 317

их доверчивую, наивную, искреннюю и свободолюбивую натуру, их любовь к вольной и свободной жизни на широких просторах родины и их ненависть к белым колонизаторам, принесшим им гибель и уничтожение. Собрав ценнейшие фольклорные материалы - записи устных легенд и преданий различных индейских племен, он считает их выражением национального индейского духа, воплощением мыслей и чаяний, верований и миропонимания индейцев.¹

Лонгфелло выделяет мифы об алгонкинском Манэбозо, как главные и основополагающие в создании образа Гайаваты, используя в то же время различные легенды и сказания других племен. (Оджибуев, Ирокезов, Чипев и др.)

В предисловии к мифу о Манэбозо Скулкрафт утверждает, что "This myth is one of the most general in the Indian country. It is the prime legend of their mythology. It is talked of in every winter lodge - for the winter season is the only time devoted to such narrations".²

В этом же предисловии он дает общую оценку и характеристику Манэбозо как наиболее известному и популярному персонажу индейской мифологии. Согласно записи Скулкрафта Манэбозо считает посланником Великого Духа Гитчи Манито, посланного людям умного и мудрого учителя и пророка. Хотя он способен совершать чудеса и фантастические необыкновенные подвиги, он в то же время наделен всеми качествами обыкновенного человека полностью воспринявшего с самого детства обычай, образ мысли и миропонимание рядовых индейцев, строит жилище, женится, занимается охотой и рыболовством как все индейцы, знает боевые песни и участвует в походах и войнах, знает заклинания и лечит болезни, имеет друзей и недругов, страдает от голода, нужды и холода в зимнюю стужу - одним словом живет полнокровной жизнью рядовых соплеменников-индейцев. И в то же время он наделен способностью совер-

¹В предисловии к ирокезской легенде о Гайавате Скулкрафт говорит об этом: "It is in these legends that we obtain their true views of life and death, their religion, their theory of the state of the dead, their mythology, their cosmogony, their notions of astrology, and often of their biography and history - for the boundaries between history and fiction are vaguely defined". Schoolcraft's Indian Legends, p. 299-300.

²Schoolcraft's Indian Legends, p. 66

шать чудеса - он борется и побеждает чудовище, освобождает землю от драконов и ядовитых змей, успокаивает морские штормы и бури, магический каноэ его плывет по его приказанию, проглоченный огромной рыбой вместе с лодкой, он чудесным образом высвобождается - и всегда он находит помощь у добрых, умных людей или у птиц, деревьев или зверей.¹

В создании образа Гайаваты Лонгфелло использует эпизоды жизни алгонкинского Манасога, а также ирокезского Таренгуэвагона и овеянного легендами исторического Гайаваты, основателя знаменитой Лиги пяти племен ирокезов.²

Главный герой поэмы, легендарный Гайавата, представлен как народный идеал доброй, созидательной силы и плодотворного труда во имя счастья людей. Судьба героя воплощает высоконравственный светлый идеал жизни во имя великих принципов морали и долга, чести и справедливости.

В образе Гайаваты Лонгфелло воплощает основную философскую мысль поэмы - человек - высшее создание природы, он непревзойден по уму, по мудрости, по силе духа, он всегда оказывается победителем как в борьбе со стихией, так и в борьбе со злыми силами природы - со злодеями и волшебниками, и с собственными человеческими пороками.

Какими бы многоликими не были в поэме злодеи, олицетворяющие многообразие человеческих пороков, Гайавата побеждает их благодаря своему уму и мудрости. Благородный Гайавата - венец человечности, всегда побеждает зло, какой бы облик оно не принимало.

Вся жизнь Гайаваты подчинена служению высокой миссии - борьбе за счастье людей, ради этого он жертвует собственными интересами и личными побуждениями, способствуя духовной гармонии мира. Он бескорыстен и благороден, доверчив и щедр, по-юному пылок в чувствах и по-старчески мудр. По словам Лонгфелло, в поэме о Гайавате поется

¹ См. "Hiawatha with its Original Indian Legends", by Chase Osborn and Stellanova Osborn, Pennsylvania, 1944;

² См. "Hiawatha with Its Original Indian Legends", by Chase Osborn and Stellanova Osborn, Pennsylvania, 1944; Ernest Y. Moyné "Hiawatha and Kalevala", Helsinki, 1963; George L. Austin, Henry W. Longfellow, Boston, 1888; Samuel Longfellow "Life of Henry W. Longfellow", London, 1886, etc.

"How he prayed and how he fasted,
How he lived, and toiled and suffered,
That the tribes of men might prosper,
That he might advance his people!"¹

Гайавата не знает страха и колебаний, если нужно бороться за правое дело. В битвах с врагами, со злыми волшебниками черодеями и чудовищами он проявляет чудеса героизма и хребрости. Лонгфелло изображает в поэме трогательную возвышенную дружбу Гайаваты с музыкантом Чайбайбосом и силэчом Квезиндом. Это была дружба трех благородных юношей, думающих только о благе своего народа.

Образ музыканта Чайбайбоса также основан на алгонкинских мифах о Манабозо. В книге "История индейских племён", упоминается имя Чайбайбоса как одного из четырех братьев Манабозо. Согласно легенде, Чайбайбос был любимым братом Манабозо, но он обладал меньшей магической силой, чем его старший брат, в силу чего Манабозо постоянно оберегал своего брата и советовал не выходить одному из вигвама. Но однажды Чайбайбос не послушался старшего брата и пошел на лед озера Мичиган. Злые духи манито утащили его на дно озера. Манабозо в тоске и горе шесть лет не выходил из вигвама. Затем он начал войну против манито. Последние решили умилостивить его, они построили хижину рядом с вигвамом Манабозо и пригласили его на поминальный обряд по смерти Чайбайбоса. Злые манито встретили Манабозо с трубкой мира и пением и посветили в таинство Миде (общество врачевания). Но Манабозо оставался безуспешным и, чтобы окончательно смилостивить его, манито пришлось вернуть Чайбайбоса со дна озера с помощью волшебства. Но Чайбайбос не мог уже стать таким, как все живые люди, ему дали священный факел и сделали богом умерших душ в царстве теней, а Манабозо научил всю свою семью искусству врачевания.²

Таково в общих чертах легенда, послужившая материалом для Лонгфелло в создании образа музыканта и певца Чайбайбоса. В поэме о Гайавате этот образ претерпевает существенные изменения, хотя основная канва легенды сохранена автором.

¹ Henry W. Longfellow "The Song of Hiawatha", Progress Publishers Moscow, 1967, p.35.

² См. H.R.Schoolcraft "Historical and Statistical Information Respecting the History, Condition and Prospects of the Indian Tribes", Philadelphia, 1851, v.I, p.317-319.

В отличие от легенды Чайбайбос не брат Гайзаваты, а лучший друг его. Чайбайбос предстает в поэме в ярком, красочном воплощении в образе прекрасного, храброго юноши, отважного воина и несравненного музыканта и певца. Однако, в собранных Скулкрафтом легендах нет упоминания о том, что он певец и музыкант. Лонгфелло придает персонажу легенды новые черты и качества, образ Чайбайбоса в поэме глубже и многограннее образа брата Манабозо в легенде алгонкинов. Автор поэмы углубляет осмысление мифологического образа, придает ему новое звучание.¹

Дорогим и близким другом Гайзаваты был и Квазинд, силач, которого Гайзавата любил за "силу, доброту и простодушие". Образ Квазинда основан на записанной Скулкрафтом легенде "Kwasind, or the Fearfully Strong Man",² причем Лонгфелло почти полностью придерживается сюжетной канвы легенды. Согласно легенде, Квазинд в детстве был ленив и беспечен и родители не могли заставить его помогать им в работе, как делали его сверстники. Однажды мать упрекала его в лени и попросила помочь ей высушить на солнце только что вынутые из воды сети. Но сила его была такова, что смерзшиеся сети моментально разломались в его руках.

В легенде говорилось, что Квазинд легко мог схватить целую скелу и бросить в реку или же в одно мгновение расчистить дорогу от огромных сваленных на нее сосен.³

В поэме Лонгфелло сохранена сюжетная канва легенды, сухому изложению событий поэт придает живые краски, художественно шлифуя ее содержание и образы. Исполинская сила и мощь молодого богатыря передана в ярких, красочных сравнениях

"Shot the pine-trees swift as arrows,
Hurl'd the cedars light as lances".⁴

¹ В описании музыкальной одаренности Чайбайбоса можно проследить сходство с руной XVI "Калевала", где говорится о музыкальном даре великого песнопевца Вяйнямейнена. Ряд исследователей Лонгфелло (Эрнст Майн, Георг Сетин и др.) усматривают влияние Калевальских мотивов в создании образа Чайбайбоса. См. Ernest Mynde "Hiawatha and Kalevala", Helsinki, 1963, p.162.

² См. Schoolcraft "Algic Researches", p.160-164, New York, 1839.

³ См. H.R.Schoolcraft "Algic Researches", New York, 1839, p.160-164.

⁴ "The Song of Hiawatha", p.80.

Занимая сюжет глав о Квэзинде полностью из индейской легенды, Лонгфелло с большим мастерством и искусством перерабатывает мифологический материал, приближая образ силача Квэзинде к традиционному народно-поэтическому образу былинного богатыря.¹

Наряду с обрезами благородных героев, таких как Гайавата, Чайбайбос и Квэзид Лонгфелло изображает в поэме По-Пок-Кивиса, колоритного и широко известного персонажа индейской мифологии.

Для создания этого образа он использует материал из работы Скулкрафта "Algonic Researches" (легенду о происхождениях По-Пок-Кивиса).

В главе "Hiawatha's Wedding-Feast" По-Пок-Кивис изображен как красавец и озорник, ловкий силач и искусный танцор, популярный и колоритный персонаж народных песен и преданий, известный также под именем Иенандиззи. В главах "Pau-Puk-Keewis" и "The Huntig of Pau-Puk-Keewis" Лонгфелло расширяет рамки образа в соответствии с используемой фольклорной основой.

Если в главе о свадебном пире ловкий смельчак и искусный танцор представлен в романтически приподнятом плане, в образе красавца и любимца женщин, плясуна и весельчака, то в дальнейших главах этот образ максимально приближен к использованным поэтом легендам.

Дерзкая удаля героя таит в себе разрушительный, враждебный народу элемент, из веселого плясуна и танцора он превращается в смутьяна, опасного игрока, грабителя и убийцу. В легендах приводятся многочисленные опасные приключения смутьяна и забияки Иенандиззи. После долгих странствований он подошел к жилищу Манабозо: последнего не оказалось дома и молодой смельчак перевернул вверх дном все жилище и убил всех птиц Манабозо, в ворона, самого ничтожного из всех, он повесил за горло. Затем он взобрался на высокую скалу, где он опять застрелил огромное количество птиц и ввел своими поступками гнев и месть Манабозо.²

¹ Квэзид во многом напоминает силача Куллерво в рунях XXXI-XXXII "Калевалы". Есть основания полагать, что в создании образа Квэзинде Лонгфелло не избежал влияния Калевальских мотивов, хотя и в меньшей степени, чем в воспроизведении образа Чайбайбоса.

² См. Schoolcraft's Indian Legends, p. 103-105. В легендах обстоятельно повествуется о погоне Манабозо за злодеем, рассказывается о превращениях По-Пок-Кивиса в обезьяну, в казарку, в змею и о его гибели под развалинами скал вместе с Горныи Менито. См. "Algonic Researches" v. I, p. 200-220, v. II, p. 123-125.

Изображение Лонгфелло дальнейших эпизодов погони за По-Пок-Кивисом с последовательными превращениями и печальным концом героя полностью соответствует фольклорному материалу в записях Кулкрафта. Поэт лишь несколько смещает последовательность эпизодов легенды в целях композиционной стройности и целостности.

Образ По-Пок-Кивиса постепенно утрачивает обаяние и привлекательность. Понемногу персонаж раскрывается в своем облике и в конце получает окончательную отрицательную оценку в духе традиции фольклора со строго определенной и ясной оценкой поступков действующих лиц - положительной или отрицательной. Индивидуальным почерком большого мастера слова и знатока народной поэзии,

Лонгфелло расширил и обогатил рамки использованных в поэме легенд, не нарушая при этом их общей эпической основы и фольклорной традиции, согласно которой, как определяет советский исследователь фольклора Н.М.Кривцов: "Если персонаж не сразу раскрывается в своем облике, то к концу произведения он все-таки получает окончательную оценку, которая служит важным средством выражения идейных позиций и морального воздействия на слушателей. Для народного творчества свойственны подчеркнуто положительная оценка или подчеркнуто отрицательная, т.е. идеализация или сатирическое освещение событий и лиц"¹. В борьбе положительного персонажа Гайаваты и отрицательного По-Пок-Кивиса побеждает, естественно, Гайавата, злодей наказан, добродетель торжествует, что вполне соответствует эпическим принципам фольклора, где положительные герои выходят победителями.

В трактовке образов и борьбы героев Лонгфелло неизменно остается верен эстетическим принципам народного творчества и в этом коренится одна из причин того, что поэма воспринимается читателями как прекрасный образец эпической народной поэзии и индейские племена Северной Америки считают ее своим национальным эпосом. Однако, "Песня о Гайавате", хотя и созданная на основе индейских легенд и сказаний, является, прежде всего, произведением самого Лонгфелло. Глубокое и многостороннее воздействие индейского фольклора не сводится только к заимствованию поэтом сюжетных мотивов и образов. Индейская мифология составила и арсенал и почву поэмы. Черпая материал из фольклора, воспроизводя образы

¹Русское народное поэтическое творчество. М., 1971. Изд-во "Прогресс", стр. 9.

и сюжетные мотивы легенд и сказаний индейцев, Лонгфелло выдвигает на материале поэмы проблемы морали и долга, нравственные и этические темы. Здесь можно говорить о многообразии идейно-содержательных связей поэзии Лонгфелло с индейским фольклором.

Поэма Лонгфелло впитала в себя фольклор индейцев в самых разных его проявлениях — как в заимствовании обрывков, сюжетов, идейных мотивов, так и в использовании традиционных фольклорных форм словесного выражения.

"Песня" воспринимается прежде всего как ориентированная на фольклорные источники — на мифы и легенды северо-американских индейцев.

Фольклор в поэме Лонгфелло тесно связан также с этнографизмом, с изображением бытовой жизни индейцев, их обычаев, нравов, внешнего облика, героев, их обрядов и в детальном воспроизведении предметов ежедневного будничного обихода. Фольклорно-этнографические детали помогают поэту в раскрытии психологии героев, их внутреннего мира, в воспроизведении их обрыве мыслей, дум и чаяний, их патриархального уклада жизни. В созданных поэтом картинах жизни первобытных индейцев Лонгфелло воспевает будничный труд как настоящий подвиг, герои поэмы прежде всего великие труженики.

Поэма привлекает и заключенной в ней правдой жизни и соблазнами увлекательных легенд и волнующими примерами любви, верности и самоотверженности, причем все это сочетается с высоким лиризмом и задушевностью, с умением тонко чувствовать биение эмоционального пульса жизни.

В кажущейся объективности повествования, в плавном естественном движении эпического сюжета безраздельно господствует лирическое, эмоциональное начало. Знарок человеческой души, Лонгфелло уделяет большое внимание в поэме душевному миру своих персонажей, их внутренним переживаниям.

Тема любви и разлуки с любимым, горе и печаль по поводу утраты верного друга искусно и многогранно освещены в поэме. В сцене свадебного пира Гайаваты сладкозвучный Чайбайбос "спел в волнении глубоком" дивную лирическую народную песню, "песню страсти, песню неги" о радости любви и о печали по поводу разлуки с любимым.

В главе "Плеч Гайаваты" изображено беспредельное горе Гайаваты по поводу смерти верного друга, музыканта и певца Чайбайбоса.

Узнав о смерти друга, Гайавата

"Sent forth such a wail of anguish,
Such a fearful lamentation
That the bison paused to listen,
And the wolves howled from the prairies
And the thunder in the distance
Starting answered "Bain-wawa!"¹

Полный скорби Гайавата "семь недель сидел и плакал".

Однозвучно повторяет он свой горестный монолог, изливая свою тоску по другу и сетуя на жестокую судьбу, разлучившую его с любимым Чайбайбосом. И вся природа активно резонирует чувствам героя, скорбит и плачет вместе с Гайаватой. Не менее красочно и живописно изображено горе Гайаваты по поводу смерти красавицы-жены Мичнегаги в главе "Голод":

"with both hands his face he covered,
Seven long days and nights he sat there
As if in a swoon he sat there
Speechless, motionless, unconscious
Of the daylight or the darkness."²

С большим искусством и проникновенностью Лонгфелло воспроизводит в поэме сложную гамму чувств своих персонажей, усиливая лирическое начало за счет героического.

Интерес к душевным переживаниям персонажей в изображении тех или иных событий их жизни придает многим эпизодам поэмы оттенок психологичности, что не свойственно, как правило, классическому эпосу. Герои Лонгфелло глубоко переживают горе и радость, любовь и разлуку и поэт не жалеет красок в живописном воспроизведении эмоций и переживаний своих персонажей.

Вкреплённые в повествование многочисленные картины природы служат важнейшим средством лирической интерпретации событий и поступков персонажей. Описания природы красочны, лиричны и поэтически живописны, природа становится активным участником эпического действия, она чутко резонирует событиям. Когда влюбленные Гайавата и Миннегага отправились в далекий путь из страны Дакотов на родину Гайаваты, вся природа активно сочувствовала молодым:

¹ Henry W. Longfellow "The Song of Hiawatha." Progress Publishers" Moscow, 1967, p. 146

² Там же, стр. 186.

"All the Stars of night looked at them,
Watched with sleepless eyes their slumber;
From his ambush in the oak-tree
Peeped the squirrel, Adjidaumo,
Watched with lager eyes the lovers;
And the rabbit, the Wabasso,
Scaapared from the path before them".¹

Природе редуется и скорбит вместе с героями, их чувства - надежды и чаяния, страхи и опасения как бы просвечены сквозь картины природы. Природе очеловечена, птицы и звери дают советы и наставления героям и часто спасают их в трудные для них минуты жизни.

Лирический, эмоциональный настрой поэмы предопределяет характер использованных в ней описательных приемов в духе традиции народной поэзии.

Поэма Лонгфелло отмечена неоспоримыми приметамы стиля эпической поэзии - в ней наличествует и обилие ярких, красочных оравнений, и повторы, и параллелизмы и характерные для народной поэзии гиперболы и олицетворения и нагромождение эпитетов вокруг одного и того же предмета и сочные метафоры, и контрастные сопоставления и звукозапись (аллитерации, ассонансы, анафоры, эпифоры и пр.) - все эти излюбленные изобразительные средства эпоса присущи "Песне о Гайавате".

Назначение этих разнообразных описательных приемов - придать поэме величественную объективность, максимально приблизить ее к эпической народной поэзии. Лонгфелло умело выбирает из широкого арсенала художественных средств народной поэзии то, что кажется ему наиболее красочным и выразительным для воспроизведения созданных им картин жизни и что соответствует его индивидуальному вкусу. Например, заимствуя из арсенала народной поэзии такое широко распространенное традиционное художественное средство как сравнение, Лонгфелло создает своего рода цепочку сравнений, освещая предмет с разных сторон и придавая ему как бы стереоскопическую выразительность.

Используя традиционные сравнения и метафоры в создании образа Чейбвайбоса, поэт придает им необычную рельефность и выпуклость.

¹ Henry W. Longfellow "The Song of Hiawatha." Progress Publishers "Moscow, 1967, p. 111

"He, the sweetest of all singers,
Beautiful and childlike was he,
Pliant as a wand of willow,
Stately as a deer with antlers".¹

Каждый ряд использованной здесь цепочки сравнений содержит оригинальный оттенок или поворот мысли, создавая развернутое, детализированное описание персонажа.

Однако, при заботливом сохранении коренных свойств эпического языка и образности, поэма окрашена субъективным вкусом ее создателя, знатока и ценителя народной поэзии.

Благодаря "Песне о Гайавате" Лонгфелло стал национальным американским поэтом, в чем главную роль сыграла глубинная связь поэмы с индейским фольклором. Необычайная популярность и успех поэмы обусловлены созданными в ней цельными образами первобытных индейцев с их образом мыслей, бытом и миропониманием. В поэме слились воедино фольклор и история, этнография и вдохновенная поэзия.

¹ Там же, стр. 77.

Lk

R.A. Darvina
Cand. der philol. Wiss.

Zeit und Zeitbild in der modernen westdeutschen Literatur

Jeder Augenblick ist die Frucht von vierzigtausend Jahren. Die Tage, an Minuten ermessen, sind Fliegen, die sich totsummen. Jeder Augenblick ist ein Fenster, das auf alle Zeit hinausweist.

Th. Wolfe, "Schau heimwärts, Engel!"

Die großen Romanciers des "romanfreudigen" 19. Jahrhunderts Dickens und Thackeray, Tolstoi und Dostojewski, Balzac, Zola, Flaubert, Keller haben den sozialen Roman zum Rang der Monumentalkunst erhoben. In ihrem Bemühen - nach dem vielzitierten Goethewort - "nicht bloße Schauplätze, sondern Lebensbereiche zu erfassen", ist der klassische Zeitroman entstanden, wo das Zeitdokumentarische, durch die Kunst des Epischen reflektiert, eine Selbstverständlichkeit ist; wo breite Gesellschaftsbereiche in ihrem sozialen Sein aufgeschlossen werden. Im Schicksal der Romangestalten wird hier ein zeitgeschichtliches Gesamtgeschehen dargestellt. Die Entwicklung wird im Prozeß des werdens und des Niedergangs verdeutlicht. Die temporale und die nationale Angehörigkeit jeder Geschichte ist unverkennbar: die Handlung geht in London, in St. Petersburg, in Paris, in der Schweiz, in einer genau zu berechnenden Zeitspanne vor sich, sie ist geographisch und historisch genau angesiedelt; in keinem der Fälle ist es hier möglich, in bezug auf den Handlungsablauf, "irgendwann" oder auch "irgendwo in Europa" zu sagen.

Der Roman, ebenso wie das gesamte epische Werk des 19. Jahrhunderts überhaupt, empfindet den raum-zeitlichen Hintergrund der Handlung als einen organischen Bestandteil seines Wesens.

Die belletristische Verwirklichung des Begriffs "Zeitbild" läßt hier keines der Komponente - weder die "Zeit" noch das "Bild" zu kurz kommen; der Hintergrund des Geschehens ist keinesfalls eine Kulisse, eine weißgetünchte Wand, worauf ein Schattenspiel der Schemen und Figuren läuft, wie es in der modernen Literatur so oft vorkommt. Können wir uns eine Anna Karenina ohne das breite Gesellschaftsbild des Werkes von Tolstoi vorstellen? - auf reine Psychologie oder nur-Charakter zurückgeführt, würde die Gestalt an Blutlosigkeit sterben; es gäbe keine Effi Briest ohne das Milieu des preußischen Adels und Beamtentums der Bismarckzeit; wäre es möglich, einen der Karamasows aus der historisch bedingten russischen Geistes-substanz der Dostojewakizeit herauszuheben? - Landschaft und Natur, Gebote und Normen, Schatten und Licht, Reaktion und Bewegung, Gesetz und Gesetzlosigkeit, Sinn und Unsinn der Epoche weben sich zu einem realen Begriff "das Zeitbild" zusammen. Die Zeit als der mächtige Gott Chronos überwacht hier den Lauf der Dinge, damit der logische Gang vom Anfang zum Ende gesetzmäßig vollzogen wird.

Der westeuropäische Romancier von heute sieht sich vor der Fragwürdigkeit der Entwicklung, der Haupttriebkraft einer Romanhandlung, gestellt. Er steht vor der souveränen Stagnation des bürgerlichen Lebens. Statt Beschreibung einer Entwicklung, die nicht mehr vorhanden ist, versucht er die Analyse der Situation zu geben. Gleichsam mit der Sicherheit der bürgerlichen Existenz geht die exakte Beziehung der Literatur des Westens zum unmittelbaren Realismus verloren. Die genaue raum-zeitliche Fixierung mit der Angabe von Himmelsrichtungen erscheint unwichtig in einer zukunftslosen Welt, wo das Lokalkolorit durch die unaufhaltsame allgemeine mechanisierung des Lebens in einer Ubiquität aufgehoben wird.

Verschiedene Modifikationen der Bergsonschen Zeitinterpretation ersetzen den chronologischen Zeitlauf des klassischen Romans, das Phänomen Zeit wird lediglich zu einem Stilmittel zur Wiedergabe der verlorenen Wirklichkeit dieser Welt, wo die Dinge beginnen, sich dem Herrschaftsanspruch des vereinsamten

Individuums zu entziehen. Die empirische Wirklichkeit ist in eine Vielzahl von Wirklichkeiten auseinandergefallen, wo die Begriffe von Weltbild und Zeitbild nichts allgemein Verbindliches mehr sind. Das Bewußtsein der aperspektivischen Erzählsituation, das mehr und mehr Oberhand nimmt, drückt sich in einem veränderten Raum= Zeit= und Kausalzusammenhangverständnis aus. In einer Untersuchung über das Werk von Kafka, analysiert der westdeutsche Romanautor Martin Walser die Eigenschaften der "geschaffenen" Welt, wo die Menschen lediglich als Figuren auftreten; "...Die Menschen... sind nicht "wahr" im psychologischen Sinne, sie sind nicht "wirklich" im empirischen, nicht "menschlich" im anthropologischen und nicht "natürlich" im biologischen Sinne. Sie sind lediglich notwendig innerhalb ihrer Welt. ...wir nennen sie besser Figuren."^{1/} Diese Figuren werden in eine enge, labyrinthartige Welt gesetzt. Dunkelheit und Entfernung, ein durchgehendes Nichtgenau=sehen=können bestimmen den Raumcharakter dieser Welt. Die Unüberwindlichkeit, im Begriff des Labyrinthischen erfaßt, ist die Haupteigenschaft dieses Raums, der ja eigentlich ein Ausdruckselement der verabsolutierten Eindrücke des Helden ist. Zum Ausdruckselement wird hier auch die Zeit; sie ist als Dauer, als etwas Zeitigendes aufgehoben, hat nichts Gemeinsames mit Entwicklung und Fortschreiten.

Über die Jahreszeiten heißt es im "Schloß": "Der Winter ist bei uns lang, ein sehr langer Winter und einförmig ... Nun einmal kommt auch das Frühjahr und der Sommer und es hat wohl auch seine Zeit; aber in der Erinnerung, jetzt, scheint Frühjahr und Sommer so kurz, als wären es nur zwei Tage, und selbst an diesen Tagen, auch durch den allerschönsten Tag, fällt dann noch manchmal Schnee..." Oder auch: "In diesem Dorfe ist es ein, zwei Stunden nach dem Frühstück dunkel..."^{2/} Offenbar dienen die Zeitelemente hier nur einer kontrastierenden Gegenüberstellung dem natürlichen Zeitverlauf.

^{1/} Martin Walser, "Beschreibung einer Form", München, 1966, S. 49

^{2/} zitiert nach H. Walser, "Beschreibung einer Form", S. 126

Das Spiel von Kafka mit dem modulierbaren "Innenraum" des Helden /bzw. der vorgestellten Figur/, wo das Zeitliche, das Räumliche, das Atmosphärische zu einer Funktion des stilistischen Ausdrucks wird, verwertet M. Walser auch in eigenem Werk, es unterliegt hier teilweise einem antipodischen Wandel. So wird das Sehvermögen bei Walser nicht durch Zwielicht, Halbdunkel oder Finsternis verhindert, statt dessen verwendet der Autor das Übergrelle Licht, die sengende Sonnenglut, die blendende Helligkeit, was die Wahrnehmung des Wirklichen verhindert: "...Dieser Sommer brüllt, sagte Helga. Wo man hinschaut, eine verdorrnde Kuh, sagte ich. ... Die Sonne war weiß. Zerfahren und schlierig. Sie kam mir hysterisch vor..."^{1/}

Ähnliche Schilderung einer "hysterischen Natur" sehen wir auch in dem Roman "Das Einhorn": "...Die schnaufende Yacht schleift ihn fort aus dem zerborstenen Augenblick. Anselm gurgelt tirilli den Sommer, der Sommer schlägt zusammen über dem gurgelnden Anselm mit einem knallenden Schwall, Anselm sieht den Sommer aus riesigen Tulpen und Trompeten triefen, Himmelhimmel, ihr hat's erwischt... Also das war der Blitz. Jetzt raucht ihm aus den Augenhöhlen der Schwefel. Jetzt wartet er auf den zurückkehrenden Donner..."^{2/}

Die Exposition des Romans "Ehen in Philippsburg" versetzt uns zusammen mit dem Romanhelden Beumann in die Mittagsglut einer Großstadtstraße, die, "eine wahnsinnig gewordene Blechschlange, die mit gleißenden Gliedern vielhöckrig vorbeirast", die eine glühende Schlucht ist, wo die Luft nur bis neun Uhr vormittags reicht.^{3/} Die Straße überrumpelt die Passanten wie ein mystisches Ungetüm, läßt sie taumelnd nach Atem ringen.

Eine konkrete, vollkommen reale Situation, ein gewöhnliches Geburtstagsfest, das am helllichten Tage vor sich geht, bekommt plötzlich eine unheimliche, überreale, vielleicht - außerreale Bedeutung, die gerade durch das sehr Grelle und Deutliche her-

^{1/} Martin Walser, "Nachruf auf Litze" aus "Lügengeschichten" Frankfurt a/M, 1964, S.19

^{2/} Martin Walser, "Das Einhorn", Frankfurt a/M, 1966, S.352

^{3/} Martin Walser, "Ehen in Philippsburg", Fr.a/M, 1958, S.11

vorgehoben wird: "...Obwohl alles unter hohen alten Bäumen stattfand, war es heiß. Wo die Sonne zwischen all dem Gartenlaub und Baumbestand einen Durchlaß fand, brannte sie weißglühende Flecken herab..."^{1/}

Die literaturwissenschaftliche Toposforschung /E.R.Curtius u.a./ hat herausgefunden, daß die gesamte Liebes- und Naturlyrik seit Theokrit/um 300 vor unserer Zeitrechnung/ und Vergil, bis zum 16. Jahrhundert, das heißt - etwa 2000 Jahre lang, sich an dem sogenannten "locus amoenus" /"Lustort"/ aufgehalten hat. Die minimale Ausstattung des locus amoenus besteht aus einem Baum /oder mehreren Bäumen/, einer Wiese und einem Quell oder Bach. Hinzutreten können Vogelsang und Blumen. Die reichste Ausstattung fügt noch einen Windhauch hinzu... Die Szenerie ist also ein für allemal festgelegt und bestimmt.

Wenn aber damals die Schablone einer natürlichen Landschaft den Weg in die Poesie versperrte, so sehen wir heute die umgekehrte Situation: Massenproduktion und Unifizierung erfassen die breitesten Lebensbereiche, eine Stadt gleicht in der Tat der anderen, Exotik wird nach Bedarf fabriziert, das Individuelle verschwindet aus dem Antlitz der Welt. Ein typisches Bild der westdeutschen "Landschaft", einen "Topos" des modernen Lebens schildert M. Walser im folgenden Fragment: "Um wieviel schwerer ist es doch heute, ein Haus, eine Villa vorzustellen, als zu Gogols Zeiten im Heiligen Rußland. Nicht daß ich, kraß vergleichend, beweisen möchte Gogols Gutsbesitzer im gemütlich ratternden neunzehnten Jahrhundert hätten um so und so viel schlechter gewohnt als ein deutscher Fabrikant in den goldenen Fünfzigern unseres Jahrhunderts; aber wenn Selifan die Chaise über die schlimmen Wege trieb, bis irgendeine jämmerlich Mulde endlich wieder ein Dorf hergab und eine Gutsbesitzervilla dazu, dann mußte Tschitschikow nur hinschauen und wußte Bescheid! Da gab noch Vordächer, die von drei Säulen statt von vieren getragen wurden, und die Passade zeigte

^{1/} Martin Walser, "Ein Flugzeug über dem Haus", Frankfurt a/M. 1966, S.7

noch den Kampf, den der pedantische Architekt gegen dem bequemlichen Sobakewitsch gefochten hatte...Es klingt hochmütiger als es ist, wenn ich behaupte, selbst Gogol hätte Frantzkes Forsterweg=Villa nicht viel mehr ansehen können als daß Frantzke ein reicher Mann sein müsse. Natürlich wäre einem Gogol die übermäßige Verwendung von Glas aufgefallen, aber war das nun auf den Niemeyer=Schüler zurückzuführen oder auf ein schier unersättliches Bedürfnis der Gnädigen nach Aussicht? Und was weiß man schon von jemandem, wenn man weiß, daß er reich ist und ein Bedürfnis nach Aussicht hat? Ich dachte, heute kannst du dir da kein Urteil mehr bilden, heute sind die Häuser entweder von einem Bauhausengel oder sie sind von keinem Bauhausengel, und das ist zu wenig."^{1/}

Das, was man an einem Ort wahrnimmt, könnte ebensogut in anderen Breitengraden auftauchen. Mit dem Verlust des eigenen Antlitzes im Lokalkolorit, geht auch die persönliche Note im Stilgefühl verloren, - ob Wüste, ob Waldeseinsamkeit, es herrscht überall die Schablone der jeweiligen Modenorm. So ließe sich die geschilderte Frantzke=Villa, ohne die geringste Veränderung in Details, in den "Sommerfrieden" der reichen Schweiz, des hochmütigen Schwedens oder auch der Vereinigten Staaten versetzen:

"...Unter rotweißbroten und grünweißgrünen frantzkefarbenen Sonnenblenden, Baldachinen, geeignet, die Generalstäbe von Wüstenkreuzzügen oder katholische Eisverkäufer zu beschirmen, unter so süßen Baldachinen standen uralte schwere Holztische und uralte schwere Holzbänke und uralte schwere Holzstühle. Über den Baldachinen und um die Baldachine gaukelten, als wären sie abgerichtet, Sommerfrieden verbürgende Schmetterlinge. Über den Schmetterlingen schürften Weltfrieden verbürgende Düsenjäger den Himmel auf..."^{2/}

^{1/} Martin Walser, "Halbzeit" München/Zürich, 1964, S. 393

^{2/} Martin Walser, ebenda, S. 392

Die "topographische" Kulisse allein, obwohl an und für sich wichtig, ist noch kein Zeitbild, sie braucht eine Ergänzung in der Form des zeitgemäßen Menschenbildes. Sind das aber M e n s c h e n , die die moderne Landschaft bevölkern? Haben sie mehr m e n s c h l i c h e Züge als die düsteren Kafka-Figuren? All diese Normalverbraucher, Erfolgsmenschen, Geschäftemacher und Playboys sind ebenso F i g u r e n , die eine Gesellschaft mimen und doch keine sind:

"...Der Blick der Frauen wird Mondstrahl und beginnt höflich zu morden. Ihre Männer werden klein wie Fächer, die zusammenklappen. Die Männer haben ihre Autos mitgebracht und lassen die reden. Wir sind der Ansicht, daß wir der Ansicht sind. Darum Schließen wir uns unserer Meinung an... Die Lampen im Zimmer, von feiner Rasse, edelkrumm, sehen einander an. Die Frauen beginnen ihre Wäsche auf den Tisch zu legen, aber die Männer essen sie, bevor etwas deutlich wird, Stück für Stück sofort auf und lächeln einander kauend zu. Komplizen. Wenn über die Ehe gesprochen wird, bekommt Gott Bauchweh. Die Zungen klöppeln Verzierungen, Verzierungen. Servietten für die Toten. Dieses Zimmer werden wir nie mehr verlassen. Geben Sie sich keine Mühe. Das Dienstmädchen morgen früh wird uns alle aufräumen..."^{1/}

Die Kafka-Reminiszenz in einer satirischen Zuspitzung ist hier nicht zu übersehen, jedoch gerade die surrealistische Beleuchtung, das Eigenleben der Dinge ist sehr aufschlußreich. Man sieht die U n m e n s c h l i c h k e i t dieser Existenz, - ähnlich wie in den Schaufenstervisionen des Abgeordneten Keetenheuve aus dem Roman von Koeppen "Das Treibhaus": Keetenheuve wandert durch die moderne Stadt Bonn, durch das "Treibhaus des Böser". Die Stadt bietet dem einsamen Wanderer vieles an. Die Güter in hell erleuchteten Schaufenstern demonstrieren den Wohlstand und das Wirtschaftswunder, sie sollten von enormem Fortschritt sprechen, sie beweisen aber die

^{1/} Martin Walser, "Halbzeit" S.113

Ziellosigkeit, die Erstarrung und Stagnation. Die Samen einer progressiven Zukunft sind sterilisiert worden, woraus sollten neue Triebe entsprossen? Leerlauf einer unsinnigen Aktivität, Leerform einer sinnlosen Existenz, das Ideal - die Schaufensterpuppe, die auf keinen Pygmalion wartet:

"... Keetenheuve betrachtete das Leben der Schaufensterfamilien... Ein grinsender Vater, eine grinsende Mutter, ein grinsendes Kind starrten verzückt auf ihre Preisschilder. Sie freuten sich, weil sie billig gekleidet waren... es war eine Idealbevölkerung, die da stand, ideale Väter, ideale Hausfrauen, ideale Kinder, ideale Freundinnen... Sie führten ein ideales, sauberes und billiges Leben. Selbst der frech herausgestreckte Unterleib der mondänen Puppe, der kleinen Hure, war sauber und billig, er war ideal, er war synthetisch: in diesem Schoß lag die Zukunft..."^{1/}
Wenn es dem Dekorateur der Gesellschaft einfiel, den idealen Vater in eine Uniform zu stecken, er würde ebenso grinsen, man würde ihn ebenso grinsend bewundern - bis im Druck der Explosionen die Scheiben platzen, bis im Feuersturm die Figuren schmelzen werden.

Die ungeheure Öde des Daseins tötet den Menschen oder auch führt zu einer Scheinexistenz. Das zeigt auch Hermann Kasack in seinem symbolhaften "Bericht" über das Leben in dem "Zwischenreich" - "der Stadt der Toten"^{2/}, wo in einer visionären Widerspiegelung der Ruinen- und Luftschutzkellerlandschaft ein Schattenleben fortgeführt wird. Sinnbild für die Vernichtung des Menschseins ist hier die Entleerung der Arbeit von jeglichem Sinn und Zweck, wie sie in dem Mechanismus von Fabrik und Gegenfabrik deutlich wird: Dr. Robert Lindhoff, der als Torarchivar in der Totenstadt tätig ist, wird in die Produktionsgeheimnisse eingeweiht. Er erkundigt sich, ob das Felsgelände für Herstellung von Steinstaub lan-

^{1/} Wolfgang Koeppen, "Das Treibhaus", Stuttgart, 1953, S.154

^{2/} Hermann Kasack, "Die Stadt hinter dem Strom",
Frankfurt a/M, 1949

ge noch ausreichen wird. Folgender Dialog gibt ihm Antwort:
"... "Da schau einer," sagte Herr Wiedehuck mit Krähender Stimme, "der Herr Archivar beliebt zu socherzen! Wohin kämen wir, wenn wir unseren Heimatboden selber angreifen würden... das Material für die Zerkleinerung erhalten wir ausschliesslich von drüben geliefert. Das ist halt die Produktionsaufgabe der Gegenfabrik."

"Wie?" fragte der Archivar überrascht und sah den Agenten kopfschüttelnd an.

"Wenn wir," meinte der Agent, "das Felsgestein für die Pulverisierung mitbenutzen, würde nicht nur das gegenseitige Verhältnis, sondern der Kreislauf der Ordnung selbst gestört sein. Die vorhandene Materie darf weder vermehrt noch vermindert werden, net wahr?"

"Es werden also," sagte zögernd der Archivar, "die Kunststeine lediglich hergestellt, um -"

"Um von uns hier," ergänzte der Spezialagent mit einer bissiger Genugtuung, "wieder zermahlen zu werden."

"Und," rief der Archivar ärgerlich, "die daraus gewonnene Staubmasse = "

"Ganz recht," bestätigte der Agent, "sie dient nur der Fabrik am anderen Stadtrand, um daraus wieder neue Kunststeine herzustellen."

"Aber," sagte der Archivar und stampfte mit dem Fuß auf, "das ist doch - "

"Mustergültig geregelt," ergänzte Herr Wiedehuck freundlich, "und dabei so einfach." ^{1/}

Die Hatz zwischen Zerstörung und Herstellung wird immer größer, der Präsident des gesamten Fabrikkomplexes erwartet, das durch die Umstellung auf Atomzertrümmerung die Gegenfabrik einen nicht mehr aufholbaren Vorsprung gewinnen wird. Für die Masse der Arbeiter und Angestellten bleibt das Zwecklose ihres Treibens ein Geheimnis, der Sisyphusprozeß der

^{1/} H. Kasack, "Die Stadt hinter dem Strom", S.274

modernen Mechanisierung wird getarnt, nur wenige sind in das Geheimnis des Absurden eingeweiht. Dann ist aber Dr. Lind = hoffs Dienstzeit zu Ende, er darf das Zwischenreich verlassen, um wieder unter den Lebenden zu sein. Da erfährt aber der seltsame homo redivivus, daß niemand in seinen Erzählungen etwas Besonderes sehen will - das Terrain der "Lebenden" unterscheidet sich kaum von dem der Toten, es herrscht das gleiche Gesetz hier wie dort, dieselbe Hoffnungslosigkeit beiderseits des fatalen Stromes:

"...Robert wandte sich an die Runde.

"Ich komme aus einem Land ohne Freude," sagte er
Dann wäre er kaum von hier fort gewesen, hieß es.

"Aus der Zone des Grauens", sagte er.

Da bestünde kein Unterschied, meinte man.

"Aus der Stadt ohne Hoffnung," sagte Robert.

Dann stamme er aus ihrer Gegend, wurde ihm erklärt, das konnten sie genau. ..^{1/}

So gibt der Roman von Kasack, wenn es auch als Abrechnung mit dem Faschismus verfaßt wurde, ein zwar surrealistisches und allegorisches Bild, das jedoch nicht beziehungslos zum kapitalistischen Zeitbild der Jahrhundertmitte überhaupt zu betrachten ist. Das vorgetäuschte Leben, das Spiel der Schatten und Attrappen, die sinnlose Existenz, das Sein zum Tode o h n s die philosophische Deckung sehen wir in allen oben genannten Werken als die bedeutendsten Komponente des Zeitbildes.

Eine der beliebtesten Marschrouten der deutschen /und nicht nur der Deutschen/Literatur ist die Spiegelfahrt in die Tiefe der Zeit. Es ist ein beweglicher, schnell rotierender Spiegel, dessen Reflexe blitzartig die Ursubstanz des menschlichen Seins mit dem Heute zusammenballen. Walter Jens hat diesen Vorgang als eine Notwendigkeit deklariert: "...es gilt alles zusammenzusehen. Wer sich sucht, kehrt zurück." ^{2/}

^{1/} H.Kasack, "Die Stadt hinter dem Strom", S.566

^{2/} W.Jens, "Die Götter sind sterblich", München, 1962, S.24

Dies Zurückkehren kann aber auf mannigfaltige Weise geschehen, ebenso wie der Befund nicht immer gleichbedeutend ist. Die Geschichte, in Stichwörtern erwähnt, erscheint oft als ein Trümmerhaufen der Geschehnisse und Augenblicke. Man versucht die Summierung der Werte, die durch die Zeit erworben sein sollten, man muß aber nicht selten feststellen, daß die Gegenwart eine erbarmungslose Devaluation durchgeführt hat. Als eine Satire auf die faschistische Demagogie läßt Günter Grass eine mechanisierte Vogelscheuchenparade "in Reih und Glied" aufmarschieren und ihre "götterdämmerige Stiefelbeine" im Gleichschritt heben. Das groteske Arrangement fügt sich ein in das Zeitbild der "Naziherrlichkeit":

"...Und neunmal fliegen die sturmriemenumspannten Schweinsblasen unter SA-Schirmmützen beinahe gleichzeitig nach rechts: Blickwendung: alle schauen ihn an, denn Eddi Amsel hat allen Schweinsblasen-Gesichter geklebt. Reproduktionen nach Bildern des Malers Schnorr von Carolsfeld, der, wie bekannt sein sollte, der Nibelungen Not gemalt hat, spendieren die Personalien: der finstere SA-Mann Hagen von Tronje; die SA-Männer Vater und Sohn, Hildebrand und Hadubrand; der lichte SA-Stürmführer Siegfried von Xanten; der sensible Oberstürmführer Gunther; der allzeit lustige Volker Baumann; und drei Recken, die aus der Nibelungen Not Kapital geschlagen hatten: der edle Hebbel von Wesselburen, Richard der Wagner und jener Maler, der mit matten Nazarenerpinsel der Nibelungen Note konterfeit hatte..."^{1/}

So gibt Günter Grass, wie er selbst sagt, "der Jahrhundert Gelegenheit, sich unter SA-Mützen zu küssen," er läßt die braune Zeit ihre Farbe bekennen:

"Aber alles war braun: nicht das Braun sommerlicher Halbschuhe; kein NÖBchenbraun Hexenbraun; kein braunes Afrika; ...keine Frühstückschokolade, kein Morgenkaffee, ...als dieses Braun: Kackbraun, allenfalls Lehmbraun, aufgeweicht, kleistrig, als das Parteibraun, SA-Braun, Braun aller Braun-

^{1/} Günter Grass, "Hundejahre", Darmstadt, 1963, S.251

bücher, Braunen Häuser, Braunauer Braun, Evabraun, als dieses Uniformbraun, weit entfernt vom Khakibraun, ...als dieses Dunghaufenbraun - ich schmeichle noch immer -..."^{1/}

Nicht nur das Wortspiel, manchmal ist es eine echte Spielerei mit den Möglichkeiten der Sprache, die Günter Grass verwendet, um was Maßgebendes in einem Zeitbild hervorzuheben. Es kann die Auswertung einer Metapher, eines Epithetons sein, wie in dem Beispiel mit den sprechenden Mehlwürmern. Die ganze "Mehlwurmgeschichte" ist ja eigentlich auf einem einzigen, allerdings für die kapitalistische Ordnung vollkommen zutreffenden, Adjektiv - "wurmstichig" - aufgebaut: Der Müller Matern, der in einer stillgelegten Windmühle lebt, lenkt durch seine prophezeienden Mehlwürmer die Vorbereitung und den Fortlauf des "deutschen Wirtschaftswunders" "...Und alle, die ihm von Anbeginn treu waren,... kommen immer wieder oder verschüchtert zum erstenmal,... sind aufmerksam mit kleinen Geschenken und husten, wenn der Ofen bei Ostwind qualmt: die Herren von Pike auf: Münnemann und Schlieker, Meckermann und Grundig; die alten Fächse Reemtsma und und Brinkmann; die Potenzen Abs, Forberg und Pferdenges; der vorerst zukünftige, dann gegenwärtige Erhard kommt regelmäßig und darf einen überschüssigen Mehlwurm schlucken; der wohnt heute noch wundersam wunderwirkend im beispielhaften Leib - Expansion Expansion! Die freie Marktwirtschaft wird vom Mehlwurm geritten. Von Anfang an war im Vater des Wirtschaftswunders der Wurm drinnen, wundersam wunderwirkend. "Hört nicht auf den Wurm, im Wurm ist der Wurm!"^{2/}

Die in der "richtungsweisenden Windmühle"lebenden katholischen Würmer regeln nicht allein den "wurmgeleiteten" Wirtschaftsprozeß, es gibt eine Mehlwurmfraktion im Bundestag, wo "mehlwurmgeschulte Anhänger, des Wurmspruches gedenk", Dr. Hans Globke zum Schattenkanzler machen. "...aus Glaubensgründen lehnen katholische Mehlwürmer die Wiedervereinigung"

^{1/} G.Grass, "Hundejahre", S.253

^{2/} ebenda, S.501

gung ab; Mehlwürmer regieren Westdeutschland - ^{1/}

Es gibt in diesem Deutschland Wurmweisungen und Wurmlogik, man sorgt für das Wurmdenken; in dieser wurmstichigen Ordnung sorgen ordnende Wurmpotenzen für das Aufrechterhalten der Wurmstruktur usw. Als dann eines Tages das Wurm-säckchen "nebst dazugehörigem Müller" verschwindet, ist der Schrecken groß, man segelt aber "auf wurmberatendem Kurs" weiter, man will das nur nicht zugeben: "... vielmehr tönen, bei windigem wie windstillem Wetter, einstige Wurmpotenzen als nun selbstherrliche Pestredner von: Deutscher Tüchtigkeit. Vom: Fleiß des deutschen Volkes. Vom: Phönix aus der Asche. Von: Deutschlands wunderbarer Wiedergeburt. Und allenfalls von: Gottes Gnade, ohne die nichts geschehe." ^{2/}

Es entsteht ein Zeitbild aus der Demagogie und ihrer Selbstentlarvung in eigenem Redeschwall.

Der Roman "Hundejahre" verfügt über ein sehr breit angelegtes, vielschichtiges Zeitbild, wo drei Zeitebenen miteinander verwoben sind: erstens die Lebenszeit der Hauptgestalten - etwa vierzig Jahre aus der Geschichte unseres Jahrhunderts; zweitens - die Zeit, wo diese Geschichte erzählt wird, d.h. die westdeutsche Nachkriegswirklichkeit; drittens - die "historische Landschaft" seit Menschengedenken und bis ins Sagenhafte des Weichselgebietes hinein. Der Autor beweist, daß der Augenblick unlösbar mit dem Ganzen verwachsen ist; versucht man ihn aus der Strom der Zeit zu heben, zieht er eine unentrinnbare Kette mit sich. Am Anfang des Buches wird die unaufhaltsam fließende Zeit mit dem Lauf des Flusses Weichsel gleichgesetzt. Der Anfang wird mehrere Male angehoben, als ob der Erzähler nicht sicher wäre, welchen Tonfall er anschlagen sollte: "...Vor vielen vielen Sonnenuntergängen, lange bevor es uns gab, floß, ohne uns zu spiegeln, tagtäglich die Weichsel und mündete immerfort." ^{3/}

^{1/} G. Grass, "Hundejahre", S. 503

^{2/} ebenda, S. 513

^{3/} ebenda, S. 7

"Die Weichsel ist ein breiter, in der Erinnerung immer breiter werdender, trotz der vielen Sandbänke schiffbarer Strom."
"...Was treibt ein Fluß wie die Weichsel vor sich her? ... Was längs vergessen war, bringt sich bäuchlings und rücklings als Schwimmer und mit Hilfe der Weichsel in Erinnerung: Adalbert kam. Adalbert kommt zu Fuß. Da trifft ihn die Axt. Aber Swantopolk läßt sich taufen. Was wird aus Mestwins Töchtern? Läuft eine barfuß davon? Wer nimmt sie mit? Der Riese Miligedo mit seiner Bleikeule? Der feuerrote Perkunos? Der bleiche Pikollos, der immer von unten nach oben schaut? Der Knaube Potrimpos lacht und kaut seine Weizenähre. Eichen werden gefällt. Die knirschenden Zähne - und Herzog Kynstutes Tochterlein, die ins Kloster ging: zwölf Ritter ohne Kopf und zwölf Nonnen ohne Kopf, die tanzen in der Mühle: die Mühle geht langsam, die Mühle geht schneller... als viel später - Sonnenuntergänge - der heilige Bruno durchs Feuer ging und der Räuber Bobrowski mit seinem Kumpan Materna... -Sonnenuntergänge Sonnenuntergänge - Napoleon vorher und nachher: da wurde die Stadt kunstvoll belagert.... Was alles der Weichsel gut zu Gesicht steht, was einen Fluß wie die Weichsel färbt: Sonnenuntergänge, Blut, Lehm und Asche. Dabei sollte der Wind sie haben. Nicht alle Befehle werden ausgeführt; Flüsse, die in den Himmel wollen, münden in die Weichsel." ^{1/}

Im Fluß der Zeit hat also nichts unterzutauchen vermocht, alles Gewesene schwimmt mit. Von dem Sagenhaften und Poetischen hebt sich aber schon bald das Konkret-Historische ab und - nimmt eine Vogelscheuchengestalt an! Wenn das am Anfang nur ein Kinderspiel zum Zeitvertreib zu sein scheint, so zeigt die phantasmagorische Vogelscheuschenschau im Bergwerk am Ende des Buchs die nihilistische Einstellung des Verfassers - es werden nicht nur die "elenden Hundejahre" unseres Jahrhunderts, das "Hundejetzt" in dem heutigen Westen,

^{1/} "Hundejahre", S.11

sondern die ganze Menschheitsgeschichte angeprangert, bzw. ihre "deutsche Ausgabe". Der Streit zwischen Matern und Brauxel auf der letzten Seite des Buches "Hundejahre" korrespondiert direkt mit dem Gedanken von H. Kasack in seinem "Stadt hinter dem Strom", wenn auch in anderen Aspekten sich beide Werke nur schwerlich vergleichen lassen: Brauxel hat Walter Matern die unterirdische Vogelscheuchenfabrik gezeigt, beide wollen wieder nach oben fahren, "... Matern ist übersättigt. Deshalb gelingt ihm auch kein Protest, da Brauxel, der Direktor, den schwarzen Schäferhund Pluto beim Halsband faßt und dort ankettet, wo die Werkbesichtigung begann, wo das Grubenbild sich vollendet, wo nach Brauxels Anweisung das bergfreudige Schild "Glück auf!" seinen Platz hat, wo aber laut Materns Vorschlag stehen müßte: "Läßt jede Hoffnung hinter Euch, Ihr, die Ihr eintretet."

Schon öffnet sich der Förderkorb zur Seilauffahrt, da findet der Bergfremde Restworte: "Das ist eigentlich mein Hund." Worauf Brauxel Endworte spricht: "welches bewachenswerte Objekt hätte die heitere Tagesoberfläche einem Hund wie diesem zu bieten? Hier ist sein Ort. Hier, wo der Hauptförderschacht Amen sagt und die Wetter von oben Mailuft ausatmen. Wächter soll er hier sein und dennoch nicht Cerberos heißen. Der Örkus ist oben!" ^{1/}

Wenn wir das Zusammenspiel von Jetzt und dem uralten Gewesen=Sein bei Grass und Koeppen vergleichen, so sieht man, daß in dem Werk von Koeppen der vorherrschende Tonfall eine tiefe Resignation dem "es war..." gegenüber ist, Grass dagegen hantiert ganz respektlos, als ob die Geschichte in der Tat eine mottenzerfressene Rumpelkammer wäre. Die Schlußfolgerungen der beiden Autoren, ob in Dur oder Moll, sind aber ziemlich ähnlich. Ähnlich sind auch einige Konstruktionen. - Wird in den "Hundejahren" das unaufhaltsame Fließen der Zeit durch das Weichselbild veranschaulicht, ist es in dem "Treib-

haus nicht weniger der Rhein, an dessen Sinnbildhaftes Wesen erinnert wird. Es ist aber ein sehr altes Sinnbild, altersmüde und abgewetzt sind die Sagen, die daran geknüpft werden. Haben sie heute noch irgendwelche Gültigkeit? Das Wagalaweia = Gesang der Rheintöchter, die in immer wandelnden Gestalten aus dem Strom auftauchen, welche Götterdämmerung wird es heraufbeschwören? In dem Treibhaus des "Wirtschaftswunders", in diesem künstlichen Wachstum, wo die "Blumen des Bösen" im Neonlicht wuchern, ist da auch der Rhein nicht ein Totenfluß? In Keetenheuves Visionen auf der Godesberger Hotelterrasse, "auf der berühmten Rheinterrasse der großen diplomatischen Blamage" wird das besonders deutlich:

"...Er ging auf die Terrasse. Er setzte sich an den Rhein. Vier Kellner beobachteten ihn. Dunst. Gewitterdunst. Treibhausluft. Sonnenglast. Die Fenster des Treibhauses waren schlecht geputzt; die Lüftung funktionierte nicht. Er saß in einem Vakuum, dunstumgeben, Himmel überwölbt... Vier Kellner näherten sich leise; Todesboten, feierlich in Fräcken, eine erste aufwartung... Was treibt auf Rhein? Stahl, Kohle? Die Flaggen der Nationen über schwarzen Kähnen. Tief in den Strom gesargt, im Bett neuer Sagen schwimmend, sagenhafte Bilanzen, die Volksmärchen der Abschreibungen,... immer davongekommen, das Erz, die Kohle, von Hütte zu Hütte, vom Ruhrrevier nach Lothringen, von Lothringen zurück ins Revier, ihr Europa, meine Herren...

Die Lügenknäuel formieren sich in der Luft über dem Rhein zu einem Ballett und zeigen schmutzige Reizwäsche...

Chamberlain zittern die Hände. Er schüttet die zerlassene Butter auf das Tischtuch und sagt: Peace in our time.

Aus dem Wasser erhebt sich der Leichnam der Tschechoslowakei und stinkt. Die Vorsehung ist im Bauch des Leichnams gefangen und wandelt ratlos auf und ab...

Keetenheuve erschrickt und schämt sich... Er mußte gehen. Es war Zeit. Vier Kellner umstanden ihn. Bald würden sie wieder Generalen servieren. Es war wohl unvermeidlich. Die Rosen-

dörfer am anderen Ufer erwachten aus ihrer Siesta. Man rüstete den Kaffeetisch. Auch an ihn würden Generale geladen werden. Die Rosendörfer wollten ihre Generale wieder haben. Sie fühlten sich wie Rosenblätter auf einem schwarzen Tümpel. Was konnte nicht alles aus der Tiefe heraufsteigen? ... Vielleicht sprang eine Kröte aufs Rosenblatt, häpfte an den Tisch und sagte: "Ich übernehme den Haushalt." Da war es gut, wenn ein General seinen Säbel hatte. Die Kellner verneigten sich..¹

Unheimlich leuchten die Neonlichter über den Rhein; das könnten Drachenaugen aus der Sage sein:

"...Aber die Sage war alt. Der Drache war alt. Er hütete keine Prinzessin. Er bewachte keinen Schatz... Es war ein seelenloses Auge. Es blickte über den Rhein. Es blickte in eine seelenlose Welt. Auch der friedliche Rhein war eine bloße Einbildung des Beschauers..."^{2/}

Die Schaustellung des Fassadenhaften, die unnatürliche Triebkraft der Treibhausatmosphäre sind die bestimmenden Momente der eingebildeten Existenz; und je mehr man diese Existenz begründen will, desto unwirklicher wird sie:

"...Sie existierten in dieser Luft. Sie existierten am Ufer der Rhein. Aber sie waren völlig unwirklich! Es war hier alles so unwirklich wie die Blumen in einem Treibhaus..."^{3/}

In der Treibhausexistenz hat sich die böse Zaubermacht aller Schönheit bemächtigt, die Symbole des Sagenhaften und Schönen sind ihres Inhalts entlehrt oder ins Negative umgekehrt worden. Das sieht man z.B. in dem mehrmals wiederholten Rosensymbol, besonders anschaulich in dem letzten "Rosenzauber": "... Der Rundfunklautsprecher "über dem Stammtisch wisperte: "Man schenkt sich Rosen in Tirol." Schlagerliedrosen, Rosen auch am Rhein, üppige Treibhausluftrosen, weiße reiche Rosenzüchter gehen mit der Zuchtschere umher und beschneiden die jungen Triebe, Heckenschneider auf Kiesbestreu-

1/ "Treibhaus", S. 107 - 112

2/ ebenda, S. 206

3/ ebenda, S. 212

ten Holzwegen, böse alte Rosenzauberer, emsige Hexer wer-
ken schwitzen hexen im rheinischen Treibhaus von der Kohle
des Reviers befeuert... Ja, die schönste Fassade..."^{1/}
Es ist die faszinierende Fassade des Wirtschaftswunderlan-
des. Die Ruinen sind schon, größtenteils, in einem Rekord=
tempo weggeräumt worden, optisch erinnert hier nichts an die
Landschaft aus H.Kasacks "Die Stadt hinter dem Strom". Warum
hat der Mensch hier kein Zuhause=Gefühl? - Weil es eben
nur eine F a s s a d e ist - die blendende Wohlstands=
k u l i s s e , das W e r b e p l a k a t des Kapitalis=
mus. Schattendasein und Schattenspiel der Figuren, das Le=
ben einer mechanisierten Vogelscheuche oder einer grinsenden
Schaufensterpuppe - das sind die Formen der "menschlichen"
Existenz auf dem Fond der westdeutschen Wirklichkeit, wie es
in den oben analysierten Werken widerspiegelt wird. Es ist
das Zeitbild, das die heutige Epoche im Westen kennzeichnet.

Резюме

В статье Р.А.Дарвиной "Время и отражение эпохи в совре-
менной западногерманской литературе" рассматриваются неко-
торые романы М.Вальзера, В.Кеппена, Х.Кзаака и Г.Грасса, об-
рацающая главное внимание на разные аспекты отражения времени
в этих трудах. Устанавливается, что вышеназванные авторы
пользуются рядом общих приемов при отражении эпохи: течение
времени уже не воспринимается как целеустремленное движение
вперед, ландшафт и индивидуальные особенности среды превраща-
ются в кулису, человек - в управляемый механизм.

^{1/} "Das Treibhaus", S.214

Lx

T.Celmiņa

Skandināvijas valstu literatūra Latvijā
XIX gs. beigās

Skandināvijas valstu, īpaši norvēģu literatūra, sākot ar XIX gs. 60.gadiem, piedzīvo strauju uzplaukumu un, blakus krievu literatūrai, nonāk visas Eiropas uzmanības centrā. Šo nozīmīgo parādību piemin un raksturo Fr.Engelss savā vēstulē Paulam Ernstam 1890.gadā:

"... pēdējos divdesmit gados Norvegijā ir tāds uzplaukums literatūrā, ar kādu šai periodā nevar lepoties neviena zeme, izņemot Krieviju. Vai šie cilvēki ir sīkpilsomņi vai nav, bet viņi rada daudz vairāk nekā citi un uzspiež savu zīmogu arī citu tautu literatūrai, tai skaitā arī vācu literatūrai"¹⁾.

Tā kā skandināvijas literatūra bija piesaistījusi visas Eiropas uzmanību, tā, dabiski, izraisīja interesi arī Latvijā. Jau sākot ar XIX gadsimta 80.gadiem²⁾ Latvijas tulkotāju un lasītāju, teātru un literatūras pētnieku uzmanība pievēršas Skandināvijas valstu literatūrai, turpmākajos gadu desmitos tā arvien vairāk pieaug, kļūst plašāka un dziļāka. Jau "jaunās strāvas" laikā latviešu presē publicē Skandināvijas valstu literatūras apskatus, kā arī raksta par atsevišķiem rakstniekiem un kritiķiem, tulko viņu darbus, teātri izrāda Ibsena un Bjernsona lugas, apspriežot politiskus un sabiedriskus jautājumus, ņem

-1) K.Markss, F.Engelss. Vēstule izlase, Rīgā, 1952, 368.lpp.

2) Divi darbi jau tulkoti 70.gadu beigās.

palīgā Ibsena un Bjernsona lugas.

Ibsena lugas "Sabiedrības pilari" un "Nora" jaunstrāvnieki izmanto, risinot Latvijas apstākļiem aktuālus un sašāpējušus jautājumus (sieviešu emancipācija, kapitālistiskā eksploatācija, literatūras uzdevumi sava laika dzīves jautājumu risināšanā).

Jau "jaunās strāvas" perioda kritiskajos apcerējumos īpaši populārs, bieži pieminēts bija Ibsens. Par Ibsena, vismaz viņa lugas "Leļļu nams" popularitāti Latvijā jau šajā laikā liecina tas, ka viņa lugai "Nora" (Leļļu nams), kā norāda Āronu Matīss savā "Latviešu tulkotās beletristikas rādītājā", līdz 1900.gadam bijuši vienpadsmit tulkojumi.

XX gs. interese par Skandināvijas literatūru Latvijā vēl vairāk pieaug un ciešāki kļūst Skandināvijas un latviešu literatūras sakari.

Tādēļ Skandināvijas valstu literatūras un Skandināvijas un latviešu literatūras sakaru izpēte ir nozīmīgs mūsu literatūrpētnieku uzdevums ne tikai tāpēc, lai izsekotu Eiropas literatūras procesiem, bet arī, lai dziļāk izpētītu un izprastu daudzas parādības latviešu literatūrā.

Šī raksta mērķis - izsekot, kā Skandināvijas valstu rakstnieki un viņu darbi ienāca Latvijā, kā un cik plašā mērā tie kļuva pazīstami latviešu lasītājam un teātra skatītājam, kāda tiem bija ietekme un nozīme, cik plaši un kā tie novērtēti literatūras un teātra kriticā XIX gs. beigās.

Šo jautājumu risinot, jārunā par

- 1) Skandināvijas valstu autoru lugu izrādēm latviešu teātros un vērtējumiem recenzijās,
- 2) Skandināvijas autoru pieminēšanu rakstos par literatūru vai sabiedriski aktuāliem jautājumiem,
- 3) pirmajiem rakstiem par Skandināvijas literatūru vai atsevišķiem rakstniekiem,
- 4) Skandināvijas autoru darbu tulkojumiem latviešu valodā.

Tādos aspektos sākās latviešu lasītāja un teātru skatītāja iepazīšanās ar spēcīgajiem un savdabīgajiem Skandināvijas rakstniekiem un pirmajiem viņu darbu vērtējumiem.

Pirmā iepazīšanās teātrī sākās ar Norvēģijas dramaturgu Bjernstjernes Bjernsona (1832 - 1910) un Henrika Ibsena (1828 - 1906) lugām. Kā Bjernstjernes Bjernsona, tā Henrika Ibsena daiļrades sākumā raksturīgas nacionālas un heroiskas tēmas romantiskā risinājumā, 70.gados viņu daiļrade kļūst reālistiska un iegūst sociālu skanējumu. Reālistiskajās sociālajās drāmās viņi kritiski tēlo sava laikmeta dzīvi, galvenokārt buržuāzisko sadzīvi, tikumus, cilvēkus

XIX gs. 80. un 90.gados latviešu teātru skatītājs var redzēt abu lielo Norvēģijas dramaturgu reālistiskās sociālās drāmas: Bjernstjernes Bjernsona "Redaktors" Rīgas Latviešu teātrī (1883)¹⁾, "Pēc kāzām" (Jaunais pāris) Rīgas Latviešu teātrī (1888), "Bankrots" Rīgas Latviešu teātrī (1895); Henrika Ibsena "Sabiedrības pīlari" (Sadzīves pīlari) - Rīgas Latviešu teātrī (1889), Arkādijas dārza vasaras teātrī (1896), "Nora" (Leļļu nams) Jonatana b-bā Āgenskalna latviešu vasaras teātrī R.Jansona trupā (1897), Rīgas Latviešu teātrī (1897), Jelgavā Ā.Alunāna teātrī (1897), Cēsis (1898), Saldū (1899).

Ibsena lugas latviešu skatītājs varēja noskatīties arī Rīgas Krievu teātrī un Rīgas Pilsētas vācu teātrī.

Ibsena Noru Rīgas Vācu teātrī savās viesizrādēs 90.gados tēloja slavenā Berlīnes aktrise Agnese Zorma, kas "daudz sumināta par prasmi parādīt sievietes jūtu dzīves smalkākās nianšes" un kuru "Ibsens uzskatīja par labāko Noru"²⁾.

Pirmā no norvēģu dramaturgu lugām, ko izrādīja Rīgas

1) Iekavās uzrādītie gadi ir gadi, kad notika lugu pirmizrādes.

2) Skat. K.Kundziņš. Latviešu teātra vēsture I, R., 1968, 198, 199.lpp.

Latviešu teātri, bija Bjernsona drāma "Redaktors" - 1883. gada 9.oktobrī. Šo drāmu Bjernsons saraksta 1874.gadā, tā pieder pie tām Bjernsona lugām, kurās viņš risina sociālus konfliktus, kas raksturīgi viņa laika buržuāziskajā sabiedrībā. Norvēģu dramaturģijā šī luga bija novatoriska: līdzšinējā Norvēģijas dramaturģijā buržuāziskā sabiedrība ar tās konfliktiem tika tēlota komēdijas žanrā, Bjernsons pirmais teātri šo dzīvi rāda tragiskā aspektā. 70.gados sarakstītajās Bjernsona lugās jūtams autora kaujinieciskais gars, kvēla politiska cīnītāja temperaments, dinamisms. Jau pirmajās ainās skaidri redzams konflikts, darbība saspīndzināta, skatītājs tiek ievadīts pašā cīņas karstumā un iepazīstināts ar to melu kampaņu, kas vēlēšanu cīņās tiek vērsta pret lūgas varoni Haraldu Reinu. Konflikts tālāk risināts mērķtiecīgi, lūgas darbība piesātināta ar dramatiskiem notikumiem. Drāma tēlo vēlēšanu cīņas. Partija, kas pašreiz tur varu savās rokās, asi un nekrietni cīnās pret progresīvāko partiju, kura prasa pārmaiņas.

Lai gan Bjernsona sociālā kritika ir konkrēta un dedzīga, tā nepavisam nav vērsta pret buržuāziskās sabiedrības pamatiem. Trūkumi un netikumi, kurus apkarō savās drāmās Bjernsons, ir tikai atsevišķas slimīgas parādības, pati buržuāziskā sabiedrība Bjernsonam šajā laikā šķiet vesela. Tāda pati nostādne ir arī drāmā "Bankrots", kuru Bjernsons pabeidz tai pašā 1874.gadā un kas uz Rīgas Latviešu teātra skatuves nonāk 1895.g. 4.oktobrī.

Bjernsona drāma "Redaktors", kuru Rīgas Latviešu teātris izrādīja 1883.gadā un kas teātri pārstāvēja jaunāko Eiropas dramaturģiju, bija "asākā un atklātākā sociālās kritikas luga to gadu repertuārā", norāda latviešu teātra vēsturnieks Kārlis Kundziņš¹⁾.

1) K.Kundziņš. Latviešu teātra vēsture I, R., 1968., 161.lpp.

Lugā notēloto konfliktu un cīņu sasaukšanās ar pretišķībām starp reakcionārajām vācu aprindām un latviešiem izvirzīja šīs drāmas izrādi par sevišķu notikumu latviešu teātri un sabiedriskajā dzīvē.

Ka starp "Redaktorā" notēlotajiem notikumiem un konfliktiem un Latvijas apstākļiem varētu būt kas kopīgs, ierosina domāt ziņojums "Baltijas Vēstnesī" par gaidāmo izrādi: "Divas partijas stāvēs viena otrai pretim; viena jau valdōša, kas grožus saķērusē savās rokās, un otra, tā sauktā zemnieku partija, kuru rauga apkarot visādiem ļautiem un neatļautiem līdzekļiem... Lugas saturs tiešām ir tāds, kas arī citur varētu atgādities nekā Norvegijā vien"¹⁾.

Rīgas vācu aprindās šīs ziņojums satrauca un satracināja, viņu prese vērsās pret Rīgas Latviešu teātri un prasīja, lai aizliedzot izrādit šo lugu. Laikraksts "Rigaer Tageblatt" rakstīja, ka Rīgas Latviešu teātris kurinot "nacionālās nesaskāpas"²⁾. Laikraksts "Zeitung für Stadt und Land" rakstīja, ka tā ir "republikāniska revolucionāra agitācija". "Baltijas Vēstnesis" polemizēja ar vācu laikrakstiem³⁾. Iejaucās policija, bet tai nebija pamata izrādi aizliegt, jo teātris bija sapēmis vajadzīgo cenzūras atļāuju drāmas "Redaktors" izrādišanai⁴⁾.

"Baltijas Vēstnesis" ievietoja par izrādi pozitīvu recenziju, taču teātris drāmu otrreiz vairs neizrādīja. Tā šī "asākā un aktuālākā sociālās kritikas luga to gadu repertuārā" latviešu teātra skatītājam bija redzama tikai vienu reizi. Rīgas latviešu buržuāzijas vadošās aprindās baidījās, ka reakcijas gados pēc Aleksandra II nogalināšanas uz tām varētu krist aizdomas par dumpīgiem nolākiem,

1) -s. Latviešu teātris. "Baltijas Vēstnesis", 1883, 215.

2) "Rigaer Tageblatt", 1883, 218.

3) "Baltijas Vēstnesis", 1883, 217, 220, 222.

4) "Baltijas Vēstnesis", 1883, 225.

tās centās noslāpēt teātri kritiskas sabiedriskas domas. Pilnīgi jāpievienojas K.Kundziņam, kas Rīgas latviešu buržuāzijas vadošās aprindas raksturo šādi:

"... luga otrreiz vairs netika izrādīta. Jādomā, ka tāda bija vadošo biedrības aprindu vēlēšanās, lai ap biedrību un tās nozarēm būtu mazāk nemiera, lai valdības aprindās nemostos nekādas aizdomas par "dumpīgām" noskaņām. Aiz taktiskiem apsvērumiem latviešu buržuāziskā prese aizstāvēja teātri, bet aizkulisēs arvien stiprāks kļuva spiediens uz teātri, lai to virzītu prom no kritizētāja reālisma, kas ienāca repertuārā ar krievu klasiku un Bjernsona "Redaktoru"¹⁾.

Otrs Rīgas Latviešu teātri parādītais norvēģu dramaturģijas darbs ir B.Bjernsona komēdija "Pēc kāzām" (Jaunais pāris), kuras pirmizrāde notiek 1888.g. 20.nov. Šī Bjernsona luga sarakstīta laikā, kad viņš rakstīja romantiskas lugas par viduslaikiem, par Norvēģijas seno pagātņi, kuru viņš, tāpat kā Ibsens savas daiļrades sākuma periodā, pretstatīja sīkajai un zemiskajai sava laika dzīves īstenībai. Komēdija "Pēc kāzām" sarakstīta 1866.gadā un no citām Bjernsona 50. un 60.gadu lugām atšķiras ar to, ka tās sižets ņemts no pašreizējā laika dzīves.

Henrika Ibsena vārds latviešu sabiedrībā 80.gados vēl bija maz pazīstams. Pirmā latviešu teātri izrādītā Ibsena luga bija "Sabiedrības pilari", kuru ar nosaukumu "Sadzīves pilari" pirmoreiz varēja skatīties Rīgas Latviešu teātri 1889.g. 8.oktobrī. Otrreiz ar šo lugu latviešu skatītājs sastapās, kad to parādīja 1896.gadā Arkādijas dārzā vasares teātri.

"Sabiedrības pilari" ir pirmā reālistiskā sociālā drāma Ibsena daiļradē, sarakstīta 1877.gadā. Tā ir asa luga,

1) K.Kundziņš. Latviešu teātra vēsture I, R., 1968, 162.lpp.

kurā nesaudzīgi atmaskota buržuāziskās sabiedrības korupcija, parādīti negodīgi liekuļi, krāpnieki, bagātības rausēji, kas izvirzījušies sabiedrības priekšgalā un tiek uzskatīti par šīs sabiedrības labākajiem un cienījamākajiem vīriem - sabiedrības pīlariem. Aizmirsuši savas karjeras netīro, negodīgo veidošanas ceļu, viņi tagad tēlo pat morāles sargu lomu. Ibsens notēlo piejūras pilsētas t.s. labākās sabiedrības pilsoni konsulu Berniku, kuru visi uzskata par paraugu gan sabiedriskajā, gan ģimenes dzīvē. Taču izrādās, ka viņš ir melis, krāpnieks, pat noziedznieks, alkatīgs egoists, kas gatavs uz jebkuru rīcību, lai sev nodrošinātu bagātību un varu. Konsuls Berniks veidots kā tipisks tās sabiedrības cilvēks, kura viņu uzskata par savu pīlaru, tādēļ viņa samaitātības atklāšana ir buržuāziskās sabiedrības apslēptās samaitātības atklāšana. Drāmas aso atmaskojošo spēku vājina moralizējošais nobeigums: Berniks nožēlo savu morālo pagrimšanu un pilsētas iedzīvotājiem, kas viņu publiski godina, pastāsta patiesību par saviem noziegumiem, un uzaicina visus klausītājus veidot jaunu dzīvi, nodot muzejā visu veco, tumšo, liekulīgo. Luga beidzas ar vārdiem, ka sabiedrības istie pīlari ir patiesības gars un brīvības gars.

Šī drāma guva milzīgus panākumus Vācijā. Jādama, ka tas rosināja teātra vadību uzņemt lugu repertuārā. Lugas iestudētāji un recenzenti nebija isti uztvēruši un izpratuši lugā ietvertās sabiedriskās kritikas asumu un dziļumu, tādēļ arī dabiski, ka lugas sociālās kritikas asums izrādē neizkakanēja istajā skanējumā. Par pašu galveno un nozīmīgāko recenzenti un skatītāji uzskatīja drāmas nobeigumu, kurā Berniks morāli paceļas pāri savai pagātnei, kļūst gluži cits cilvēks un aicina vēl arī citus cilvēkus morāli pilnveidoties, tad sabiedrībā viss būs labi, skaisti, pilnīgi, tad sabiedrībā valdīs patiesības un brīvības gars. Šāds moralizējošs nobeigums latviešu buržuāziskajām aprin-

dām bija pilnīgi pieņemams, patika, pat valdzināja.

Lai gan Ibsena lugas izrāde neizskanēja visā sociālās kritikas pilnīgumā, taču Rietumeiropā populārais dramaturgs 1889.gadā bija nokļuvis arī līdz latviešu teātra skatuvei.

Pagāja daži gadi, kamēr atkal uz latviešu teātra skatuves nonāca abu lielo norvēģu dramaturgu drāmas: Bjernsona "Bankrots" (1895), Ibsena "Sabiedrības pīlari" (1896) un "Nora" (1897).

90.gados latviešu sabiedrībai ir liela un arvien pieaugoša interese par citu tautu jaunāko literatūru, ar kuru īpaši plaši iepazīstina laikraksts "Dienas Lapa" savos rakstos par jaunākām strāvām Eiropas tautu literatūrā. Gan no "Dienas Lapas", gan no citiem preses izdevumiem lasītāji iegūst informāciju par tā laika ievērojamākajiem rakstniekiem un viņu darbiem. Diezgan bieži piemin Ibsenu, Bjernsonu, arī dāņu literatūras zinātnieku Brandesu. Teātros pastiprinās interese par jaunāko dramaturģiju. "Jaunā strāva" literatūru un teātri, teātra recenzijas izmantoja, lai veicinātu progresīvu ideju izplatīšanos sabiedrībā. Zudermana lugas "Gods" un Ibsena "Noras" izrādes kļuva par nozīmīgu sabiedrisku notikumu, kas izraisīja dedzīgus strīdus un diskusijas un plašākas recenzijas par lugām.

90.gados arvien vairāk pieauga "jaunās strāvas" ietekme dramaturģijā un teātri, tādēļ valdības iestādes arvien vairāk centās apslāpēt progresīvo ideju izplatīšanos, un 90.gados stipri palielinājās cenzūras aizliegto lugu skaits. Starp tām 90.gados atrodam vairākas H.Ibsena lugas - "Spoki" - 1897.g., "Heda Gablere" - 1898.g., "Rosmersholma" - 1898.g., "Džons Gabriels Borkmanis" - 1900.g., "Nora" - 1900.g.¹⁾

90.gados uz latviešu skatuves izrādītās Ibsena un

1) Skat. K.Kundziņš. Latviešu teātra repertuārs. R., 1953., 57.lpp.

Bjernsona drāmas ir reālistiskas sociālas drāmas ar asu buržuāziskās sabiedrības kritiku.

Bjernsona drāmu "Bankrots" pabeidza 1874.gadā, tai pašā gadā, kad drāmu "Redaktors". XIX gs. pēdējos gadu desmitos tā bija kļuvusi par vienu no populārākajām lugām daudzās valstīs tādēļ, ka tā nerisināja tikai ģimenes un morāles konfliktus, bet konfliktus ar ekonomisku un politisku saturu. Taču, kā jau norādīts, Bjernsona kritika nevērsās pret buržuāziskās sabiedrības pamatiem. Drāmā "Bankrots" Tjeldes firma cieš krahu, taču tas nebūt nesimbolizē vispārēju buržuāziskās sabiedrības krahu. Gluži pretēji - tas tādēļ, ka Tjeldes firma bijusi nesolīda, tā draudēja nodarīt postu visa apgabala ekonomiskajai dzīvei. Tādēļ tās bankrots sekmē buržuāziskās sabiedrības izveseļošanos un paša Tjeldes un viņa ģimenes morālu atdzimšanu, pazūd meli, uz kuriem balstījās ģimenes dzīve. Lugas beigās atjaunots arī Tjeldes komersanta gods. Un luga beidzas, kad Tjelde, atguvis komersanta godu un slavu, ģimenes siltuma ietverts, ir tik laimīgs kā nekad. No Bjernsona drāmas izriet secinājums, kas nebūt nav vērstas pret buržuāziskās sabiedrības pamatiem, jo izrādās, ka šīs sabiedrības ekonomiskās un morālās dzīves pamati ir veselīgi.

Daudz spēcīgāks skanējums 90.gadu latviešu literārajā un sabiedriskajā dzīvē ir Ibsena lugām, īpaši "Noras" (Leļļu nams) izrādēm.

"Leļļu nams", kuru Ibsens uzraksta 1879.gadā, pieder pie viņa izcilākajām reālistiskajām sociālajām drāmām, un tai ir labi panākumi uz skatuves līdz pat mūsu dienām.

Lai gan drāmā risināta tēma par buržuāzisko ģimeni, sievietes stāvokli šajā ģimenē un sabiedrībā, problemātika tālu pārsniedza šos ietvarus, ietver buržuāziskās sabiedrības morāles un likumu kritisku vērtējumu bez didaktiskas moralizēšanas un kompromisa. Tā ir analītiskās drāmas meistardarbs, kur katra detaļa rūpīgi izstrādāta un motivēta, dialogi noslīpēti, bagātīgi zemitēti, literārie tēli atvei-

doti psiholoģiski dziļi. Uz latviešu teātru skatuves no - kļuva mākslinieciski augstvērtīgs un idejiski aktuāls darbs, kas radīja spēcīgu atbalsi sabiedrībā un literatūras kritikā.

Drāma sākas ar laimīgas, mierīgas, saskanīgas ģimenes tēlojumu. Taču tā ir tikai ārēji stabila un saskanīga dzīve. Dziļākā slāni slēpjas meli, aizspriedumi, liekulība, egoisms, karjērisms, amorālisms, cilvēka ciepas pazemošana, cilvēka brīvības apspiešana. To uzzinājusi un izpratusi, Nora saslejas cīņā pret meliem un netaisnību, asi izjut, ka viņa tiek pazemota kā cilvēks. Nora atsakās no mānīgās, šķietamās ģimenes laimes un labklājības un nostājas pret sabiedrības radītajām dzīves normām un likumiem. Tā sabiedrība, pret kuru nostājas Ibsena Nora, ir buržuāziskā sabiedrība. Nora pieder pie Ibsena stiprā rakstura varoņiem, cīņā pret buržuāziskās sabiedrības veidotajiem uzskatiem Nora uzvar tā, kā uzvar Ibsena varoņi - izraugās individuālu cīņu un turpmāko ceļu - viņa iekšēji atbrīvojas, saraujot saites ar meliem pilno ģimenes dzīvi, un par savu pirmo un galveno turpmākās dzīves uzdevumu izraugās - aizstāvēt savas cilvēka tiesības un veidot patstāvīgus spriedumus par sabiedrību un tās radītajiem likumiem.

Pirms Ibsena "Nora" parādīšanās uz Rīgas Latviešu teātra un citu teātru skatuvēm, latviešu sabiedrību bija spēcīgi satraukušas Zudermapa lugas "Gods" un Aspazijas lugas "Zaudētās tiesības" izrādes, kas izraisīja asu un principiālu polemiku presē, kura ilga vairākus mēnešus un radīja jaunus estētiskus principus.

Buržuāziskā kritika laikrakstos "Baltijas Vēstnesis" un "Balss" nostājas pret reālismu mākslā un polemizēja ar progresīvo jaunstrāvniecisko kritiku, kuras tribīne bija "Dienas Lapa". Sadūrās divu antagonistisku sabiedrības slāņu sabiedriskie un estētiskie uzskati. Ierastajai kārtībai un vecajiem ideāliem pretstatīja vēlēšanos salauzt veco

dzīvi un veidot jaunu, kas būtu taisnīgāka un labāka.

Jaunstrāvnieku kritika audzināja jaunu teātra skatītāju, ieviesa tautā jaunas estētiskas prasības.

Konservatīvo "tautiešu" asā neapmierinātība ar Ibsena "Noru" izpaužas viņu rakstos par teātri "Baltijas Vēstnesī".

Foreizējos kritikas papēsmieņus K.Kundziņš raksturo šādi: "Buržuāziskie kritiķi mēdza izmantot klasiku jaunlaiku ideju un jauno literatūras un mākslas centienu apkarošanai, nostatot pretī klasiku "ideālismu" (pēc šo kritiķu terminoloģijas) jaunlaiku "materiālismam"¹⁾.

Tā "Baltijas Vēstnesis" 1898.gadā ievieto recenziju par Šekspīra "Spītnieces precības" izrādi, kurā cildināts Šekspīrs, pretstatot viņu modernajiem autoriem, kuru nopāļājumā skaidri saprotams uzbrukums Ibsena "Norai", kas tolaik tika rādīta latviešu teātros: "Šo laiku dzejnieki liek, par piemēru, laulātu ļaužu nesaticības gadījumā vai nu vīram, vai sievai vislielākā nepacietībā šķirties, pamest dzīvi un bērnījumus un doties nezināmā pasaulē - tur audzināties, papildināties, savus un citus trūkumus un nezin ko vēl nožēlot utt. Vecais dižmeistars turpretī rāda laulības skolu, ka arī tajā laulāti ļaudis var savstarpīgi audzināties, papildināties, viens ar otru dziļāk iepazīties, viens otra dabu, trūkumus un tikumus novērot un saudzēt, un saugt par vienu miesu un vienu dvēseli"²⁾.

Šādi pretstatījumi nedeva iespēju pareizi izprast un novērtēt ne klasiku, ne modernos autorus.

Daudz dziļāku un būtiskāku Ibsena lugu izpratni un novērtējumu atrodam "Dienas Lapas" recenzijās, kuras no 1894.-1897.g. raksta Janis Jansons-Brauns, viens no principiālā-

1) K.Kundziņš.Latviešu teātra vēsture I,R.,1968., 297.lpp.

2) K.,Latviešu teātri. "Baltijas Vēstnesis",1898, 52.

kajiem teātru recenzentiem jaunstrāvnikiem. Viņš "Dienas Lapai" rakstījis recenzijas par Ibsena "Sadzīves pilariem"¹⁾ un "Noru"²⁾. (Sakarā ar "Dienas Lapas" slēgšanu recenzija par "Noru" palika nenobeigta).

Revolucionārais jaunstrāvnieks Jansons-Brauns kopš 1893. gada beigām cīnījās par marksisma ideju uzvaru, teātra kritikas bija viena sastāvdaļa šajā cīņā. Vērtējot lugu, Jansons-Brauns rakstu ievirzīja tā, ka tas skāra būtiskas sociālas pretrunas. Tā mērķtiecīgi doma risināta kritikā par Ibsena "Sadzīves pilariem". Jansons-Brauns recenzijās cīnījās, lai ideja būtu ietverta pilnvērtīgā mākslas tēlā un lai cīņai par ideju būtu pareiza izpausme. Un kā norāda A. Vilsons "... ar pareizību viņš saprata ne paklausīgu sekošanu dramatiskā darba autora apzinātajiem nolūkiem, bet lugā skarto problēmu marksistisku atrisinājumu. Nereti tādā sakarā nācās atklāt diferenci, kāda pastāvēja, dažu literatūrteorētiku terminoloģijā izsakoties, starp t. s. autora ideju un objektīvo ideju"³⁾.

Vērtējot Ibsena "Sadzīves pilari" (par Ibsenu kritiķis raksta ar dziļām simpātijām), Jansons-Brauns norāda, ka Ibsena darba lielā nozīme ir "negatīvā kritika par tagadnes sabiedriskām aprindām", Ibsens "kā ziemeļnieku milzis darbojies pie varena noārdīšanas darba", darbā spēcīgi atmaskota buržuāzijas satrunējusī morāle. Šim spēcīgi veidotajam dzīves atmaskojumam un lugas tēlu loģikai asi pretī runā lugas nobeigums, kurā Berniks morāli pāraug un kļūst par gluži citu cilvēku. Par šo lugas nobeigumu Jansons-Brauns ironizē: "Vētra iztrakojusies, debeši skaidrojas, ausis jauna, nopietna darba diena priekš

1) J.- "Henrika Ibsena "Sadzīves pilari", "Dienas Lapa", 1896. 128.-130., 132.

2) "Henrika Ibsena "Nora", "Dienas Lapa", 1897., 135. (rec. nenobeigta).

3) A. Vilsons. Latviešu marksistiskās teātra kritikas nodibinātājs J. Jansons-Brauns. Teātris un dzīve, III, R., 1959., 336. lpp.

lieltirgotāja Bernika un viņa aprindām! Tādu drošu pareģojumu Ibsens sludina 70.gados, un nekad un nekur neviens pravietis nav tik nejauki maldījies kā toreiz norveģu dzejnieks... veltas bij dzejnieka cerības: saimnieciskā dzīve ritēja visā sparā tālāk pa ievilktām sliedēm, šis aprindas satrunāja līdz savas dzīves pamatu pamatiem"¹⁾.

Jansons-Brauns raksturo visu Ibsena daiļradi, viņa atieksmi pret sava laika buržuāzisko sabiedrību, viņa politiskos uzskatus un viņa reālisma lielo mākslas spēku, tādēļ ka tajā atklājas lielā dzīves patiesība.

"Ibsena nozīme ģuļ viņa negatīvā kritikā par tagādes sabiedriskām aprindām, kurās viņš pats elpojis un dzīvojis, ar nepārspējamu veiksmi viņš mums attēlojis šo šķiru viņas nīkšanas procesā; nākotne Ibsena skatiem rēģojas tumsā un miglā..."²⁾

Viņš pareizi arī konstatē, ka Ibsena nelaime ir tā, ka viņš neredz to šķiru "kas likteņus ņems savās rokās, un pār gruvešiem un drupām dimd tā drošie soļi". Kritiķis secina, ka tikai proletariāta šķira spēš saprast un atzīt rakstnieka darbus.

J.Jansona-Brauna sniegtais Ibsena daiļrades vispārīgais vērtējums lielā mērā saskan ar mūsdienu vērtējumu par Ibsenu.

Iesāktā kritika par Ibsena "Noru" aprāvās, "Dienas Lapa" slēģza, J.Jansonu-Braunu un citus jaunstrāvniekus arestēja.

Jaunstrāvnieku literatūras kritika bija veikusi nozīmīgu darbu Ibsena interpretācijā.

No 90.gados publicētajiem rakstiem vēl jāmin recenzija

1) "Dienas Lapa", 1896., 130.

2) "Dienas Lapa", 1896., 132.

par Ibsena lugas "Džons Gabriels Borkmans" izrādi Rīgas Vācu teātrī¹⁾ un Aspazijas raksts "Ibsena "Nora"²⁾.

Bjernsona un Ibsena lugu izrādes latviešu teātrī un recenzijas par tām latviešu skatītāju iepazīstināja ar Skandināvijas valstu izcilākajiem dramaturgiem.

Kopš 90.gadu sākuma rakstos par literatūru, kuros tieši neiztirzā Skandināvijas literatūras problēmas, salīdzinājumam un vērtējumam arvien biežāk piemin Skandināvijas autorus (visvairāk Ibsenu, Bjernsonu, Brandesu).

Teodors Zeiferts rakstā "Laikrakstu prozaiskā beletristika 1890.gadā", raksturojot reālisma virzienu latviešu literatūrā, norāda, ka tas ir vadošais virziens Eiropas literatūrā: "Visagrāk un visvairāk tas attīstījies Krievijā, Francijā un Skandināvijā"³⁾. Runājot par realista attieksmi pret dzīvi un tās notēlojumu literatūrā, norādot, ka realisti, patiesi attēlojot dzīvi, ne vienmēr dod atbildes uz izvirzītajiem jautājumiem, Zeiferts citē H.Ibsenu: "Es tikai uzdomu uzdevumus, gar viņu izrēķināšanu man nav daļas"⁴⁾.

Unus (Kārlis Kasparsons) "Piezīmēs par dzeju" (1894.) piemin Ibsenu un Bjernsonu sakarā ar naturalisma problēmas risinājumu rakstos par literatūru⁵⁾. Un Ibsēna "Noru" un Killanda "Sniegu", iztirzājot jautājumu par ētisko mērauklu literatūrā⁶⁾.

Uz Skandināvijas literatūru vairākkārt savos rakstos atsaucas J.Jansons-Brauns ("Domas par jaunlaiku literatūru". 1892., 1893.). Vērtējot romānu kā vienu no vadošajiem žan-

1) "Mājas Viesa" Literārais pielikums", 1897., 37.

2) "Saimniešu un ceļtegu kalendārs 1900.gadam".

3) Latviešu literatūras kritika, 1.sēj., R, 1956., 297.lpp.

4) Turpat, 298.lpp.

5) Turpat, 554.lpp.

6) Turpat, 556.lpp.

riem jaunlaiku literatūrā, viņš norāda, ka tas aizēnojis citus literatūras žanrus "varbūt pat arī drāmu, kaut gan šīni nodaļā mēs vēl sastopam tik slavenus rakstniekus kā, piem., sirmo norvegieti Henriku Ibsenu"¹⁾. Brandesu un Bjernsonu J.Jansons-Brauns pieņem, risinot jautājumu par zemnieku notēlojumu literatūrā²⁾, Ibsenu - raksturojot iedzimtības problēmas risinājumu literatūrā³⁾, norvegu autorus un viņu darbos atrodamās "spīgtās vēsmas" kritiķis rāda kā pretstatu latviešu literatūrai sievietes tēloju - mā⁴⁾, rakstot par veco un jauno paaudzi latviešu sabiedrībā, citā Ibsenu⁵⁾.

Polemikā par Zudermana lugu "Gods" un Aspazijas lugu "Zaudētās tiesības", kas sākās 1894.g., vairākkārt pieminēts arī Ibsens: nosaucot Ibsenu un Tolstoju par jaunas strāvas radītājiem literatūrā (domāts sabiedriski aktuālu problēmu risinājums viņu darbos), raksturota abu attieksme pret sabiedrību - "Ibsens nostājas kā tiesnesis un asu prātu notiesā visas sadzīves un cilvēku vājības, to vietā nekādu priekšzīmi neuzstādīdams, bet prasa, lai no viņa soga sprieduma mēcās labu. Tolstojs sludina un prasa cilvēces bojā iešanu, lai tad jauna un spēcīgāka paaudze tās vietā attīstītos"⁶⁾.

Jansons-Brauns polemikas rakstā salīdzina Zudermani ar Ibsenu, norādot, ka no Ibsena Zudermanis mantojis "stingro sadzīves analīzi, klažo, drošo izteikšanas kārtu un spilgtās dzīves krāsas"⁷⁾. Tālāk Jansons-Brauns pamatoti kritizē Ibsenu, jo viņa "pēdējos ražojumos parādās savāda simbolika, izplūstošs misticisms"⁸⁾.

1) Latviešu literatūras kritika, 1.sēj., R, 1956, 309.lpp.

2) Turpat, 317.lpp.

3) Turpat, 327.lpp.

4) Turpat, 343., 344.lpp.

5) Turpat, 362.lpp.

6) Turpat, 405.lpp.

7) Turpat, 407.lpp.

8) Turpat.

Vēl citos polemikas rakstos, Zudermani vērtējot, viņš salīdzināts ar Ibsenu. Ibsens vienmēr novērtēts kā lielāks rakstnieks¹⁾.

Rainis rakstā "Aleksandrs Sergejevičs Puškins" (1898.) piemin, ka Ibsena drāmas rāda personības atbrīvošanos no liekulīgās sabiedrības valgiem²⁾. Novērtējot Bairaona nozīmi savā laikā, viņš to salīdzina ar Ibsena nozīmi literatūrā XIX gs. beigās: "Bairaons bija savā laika Zolā vai Ibsens..."³⁾.

Rakstā "Francijas jaunākā literatūra" (1898.) Rainis piemin, ka Ibsena asā sadzīves analīze atstājusi ietekmi uz literatūras strāvām, ka Ibsens ar saviem darbiem "grib iedvest dzīves enerģiju"⁴⁾, ka Ibsena spalva ir ass ierocis, "ar kādu lielais ziemeļu rakstnieks līdz pēdējai cīpsliņai izārda dvēseles sastāvdaļas un liek mums visu redzēt un saprast"⁵⁾.

Ar dāņu literatūras kritiķa un teorētiķa Brandesa kritikas teorētiskajiem principiem pirmais latviešu lasītāju iepazīstina T. Zeiferts rakstā "Mūsu tulkojumu pārspriedumi"⁶⁾. Ar Brandesa kritikas metodi un teoriju iepazīstina raksts "Jaunlaiku kritika"⁷⁾ un "Georgs Brandess"⁸⁾.

Šajos rakstos dots Brandesa principu izklāsts, bet ne kritisks vērtējums.

Šāds mērķis - iepazīstināt lasītāju ar Skandināvijas valstu literatūru ir vairākiem rakstiem, kas publicēti 90. gados: "Rakstnieciskā kustība Norvegijā"⁹⁾, "Literāriskā

1) Latviešu literatūras kritika, 1. sēj., R, 1956., 453., 454. lpp.

2) Turpat, 589. lpp.

3) Turpat, 592. lpp.

4) Turpat, 610. lpp.

5) Turpat, 619. lpp.

6) "Dienas Lapa", 1891., 21. un 22.

7) Turpat, 46. nr.

8) Turpat, 236.-238.

9) "Dienas Lapa", 1894., 112., 113., 114., 116.

kustība Zviedrijā¹⁾, "Literāriskā kustība Dānijā"²⁾, "Literāriskā kustība Norvegijā"³⁾, "Dāņu novelistika"⁴⁾, "Zviedru literatūra"⁵⁾, "Par Knutu Hamsunu, sakarā ar moderno rakstniecību vispārī"⁶⁾. Prese 90.gados veltī vairākus rakstus un recenzijas arī redzamākiem rakstniekiem (Bjernsons, Ibsens, Killands, Lī, Strindbergs, Hamsuns). Šie raksti dod vispārējas ziņas par Skandināvijas valstu literatūras procesu un pievērš uzmanību izcilākajiem rakstniekiem.

Kopā 80.gadiem arī tulkotāji pievēršas Skandināvijas literatūrai: visvairāk tulkotie darbi parādās presē, taču sastopamies arī ar izdevumiem grāmatās un pat rakstu sakopojumiem (Andersena pasakas, Bjernsona stāsti). Āronu Matīss 1902.g. izdotajā "Latviešu tulkotās beletristikas rādītājā" uzrāda, ka līdz tam laikam latviešu valodā pārtulkoti 1467 ciltautu rakstnieki (visvairāk vācu un krievu), to skaitā 24 zviedru, 22 dāņu, 13 norvēģu rakstnieki, no kuriem pārtulkoti (dažos gadījumos lokalizēti) ap 225 literārie darbi, no tiem vairākumā ir stāsti, ap 15 dramatisku darbu, ap 11 romānu, ap 6 dzejoļu. Līdz 1885.gadam pārtulkoti un publicēti ap 12 darbu, no 1886.g. līdz 1890.g. - ap 20, no 1890.- 1895.g. - ap 50, no 1895. - 1900.g. - ap 92, 1901. un 1902.gadā - ap 51. Tātad 90.gados interese par Skandināvijas literatūru kļūst ļoti intensīva. No Bjernsona darbiem pārtulkoti ap 25, Ibsena - 14, Killanda - 14, Lī - 12, Hamsuna - 5, Strindberga - 6, Lagerlefas - 3, Jakobseha - 2, Pontopidana - 7, Drahmaņa - 3, Geijerstama - 5.

1) "Dienas Lapa", 1894, 53.- 55.

2) "Baltijas Vēstnesis", 1895, 285, 291.p.

3) "Baltijas Vēstnesis", 1896, 34, 39, 46, 51.p.

4) "Dienas Lapa", 1899, 236.

5) "Dienas Lapa", 1900, 249.

6) "Dienas Lapa", 1900, 246, 247.

90.gados interese par Skandināvijas literatūru iet ne tikai plašumā. Arvien vairāk apgūstot Skandināvijas literatūru, konkrētāki un pamatotāki kļūst arī raksti par šo literatūru. XIX gs. aizsākusies interese par Skandināvijas literatūru XX gs. plešas plašumā un iet dziļumā.

Резюме.

Литература скандинавских стран во второй половине XIX века привлекала внимание всей Европы, в Латвии стала известна начиная с 80-х годов XIX столетия. На сценах латышских театров ставили пьесы Бьёрнсона "Редактор", "После свадьбы", "Банкрот", Ибсена "Столпы общества", "Кукольный дом". В статье рассказывается об откликах на эти пьесы в обществе, об оценках в рецензиях.

С начала 90-х годов в статьях о литературе, в которых непосредственно не рассматриваются проблемы литературы скандинавских стран, для сравнения и оценки все чаще упоминаются скандинавские авторы /чаще всего Ибсена, Бьёрнсона, Брандеса/.

В 90-е годы в латышской печати опубликовано несколько статей, цель которых - познакомить читателей с норвежской, шведской и датской литературой. До начала XX века на латышский язык переведено 24 шведских, 22 датских, 13 норвежских авторов - общим числом около 225 произведений, главным образом рассказов. Наиболее часто переводившиеся авторы - Бьёрнсон, Ибсен, Килланд, Ли, Стриндберг, Гамсун.

В 90-х годах интерес к скандинавской литературе расширяется и становится глубже.

2k

T.Babčins
filol.zin.kand.

RAINIS PAR BAIRONU

Raiņa interese par Baironu, tāpat kā par citiem XIX gadsimta vispasaules literatūras izcilākajiem pārstāvjiem, dzima jau agrā jaunībā. A.Birkerts šai sakarā min paša Raiņa vārdus: "Ģimnāzijas laikā es lasīju ļoti daudz un labā kārtībā...Visstiprākie iespaidi man bij no sengrieķiem...grieķu iespaids palika visdziļākais arī pēc, kad nāca visa masa jaunlaiku rakstnieku: Gēte, Šekspīrs, Šillers, Lesings, Bairons, Šellijs, Puškina, Lermontovs, Heine, franču klasiskie traģiķi..."¹

Vēlākajos gados Rainis atceras: "Pie angļu humoristiem laikam biju ticis, nākot no Bairaona, Šellijs un Bernsa, no kuriem abi pirmie mani aizrāva ar neatvairāmu varu."²

Raiņa interese par Baironu nerima visu mūžu. Par to liecina daudzās īsās piezīmes Raiņa dienasgrāmatu lappusēs.

Raiņa domas par angļu dzejnieku it īpaši atklājas trijos literārās dokumentos, kas rāda Raiņa uzskatu evolūciju 26 gadu ilgā periodā. Pirmais no tiem - raksts, kas publicēts sakarā ar Puškina 100 gadu jubileju. Šai apcerējumā, iztīrējot Puškina daiļradi, sniegts arī bagāts materiāls par Baironu un baironisma problēmu.

Apcerējumā izteiksmīgi raksturots Bairaona varens neāiera patoss, viņa liesmainais protests pret sastingušām tradīcijām. Taču, no otras puses, rakstā par angļu dzejnieku izteiktas arī stipri kritiskas piezīmes.

Nākošais literārais dokuments, kas apgaismo Raiņa attieksmi pret Baironu, ir 1910.-1912.gadu dienasgrāmatu ieraksti. Tie vērtē Bairaona personību un

¹ A.Birkerts. J.Raiņa dzīve.-J.Rainis. Dzīve un darbi, I sēj., Rīgā 1925., 38.lpp.

² J.Rainis. Dzīve un darbi, X sēj., Rīgā, 1925., 51.lpp.

darbību ļoti interesanti, dziļi un mūsdienīgi un liecina, ka Rainis savus agrākos uzskatus atsevišķos punktos revidējis.

Trešais etaps Raiņa uzskatu evolūcijā par Bairoņu ir 1924.gads - angļu dzejnieka nāves 100.gadadienas atceres gads. Sakarā ar drāmas "Kains" uzvedumu Latvijas Nacionālajā teātrī Rainis sacerēja drāmai prologu, kas reizē ir arī piemiņas dzeja drāmas autoram.

Prologā it kā rezumēts viss, ko Rainis par Bairoņu ilgos gados pārdomājis un izjutis. Lasītāja un klausītāja priekšā uzskicētais Bairoņa portrets liecina par Raiņa mīlestību pret Bairoņu, par angļu dzejnieka personības dziļu izpratni.

Pieminētais pirmais apcerējums parādās 1898.gadā "Māja Viesa mēnešrakstā" 3., 6. un 7. burtnīcā ar virsrakstu "Aleksandrs Sergejevičs Puškina".

Iztīrējot rakstā jautājumu par Puškina un Bairoņa darbu savstarpējo attieksmi, līdzību un atšķirību, Rainis ievada Bairoņa tēmu sekojošiem vārdiem:

"...tādēļ nebūs lieki šinī vietā drusku tuvāk aplūkot šo pievilcīgo jautājumu un pakavēties pie Bairoņa, par kuru mūsu publikā nav it nekādu uzskatu."¹

Rainis sāka rakstīt apcerējumu par Puškina 1898. gada sākumā. Martā bija publicēta tā pirmā daļa. Dzejnieks tolaik atradās Pleskavā, kur policijas uzraudzībā gaidīja galīgo tiesas spriedumu. Kā zināms, izstrādādam rakstu par Puškina un pētot arī citus literārvēsturiskus materiālus, dzejnieks daudz laika pavadīja Pleskavas bibliotēkā. Acīmredzot dzejnieks papildinā-

¹ J. Rainis. Kopoti raksti, XIV sēj. Rīgā 1951., 400.lpp. Visi apcerējumi tekstā būs doti pēc šī izdevuma.

ja tur savas zināšanas par krievu revolucionāri demokrātisko kritiku, ar kuru jau it labi bija pazīstams kopš studiju gadiem Pēterburgas universitātē.

Savā pētījumā "J.Raiņa dzīve un darbība" iztirzājot rakstu "Aleksandrs Fuškins", K.Krauliņš aizrāda, ka "materiāli, kas glabājas Raiņa arhīvā, tāpat arī pats raksts liecina, ka Rainis, iekām sācis rakstīt par pušķinu, rūpīgi izstudējis Beļinska uzskatus."¹

Bairona personības un daiļrades vispārīgā novērtējumā Rainis patiešām balstās uz revolucionāro demokrātu estētikas progresīvajām pozīcijām, it īpaši uz Beļinska uzskatiem. Raiņa tuvība Beļinskim pirmām kārtām manāma Bairona sociālā stāvokļa raksturojumā. Rainis Bairona sociālā stāvokļa divējādību raksturo šādiem vārdiem: "Bairons ir augsts lords, bet turklāt iz sabiedrības izstumtais, princis-ubags, aristokrāts-demokrāts."² Attiecīgie Beļinska vārdi skan: "...un tomēr Baironā nevar nesaskatīt angli, turklāt lordu, lai gan vienlaikus arī demokrātu."³

Rainis Beļinska vārdus - "lords, lai gan vienlaikus arī demokrāts" - liek Bairona raksturojuma pamatā. Jāpiebilst, ka arī daudzi citi kritiķi uzsvēruši divējādību Bairona sabiedriskā stāvoklī un viņa dabā. Tomēr atšķirībā no buržuāziskajiem kritiķiem, kas interpretē šo divējādību un pretrunīgumu tīri personiskajā plāksnē ar dzejnieka godkārīgajiem centieniem vai ar liktenīgi paradoksālajām iedzimtības pretrunām⁴, Rainis, tāpat kā Beļinskis, Bairona raksturojumā uzsver

¹ K.Krauliņš. J.Raiņa dzīve un darbība. (1865.-1903.) Rīgā 1953., 208.lpp.

² J.Rainis. Kopoti raksti, XIV sēj., 403.lpp.

³ В.Г.Белинский. Собр. соч. в 3 томах, т.11, М., 1948, стр.109

⁴ Tā, piemēram, Т.В.Маколејс Baironu raksturo šādi: "Uzbāzīgs un nepastāvīgs nabadzīgs lords, reizē akaists un kropļis" (citēts pēc А.Јеļистратовас pēc vārda krājuma "Байрон.Дневники.Письма", М., стр.

sociālo momentu un tieši ar to saista arī dzejnieka daiļradi.

Attēlojot Bairaona revolucionāro protestu un dumpīgumu, Rainis izteic visraksturīgāko un skaistāko spriedumu par Baironu: "Un geniālā lorda - izstumtā protesti skanēja tik lieliski un apburoši, tik nicinoši un noārdoši!"¹ Savu domu Rainis turpina, salīdzinot Baironu ar Miltonu:

"Tikai Miltona "Pazudušā paradīzē" sātana protesta vēl varenāks."² Rainis neaprobežojas ar Bairaona dumpīguma un protesta poētiski tēlaino raksturojumu, - viņš Bairaona protesta jēdzienu atklāj: "Bairons aizstāv indivīdu tiesības pret nekritisko, nesapratēju "vecu" "pūli"; brīvību pret autoritāti, personas patstāvīgu uzņēmību pret parastību un aizspriedumiem, dabisku cilvēku cienību pret vēsturisku, iesakņojušos atkarību! Viņš dzied grieķu atsvabināšanu... Viņa dzejā jūt spēji plūstam un raujoties cilvēka dabas mūžīgo dziņu pēc gaismas un brīvības.

Šī dzeja, šis liesmainais protests aizrauj jo drošāk un neatturamāk sev līdz, jo iz viņiem dveš pretī jaunība un kaislība... ne velti viņš tiek saukts par jaunības, mīlestības un skaistuma poētu."³

Šajā spilgtajā Bairaona daiļrades raksturojumā specifisks ir Bairaona revolucionārā protesta salīdzinājums ar protesta izpausmi Miltona poēmā "Zaudētā Paradīze". Paralēle liecina par angļu revolucionārās dzejas labu pārzināšanu. Rainis droši vien šeit domājis Bairaona mistēriju "Kains", jo tieši šī Bairaona drāma Miltona "Zaudētajai Paradīzei" ir vistuvākā.

Varētu aizrādīt, ka Valters Skots, kam Bairons bija veltījies "Kainu", arī salīdzināja Baironu ar Miltonu, vienīgi pēc V. Skota domām uzvarētājs palicis Bairons.

¹ J. Rainis. Kopoti raksti, XIV sēj., 403. lpp.

² Turpat.

³ Turpat, 403., 404. lpp.

Tāpat Rainis vairākkārt cildinoši izsakās par Bairona līdzdalību grieķu atbrīvošanas karā un par dzejnieka varonīgo nāvi.

Beļinska uzskatu labvēlīgā ietekme izjūtama arī Puškina un Bairona attieksmju apgaismojumā. Rainis izteiktajos spriedumos par šo problēmu risināti trīs jautājumu kompleksi: pirmkārt, krievu dzejnieka cieņa pret Baironu un angļu dzejnieka ietekme jaunā Puškina mākslinieciskajā izveidē; otrkārt, Puškina ātrā atbrīvošanās no Bairona ietekmes un šī procesa dziļākie iemesli, proti, Puškina personības un talanta kardinālā atšķirība no Bairona. Treškārt, daži atsevišķi Puškina apgalvojumi par Baironu un paša Rainis komentāri šai sakarā.

Attēlojot Kaukāzā pavadīto laika posmu Puškina jaunībā draugu Rajevsku vidū, Rainis raksta: "Šo laiku Puškins nereti sauc par laimīgāko savā mūžā, un tas tika izšķirošs priekš visas viņa tālākās garīgās un dzejiskās attīstīšanās, pateicoties tam, ka Rajeovski viņu ievadīja Bairona poēzijā un pasaules uzskatos.

Angļu lielais dzejnieks lords Bairons... tanī laikā bija jau "visu domu un siržu valdītājs" izglītotā Eiropā. Aizgrābts no šīs lielās personas un dedzīgās dzejas, Puškins pārvērtās ne vien savā dzejiskā darbībā, bet arī savās pārlicībās, simpātijās, domās un visā dzīvē."¹

Raksturodams Puškina hoskaņu, atvadoties no dienvidiem un Melnās jūras, Rainis aizrāda uz viņa dzejoli "Jūrai", kas tik spilgti raksturo Bairona personību un tuvību Puškinam šajā krievu dzejnieka dzīves posmā:

"Grūtsirdīgi skan viņa (Puškina - T.B.) atvadīšanās dzejas no dienvidu un iemīļotās jūras, kurai tik līdzīgu viņš domājās savu brīvo, sabiedrisko un garīgo dzīvi un savu dzejnieka paraugu Baironu."² Reizē Rai-

¹ J. Rainis. Kopcti raksti, XIV sēj., 395., 396. lpp.

² Turpat, 400. lpp.

nis pasvītro:

"Taisnība - krievu baironismu Puškins pats pāraug bez ārējiem iespaidiem; viņš ir lielas spējas gars un saprot paša Bairona īsto nozīmi..."¹

Bet Baironam un baironismam ir visā krievu garīgās attīstības vēsturē tāds svars, viņam it sevišķi Puškina dzīvē piekrīt tik liela loma, ka bez tā Puškins nebūtu saprotams. Puškins ilgu gadu stāvējis baironisma klausībā un vēlāk vai visu dzīvi cīnās pret to, līdz galīgi atsvabinās."²

Rainis raksturo Bairona milzīgo ietekmi uz sava laika literatūru. "Bet," Rainis aizrēda, "tādēļ nav jādomā, ka Bairons bija sava laika lielākais gars. Caur to arī izskaidrojās, ka Puškins spēja izaugt iz viņa varas."³

Seko gandrīz burtiska V. Beļinska vārdu citējums par Puškina attieksmi pret Baironu: "Puškinā, kā krievu pazīstamais kritiķis Beļinskis saka, pilnīgi atspulgojies viņa laiks. Apdēvināts ar augstu poētisku jušanu un iespēju uzņemt sevi un atspulgot visādas jūsmas un iespaidus, viņš izmēģināja visas skaņas, visus veidus, visus sava laika akordus. Būtu nepareizi teikt, saka šis kritiķis, kurš dzīvoja vienā laikā ar Puškinu, ka viņš pakal dzejojis Andrē Šenjē (Chenier), franču rakstniekam revolūcijas laikā, vai Baironam u.c. Bairons par viņu valdīja ne kā paraugs, bet kā parādība, kā gadu sinteza domu pavēlētājs, un Puškins aizmaksā meslus katrai lielai parādībai."⁴

Salīdzinot Puškinu ar Baironu, Rainis nonāk pie sekojošā vispārīgā slēdziena:

"Puškina līdzība ar Baironu parādās arī visvairāk

¹ J. Rainis. Kopoti raksti, XIV sēj., 400. lpp.

² Turpat.

³ Turpat, 401. lpp.

⁴ J. Rainis. Kopoti raksti, XIV, 401. lpp. Skat. attiecīgo vietu V. Beļinska darbos: Соор. соч. В 3 томах, М. 1948., 58. lpp.

ārējā dzīvē, formā un sajūsminājumā un ne domu attīstībā." ¹

Tādā veidā Rainis, pilnā mērē apzinoties Puškina simpātijas Bairoņam, viņa aizraušanos ar Bairoņu agrā jaunībā, reizē saskata arī Puškina gēnija savdabīgumu, kurš pāraug Bairoņa ietekmes loku. Acīmredzot Rainis šī jautājuma risinājumā ir vienisprātis ar Beļinski, kurš līdzību abu dzejnieku daiļradē saskata galvenokārt to daiļdarbu ārējā formā un Puškina jaunības jūsmu ar Bairoņu izskaidro ar laikmeta galvenās literārās tendences atspoguļojumu Puškina personībā.

Iztirzājot Puškina atbrīvošanās procesu no Bairoņa ietekmes, Rainis atklāj faktoros, kas to veicinājuši. Pēc Raina, tāpat kā arī pēc Beļinska domām pats nozīmīgākais faktors šai procesā ir Puškina reālisms, viņa konstruktīvā, optimistiskā attieksme pret dzīvi un nākotni. Aizrādīdams, ka Bairoņs gan izprata un izteica tautas sāpes, bet, būdams aristokrāts, tomēr nepalīdzēja tautai, - Rainis turpina: "Tanī laikā pār revolūcijas postījumu bija jāuzceļ jauna ēka, - bet Bairoņs nespēja nekā pozitīva dot, viņš nepiedalījās pie šīs ēkas uzcelšanas; Puškina to darīja, viņš ar to pārauga agrāko "domu pavēlētāju". ²

Vai: "No vizdā, skanošā romantisma un baironisma viņš nāk pie objektīva, nopietna reālisma, un šis reālisms beigās ir pozitīvais ideāls, caur kura atrašānu viņš tik dziļi atšķiras no Bairoņa un viņu pāraug." ³

K. Krauliņš, vispārinādams Raina izteiktās domas par Puškina atbrīvošanos no Bairoņa ietekmes, norāda: "Baironisma ietekmi Rainis rāda kā ļoti pārejošu un gluži ārēju momentu Puškina jaunības perioda daiļradē, kas dziļāka: pēdas nav atstājusi, jo Puškina savā mākslā, kā atzīst Rainis, bijis daudzkārt pārāks

¹ J. Rainis. Kopoti raksti, XIV, 401. lpp.

² Turpat, 407. lpp.

³ Turpat, 411. lpp.

par Baironu un jau no paša sākuma bijis reālistiski noskaņots.¹ Šos vārdus K.Kraulīņš papildina un sīkāk paskaidro citā kritiskā apcerējumā:

"Jāpiebilst, ka Rainis, pareizi kritizēdams Bairona romantisko individuālismu, tomēr vienpusīgi vērtē lielā angļu revolucionārā dzejnieka daiļradi. Kā parādījuši padomju pētnieku darbi, Bairons sava īsā mūža pēdējos gados, nākdams tiešā saskarē ar apspiesto tautu reālajām brīvības cīņām, ievērojamā mērā atbrīvojās no individuālisma un līdz ar to arī no romantisma."²

Šāds Bairona daiļrades novērtējums, kas liecina par dzejnieka vēlīnā posma dziļākas revolucionārās stājas un reālistisko tendenču pienācīgo izpratni, patiešām ir XX gs. un it īpaši padomju literatūrzinātnes sasniegums. Bet XIX gs. beigās pat revolucionārais demokrāts Hercens, tāpat kā Rainis, Puškina reālismu un vēsturisko optimismu stādīja pretim Bairona skepsei. Tā, piemēram, runājot par Bairona laikabiedriem, Hercens rakstīja:

"Birdis un prātus pildīja garlaicība un tukšums, nožēla un izmisums, pieviltas cerības un vilšanās, ticības alkas un skepticisms. Šī laikmeta dziesminieks - Bairons - drūms, skeptisks nolieguma dzejnieks, kurš dziļi atrāvies no sava laika"³.

Tā kā Rainis labi pazina ne tikai Beļinska, bet arī Hercena kritiskos apcerējumus, tad liekas, ka šī jautājuma apgaismojumā viņš sekojis arī Hercenam.

Rainis visai pareizi saskata Puškina reālisma tiešo saistību ar dzejnieka dziļo ticību tautai, tās lotnei, un šai ziņā nostata Puškina pretim Baironam.

¹ K.Kraulīņš. J.Raiņa dzīve un darbība. (1865.-1903.). Rīgā 1953., 209.lpp.

² K.Kraulīņš. Dažas piezīmes par Raiņa daiļrades metodi. - "Karogs", 1953., 9., 107.lpp.

³ А.И.Герцен. Полное собрание сочинений и писем, т. II, Петроград 1919, стр.178.

Tā, Rainis par Puškina reālismu raksta:

"Jo šis reālisms dzejā ir tuvu savienots ar tautas, "pūļa" dzīvi, dibinās uz viņas atzīšanu un pētīšanu; viņš "modina cēlas jūtas un aicina uz žēlumu pret kritušiem", viņš cienī tautu un rauga aptvert viņas īstenību un varenību... viņš rāda, kurp jāiet uz jaunu dzīvi. Bairons to nespēja, un tragisks ir šā klaidošā gēnija gals."¹

Vai: "Puškina meklēja ideālus nākotnē un pagātnē, un viņa ideāli nebija cilvēkiem mūžam nesasniedzami."²

Vai: "Mēs tagad ļoti vairs nesaprotam, kādēļ šis pasaules sāpes, šī izmaišana par visu, neauglīga ironija par sevi un citu nicināšana? Ja tur nebija atrodams ideāls, ja dzīve tur bija par šauru, nedabisku, liekulīgu, tad tā bija meklējama plašajā tautā. Bet priekš Bairaona cilvēks iesākās, pēc pazīstamās parunas, tikai no muišnieka, un, tiklīdz Puškina sāka meklēt un atrast cilvēkus arī tautā, viņš sāka atsvabināties no Bairaona iespaida."³

Rainis pamatoti parāda Puškina lielāku tuvību tautai un mazāku individuālismu salīdzinājumā ar Baironu. Tomēr latviešu dzejnieks vairākkārt un pie tam ļoti asā formā uzsvēris, ka Bairons neizprata tautu, piedēvējis Baironam nicinājumu pret "pūli", šo tendenci Bairaona daiļradē pārspilējis.

Patiesām, savas evolūcijas agrīnajā posmā Bairons cīņā pret buržuāziski aristokrātisko sabiedrības iekārtu vēl nespēja saredzēt izeju ciešās un tiešās saitēs ar tautu. Tajā posmā Bairaona varoņi pauda stihiski individuālistisku un zināmā mērā pat anarhistisku protestu pret sabiedrisko iekārtu. Bairaona varoņus tomēr nedrīkst identificēt ar dzejnieku pašu. Kā zināms, dzejnieks, vēl gluži jauns būdams, no lordu pa-

¹ J. Rainis. Kopoti raksti, XIV sēj., 411. lpp.

² Turpat, 408. lpp.

³ Turpat, 405., 406. lpp.

lātas tribīnes raidīja liesmainos vārdus par labu lūdiem, par labu angļu darba tautai, kuros jau bija sadzirdama ticība tautas revolucionārajai nākotnei. Turpmāk, Itālijas posmā, kad dzejnieks aktīvi piedalījās karbonāriju nacionālajā atbrīvošanās kustībā, viņa pieaugošā ticība tautas revolūcijas iespējai rod ieteksmi arī dzejā.

Nedrīkst aizmirst, ka Bairons līdž ar Šelliņu ir ievērojamākais revolucionārais dzejnieks Anglijā. Arī Beļinskis taču uzsvēris, ka Bairons jūt līdž ikvienam, kas netaisnīgi apspiests. Un Fr. Engels rakstīja, ka Šelliņam un Baironam ir visvairāk lasītāju strādnieku vidū.¹ Ir zināms, cik populārs Bairons bijis čartistu laikā; viņa vārdu nesa Internacionālās brigādes angļu bataljons spāņu pilsoņu karā.

Jautājumā par Bairona attieksmi pret tautu zīmīgi ir N.S. Tihonova vārdi jubilejas runā Bairona dzimšanas 150. gadadienā. "Bairons... zināja, kas ir tauta, kas ir brīvība un cīņa par to..."²

Atgriežoties pie istirzājamā Raina apcerējuma un viņa uzskatiem šajā jautājumā, nepieciešams aizrādīt, ka 19. gs. beigās problēma par Bairona attieksmi pret tautu vēl ne tuvu nebija tik vispusīgi izpētīta, kā tas ir mūsu laikos. Problēmas nepilnīgā izpratne redzama ne tikai reakcionāro kritiķu darbos, - tā manāma arī progresīvajā literatūrkritikā 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā, piemēram, Pļehaneva un Gorkija apcerējumos.

Tā, Gorkijs rakstīja: "Viņpirms jāzina, ka nīcīga attieksme pret "pūli" bija raksturīga visiem romantiķiem, sākot ar Bairomu, - tas bija viens no literārās skolas lozungiem."³

Salīdzinot Puškinu un Bairomu, Rainis nav aprobe-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 2, М. 1955, 462, 463. 1pp.

² Skat. N. I. Tjuļinas disertāciju "Байрон в русской критике, литературоведении и библиографии". М. 1964, 304. lpp.

³ М. Горький. История русской литературы. - Сб. "А. С. Пушкин в русской критике", М., 1958, стр. 553, 554.

žojies tikai ar vispārīga rakstura piezīmēm, - viņš operē arī ar konkrētu materiālu. Ir zināms, ka Bairaona ietekme uz Puškina daiļradi izjūtama galvenokārt Puškina agrīnajā posmā, viņa "Dienvidu poēmās", kas nereti tiek salīdzinātas ar Bairaona "Austrumu balādēm". Analizējot Puškina poēmu "Čigāni", Rainis raksta: "Jau Kaukāza gūstītā" un vēl skaidrāk "Čigānos" manāms, ka Puškina it kā šaubās par savu varoņu izsamisumā īstenību un stāv ne uz kaislā, atriebīgā Aleka, bet uz rāmā, labsirdīgā sirmgalvja, Zemfiras tēva puses. Puškina pārvarēja sevī Bairaonu."¹

Iztirzājot šo poēmu, arī Beļinskis pasvīturo morālo pārākumu, ko Puškina, varbūt tīri intuitīvi, piešķir vecajam čigānam.² Taču kritiķis nevelk paralēles ar Bairaonu. Bet Rainis ir tais uzskatos, ka Aleko ir līdz pašai galējībai kāpināts Bairaona austrumu poēmu anarhistiski individuālistiskā nemiernieka tēls. Un Rainis pamatoti secina, ka, ļaujot lasītājam nosodīt Aleko, Puškina pārvarējis sevī Bairaonu.

Raiņa analīze liecina par Puškina daiļrades būtības, kā arī par Puškina un Bairaona nemiernieku tēlu savstarpējās attiecības dziļu izpratni. Šāda interpretācija tuva Beļinska izpratnei un vēl tuvāka poēmas "Čigāni" mūsdienu traktējumam. Tā, pazīstamais padomju literatūrzinātnieks - Puškina daiļrades pētnieks - D. Blagojs savā kapitāldarbā par Puškina raksta, ka poēma "Čigāni", pēc žanra tradīcijas būdama "baironiska", idejiski, filozofiski un mākslinieciski ir krasī anti-baironiska, - tajā Bairaona romantisms tiek grauts ar paša ieročiem, tā sakot, viņa paša teritorijā.³

Savā apcerējumā Rainis ne tikai salīdzina Puškina un Bairaona daiļradi, ne tikai iztirzā Bairaona ietekmi

¹ J. Rainis. Kopoti raksti, XIV sēj., 408. lpp.

² В.Г.Белинский. Собр.соч.в 3 томах, т.Ш,М., 1948, стр. 462

³ Д.Благой. Творческий путь Пушкина. М.-Л., 1950, стр.

un aprāda šīs ietekmes robežas, - viņš aplūko arī dažus Puškina spriedumus par angļu dzejnieku. Rainis aizrāda, ka Puškina ne tikai mīlēja Bairoņu, bet bija viens no nedaudzajiem, kas pašā būtībā saprata Bairoņu.

Rainis min arī Puškina citātu no vēstules Vjazemskim (1824.g.24.-25.jūnijā) sakarā ar Bairoņa nāvi: "Tu sēro pēc Bairoņa, es priecājos par viņa nāvi kā augstu priekšmetu dzejai... Bairoņa gēnijs nobāla līdz ar viņa jaunību...Pakāpenības viņā nebija. Viņš uz reizi bija gatavs un pilnā vīra spēkā, nodziedāja un aplusa, un viņa pirmās skaņas viņam vairs nenāca atpakaļ."¹

Un Rainis pats citātu papildina sekojošiem vārdiem: "Bairoņa pats to bija jutis, viņš pie grieķu dumpja pieķērās kā pie pēdējā glābiņa un mira kā varonis, pats sevi atsvabinādams un tomēr atrazdams mērķi un tapdams viens no pasaules lielajiem gariem."²

Puškina citāta idejisko saturu Rainis komentē šādi: "Spēji un vareni uzplauka Bairoņa gēnijs, bet viņš nezināja, kur savu spēku likt, viņa spēks saskaldījās pret šaurām klinšu sienām; viņš, dzīvs būdams, novīta, un gēnijs pamazām zuda, viņš nezināja, kurp iet brīvība, viņš nespēja pacelties pāri savai šķirai un savam laikam; viņš nezināja, kurp vest savus piekritējus. Visu viņš izpirka tikai ar savu pēdējo soli, ar varoņa cīņu un nāvi par labu brīvībai - grieķu tautas brīvībai."³

Jāaizrāda, ka Puškina citātu Rainis saīsinājis. (Izlaistās rindas skat.parīdē.⁴)

¹ J.Rainis. Kopoti raksti, XIV sēj., 408.lpp.

² Turpat.

³ Turpat, 407., 408.lpp.

⁴ "Savās tragēdijās, neizslēdzot arī "Kainu", viņš jau nav vairs tas liesmains dēmons, kas radīja "Gjauru" un "Čaildu Haroldu". Pirmās divas "Dona Žuana" dziesmas stāv augstāk par nākošajām. Viņa dzeja acīmredzami mainījās. Visi viņa bija ačģārns...pēc Child Harold 4.dziesmas mēs Bairoņa vairs nedzirdējam, bet rakstīja kāda cits dzejnieks ar lielu cilvēciģu talantu." A.C.Пушкин, Собр.соч.т 4X, М., 1962, стр.102

Raiņa vārdi, ka Bairons nezināja, kur likt savu spēku, ka viņa gēnijs saskaldījās pret klinšu sienām, ar lielu māksliniecisku tēlainību izteic angļu dzejnieka personības tragisma būtību. Šie vārdi atgādina Beļinska radīto priekšstatu par Prometeja tēlu, kas piekalts pie klints, vai sasaucas ar Heines izteikto domu par iekšējām mokām, ko pārdzīvoja angļu dzejnieks. Tikpat izteiksmīgi un skaidri Rainis runā par Bairaona varonīgo nāvi.

Attiecībā uz apgalvojumu par Bairaona gēnija ātro novīšanu Rainis seko Puškinam. Taču abu dzejnieku uzskats, ka Bairaona gēnijs uzplaucis visspilgtāk viņa jaunībā un pēc tam novītis, nav pamatots. Puškina ar šādu apgalvojumu nonāk pretrunā pats ar sevi, jo kādā citā vēstulē rakstīja: "Kāds brīnums ir "Dons Žuans"!.. Tas ir Bairaona chef d'oeuvre."¹ Puškina bija sajūsmiņāts par "Donu Žuanu". Un tajā pašā citātā, kurā Puškina runā par Bairaona gēnija novīšanu, viņš beigās (Rainis izlaistajos vārdos) aizrāda, ka Bairaona vēlīnāajā daiļradē redzams "liels cilvēcisks talants". Acīmredzot vārdus par Bairaona gēnija novīšanu vēlākajā posmā Puškina nebija domājis attiecināt uz visu Bairaona daiļradi, bet tikai uz viņa agrīno, tīri romantiskās dabas periodu. Pareizāk būtu saprast Puškina citētos vārdus kā norādījumu par Bairaona dzejnieka rokraksta izmaiņu, kā norādījumu par atšķirību starp Bairaona agrīnā poēma darbiem un Itālijas poēma dzeju. Itālijas perioda darbi kā saturā, tā stilā stipri atšķiras no Bairaona jaunības perioda tīri romantiskajām poēmām, bet 19.gs.krievu literatūrkritiķi tieši agrīnos roman-

¹ А.С.Пушкин, Собр.соч.т.1X, М., 1962, стр.215

tiskos darbus uzskatīja par īsti baironiskiem. Pats dzejnieks turpretī savu jaunības dzeju novērtēja zemāk par pēdējiem darbiem. Tā Bairons vēstulē T.Mūram 1817.g.28.janvārī nosauc "Čailda Harolda" III dziedājumu par dzejiskās nomāktības paraugu ("a fine indistinct piece of poetical desolation").¹ 1821. g. 20.septembra vēstulē savam izdevējam Dž.Merejam Bairons, runājot par savu dramaturģiju, lepni atzīmē tai piemītošu jaunu īpatnību - "apvaldītu kaislību" ("suppressed passions"), kas nemaz vairs nelūdzinās viņa agrīnās dzejas "skaļajām frāzēm" ("rant").²

Pat visdažādākie 20.gs.literatūrzinātnes novirzieni par Bairona lielāko māksliniecisko sasniegumu uzskata viņa pēdējo poēmu "Dons Žuans". N.Kozmins 1924.g.jubilejas runā "Puškina par Baironu" norāda: "'Dona Žuana' dziesminieks pretēji Puškina paša apgalvojumam, gadiem ejot, nekļuva vis vārgāks, bet kļuva arvien varenāks, arvien valdzinošāks."³

A.Елистратова izskaidro Itālijas perioda Bairona daiļrades pārākumu šādi: "Kaislīga īstenības noliegšana vairs jau nepozīmē bēgšanu no tās, kā tas bija Austrumu poēmu" tapšanas periodā, bet, tieši otrādi, kā to tagad saprot arī pats Bairons, - īstenību vajag izziņāt, izpētīt un vispārināt."⁴

Apcerējumā par Puškina Rainis neaprobežojas tikai

¹ The Letters and Journals of Lord Byron, ed. by Thomas Moore. London 1930, 554.lpp.

² Turpat, 856.lpp.

³ Н.Козмин, Пушкин о Байроне. - Сб. "Пушкин в мировой литературе", Л., 1928, стр.109.

⁴ А.Елистратова. Наследие английского романтизма и современность. М., 1960, стр.328.

ar Puškina un Bairaona problemātikas risinājumu.^x Viņš skar arī Bairaona lielā laikabiedra vācu dzejnieka Gētes spriedumus par angļu dzejnieku, parādīdams sevišķi dziļu jautājuma izpratni. Gētes vārds Raiņa rakstā sakarā ar Bairoņu pieminēts vairākkārt. Rainis uzsver, ka Gēte bija viens no nedaudzajiem angļu dzejnieka laikabiedriem, kas patiesi viņu saprata. Šai ziņā Rainis Gēti nostāda līdzās Puškinam: "...viņš (Puškina-T.B.) ir lielas spējas gars un saprot paša Bairaona īsto nozīmi, kuru vēl agrāk noprata tikai Gēte."¹ Vai "Puškina un Gēte bija vienīgie, kas viņu (Bairoņu - T.B.) saprata"², vai "Viņš (Bairons - T.B.) dzied grieķu atsvabināšanu, un vācieši viņu jūsmīgi apsveic kā t.s. "brīvības kara" dzejisko sacensī. Viņš ir dzejnieks-sajūsmīnātājs, par kādu viņu arī apdzied vecais Gēte..."³

Tālāk Rainis aizrāda: "Angļu lielais dzejnieks lords Bairons, kuru Gēte tik ļoti mīlēja^{xx} un kuram

x Daudzās Puškina vēstulēs atrodamas piezīmes par lielo angļu dzejnieku. Tās liecina, ka Puškina mīlētājs un cienītājs Bairoņu, taču tāis jūtams dažu Bairaona trūkumu un vājuma kritisks novērtējums (piem. Puškina labirdīgajā ironijā par Bairoņu "Jevgenijā Oņeginā"). Puškina uzskatu evolūcijā visumā, šķiet, izdalāmi trīs etapi: Puškina jauneklīga aizraušānās ar Bairoņu, tam sekojošā zināma vilšanās un trešā stadija-Bairaona trūkumu un tāpat arī Bairaona sasniegumu nobriedušāks un pārdomāts novērtējums.

Puškina attieksme pret Bairoņu un Bairaona daļradi acīmredzot kļuvusi īpaši nopietna pēc tam, kad viņš bija visā pilnībā iepazinies ar Tomasa Mūra rediģēto un 1830.g. iznākušo Bairaona vēstulu un dienasgrāmatu piecējumu izdevumu. Kad šis izdevums iznāca krievu valodā, Puškina sāka rakstīt Bairaona dzīves un darbības apcerējumu, kas liecina nevis par dzejnieka intereses atslābumu, bet, tieši otrādi, par to, ka Puškina interese par Bairoņu šajā dzīves periodā vēl vairāk pieauga.

1 J. Rainis. Kopoti raksti, XIV sēj., 400. lpp.

2 Turpat, 408. lpp.

3 Turpat, 404. lpp.

xx Gētes un Bairaona attieksmju apgaismojums Raiņa apcerējumā pilnīgi atbilst mūsdienu uzskatiem, par ko liecina, piemēram, 1956.gadā Londonā iznākušā, speciāli šim jautājumam veltītā E.M. Batlera grāmata "Byron and Goethe".

uzcēla jauku piemīņu savā "Fausta" tragēdijā Eiforiona personā (II daļa, 3.cēl.), tanī laikā bija jau "visu domu un siržu valdītājs" izglītotā Eiropā."¹

Rainis ne tikai izceļ Gētes cieņu pret Baironu, bet pastāsta arī interesanto faktu par Bairaona romantisma iedzīvinājumu Eiforiona tēlā. Informācija, ko šai jautājumā sniedz Rainis, liecina par dzejnieka literāro erudīciju, it īpaši par Gētes tragēdijas vispusīgo pārzināšanu.

Kā jau minējām, Raiņa apcerējumā sastopam arī nosodošus spriedumus par Baironu. Daži no tiem ir visai mēreni un zināmā mērā pamatoti, citi turpretī vēršas pret Baironu ļoti asi, turklāt nepelnīti.

Kad Rainis raksta, ka Bairaona dzejā trūkst skaidru un noteiktu nākotnes ideālu, tad šis apgalvojums šķiet pārlicinošs. Bairaona dzejas spēks patiešām meklējams tās kritiski revolucionārajā protestā un nevis pozitīvi konstruktīvajā nākotnes programmā.

Tāpat pārlicinoši ir sekojoši Raiņa vārdi par ideālu un nākotnes perspektīvu trūkumu Bairaona dzejā: "Bairons bija "domu pavēlētājs", bet ne "domātājs", kurš dod jaunas domas un pozitīvus ideālus", viņš varēja sacelt jausmas, kurās dzejot, bet ne rādīt jaunus ceļus, pa kuriem meklējama patiesība, kas galu galā ir arī dzejas beigu mērķis."²

Šādas un līdzīgas noskaņas 19.gs.beigās sastopamas, kā jau norādījām, ne tikai reakcionāro literatūrvēsturnieku rakstos, bet arī demokrātiskā novirziena literatūrkritiķu darbos. Šādi spriedumi gan nav saskatāmi Beļinska apcerējumos, kurš īpaši dziļi izpratis Bairaona dzejas būtību, bet Hircena uzskati šajā jautājumā sa-

¹ J.Rainis. Kopoti raksti, XIV sēj., 395., 396.lpp.

² Turpat, 401.lpp.

saucas ar Raiņa vārdiem.¹

Bez tam jāņem vērā, ka Rainis, rakstīdams savu apcerējumu par Baironu, jau bija nobriedis latviešu tautas pamatšķiras dzejnieks, politisks trimdinieks, kas, vadot laikrakstu "Dienas Lapa" (1891.-1895.) bija nenogurstoši cīnījies par proletariāta un sociālisma lietu. 1897./98.gadu apcerējumā "Nākotnes cilvēks" Rainis izklāstīja savu koncepciju par sociālistiskās sabiedrības cilvēku. Līdz ar to kļūst saprotams, ka nākotnes mērķu neskaidrība un pesimisms Bairaona dzejā proletariāta dzejnieku nevarēja apmierināt.

Taču Raiņa apcerējumā sastopami arī daudz asāki Bairaona dzejas nosodījumi, kas liecina par pavisam cita novirziena Bairaonam naidīgi noskaņotu kritiķu ietekmi.

Šādiem kritiķiem pieskaitāms pazīstamais Puškina daiļrades pētnieks Apolonijs Grigorjevs. Savos filozofiskajos un estētiskajos uzskatos būdams dziļi pret-runīgs, Grigorjevs kā Puškina, tā Bairaona daiļradi vērtē no "tīrās mākslas" pozīcijām. Bairaona dzejā viņš saskata pirmām kārtām visdziļāko izmisīgo pesimismu un drūmu panīkumu, kas angļu dzejnieka protestu it kā padara pilnīgi bezspēcīgu. Šo pesimismu Grigorjevs izskaidro ar jebkāda tikumiska pirmsākuma trūkumu Bairaona dzejā; Bairaons, protestējot pret nepatie-

¹ Piemēram, A. Hercena vārdi: "Bairaona varoņiem pietrūkst objektīvā ideāla, ticības..." /А.Герцен.Соч.В 9 томах, т. УП, 1958, 477. lpp.), vai arī: "Puškina pazina visas civilizētā cilvēka ciešanas, bet viņam bija ticība nākotnei, kādu jau bija zaudējis Rietumu cilvēks. Bairaons ir liela, brīva personība, cilvēks, kas ieslīdzis savas augstprātības vientulībā, savā lepņajā, sēptiskajā filozofijā, kļūst arvien drūmāks un nesamierināmāks. Viņš neredzēja nekādas tuvākas nākotnes..." /А.И.Герцен. О развитии революционных идей в России. - Сб. "А.С.Пушкин в русской критике", М., 1953, стр. 439.

sību, pats neapzinoties, kas ir patiesība.¹

Rainis raksta: "Bairona poēzijas spēks un patiesība bija viņa enerģijā, viņa patības varenībā, viņa sāpēs un ironijā, saka krievu kritiķis Apolons Grigorjevs. Bet taisni viņās, šinīs sāpēs un ironijā, bija arī viņa vājība, jo viņas bija "rūgtas raudas par zudušiem un nesasniedzamiem ideāliem."²

Sprīžot pēc citāta, redzams, ka Rainis labi pazinis Grigorjeva kritiskos rakstus un zināmā mērā solidarizējies ar viņu. Taču Rainis nebūt nepārņem Grigorjeva uzskatus visā to kopumā, ar visiem autora secinājumiem. Piemēram, Grigorjeva originālā lasām: "...taisni šinīs skumjās un ironijā slēpjas viņa lielais spēks, jo tās ir rūgtas raudas par zudušiem un nesasniedzamiem ideāliem; ...šajās skumjās un ironijā slēpjas arī viņa vājums, jo ar tām saistīta viņa pasaules uzskata nestabilitāte, tikumiska, t.i., viengabalaina, uzskata trūkums, nespēja notiesāt dzīvi."³

Acīmredzot Rainis nepieņem pēdējās Grigorjeva citētajās rindās izteikto Bairona dzejas vispārīgo noraidījumu, jo savā rakstā min tikai vārdus par Bairona dzejas pesimismu un mērķu trūkumu tanī. Tomēr arī Raina citētajiem vārdiem, ka Bairona ideāli esot "zuduši" un "nesasniedzami", nevar piekrist. Bairona ideāli tiešām ir neskaidri, un viņa skumjas ir rūgtas. Bet viņa skats nebūt nebija vērsts pagātnē. Tieši otrādi, ar savu rūgto ironiju Bairons atmaskoja tagadni un raudzījās nākotnē. Beļinskis šai sakarā rakstīja: "Bairons pat nedomāja būt romantiķis viduslaiku atbalstītāja nozīmē: viņš vērsa skatu nevis atpakaļ, bet

¹ Собрание сочинений А. Григорьева, вып. 7-й. "Лермонтов и его направление". М., 1915, стр. 13.

² J. Rainis. Kороті raksti, XIV sēj., 408. lpp.

³ А. Григорьев. Собр. соч. вып. 2. Основания органической критики. М., 1915, стр. 29. Также А. Григорьев. Собр. соч. вып. 7, "Лермонтов и его направление", 1915, стр. 12.

uz priekšu."¹

Iztirzājamā rakstā Raiņa izteiktie apgalvojumi saucas arī ar 19.gs.pēdējo gadu desmitos populārā kritiķa I.Ivanova domām.

90.gadu plaši pazīstamajā žurnālā "Мир божий" nodalā "Из западной культуры" Ivanovs gandrīz katrā numurā publicēja pa rakstam. 1898.g.3.numurā tur parādās Ivanova raksts "Lielbritānijas lords un dabisks cilvēks."² Raksts iznāca tajā pašā gadā, kad Raiņa apcerējums, un viegli varēja piesaistīt Raiņa uzmanību. Raiņa apcerējuma 2.un 3.turpinājums iespiests "Mājas Viesa Mēnešraksta" 6.un 7.burtnīcā (jūnijā un jūlijā), tātad 3-4 mēnešus pēc Ivanova raksta, turklāt Bairons aplūkots galvenokārt 2.turpinājumā.³

Ivanova raksts izraisa zināmu interesi, jo sniedz bagātīgu faktu materiālu. Daži Bairona daiļrades aspekti apcerējumā apgaismoti visai pozitīvi. Bez tam Raiņi varēja saistīt Ivanova šķietamais radikālisms, jo pēdējais runā par Baironu it kā neīsto demokrātismu, augstprātību un pārmērīgo aristokrātismu, piedēvē Baironam nicinājumu pret tautu, - "pūli". Taču Ivanova radikālisms nav nekas cits kā slīpēta demagogija. Patiesībā Ivanovs iet buržuāziski pozitīvistiskā novirziena kritiķu, empīriķu (pieņēram, D.V.Makoleja)pēdās; šie kritiķi visus Bairona protesta izpausmes veidus motivēja ar tīri personiskās dabas egoistiskiem centieniem, ar biogrāfiskiem vai pat psihofizioloģiskiem un psihopatoloģiskiem faktoriem.⁴

¹ В.Г.Белинский. Собр.соч.в 3 томах, т.III,М.,1948
160.лpp.

² "Мир божий",1898, 3, отд. II, 84.-103.лpp.; arī rakstu krājumā Ч.Иванов. "Из западной культуры".СПб. 1899, 229.-249.лpp.

³ 2.turpinājums sākas "Mājas Viesa Mēnešraksta" 1898. g.6.burtnīcās 460.лpp.

⁴ Šāda novirziena kritiķu būtība bija aprādīta jau V.С.Вељинска darbos. Skat. В.Г.Белинский.Собр.соч.в 3 томах, III. М.,1948,стр.485.

Ivanovs visas Bairaona personības un dzejas raksturīgās īpatnības skaidro ar dzejnieka divējādo dabu, kas savukārt it kā sakņojoties iedzimtībā. "Apvienodams sevī kontrastus," - raksta Ivanovs, - "skotu karaļu gints loceklis savās dižciltīgajās asinīs nesa revolucionārās stihijas dziļus."¹ Ivanovs ir tais uzskatos, ka dzejnieka personību noteic organiska cīņa nesamierināmo instinktu starpā.² Daudzējādā ziņā Ivanovs balstās uz amerikāņu rakstnieces H. Bičeres-Stovas bēdīgi slaveņo rakstu 60. gadu beigās, kurā autore apmelo un galīgi nomelno Bairoņu.

Tāpat greizi interpretējot Bairaona biogrāfijas faktus, Ivanovs secina, ka Bairoņš it kā nicina ne tikai tautu, bet arī literatūru un zinātņi.

Rainis Ivanova uzskatus nekādā ziņā nav pārņēmis pilnīgi. Atsevišķie Raiņa apgalvojumi, turklāt visnoraidošākie, izskaidrojami tomēr vienīgi ar to, ka dzejniekam bija pazīstams Ivanova raksts.

Ļoti kram Bairaona personības un daiļrades negatīvais novērtējums izskan Raiņa vārdos, angļu dzejnieka ciešanas un kaislības nosaucot par "fiziologiskām":

"Pa daļai Puškina, bet it sevišķi Bairaona dzejai ir asi individuāls raksturs. Viņa tricinošais protests, viņa sāpes, ironija, izsamisums un nicināšana - ir skaidri individuāli, - kāds kritiķis tos nosauc par "fiziologiskiem", kuros nav manāmi humāni un kulturāli instinkti."³

Minētais Ivanova raksts liecina, ka Rainis aizgūvis šo terminu tieši no pēdējā. Ivanovs lieto šo vārdu vairākkārt, kaut vai aizrādot, ka it kā Bairoņam piemītošais nicinājums pret pūli neesot nekas cits kā aristokrāta fiziologiskais instinkts.⁴ Ivanovs

¹ "Мир Божий", 1898, № 3, отд. 11, стр. 89.

² Turpat.

³ J. Rainis. Kopoti raksti, XIV sēj., 406. lpp.

⁴ "Мир Божий", 1898, 3, отд. 11, стр. 94.

skaidro terminu "fizioloģisks" šādiem vārdiem: "Mūsu priekšā...spilgts protesta fakts, kas radies un beidzies tīri fizioloģiskā augsnē, instinktu augsnē, kas nav ne humāni, ne kulturāli."¹

Kā redzams, Rainis pārņēmis no Ivanova ne tikai jēdzienu "fizioloģisks", bet arī apgalvojumu par humāno un kulturālo instinktu trūkumu Bairaona darbos.

Par Ivanova raksta ietekmi liecina arī sekojoši Raiņa vārdi: "...gan viņš (Bairons - T.B.) tika par demokrātu politiķi, bet šī "demokrātija" bija "žēlastības" parādīšana un ne demokrātu vajadzību saprašana, un lords drīz atmeta politiku. Viņš priekš sevis neredzēja citas patversmes kā dabā un vientulībā. Bet šo vientulību vajadzēja ar kaut ko piepildīt; kaut kāda darbība bija bez mērķa, atlika tikai bauda, un Bairons tika par donžuānisma dzejnieku..."²

Tāpat vārdi par Baironu kā par donžuānisma dzejnieku neapšaubāmi aizgūti no Ivanova terminu arsenāla, jo savā rakstā Ivanovs uz to aizrāda divkārt.³ Arī Raiņa apgalvojums par Bairona it kā pseidodemokrātismu un demokrātisko "žēlastību" tieši sašaucas ar Ivanova vārdiem par to pašu tematu: "Augstdzimušais aristokrāts... politikā var atstāties demokrātiskos principos, var pat dedzīgi aizrauties ar jautājumu par līdzjūtību "mazākam brālim", - bet tas būs īpašs labdarības veids no augšas uz leju."⁴ Šādai žēlastībai, - piemetina Ivanovs, piemīt dziļš nicinājums.

Ustverdam Ivanova demagoģiskos prātojumus droši vien kā progresīvu kritiku, Rainis izlietoja viņa apgalvojumus, lai īpaši uzsvērtu savu neapmierinātību ar Bairaona nepietiekami konsekvento un nepietiekami mērķ-

¹ "Мир божий", 1898, 3, отд.11, стр.94.

² J. Rainis. Kopoti raksti, XIV sēj., 407.lpp.

³ "Мир божий", 1898, 3, отд.11, стр.86,102.

⁴ Там же, стр.91.

tiecīgo politisko nostāju. Katrā ziņā Rainis šai jautājumā Baironam dara pāri, un vēlākajos gados viņš savus uzskatus revidējis.

Abi pārējie rakstā apskatītie jautājumi - par Bairona attieksmi pret Napoleonu un pret Šekspīra literāro mantojumu - skarti ļoti īsi. Tomēr šo jautājumu apgaismojumā tāpat nav noliedzama Ivanova ietekme. Par Napoleonu Rainis raksta: "Viņš (Bairons - T.B.) Napoleonu cienī tāpēc, ka tas nezina "lielo pūli" un prot tik "geniāli" "pūļa" kaulus izkaisīt pa kauju laukiem, ne acis nepamirkšķinājis."¹

Un arī Ivanovs raksta, ka Baironu saista Napoleona augstprātīgā postāja pret pūli, pret pelēko un nožēlojamo cilvēci.²

Jautājums par Bairona attiecībām pret Napoleonu literatūrkritikā daudz ticis debatēts, un tajā izteikti ļoti pretrunīgi uzskati. Bairons patiešām, it īpaši jaunības periodā, stipri jūsmoja par Napoleonu, taču angļu dzejnieks nebūt neapbrīnoja Napoleonā viņa nicinājumu pret tautu, bet saskatīja korsikānietī sava laikmeta izcilu personību, talantīgu karavadoni, progresīvu valstsvīru uz Francijas absolūtās monarhijas un reakcionārās Eiropas fona. Jāatzīst, ka, aizrāvis ar Napoleonu, Bairons to idealizēja. Vēlākajos gados Bairons Napoleona personību un kļūdas vērtē objektīvi. Tā, piemēram, dzejolī "Oda no franču valodas" Bairons atklāj Napoleona sakāves vēsturiskās saknes, proti, godkāri, kas varoni-republikānietī pārvērta par karali.

Par Bairona attieksmi pret Šekspīru Rainis raksta: "...Bairons palika pie sava lepnuma un tāda pedantisma un nemākulības, ka nekad nesaprata ne Šekspīra, ne literatūras vispār."³ Un arī šī doma, tāpat kā turpat

¹ J. Rainis. Kopoti raksti, XIV sēj., 4o2. lpp.

² "Мир божий", 1898, № 3, отд. 11, стр. 95.

³ J. Rainis. Kopoti raksti, XIV sēj., 4o2. lpp.

izteiktais apgalvojums, ka Bairons savā lorda lepnībā negribēja mācīties ne skolā, nedz arī pēc tam¹, neapšaubāmi aizgūta no Ivanova raksta.²

Raiņa apgalvojums par Bairona attieksmi pret Šekspīru izteikts visai asā formā. Taču jāaizrāda, ka ne tikai Ivanovs, bet arī daudzi citi kritiķi, turklāt nebūt ne tikai reakcionāri noskaņoti, uzskata, ka Bairons Šekspīru nav ne sapratis, ne arī viņu cienījis.

Šādi apgalvojumi nav bez pamata, tie balstās uz paša Bairona vairākkārt izteiktām ironiskām piezīmēm, kas zināmā mērā degradē Šekspīru.³ No otras puses, Bairona vēstulēs un dienasgrāmatās Šekspīrs pieminēts visai bieži, sastopami norādījumi par to, cik labi viņš izpratis Šekspīru un cik radnieciski viņam bija Šekspīra mākslas tēli.⁴ Bairona darbu analīze salīdzinājumā ar Šekspīra daiļradi lika jau dažiem 19.gs. literatūrvēsturniekiem⁵ un vēl lielākā mērā 20.gs. Bairona daiļrades pētniekiem secināt, ka Bairons Šekspīra darbus zinājis ļoti dziļi un varbūt, pats negribot, stipri vien bija Šekspīra un viņa mākslas tēlu varā un ietekmē.⁶

¹ J. Rainis. Kopoti raksti, XIV sēj., 402.lpp.

² "Мир божий", 1898, № 3, отд. 11, стр. 96, 97.

³ Skat. Байрон, Дневники. Письма. М., 1963, стр. 234.

⁴ Turpat, 49.lpp.

⁵ Piemēram, vācu literatūrvēsturnieks Kerpels savā monogrāfijā par Baironu aizrāda, ka Bairons savos darbos visai bieži lieto Šekspīra vārdus un domas, ka vecāko dzejnieku vidū Šekspīra dzeja Baironam esot bijusi vistuvākā un visvairāk viņu iedvesmoja, ka Bairona darbu lappusēs mums atkal un atkal rādās Šekspīra portrets, dažviet gan brīnumaini pārvērstas. (Skat. E. Köppel, Lord Byron, Berlin, 1903, 240., 242., 243.lpp.).

⁶ Piemēram, A. Jeļistratova citē mūsaiķu angļu literatūrvēsturnieka Dž. Vilsona Raiņa vārdus, ka Bairona vēstuļu un dienasgrāmatu proza ir visšekspīriskākais paraugs angļu literatūrā. Skat. A. Jeļistratovas pēcvārdu krājumā Байрон. Дневники. Письма. М., 1963, стр. 348.

A. Jeļistratova aizrāda, ka dažu Šekspīra varoņu pārdzīvojumi ļoti radnieciski paša Bairaona jūtām, piemēram, Venēcijas aristokrātijas satrakotā Šeiloka nīkums, Otello rūgtais izmisums, Koriolāna dusmas, atsakoties no Romas, u. tml.¹

Šeit varētu piebilst, ka arī Rainis savā apcerējumā, runājot par Bairaona divējādo dabu, velk paralēli starp Baironu un Koriolānu.²

Visumā Raiņa izteiktie spriedumi rāda, ka 1898. gadā rakstītajā apcerējumā krustojas dažāda virziena strāvojumi. Ja savā pamatkonceptijā Rainis pauž krievu revolucionāro demokrātu progresīvās estētikas uzskatus un pilnā mērā izprot Bairaona protesta spēcīgumu un iedarbību, kā arī Puškina un Bairaona attieksmju problemātiku, tad vienlaikus atsevišķu Bairaona personības un daiļrades jautājumu apgaismojumā viņš seko Baironam naidīgi noskaņotajiem kritiķiem. Dažos no šiem jautājumiem (Bairaona politiskā darbība, viņa attieksme pret tautu) ar Baironam naidīgo kritiķu vienpusīgajiem uzskatiem saplūda arī paša Raiņa neapmierinātība ar Bairaona nepietiekamo konsekvenci, kas labi saprotama Raiņa konkrētās šķiru cīņas gaismā par proletariāta un sociālisma lietu. Jāuzsver, ka šie pēdējie jautājumi līdzīgā veidā kritizēti arī Pļehanova³, Lunačarska⁴ un Gorkija⁵ darbos.

¹ Байрон. Дневники. Письма. М., 1963, стр. 348.

² J. Rainis. Kopoti raksti, XIV sēj., 403. lpp.

³ Тā, Lunačarskis uzver Bairaona "sātanisko lērumu" un pārlieko pašapmierinātību/самомнение/. А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 19, М., 1964, стр. 276.

⁴ Pļehanovs aizrāda, ka Bairaons ar romantikiem daļa viņu nīcīgo postāju pret tautu kā pret "pūli", kas der tikai par pjedestālu atsevišķām izcilām personībām.

Плеханов. Соч. т. XIX, М., стр. 256, 1924 г.

⁵ Skat. šī darba 91. lpp.

Kā rāda veiktais iztīrējums, Raiņa apcerējums, lai gan Bairoņa nav tā galvenais pētījuma objekts, tomēr skar visas svarīgākās angļu dzejnieka daiļrades pētniecības problēmas, kas 19.gs.beigu posmā bija uzmanības centrā. Tas uzskatāms par jo ievērojamāku, ja atceramies, ka Rainis bijis pirmais, kas latviešu literatūrkritikā sniedza Bairoņa personības un daiļrades zinātnisku analīzi.

x x x

Iztīrējot Raiņa uzskatus par Bairoņu, nekādā ziņā nedrīkst aprobežoties ar minētā raksta analīzi. Kā jau aizrādīts, evolūcija Raiņa uzskatos par angļu dzejnieku atspoguļota viņa dienasgrāmatu ierakstos.

Pirms uzsākam šo ierakstu analīzi, jāpiezīmē, ka 1900.gadā, t.i., divus gadus pēc nule iztīrātā Raiņa raksta publicēšanas, dzejnieks Slobodskas trimdā tulkot Bairoņa drāmas "Kains" pirmo cēlienu. Šī darba izvēli noteica ne tikai tulkotāja patika vai nepatika, bet arī tas, ka šī luga bija pieejama Slobodskā. Taču izvēle arī liecina, ka latviešu dzejnieka interese par Bairoņa daiļradi padziļinājusies tieši šajos trimdas gados. Salīdzinot ar Bairoņa agrākajiem darbiem, mistērijas "Kains" sociālais un revolucionārais saturs ir asāks un konkrētāks. Mistērija, kuras temats ir sacelšanās pret dievu un tirāniju, ir radnieciska Raiņa centieniem Slobodskā, kad dzejnieks rakstīja savus dziļā revolucionārā patosa piestrāvotos dzejoļus, kuri vēlāk ietilpināti krājumā "Tālas noskaņas zilā vakarā".

Raiņa raksta iztīrējums rādīja, ka Puškina uzskati par Bairoņu, gadiem ejot, mainījās, kļuva dziļāki un pamatotāki. Arī Raiņa uzskati šai jautājumā nepalika sastinguši. Vēlāko gadu ieraksti dienasgrāmatās liecina, ka latviešu dzejnieks turpina interesēties par Bairoņu, padziļinās viņa Bairoņa izpratne un viņš atsauc visu to, ko nepelnīti bija pārmētis Bairoņam savā 1898.gada rakstā.

Šādu Raiņa uzskatu evolūciju veicinājuši vairāki faktori.

Aiztecējušajos (1898.-1910.) gados Rainis bija atbrīvojies no Grigorjeva, Ivanova un viņiem līdzīgu gadsimta beigās populāru kritiķu ietekmes. Emigrācijas posmā Rainis sevišķi daudz laika veltīja literārām un filozofiskām studijām. Acīmredzot viņš dziļi un vispusīgi iepazinās ar Bairaona daiļradi. Šveicē bija pieejami daudzi Bairaona darbu vācu tulkojumi, un, kā zināms, Rainis vācu valodu pārvaldīja pilnīgi. Iespējams, ka Rainis šajos gados bija iedziļinājies Bairaona vēlinajos, nobriedušākajos, Itālijā rakstītajos darbos.

Droši vien Raiņa tuvināšanos Bairaonam veicināja arī paša Raiņa tieksme uz romantismu emigrācijas gados.¹ Reizē Raiņa interese visu romantiku starpā tieši par Baironu un par Šilleru runā par labu secinājumam, ka Rainis šajā laikā tuvojās ne romantismam vispār, bet dziļi idejiskam, revolucionāram romantismam.

Raiņa pieaugušo cieņu pret Baironu tieši šajos gados apliecina arī zīmīgs rakstnieka solis: sava 1905. gada upuru piemiņai veltītā dzejas krājuma "Tie, kas neaizmirst!" pirmajam ciklam "Ardievas" Rainis par moto liek Bairaona "Čailda Harolda" atvadu dziesmas vārdus: "Ar labu nakti, dzimtene!"²

Līdz ar daudziem sīkiem Raiņa dienasgrāmatu ierakstiem par Baironu uzmanību īpaši saista divi plašāki ieraksti. Viens no tiem datēts ar 7.X 1910.³, otrs - ar 31.V 1912.⁴ 1910.gada ieraksts par Baironu skan:

"Bairons nav pārvarēts ne no kāda dievticnieka, ne no Karleila. Viņš vēl tagad ir lielākais protests pret pastāvošo kārtību. Viņu pārvarēs tik viņa prometiskās dziņas, proletariāts, kas uzvarēs un iznīcinās veco

¹ Skat. K.Krauliņš. Dažas piezīmes par Raiņa daiļrades metodi.- "Karogs", 1953.,9., 113.lpp.

² J.Rainis. Kopoti raksti, II sēj.Rīgā 1948.,12.lpp.

³ Literārais mantojums, I.Rīgā 1957, 235.lpp.

⁴ Literārais mantojums, II. Rīgā 1961., 26.,27.lpp.

kārtību. Un, ko buržuji sauc par Bairaona pārvarēšanu, arī nav nekas cits kā Bairaona ideālu izpildīšana, t.i., Bairaona augstākā piepildīšana."

Rainis šeit izvirza gluži jaunas problēmas, kas nebija aplūkotas iztirzātajā rakstā. Skopie, bet saturīgie vārdi izkristalizējas četros jautājumos: Bairaona dzejas antireligiskā tendence, Bairaona dzejas pretstatījums Karleilam, Bairaona protesta vara un spēks un, beidzot, proletariāta loma nākotnes revolucionārajā cīņā.

Nav izslēgts, ka, tieši tulkojot "Kainu", Rainis sācis domāt par Bairaona antireligisko protestu. Tieši "Kainam" taču piemīt tik spilgts antireligiisks raksturs. Tieši "Kains" savā laikā bija sacēlis kājās visus klerikāļus no Kentištaunas līdz Pizai.¹

Bairaona laikabiedrs, dzejnieks P.Sauzijs sakarā ar drāmas "Kains" iznākšanu nosaucis tās autoru par sātaniskās skolas galvu. Šī kritiķa balss nav apklususi arī mūsu dienās. Mūsdienmu pazīstamais angļu literatūrvēsturnieks D.Deičess savā apcerējumā par Bairoņu raksta, ka Bairaona "Kains" esot bībeles nostāsta "perverss" sagrozījums ("a perverse twist").² Tikpat asa antireligiskā kritika ir Bairaona "Don Žuānā" un satīrā "Pastara tiesas vīzija".

Tādā veidā Raiņa vārdi, ka neviens ticīgais nav spējis Bairoņu pārvarēt, ir pilnīgi vietā.

Ļoti interesants ir arī Bairaona pretstatījums Karleilam, vēl jo vairāk tāpēc, ka tāds nav sastopams citos kritiskos apcerējumos. Tas liecina, ka latviešu dzejnieks dziļi pārzināja angļu literatūru. Rakstīdams, ka Bairoņš nav Karleila pieveikts, Rainis atspēko savus iepriekšējos negatīvos apgalvojumus par Bairoņu. Karleils taču lūkojās nevis nākotnē, bet pagātnē. Ka-

¹ Skat. Byron. 1. Biography by Leslie A. Marchand, III New York 1957, 966.lpp.

² D. Daiches. A Critical History of English Literature, II. New York 1960, 928.lpp.

pitālisma kritika viņa darbos iet roku rokā ar feodāli patriarhālās viduslaiku iekārtas suminājumu. Viņš propagandēja antidemokrātisko "varoņu kultu". Bairons bija cīnījies pret visu to un bija uzvarējis. Citiem vārdiem, Bairons ir nākotnes dzejnieks, ir tautas masu dzejnieks.

Visnozīmīgākie vārdi šajā ierakstā ir: "Viņš vēl tagad ir lielākais protests pret pastāvošo kārtību. Viņu pārvarēs tik viņa prometiskās dziņas, proletariāts, kas uzvarēs un iznīcinās veco kārtību."

Tātad Rainis apzinās, ka Bairons izteicis ne tikai sava laika sociālo protestu, bet ka viņa balas sadzirdama tikpat vareni arī vēl 20.gadsimtā.

Atšķirībā no agrākā traktējuma Rainis tagad saprot, ka Bairons raugās nākotnē un ir cieši saistīts ar tautu, - citādi viņš nerunātu par Bairona prometejiskajām tieksmēm. Prometejs nav nedz individuālists, nedz pesimists. Prometejs ir visu atzīts cīnītājs par cilvēces labāku nākotni. Bet kādā formā iedzīvinātas Bairona prometejiskās tieksmes? Rainis taču aizrāda, ka Baironu pieveiks, un paskaidro arī, kas to izdarīs - tas ir proletariāts. Raiņa vārdus var interpretēt tādējādi, ka Bairona centieni vērsti uz proletariāta nākotnes cīņu, lai gan viņš pats to vēl neapzinās. Viņš taču dzīvoja laikā, kad strādnieku šķiras cīņa tikai vēl sāka veidoties. Sākot ar Itālijas periodu, Bairons ir aktīvs cīnītājs, taču sava laikmeta apstākļos (daļēji arī savas šķiriskās piederības dēļ) Bairons cīnījās tikai nacionālās atbrīvošanas kustības un nevis proletariāta kustības rindās.

Baironu pieveiks tikai pats proletariāts, - raksta Rainis, - ar to saprotot sociālistisko, proletārisko revolūciju.

Daži no 1898.gada raksta negatīvajiem spriedumiem tikpat konsekventi atspēkoti arī 1912.gada ierakstā:

"Bairons tika apkarots no reālistiem. Esot tikai neīsts, tukšs Weltschmerz. Bet viņš bij jutis pie sa-

vām miesām visu sabiedrības tukšumu, liekulību, negēlību, bij jutis ticības un valdības liekulību, laulības, mietpilsonības. Bij atradis izeju tikai varonībā un bij tai upurējies dzīvību. Kur te neīstums? Patiesība tā, ka reālisms attaisnoja to liekulību, kuru apkaņoja Bairons, cēla ikdienību, atrada par īstu tikai piedzērušos mietpilsoni, dievināja šādu īstenību, neticēja un nesaprata varonību. Te cēlons naidam pret Baironu. Bet varonība uzvarēs."

Kā jau noskaidrots 1898.gada raksta iztīrījumā, Rainis gan tajos, gan iepriekšējos gados, kad vadīja "Dienas Lapu", aktīvi cīnījās par reālistu mākslu. Tas ar īpašu spēku izskanēja rakstā "Aleksandrs Puškina", kur Rainis Puškina pārākumu pār Baironu izskaidroja pirmām kārtām ar Puškina reālistu. Tur Rainis atzinīgi izteicās arī par Ibsena lugām, kuras stādīja augstāk par Bairona mākslu. 1912.gada dienasgrāmatas ierakstā, turpretim, Rainis Bairona dzeju novērtē stipri augstāk par "reālistu". Šķiet, ka abos gadījumos Rainis jautājumus polēmiski saasina. Rakstā "Aleksandrs Puškina" Rainis, cīnīdamies par reālistu principiem, pārspīlēja dažus aspektus lielā angļu revolucionārā dzejnieka daiļradē. 1912.gada piezīmēs Rainis savukārt pārāk negatīvi novērtē reālistu un reālistus. Šādā reālistu novērtējumā manāma Raiņa emigrācijas vēlīnā osma stipri izteiktā tieksme uz romantismu. Radnieciskas noskaņas sadzirdamas arī citās dienasgrāmatu piezīmēs šajos gados. Piemēram, K.Krauliņš raksta:

"Līdzšinējo reālistu Rainis kritizē par verdzisku pieķeršanos ikdienas faktiem un rakšpurim, kas noved pie cilvēka varonības aizmiršanas."¹

Līdzās tam jāuzsver, ka Rainis 1912.gada piezīmē (kas bija paredzēta tikai dienasgrāmatai un nebija apstrādāta publicēšanai), lietojot terminu "reālistu",

¹ K.Krauliņš. Dažas piezīmes par Raiņa daiļrades metodi. - "Karogs", 1953., 9., 113.lpp.

noteikti domāja nevis kritizētāja reālisma rakstniekus, bet buržuāziski reakcionārā novirziena, varbūt dažus naturālisma pārstāvjus. Šādā aspektā labi var saprast, ka Rainis nosoda "reālistus" ar viņu sīkajām un mietpilsoniskajām interesēm, kuriem viņš nostata pretim nevis romantiķus vispār, bet romantiķi cīnītāju un dumpinieku Baironu.

Ja Rainis 1898.g.apcerējumā runāja par mērķu trūkumu Bairona protestā un ideālos, par Bairona izmisumu un pesimismu, tad tagad latviešu dzejnieks jau aprāda Baironam piedēvēto "pasaules sāpju" jēdzienu. Šeit Rainis pārliciecināši aizstāv Baironu pret visiem, kas saskata viņā vienīgi galējā pesimisma ideju paudēju. Rainis jau izpratis Bairona ciešanas, viņa "asiņainās asaras" (Beļinskis), "lielās dvēseles mokas" (Puškins). Rainis ir izpratis, ka Bairons mocījās ne tikai un ne tik daudz sīku personisku nepatīkšanu dēļ, kā reliģijas, sabiedrības mietpilsonības, liekulības dēļ. Citiem vārdiem, Rainis saskata Bairona dzejas dziļi sociālās saknes.

Vienkāršiem, bet skaistiem vārdiem Rainis runā par Bairona dzīves varonīgo izskaņu, par to, ka dzejnieka varonība uzvarēs. Tādējādi Rainis nākotnes cīņas un ticību brīvības uzvarai saista ar Bairona vārdu.

Abu dienasgrāmatu ierakstu patiesie un dziļie vārdi liecina, ka Rainis angļu dzejni ka izpratnē sasniedzis augstāku pakāpi. Tie liecina, ka Rainis emigrācijas posmā, kad viņa filozofiskajos un estētiskajos uzskatos parādās dažas jaunas tendences, paliek uzticīgs revolūcijas un proletariāta lietai. Ar saviem vārdiem viņš jau uzsver, ka Bairons ir cīnītājs pret buržuāziskās sabiedrības iekārtu un paražām, saista Bairona cīņu ar 20.gadsimtu un ar proletariāta nākamajām kaujām.

Gadi rit. Latviešu dzejnieks atgriezies dzimtenē. Viņš palicis uzticīgs saviem trimdas gados izveidotajiem uzskatiem par Baironu. Tuvojās 1924.gada 19.aprīlis - Bairona nāves 100.gadadiena. Visa progresīvā cil-

vēce taisās atzīmēt šo dienu. Rainis, lielais vispasaules klasiskās literatūras propagandētājs, nevarēja palikt sāpus. Viņš atsāk pārtraukto darbu - tulko drāmas "Kains" II un III cēlienu. Vai Rainis arī pirms tam jau bija domājis par tulkojuma turpinājumu, nezinām. Tagad bija nepieciešams tulkojumu nobeigt, jo Rainis kā toreizējā Nacionālā teātra direktors gatavoja "Kainu" uzvedumam.

Tulkojot drāmas II un III cēlienu, Rainis par starpniektekstu izlietoja A. Neidhardta vācu tulkojumu.¹ Šīs grāmatas Raiņa eksemplārā ievadrakstā redzami Raiņa pasvītrojumi un piezīmes malās tieši tajās vietās, kurās uzsvērts Bairaona dzejas un drāmas "Kains" revolucionārais raksturs. Tas rāda, ka Rainis tolaik daudz domājis par Bairaona daiļradi un īpaši par "Kaina" idejisko saturu.

Galvenais dokuments, kas visā pilnībā rāda Raiņa nostāju jautājumā par Bairaona daiļradi, ir prologs, ko Rainis sacerējis "Kaina" pirmuzvedumam.² Prologs, tāpat kā pati luga, rakstīts piecjamu baltajā pantā, kas atsevišķas svinīguma kāpinājumam sakārtots skaidri nošķirtos sestetos, pie tam katrs sestets savukārt dalās divās tercīnās, kas ikreiz iezīmējas ar īsinātu rindu beigās - pirmajā trīsrindu panta daļā ar četriem uzsvariem, otrajā - ar diviem. Šis akcentu raksts, pie kura Rainis stingri pieturas, it kā iegroze dzejnieka emociju un traukumaino domu ritumu, piešķir tām vajadzīgo stingro atturību. Saīsinātās rindas savukārt ienes vairāk izteiksmības un kustīguma, it sevišķi pēdējā divu uzvaru īsi pārcīrstajā rindā, kas vienīgā katrā pantā ikreiz dod uzsvērtu un skanošu vīrisko atskaņu.

Rainis uzsāk savu dzeju, atklājot Bairaona personi-

¹ Kain. Ein Mysterium von Lord Byron. Übersetzt und mit einem Vorwort versehen von Alexander Neidhardt. Halle (b. G.). ELNVA, 121225 nr.

² J. Rainis. Kopoti raksti, VI sēj. Rīgā 1949., 91., 92. lpp.

bas būtību ar metaforu, kas nēmta no dabas (šāds tēlojuma veids ļoti raksturīgs pašam Baironam):

"Straujš vētra: grūdiens drāžās zemei pāri,
No tumšām debess dzelmēm izlauzdamies,
Kas, klēpī turot, krata briesmas,
Kas izdārd krusu, pārkoņus un zibšņus,
Kas dvašas negaisā draud pasauls ēku
Par drupām gāzt."

Angļu dzejnieka salīdzinājums ar strauju vētras grūdienu, ar priekšstatiem par pārkonu un negaisu spilgti pauž Bairona trauksmainās personības būtību. Mēs taču zinām, ka arī Bairons labprāt tēloja dabu, it sevišķi vētras sabangotu jūru, ka viņa dzejā bieži sastopams vārda "pērkonš" izlietojums dažādos sastatījumos. Pēdējā īsā rinda ar saviem diviem aprautajiem sitienveida akcentiem panta galveno domu izceļ ar neatvairāmu spēku. Tas ir visai tēlainš Bairona varenā protesta gara suminājums.

Otrais pants līdzīgi pirmajam anaforiskā atkārtotumā atklāj sabiedrības balstus, pret kuriem bija vērstš Bairona protests:

"Tā vētra gāza drupā pasauls ēku: -
Viss gadu simtos celtais varas stiprums,
Viss sirmais likumbalsta smagums,
Viss tas, ko ļaudis tic un zin, un sargā,
Viss pēkšņi krīt, mirst vecie dzīves spēki,
Kad vētra brāž."

Pēdējā rinda atkal aizved atpakaļ uz pirmo pantu ar tā priekšstatu par brāžmainu vētru. Visizjustākie ir divi nākamie panti, kuros Rainis tēlo Bairona dvēseles maigumu, viņa ciešanas un sāpes. "Kas bij tā vētra?" jautā dzejnieks. Un atbilde skan:

"Viena smalka dvēsle,
Bet visu ļaužu nemieru tā slēdža
Un nesa visas pasauls sāpes;
Cik bērna dvēslē krājas pārestības,
Cik slogs spiež sievieti, cik darba ļaudis,

Cik tautas sten."

Šajās nedaudzajās uzsvērti anaforiskajās rindās lasītāja priekšā nostājas Bairaona - cilvēka tēls, kura "smalkā dvēsele" bija jutusi līdzīgi visiem cietējiem. Raiņa tēlojumā Bairaona - cilvēka personiskā līdzcietība pret citiem pāraug cīnītāja tēlā, cīņā pret sociālo netaisnību, pret sievietes, darbaļaužu, tautu apspiešanu. Svarīgākā doma šeit atkal tērpta izteiksmīgajos vārdos pēdējā Isajā rindā: "Cik tautas sten".

Ļoti konkrēti dzejnieks raksturo Bairaona ciešanas par sabiedrības un pasaules netaisnībām:

"Neviens nekad tik dziļi nebij cietis,
Tā jutis nebrīvi kā pasauls slogu,
Tā cēlies pretī gala ļaunam,
Līdz pašām saknēm urbās dvēseles nemiers,
Uz sevi krāva visu sāpju nastu
Pats pirmais Kains."

Šais pantos svarīgākās ir abas nobeiguma rindas un it sevišķi pēdējais, īsi izteiksmīgais un aprautais: "Pats pirmais Kains". Bairaona salīdzinājums ar Kainu ir piemērots "Kaina" izrādei. Reizē tas slēpj dziļāku domu. Jau Puškins aizrādīja, ka Bairaons allaž raksturo sevi pašu dažādos aspektos. Pēdējā, Itālijas periodā Bairaons jūt daudz kopēja ar Kainu. Kains Raiņa interpretācijā ir Prometejs, cietējs par taisnību un brīvību, cīnītājs pret despotismu, veco paražu un aizspriedumu nicinātājs. Tas ir pats Bairaons. Tikai viņa varonīgās dzīves noslēgums brīvības cīnītāju rindās atšķiras no mistērijas izmisīgā un bezcerīgā noslēguma. Kains taču nebija Bairaons, bet tikai daļa dzejnieka personības vienā viņa dzīves posmā - Ravennas sacelšanās sagatavošanas un sabrukuma posmā. Pats dzejnieks Kainu pārauga. Raiņa salīdzinājums dzejā skaists un saturā bagāts.

No samērā mierīgās un apvaldītās liriski maigās izteiksmes dzejnieks nākamajā pantā pāriet pie skalāka, izmisīgāka runas veida:

"Un visas pasauls sasāpušos vaidus
Šī dvēsele izkļiedza pār zemi pāri
Kā nevaldāmu sājpu dziesmu.
No dziesmas zeme drebēj', sevi dzirdot,
Un žēlām apzinājās sava vārga,
Un modās gars."

Šeit dvēsele jau izmisumā "kļiedz", un "sājpu dziesma" kļūst "nevaldāma". Galvenais saturs atkal atklājas pēdējā izteiksmīgajā rindā: "Un modās gars". Ar šiem vārdiem Rainis izsaka domu, ka Bairaona liesmainais protests modināja tautas domas cīnīties par brīvību un neatkarību. Savam lakoniskajam stilam piemērotos vienkāršos, bet dziļi izjustos vārdos Rainis nākamajā pantā vēstī par Bairaona varoņa nāvi, atkal atgriežoties pie tiem pašiem priekšstatiem un vārdiem, kurus bija izmantojis jau pirmajos pantos:

"Ne vētras brāzmā un ne mīlas vēsmā
Vēl lielā dvēsele sevim nepietika,
Tā dzinās atdot sevi visu:
Tā nesa tautām ziedot savas asins, -
Kad karsti izlija tās cīņas laukā,
Tad rima sirds."

Galvenā doma - doma par Bairaona nāvi - atskan pēdējās rindās trijos lakoniskajos poētiskajos vārdos: "Tad rima sirds".

"Kopš simta gadu pārskrēja tā vētra,
Un stājās straujā sirds priekš citiem pukstēt,
Bet nebeidz straujot dvēsmes dvesma:
Un mūžam plūst uz mums vēl lielā dvēsele
Kā maigas kokles skaņas un kā pērkons -
Līdz ausīs tautām laimes rīts."

Šeit Rainis dzejiski atkārtoti to pašu domu, ko bija izteicis dienasgrāmatas ierakstā par Bairaonu kā mūsdienu lielāko protesta garu, - Bairaona dzejas iedvesma ir dzīva arī šodien, un dzejnieks to saista ar nākamās laimes rītu. Dzejiskais salīdzinājums "kā maigas kokles skaņas un kā pērkons" attēlo Bairaona dzejas bū-

tību. Tas atgādina Beļinska vārdus, ka Bairons ir varenuma un reizē arī maiguma dzejnieks. No vienas puses, maigas kokles skaņas, no otras - pārkoņdārdi, - tā ir īsta Bairona dzeja.

Raiņa prologs ir ne tikai skaists un poētisks dzejolis - tas ir dziļi pārdomāts Bairona personības un daiļrades raksturojums dzejas formā. Te ir Bairona un viņa dzejas brāzmainais raksturs un arī tās smalkums un maigums. Te ir Bairona cīņa par taisnību un laimi, viņa varoņa nāve, viņa nozīme mūsu dienās. Un arī Rainis līdz ar Gēti, Puškinu, Riļejevu radījis Baironam literāru pieminekli.

Prologs tika nolasīts 1924.gada 17.aprīlī Bairona 100.nāves dienai veltītajā "Kaina" pirmizrādē. Par šo izrādi, tāpat kā arī par nākošajām "Kaina" izrādēm, ziņas atrodamas avīzēs "Jaunākās Ziņas" un "Sociāldemokrāts". Tā "Jaunāko Ziņu" 16.aprīļa numurā mākslas daļā parādās šāds ziņojums:

Bairona piemiņas svinības. 19.aprīlī paies 100 gadu no angļu geniālā dzejnieka nāves dienas. Tā kā Nacionālajā Teātrī p./iektdien/ un s./estdien/ izrāde nevar notikt, tad geniālā dzejnieka piemiņu svinēs rītvar p.7, izrādot viņa mistēriju "Kains", kur sevišķi izpaužas Bairona dzejas un pasaules uzskatu īpatnības. Tā ir pircilvēku un reizē arī visas cilvēces drāma, kas uzstāda mūsu priekšā mūžības problēmas. Mistērijai A.Cimermanis gatavoja jaunu stilizētu inscenējumu. Izrādei svinīgs raksturs. J.Raiņa prologs. Ieaicināti arī Anglijas pārstāvji." "Jaunākās Ziņas" ziņo arī par to, ka prologu lasīs Krīstaps Linde, un titullomā būs Teodors Lācis.

Pēc izrādes "Sociāldemokrātā" parādās K.Dzīllejas kritika, kurā viņš slavē režisoru Lindi un attiecīgos aktierus, bet kritizē dekorācijas.

Rainis bija personiski piedalījies izrādes sagatavošanā un bija par to ļoti interesējies. 22.3.1924.g. Raiņa dienasgrāmatas ierakstā lasāms: "Norūnājām "Kai-

na" inscenēšanu.¹ 24.III, 26.III, 17.IV un 24.IV 1924. g. ir dienasgrāmatas atzīmes par "Kaina" mēģinājumu, par pirmo un otro izrādi.²

Rainis pats bija domājis arī par izrādes dekorācijām. Par to liecina, piemēram, ieraksts 17.2.1924.g.: "... meklēju "Kainam" dekoratīvo ietērpu. Lasu "Asīriešu kultūru", skatos Klimtu." (Rainis gribēja iepazīstināt dekoratoru A.Cimermani ar gleznotāja G.Klīma stilizēto mākslu, lai viņš to izlietotu dekorācijām "Kaina" izrādei.³)

"Kaina" tulkojums un lugas izrādes organizēšana viņa vadītajā teātrī dzejniekam bija sirdslieta. Tas bija protesta izpausmes veids pret buržuāziskās valdības kultūras politiku. Līdz ar citiem līdzīgiem pasākumiem "Kaina" izrāde bija svarīgs solis cīņā par īsti progresīvas, internacionālas kultūras iesakojumu Latvijā.

Резюме.

Базируясь на изучении публицистических статей Райниса, материалов фонда Райниса Музея истории литературы и искусства им. Райниса, дневниковых записей поэта, автор рассматривает взгляды Райниса на Байрона и его творчество.

Анализ документов, охватывающих в общей сложности 26-летний период жизни Райниса, проводится с учетом эволюции его взглядов, постепенно углубляющегося проникновения в истинную сущность личности и творчества Байрона. В завершающем этот путь прологе к драме "Кайн" Райнис полностью выразил бурный, страстный дух байроновской поэзии, показал борьбу поэта за справедливость, значение его поэзии для последующих поколений.

¹ RLMVM, 22819.nr.

² Turpat.

³ Literārais mantojums, II. Rīgā 1961., 84.lpp.

Миллер-Кочеткова Т.В.
канд. филол. наук

Стендаль по материалам архива А.И.Тургенева.

Дневники и письма Александра Ивановича Тургенева /1784-1845/, брата декабриста Николая Тургенева и друга поэтов В.А.Жуковского, А.С.Пушкина и П.А.Вяземского, содержат интереснейший и большей частью еще не опубликованный материал о культурной, общественной и политической жизни Западной Европы 20-х - 40-х годов XIX века. Разыскивая и изучая документы о России в зарубежных архивах, А.И.Тургенев подолгу бывал за границей и лично встречался со многими выдающимися людьми Франции, Германии, Италии, Англии и других стран. Зная огромный интерес образованных кругов России, и в первую очередь людей пушкинского круга, к событиям культурной и политической жизни Западной Европы, он систематически записывал в свой дневник и сообщал друзьям любопытные детали. А.И.Тургенев не только тщательно фиксировал все интересное в своем дневнике /"...посмотри на журнал его - не проронена ни четверть секунды: хоть сейчас в протокол страшного суда", - с юмором писал П.А.Вяземский^{1/}/, он также аккуратно следил за своей корреспонденцией, требуя от друзей отчета о получении его писем, которые / или копии с которых / по прочтению должны были быть отправлены в его родовое имение. "Все мои письма отсылайте к А.И.Нефедьевой" / двоюродная сестра А.И.Тургенева / - эта фраза часто встречается в его переписке. "Между письмом и дневником решительной грани у него не было, - писал А.А.Сабуров. - Письмо свое он рассматривал как живой элемент в непрерывном потоке корреспонденций, мыслившихся им как связанное целое и подлежащих в дальнейшем какой-то обработке. Письмо

1. Остафьевский архив князей Вяземских. Т.3. СПб., 1899, с.281.

было страницей из дневника, отправленной к другу"^{1/} Таким образом собрался огромный мемуарный материал, замечательный культурный памятник, который отразил "умственные интересы и общественные искания" людей пушкинского круга.^{2/}

Не случайно в дневниках и письмах А.И.Тургенева имя Стендаля встречается относительно часто. Как известно, оба посещали в Париже одни и те же салоны /художника Жерара, четы-писателей Ансело, ученого Жювьё и др./, их сближали не только общие друзья, но и общность взглядов во многих отношениях, более того, Стендаль пользовался большим доверием А.И.Тургенева. В этом мы убедились, знакомясь с материалами архива А.И.Тургенева в Институте русской литературы / Пушкинский Дом / АН СССР.

Мы не остановимся здесь на том, что было уже ранее приведено А.К.Виноградовым в его книгах о Стендале.^{3/} В рамках этой работы невозможно также остановиться на всем, что нам удалось прочесть в страшно неразборчивых рукописях А.И.Тургенева. Приведем лишь наиболее интересные и ранее неизвестные моменты, которые существенно дополняют представления о взаимоотношениях А.И.Тургенева и Стендаля.

Отметим сразу же, что судя по дневникам и письмам А.И.Тургенева, он встречался со Стендалем значительно чаще, чем предполагалось до сих пор. Так, например, ничего не было известно о встречах Тургенева со Стендалем в ноябре 1832 года, апреле-мае 1835 года, марте и ноябре 1838 года, марте 1839 года и др. Остановимся на некоторых из них.

27 ноября 1832 года А.И.Тургенев писал из Флоренции брату Николаю: "Третьего дня встретил я здесь Беда (Стендаля). Он консулом в Риме, и сегодня туда едет."^{4/} Я рад

1. А.А.Сабуров. Александр Тургенев. - В кн.: Письма Александра Тургенева Булгаковым. М., 1939, с.10.

2. См.: М.И.Гиллельсон. А.И.Тургенев и его литературное наследство. - В кн.: А.И.Тургенев. Хроника русского. - Дневники /1825-1826/. М.-Л., 1964, с.441-504.

3. См.: А.К.Виноградов. Стендаль и его время. М., "Мол. гвардия", 1960 /и др./

4. Стендаль был французским консулом в Чивита-Веккии, но часто и подолгу бывал в Риме.

возобновить с ним знакомство, ибо он знает Италию и особенно Рим. Я беру книгу его о Риме"^{1/}

Прошло более двух лет после последних встреч А.И.Тургенева со Стендалем в парижских салонах. События этих лет так или иначе отразились на судьбе каждого из них. После Июльской революции и польского восстания неприязнь царских правительственных кругов к А.И.Тургеневу еще усилилась. Ему не только не удалось добиться отмены смертного приговора брату-декабристу, но и приходилось опасаться, что он сам тоже окажется изгнанником, вынужденным искать пристанища в чужих краях. Что касается Стендаля, то он тоже чувствовал себя одиноким, оторванным от привычной среды и обстановки, "печальным обломком" прошлого.^{2/} Естественно, что все это должно было повлиять и повлияло, как мы убедимся ниже, на характер их встреч и бесед.

Итак, направляясь из Германии в Рим, А.И.Тургенев взял с собой книгу Стендаля об этом городе. О том, что это за издание и какое значение Тургенев придавал этой книге, мы также узнаем из материалов архива.

27 августа 1832 года А.И.Тургенев приехал в Триест. На следующий день он отправился дальше, в Верону. По дороге остановились кормить лошадей и обедать в Боргето. "Боргето, - отметил А.И.Тургенев в своем дневнике, - последнее местечко в (Walsh-Tyrol) итальянском Тироле. - Я бродил по берегу Эци, желая рассеять хандру свою, но ничто не удается: даже чтение Пушкина и Беля - не помогает. Пора от пустынь и утесов и водопадов - к людям и к людям, с которыми я мог бы говорить не по складам. Меня давит тоска по брате, по Жуковском, по Москве. Скорее в Милан. - Недобро человеку одному быть!"^{3/}

Через несколько дней А.И.Тургенев посетил в Милане кар-

1. ИРЛИ, фонд.309, № 350.

2. См. *Т. Kotchetkova, De nouveaux détails sur la visite du baron Félix de Meyendorff à Donato Bucci. - Stendhal Club, N: 18, 1963.*

3. ИРЛИ, ф.309, № 12, л.58об.

тинную галерею, и, записывая в дневнике свои впечатления, отметил в связи с эскизами Рафаэля: " Не знаю, об одном из сих картонов говорил Бель в Риме своем: стр.52, 1.т. "C'est à Milan, au musée de Brera (но там нет картины, - замечает Тургенев-) que je trouve l'un des chefs-d'oeuvre de la jeunesse de Raphael, le Mariage de la Vierge, gravé par le célèbre Longhi. L'âme tendre, généreuse, pleine de grâces du jeune peintre commence à se faire jour à travers le profond respect qu'il sent encore pour les préceptes de son maître". Я стоял долго перед сими картонами и учился удивляться Рафаэлю,- добавляет А.И.Тургенев.^{1/}

Эта запись позволяет уточнить, что речь идет о брусельском издании "Прогулок по Риму" Стендаля / Promenades dans Rome. T.I-2. Bruxelles, 1830 /. Именно в первом томе этого издания имеется на указанной странице отрывок, цитируемый А.И.Тургеневым. Стендаль, по всей вероятности, еще не видел бельгийскую контрафакцию своей книги, вот почему Тургенев, прибыв 5 декабря в Рим и тут же встретив Стендаля, показал ему ее / а не "Красное и черное", как предполагал А.К.Виноградов, цитируя соответствующий отрывок из дневника А.И.Тургенева.^{2/}

Примечательно то, что Тургенев обращается к Пушкину и Стендалю, чтобы рассеять тоску. Эти имена названы в одном ряду не случайно. Люди пушкинского круга, и в первую очередь сам Пушкин, рано и высоко оценили творчество Стендаля.^{3/} Как в произведениях Пушкина, так и в книге Стендаля А.И.Тургенев находил ту духовную пищу, которой ему так не хватало вдали от людей, с которыми можно говорить "не по складам"...

Однако не только книга Стендаля служила А.И.Тургеневу

1. ИРЛИ, ф.309, № 12, л.74.

2. См.: А.К.Виноградов. Стендаль и его время. М., 1960, с.293.

3. См.: Т.В.Кочеткова. Стендаль и Вяземский. - Вопросы литературы, 1959, № 7; - Стендаль и русские писатели. - Учен. записки Латвийского гос.ун-та, т.89, филол.науки, 1968; - Стендаль в личной библиотеке Пушкина. - Там же, т.106, Пушкинский сборник, 1968.

гидом по итальянским музеям и учила его понимать итальянское искусство. Прибыв в Рим, Тургенев нашел, как известно, в лице самого автора прекрасного спутника по древнему городу, "интереснее и остроумнее" всех чичероне, и который мыслил с ним "вслух."¹ В дневнике А.И.Тургенева мы обнаружили еще не известное пространное описание одной из прогулок со Стендалем по Риму и его рассказа о римских памятниках и римлянах:

"10 декабря / 1832 года /... В 12 час/ов/ зашел за мной Бель (Стендаль) и мы отправились осматривать Рим, прежде всего к церкви Св.Петра in Montorio ибо, по мнению его, ни откуда Рим так хорошо не виден, как с этой горы.- Дорогой указал он мне некоторые дворцы и церкви: древнюю статую Паскино у дворца Vaschi: этот Браск был последним племянником Папы, который успел грабежом воздвигнуть себе дворец. Папа долго не знал о богатстве своего племянника. Уверяют, что когда он в первый раз увидел его, то заплакал и велел повернуть в Ватикан, не навестив племянника в его пышном дворце. Мы проехали французскую, немецкую церкви и вобрались наконец по крутой горе к Св.Петру, перестроенном королем гиспанским в 15 столетии. Первобытная церковь одна из древнейших в Риме: теперь в ней монастырь и недавно король неаполитанский купил для него сад, на покате горы от церкви идущей. Он дает монастырю порядочный доход. Церковь богата картинами и статуями; но славится еще более тем, что здесь найден chef-d'oeuvre Рафаэля, перенесенный отсюда в Ватикан: преобразование Господне. Из колонн, найденных в саду Салустия, построена балюстрада одной капеллы (de jeunes antiques²). Уверяют, что недалеко отсюда, там где благочестие короля гиспанского воздвигло храм, Св.Петр принял венец мученический.

Перед церковью - площадка, с которой можно видеть Рим со всех сторон. Товарищ мой объяснял мне все главные пункты

1. См.: Переписка Александра Ивановича Тургенева с кн.Петром Андреевичем Вяземским. Т.1. Пг., 1921, с.126, 200-205.
2. Из желтого античного мрамора.

древнего и нового Рима и его окрестностей, указал любопытные пункты в горах Абрузских, откуда он недавно возвратился с С/ент/Олером. - В сих объяснениях вмешивал он беспрестанно любопытные сведения о теперешнем Риме и о римлянах, о Папе и о кардиналах, о духовенстве и о внешней внутренней политике. Замечу наскоро: кардиналы прежде были только приходские священники или надзиратели госпиталей и пр. в Риме; отсюда обычай, что каждый новый кардинал, с сим званием получает на свое попечение и церковь римскую, делается ее протектором и часто обогащает ее, при жизни и по смерти своей. Папа Сикст У - величайший из Пап по управлению, как Папа / пробел / в войне, положил за правило, законом, чтобы кардиналов было столько же числом, сколько было учеников у Христа: т.е. 70, но чтобы в сем числе были непременно 4 кардиналы из монашеских орденов; ибо он заметил, что другие, т.е. знатные, теряли достоинство церкви и только роскошествовали, не подкрепляя церковь личными своими качествами: от того самые умные Папы, так как и ныне царствующий, из орденов монашеских.

Теперешний Папа¹ хочет наложить подать 15^{ти} процентов со всех церковных имений, и отбирал на это мнения кардиналов; но опасается отравы. Большая часть согласилась, но некоторые отвечали, что дадут налог тогда, когда не будут обогащаться окружающие Папу. Уверяют, что финансы в таком дурном положении, что нечем платить жалованье. Сам Папа мало пользуется грабежом секретаря своего: и едва ли во весь год очиститься ему до 150 т/ысяч/ франков. Он еще не осмотрелся на своем престоле и не привык к нему; любит заниматься церковными древностями. - Викарий Папы - кардинал Zurla.

Кардинал капуцинского ордена, коего физиогномия так поразила меня в храме Св.Петра, есть тот самый, коего соблазнительную историю Бель рассказывает во 11^й части своих Прогулок: кажется: Micoti?² Он отчаялся в своих товарищах и теперь жи-

1. Григорий ХУ1.
2. Речь идет о кардинале Микара / Micara /.- См.: Стендаль. Собрание сочинений.Т.10. М.,1959,с.387.

вет только для своего удовольствия, укрываясь месяца на три летом в капуцинском монастыре, близ Рима, в одной из окрестных прелестных гор.

С площадки Montorio поднялись мы к водопаду Паулинскому, fontaine Pauline, так названному потому что Павел У, разломав развалины форума Нервы, построил из них сей огромный водопад, поддерживаемый шестью гранитными колоннами; из пяти нишей между сих колонн вырывается поток воды за 35 миль сюда проведенной. - В надписи над колоннами вода сия названа Альсеатинскою - aquae Alsiatinae /sic/ - но Неббь^{1/} уверяет, что это древняя вода Траянова, которую император провел сюда для транстеверанцев - (живущих за Тибром, (за Москво-речье). Она напоет часть города и приводит в движение несколько мельниц. От водопада проехали мы к Пантеону. Сколько раз уже проходил я мимо его портика, любовался им - и не знал, что стою пред одним из древнейших и великолепнейших памятников Рима! я удивился, когда коляска наша остановилась у колонн портика; но Бель уверяет, что не один я проходил без внимания - монумента, коим после удивлялся. Перед Пантеоном - обелиск из египетского гранита, гиероглифами исписанный; но самый Пантеон почитается памятником древности, лучше других уцелевшим. Он воздвигнут Агриппою, во время 3^{го} его консульства, в 25 году христианского летосчисления. - Портик из огромных колонн приставлен после к самому Пантеону: круглое высокое здание, крестообразный купол открыт в центре - и предстоящие в храме христианском vont ex-résés à la pluie; ибо жертвоприношения язычников требовали отверстия для дыма. На самом портике надпись, означающая время построения и создания храма сего: "M. Agrippa. L. F. cos. tertium. fecit." - По сказанию Плиния храм сей был посвящен Юпитеру-Мстителю. Боги: Марс и Венера или свод здания подобный небесному - дали ему имя - Пантеона. Другие надписи означают время, когда храм сей был восстановлен. Он был закрыт в продолжении нескольких столетий вместе с другими языческими храмами, и долго императоры не смели отдавать христианам храмов

1. Несомненно Неббь / Antonio Nibby, 1792-1839 /, римский ученый-археолог.

языческих: Пантеон считается первым храмом, уступленным христианству - императором Фокасом и Бонифацией 1У посвятил его Богородице и св/ятым/ мученикам. Еще купол сохранил в свое время свою бронзовую кровлю; после вихрь времени и завоеватели перенесли бронзы в Александрию. - Теперь вросли в землю и несколько ступеней главного входа, и свое накопление наносной земли - неизвестно как и откуда во всем Риме - вредит величию храма. Вместо статуй Августа и Агриппы в ротонде христианские алтари и две / ? / доски - но сии доски над прахом Рафаэля и Ганибала Каража!... В нишах стояли их бюсты, а в других Винкельман, но в 18^М или 19^М столетии бюсты сии вынесли, потому что только одни духовные или принцы крови могут стоять в церквях!! И те, кто произведениями своего гения влекут к храмам и возбуждают чувство, умоляют самих неверующих, лики тех не могли оставаться в храмах, ими воздвигнутых или украшенных. - Из Пантеона к Св.Петру: здесь опять осмотрел я с Белем - памятники, учился отличать дурной вкус Бернини от изящества Кановы и даже от совершенства Торвальдсена; обошел все пределы; долго стоял у двух гениев памятника Стуартам, и прочел значительную надпись над оным, над сочинением коей долго умудрялись латинцы... Из церкви прошли мы с Белем в Ватикан, он объяснил мне все внутреннее хозяйство Папы, показал ложи Рафаэля и виды с Ватикана, дуб Тасса, Альбано, Крашати, все, все... и в галлерее снова любовались лучшими картинами. В 5^{ТЬ} часов мы расстались^{1/}

В записях А.И.Тургенева мы узнаем острые суждения Стендаля о католическом духовенстве и о внутренней политике Папы,^{2/} его манеру связывать вопросы искусства с социальными и политическими проблемами, характерный для него взгляд на Бернини и Канову. Кроме того, в них оказывается и чисто биографическая деталь - упоминание о поездке Стендаля в горы Аbruцкие^{3/}, откуда он якобы вернулся со своим начальником - французским послом в Риме Сент-Олером.

1. ИРЛИ, ф.309, № 14, л.12 об.- 14.
2. Незадолго до этого Стендаль опубликовал статью "Рим и Папа в 1832 году".
3. 7-20 октября 1832 года. - См.: H. Martineau, *Le Calendrier de Stendhal*. P., Le Divan, 1950. - Yves du Parc, *Quand Stendhal relisait les Promenades dans Rome*, Lausanne, 1959, p.43.

Как известно, в декабре 1832 года, январе и апреле 1833 года А.И.Тургенев часто бывал в обществе Стендаля. Они запросто заходили друг к другу, часами вместе гуляя по Риму и окрестностям, встречались у общих знакомых.^{1/} А.И.Тургенев советовался со Стендалем не только по поводу поездки в Чивита-Веккию для встречи Жуковского, который должен был прибыть пароходом, или по вопросу о том, как устроить пересылку денег из России через парижского банкира. Материалы архива А.И.Тургенева свидетельствуют также о том, что он советовался со Стендалем и по значительно более серьезному делу, которого он касался лишь в письмах к брату Николаю Ивановичу, - о возможности натурализации во Франции.

23 апреля 1833 года А.И.Тургенев писал брату, который жил в это время в Париже: "Сегодня отвечаю ему /П.А. Вяземскому. - Т.К./ - о поездке 3-го дня в Тиволи, где я роскошничал с Белем (Стендалем) любясь водопадами, виллами, развалинами и прекрасным солнцем и видами на *Camagna di Voша*. Прелесть!" И в том же письме: "Вчера с Белем я советовался о натурализации. Он порядочно правил не знает, но полагает, что во всяком случае можно и въехать во Фр/анцию/ и выехать оттуда. Я ничего не сделаю до свидания нашего в Женеве; но как ни уговаривают опять разные и сестрица /А.И.Нефедьева.- Т.К./ не продавать имения - я буду хлопотать о продаже Гурьеву."^{2/} Еще до этого, в письме от 10-12 апреля, А.И.Тургенев писал брату: "Она / А.И.Нефедьева.-Т.К./ не знает, что мне снова запрещено ехать во Франц/ию/ и что может Государю притти на мысль запретить русским и вообще жить в чужих краях"^{3/} Все это свидетельствует о большом доверии и весьма дружеском отношении А.И.Тургенева к Стендалю.

Одна из дневниковых записей этого периода позволила нам в свое время уточнить для нового французского издания дату письма Стендаля к А.И.Тургеневу, отнесенного ранее

1. См.: Переписка Александра Ивановича Тургенева с кн.Петром Андреевичем Вяземским.Т.1, с.126, 200-205, 207. - А.К.Виноградов. Стендаль и его время, с.293-299 /и др./
2. ИРЛИ, ф.309, № 350, л.236-236 об.
3. Там же, л.233.

в издании Анри Мартино к февралю 1833 года^{1/}Посылая Тургеневу книги, Стендаль приложил к ним письмо, которое является непосредственным откликом на следующую беседу, зафиксированную в дневнике А.И.Тургенева: "4 февраля /1834 года/. В *café* встретил Беля, болтал о кн/язе/ Вяземском, сообщил ему содержание письма его о нем и вместе, разговаривая о процессе *Чезарини*, о литературе, о *Œuvres posthumes/* Шенье, кои он почитает поддельными, приписывая их Летушу, мы бродили по *Corso*, осыпаясь мелом и цветами; остановились против дома принадл/жащего/ Торлонии, где была некогда церковь (единственная церковь в Риме, обращенная в частное жилище, и то чего не мог сделать Папа Пий У1 - для своего племянника Браски, то удалось банкиру!)"^{2/}

Внимание привлекает здесь также упоминание Тургенева о письме Вяземского о Стендале. Известно высказывание Вяземского об авторе "Красного и черного" в письме к А.И.Тургеневу от 9-10 мая 1833 года. О нем ли вспомнил Тургенев? Как бы то ни было, интересен тот факт, что еще до личного знакомства с Вяземским Стендаль узнал о нем в беседе с А.И.Тургеневым.

В конце 1834 года в Рим приехал и сам П.А.Вяземский и поселился в том же доме, в котором жил Стендаль.^{3/} Весною 1835 года в Риме вновь появился А.И.Тургенев. Естественно, что круг русских знакомых Стендаля расширился. В дневнике Тургенева то и дело мелькают строчки: "18 апреля /1835 года/... Вечер дома: у нас Мортемар,^{4/} Давыдов,^{5/} Бель..." " 19 апреля. До полуночи сидели у нас гости: M^{me} Mortemart,

-
1. См.: Stendhal. Correspondance. T. 2. P., Gallimard, 1967.
 2. ИРЛИ, ф. 309, № 311, л. 64 об.
 3. См.: Т. В. Кочеткова. Стендаль и Вяземский /см. выше/.
 4. А. В. А. де Рошешуар, виконт де Мортемар /1806-1885/.
 5. Л. В. Давыдов /1792-1848/. участник Отечественной войны 1812 года, брат поэта-партизана Дениса Давыдова. См.: N. Kauchtschischwili. L'Italia nella vita e nell'opera di P. A. Vjazemskij. Milano, 1964.

Кривц/ов/^{1/}Штакельберг/^{2/}Бель-Стендаль". "2 мая...К кн/язю/ Вязем/скому/ - там Кестнер/^{3/}Бель, Штакель/берг/ и пр/очие/...С Белем простился и писал брату...Бель пошлет письмо из Civitta-Vecchia"^{4/}.

Особый интерес для стендалеведов представляет следующая запись А.И.Тургенева: "28 апреля / 1835 года/...Получил от Беля чрез / пробел / книжку Келля: Rom im J/ahre/ 1833"^{5/}. Эта книга / Friedrich Kelle. Rom im Jahre 1833. Stuttgart-Tubingen, Cotta, 1834/ нигде не упоминается в стендалеведческой литературе, хотя круг чтения Стендаля тщательно изучался. Примечательно, что Стендаль, который очень интересовался этой темой, не пропускал даже новинки на немецком языке.

Вскоре после этого, А.И.Тургенев встретил и самого автора книги. Вот что он отметил в своем дневнике: "26 мая / 1835 года/...в Париже ...Я смотрел на знакомые дома и улицы... Пошел гулять, встретил Келля /sic! /... С Келем о его книге о Риме..."^{6/}

Однако прежде чем перейти к записям А.И.Тургенева следующего периода, остановимся еще на одной, сделанной незадолго до отъезда из Рима: "1 мая / 1835 года /. Ночью слышал стрельбу из пушек: торжествовали весну, но с весною - грустному грустно... У кн/язя/ Вязем/ского/. Оттуда в церковь Св.Лудовика, где французы празднуют сегодня тезоименитство Филиппа^{7/}. Музыка и пение прекрасны. Повер/енный/ в делах, Бель - в мундирах, прелесть - и с розой! Итал/ьянцы/, англичане слушали, обратившись спиной к /ал/тарю, а

1. П.И.Кривцов /1806-1844/, секретарь русской миссии в Риме, брат декабриста С.И.Кривцова.
2. По-видимому, О.-М.Штакельберг /1786-1837/, археолог и художник / из лифляндских дворян /.
3. Ганноверский посланник в Риме, художник и любитель археологии.
4. ИРЛИ, ф.309, ж 305.
5. Там же.
6. Там же.
7. Французского короля Луи-Филиппа.

глазами к оркестру. Я осмотрел памятники: все французы, в Риме умерш/ие/...^{1/}

Чрезвычайно лаконично, но очень выразительно описано это торжество, во время которого А.И.Тургенев увидел Стендаля во всем его великолепии французского консула. Как не вспомнить тут горькие слова Стендаля о том, что он предпочел бы писать роман на чердаке удовольствию носить расши-
тый мундир ценою в восемьсот франков.^{2/}

В последующие годы встречи А.И.Тургенева со Стендалем были очень редкими, да и характер их был иной. Это уже не были прогулки вдвоем и былая откровенность, когда можно было касаться даже сугубо личных дел. Дневниковые записи А.И.Тургенева 1836 и 1838 годов свидетельствуют о немногочисленных встречах со Стендалем в Париже у Жерара или у Ансело. Вместе с тем и в этих записях обнаруживаются ранее неизвестные интересные подробности. Так, А.И.Тургенев отметил: "4 марта /1838 года/ воскресенье... Прочел статью Беля-Стендаля в Revue de Paris о Лионе и угадал автора: бегаёт за умом и оригинальностью и не всегда ловит их"^{3/}

В марте 1838 года в этом журнале появился отрывок из "Записок туриста" Стендаля.^{4/} Именно этот отрывок читал Тургенев и рассказал об этом автору, встретив его у Ансело: "6 марта... К Ансело: там Бель, с ним о статье его: он издаёт путешествие по Франц/ии/. Трудно, ибо мало историческ/их/ примечательнос/тей/, как на пример/ в Италии". Тут же А.И.Тургенев записывает анекдот, рассказанный Стендалем во время беседы: "О Талер/ане/ и Семонвил/ле/^{5/}Не-

1. ИРЛИ, ф.309, № 305, л.59 об.
2. См. письмо Стендаля к Доменико Фьоре /апрель 1835 года/. - В кн.: Stendhal. Correspondance. Т.3. P., Gallimard, 1968.
3. ИРЛИ, ф.309, № 318, л.28 об.
4. Mémoires d'un Touriste, par l'Auteur de Rouge et Noir. - Revue de Paris, 1838, t.51, mars, p.33-47.
5. Ш.-М.Талейран /1754-1838/ и Ш.-Л.Семонвиль /1759-1839/, французские дипломаты.

навидят друг друга. Кто-то сказал M^r de Sémonville/ vieillit. - Je ne vous comprends pas, M/onsieur, ответил Талеран, quel intérêt a-t-il de vieillir?"^{1/}

А.И.Тургенев не преминул рассказать этот анекдот в письме к П.А.Вяземскому, не упомянув, однако, имени Стендаля.^{2/}

Значительно чаще А.И.Тургенев встречался со Стендалем в 1839 году, первую половину которого Стендаль провел в Париже, занимаясь корректурами романа "Пармская обитель" и другими произведениями. Так, в дневнике Тургенева читаем: "2 января / 1839 года/... К Ансело: там княгиня Сапег^{3/} и с ней много болтал. Ей дают паспорт в чужие края. Бель много врал и собирался врать; она уехала". " 8 января... Вечер у Моле^{4/}: толпа, Монталиве^{5/} с женою, Бель сказывал, что гр/аф/ Пален^{6/} опасается за министров: que dira l'Empereur mon maître?"^{7/}

Если из последней записи мы узнаем о еще одном высказывании Стендаля у Моле^{8/}, то первая запись любопытна тем, что она расширяет представления о круге лиц, бывавших в салоне Ансело и встречавшихся там со Стендалем^{9/}, а также тем, что упомянутая в ней княгиня - жена того самого князя, которого Стендаль упоминает в столь интригую-

1. ИРЛИ, ф.309, № 318, л.29 об.
2. См.: Остафьевский архив князей Вяземских.Т.4. СПб., 1899, с.33.
3. Супруга польского князя Льва Сапег /1802-1878/, бывшего камергера русского двора, эмигрировавшего в Галицию.
4. М.-Л.Моле /1781-1855/, граф, французский государственный деятель.
5. М.-К.Башасон де Монталиве /1801-1885/, граф, министр внутренних дел в кабинете Моле.
6. П.П.Пален /1775-1864/, граф, русский посол во Франции.
7. ИРЛИ, ф.309, № 318, л.93 об., 94 об.
8. П.А.Вяземский тоже привел в своем дневнике слова Стендаля, услышанные им у Моле /3 апреля 1839 года/. -См.: П.А.Вяземский. Записные книжки. /1813-1848/. М., 1963, с.264.
9. См.: Virginie Ancelot. Un salon de Paris. P., 1866. -H.Martineau. Stendhal et le salon de Madame Ancelot. P., 1932.

щей маргиналии на экземпляре своей книги "Vie de Rossini":
"P/rin/ce Sapieha. Je lui dirai: va-t-en"^{1/}

Особенно интересна для нас, естественно, следующая
дневниковая запись А.И.Тургенева о беседе со Стендалем о
Наполеоне и его приближенных: " 16 января /1839 года/. К
Ансело... Бель - о Мерлене,^{2/} о Дарю,^{3/} коего был аудитором в
Москве, и носил первый бюллетень из Петровского, под дик-
тант Наполеона.^{4/} - Дарю - в немилость после Московского по-
хода, где был министром, а не интендантом, как прежде, а
Mathieu Dumas^{5/} не мог быть им. Наполеон не хотел объявить
вольность русских крестьян, хотя многие ему советовали
это; ибо не хотел вредить сим средством - своим братьям -
государям; от того не волновал и Польши. Бель был очень
интересен, говоря о Дарю, коего был племянником"^{6/}

Как известно, Стендаль много писал о Наполеоне, но в
написанном он нигде не касался этого вопроса так прямо,
как в этом рассказе, лаконично зафиксированном А.И.Турге-
невым. Тем-то и особенно интересны такие материалы, что
они позволяют узнать суждения писателя, которые он не ре-
шался столь откровенно высказывать в произведениях, пред-
назначенных для печати.

В 1839 году Стендаль встречался в Париже не только с
А.И.Тургеневым, но и с П.А.Вяземским. В дневнике Тургенева

-
1. Stendhal. *Mélanges intimes et marginalia*. Т.2. Р., 1936, р.59.
 2. По-видимому, Ф.-А.Мерлен /из Дуэ, 1754-1838/, граф, госу-
дарственный советник 1 Империи, который незадолго до
этого умер в Париже.
 3. П.Дарю /1767-1829/, граф, государственный деятель 1 Империи.
 4. Сравн.с: А.И.Михайловский-Данилевский. Описание Отечест-
венной войны в 1812 году...Ч.3. СПб., 1839, с.55: "Выгнан-
ный из Кремля пожаром, Наполеон, по прибытия в Петровский
дворец, тотчас занялся предположениями угрожать Петербур-
гу...В составлении сего плана провел Наполеон первую ночь
в Петровском дворце...Исчислив на карте расстояния, он
начал диктовать повеления корпусным командирам..." /с.54-
55/.
 5. Г.-М.Дюма /1753-1837/, граф, генеральный интендант наполео-
новской армии.
 6. ИРЛИ, ф.309, № 318, л.96.

мы неоднократно находим упоминания о вечерах, проведенных вместе в парижских салонах. Так, А.И.Тургенев записал: "30 января... вечер у князя/ Вяземского/ и с ним к Ансело: там веселое общество журналистов и литераторов. Bayle /sic!/ смешил нас; Ансело спросил о Кюстине: " À propos de bottes"^{1/}

Смысл этой загадочной записи раскрывается, если прочесть письмо П.А.Вяземского к А.И.Тургеневу от 11 июня 1843 года, где говорится в связи с книгой Адольфа де Кюстина о России "La Russie en 1839": "...Здесь много толков о книге Custine, но редкие ее имеют. Я доселе взглянул в нее только мельком... По моему мнению не может она произвести большое действие: четыре тома одних взглядов, умоарений, поверхностных заключений - и не новых, а давно и лучше сказанных другими. Je soupçonne qu'il aura été mal foutu en Russie et que toute sa haine et sa colère est à propos des bottes. Помнишь-ли слова Стендаля у M^{me} Ancelot? Говорили о новом романе Custine Ethèle, M^{me} Ancelot disait qu'elle était curieuse de savoir comment l'auteur avait traité l'amour. - Il en aura parlé à propos de bottes - отвечал Стендаль. Мне хочется написать об этой книге, чтобы выставить анекдот в эпиграфе"^{2/} /Заметим, что П.А.Вяземский написал о ней, но эпиграф избрал другой"^{3/}.

Очень интересна следующая запись в дневнике А.И.Тургенева, сделанная в той же свойственной ему лаконичной манере: "1 декабря / 1841 года /... После обеда к Ансело: там Martinez de la Rosa рассказал Бело и мне историю Léon - капитана Эспартеро, и его портрет: он похож на портрет Сиды, Храбрость и красота его. Казнь его и невинность".^{4/}

1. ИРЛИ, ф.309, № 318, л.98.

2. Там же, № 4715, л.156-157 /копия письма П.А.Вяземского/.

3. Статья Вяземского сохранилась в рукописи в ЦГАЛИ, ф.195, ед.хр.1036.

4. ИРЛИ, ф.309, № 319.

Диего Леон, испанский генерал, был за полтора месяца до этого казнен регентом Эспартеро. Рассказавший его историю испанский посланник в Париже Франсиско Мартинес де ла Роса, поэт и драматург, был активным борцом за независимость Испании, против наполеоновского нашествия. Эта личность, как и казненный генерал Диего, могла в равной мере заинтересовать как Тургенева, так и Стендаля.

Интересен также приведенный А.И.Тургеневым в письме к П.А.Вяземскому / от 20/8 января 1842 года / отзыв Стендаля и публициста Кантагреля об игре Рашели в "Сиде" и их рассказ о трагикомическом эпизоде, случившемся во время этого представления: "Вчера слышал *Stabat mater* ... К Рашели - я не попал. В салон - Ансело приехали *Bayle-Stendalh /sic!/,* автор *du fou du palais Royal -Cantagrel,* из фр/анцузского/ театра и уверяли, что Рашель не имела большого успеха в сем первом представлении, что в центре партера, и даже в ложах - начинали шикать враги ее, но что она играла хорошо, хотя в 3^М акте нежные слова и отзывались суровостью ее таланта. Бель особенно поражен был *par la laideur des acteurs; Cantagrel* хвалил Родрига - *Beauvalet,* особенно в некоторых выходках: к несчастью все актеры и малы ростом и головастики, ...и не отвечают идеалу испанской красоты. - К тому же особенный случай мешал несколько вниманию публики: в галлерее сидел какой-то нос необыкновенной величины, пред коим и Argout - курносый!!^{1/}Его заметили и беспрестанно на него поглядывали, смеялись. Он, не замечая, что смеются над ним, также оглядывался и также смеялся - и увеличивал смех других: партер хохотал в трагедии; а M^{lle} Rachel - едва ли не приняла этого смеха - признаком холодности партера."^{2/}

Эта дневниковая запись А.И.Тургенева, свидетельствующая о неизменном интересе Стендаля к Рашели и в последние месяцы его жизни, также дополняет "Календарь Стендаля" новой датой. Это тем более важно, что об этом периоде у стендалеведов имеется сравнительно мало и к тому же не очень точных сведений. А.И.Тургенев был одним из тех редких современников Стен-

1. Стендаль часто называл французского политического деятеля графе д'Аргу - *Grandnez.*
2. ИРЛИ, ф.309, № 2720а, л.24.

даля, которые оставили нам свои свидетельства о писателе, имя которого вскоре должно было войти в историю. Мы привели в этой публикации лишь наиболее яркие моменты из того, что нам удалось прочесть в материалах его архива. Нет сомнения в том, что дальнейшая работа исследователей над этими чрезвычайно ценными материалами откроет еще немало нового и позволит еще глубже равернуться в вопросе о связях Стендаля с Россией и с русскими.

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
TAMĀRA ZĀLĪTE. Some reflections on the short prose genre.....	3
Т.В.ПОЛИС. Вокруг "грозовых 30-х": "Гроздья гнева" Дж.Стейнбека, "США" Дж.Дос Пассоса и антикоммунизм журнала "Америка"....	18
Л.И.РОНГОНЕН. О фольклорных образах поэмы Т.У.Лонгфелло "Песня о Гайавате".....	35
R.A.DARVINA. Zeit und Zeitbild in der modernen west-deutschen Literatur.....	46
T.CELMIŅA. Skandināvijas valstu literatūra Latvijā XIX gs. beigās.....	64
T.BAČINA. Rainis par Beironu.....	82
Т.В. МЮЛЛЕР-КОЧЕТКОВА. Стендаль по материалам архива А.И. Тургенева.....	118

10
 20
 30
 40
 50
 60
 70
 80
 90
 100

Ученые записки, том I74

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ, ИСТОРИИ И КРИТИКИ
ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (XIX-XX вв.)

Редактор М. Шмулович
Технический редактор И. Карбанова
Корректор И. Карбанова

Редакционно-издательский отдел ЛГУ им. Петра Стучки
Рига 1972

Подписано к печати 31.10.1972 ЯТ 19453 Зак. №732.
 Ф/б 60x84/16. Бумага №1. Физ.п.л. 8,5. Уч.-и.л. 6,5
 Тираж 400 экз. Цена 41 коп.

Отпечатано на ротационной машине, Рига-50, ул. Вейденбаума, 5
Латвийский государственный университет им. П. Стучки

32879

0.41

Хмбр.

Цена 4Г коп.

44 / 1202

Учен. зап. (ЛГУ им. П.Стучком), 1972, т. 174, 1-135

LATVIJAS UNIVERSITĀTES BIBLIOTĒKA



0508043506