

PETERA STUCKAS LATVIJAS
VALSTS UNIVERSITĀTE
ЛАТВИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ ПЕТРА СТУЧКИ

ZINĀTNISKIE RAKSTI
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

SEJUMS 80. TOM

PĒTERA STUCKAS LATVIJAS
VALSTS UNIVERSITĀTE
ЛАТВИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ ПЕТРА СТУЧКИ

ZINĀTNISKIE RAKSTI
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

SEJUMS 80 TOM



IZDEVNIECĪBA «ZVAIGZNE»
RĪGA 1966 RĪGA

Filoloģijas zinātnes
Apscerējumi par ārzemju literatūru

Филологические науки
Сборник статей по зарубежной литературе

REDAKCIJAS KOLEĢIJA:

Vec. pasn. T. Babčina, filol. zin. kand. doc.
N. Doņesa, filol. zin. kand. doc. K. Gailums,
filol. zin. kand. doc. Z. Giļdina,
filol. zin. kand. doc. D. Kalniņa.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Ст. преп. Т. Бабчина, канд. филол. наук доц.
Н. Донец, канд. филол. наук доц. К. Гай-
лумс, канд. филол. наук доц. З. Гильдина,
канд. филол. наук доц. Д. Калниня.

ОТ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

Настоящий выпуск «Ученых записок» факультета иностранных языков Латвийского государственного университета содержит статьи по вопросам зарубежной литературы на латышском, русском, немецком и английском языках.

В сборник входит статья доцента З. Гильдиной, посвященная творчеству Ромена Роллана. На большом фактическом материале в статье показаны связи Р. Роллана и Р. Тагора, общность и различие их взглядов. Ясно показана большая посредническая роль русской и советской культуры в установлении связей между двумя великими представителями культур и литератур Запада и Востока.

Четыре статьи посвящены вопросам немецкой литературы.

В статье «Теодор Штурм и немецкая «областническая» литература» канд. филол. наук Д. Калниня рассматривает некоторые вопросы творчества Теодора Штурма. Отвергается, как научно необоснованное, мнение о существовании в немецкой литературе «областнического» реализма, представителем которого считали обычно и Теодора Штурма.

Вторая статья Д. Калнини дает критический разбор первых попыток литературоведов Германской Демократической Республики пересмотреть оценки творчества Штурма с новых позиций.

В статье канд. филол. наук М. Шмуловича «Об эстетических теориях и литературной критике «Молодой Германии» в 1830-е годы» большое внимание уделяется оппозиционному характеру младогерманцев, в частности их литературной критике и их попыткам создать новую эстетику в условиях разгула феодальной реакции. В центре — наиболее выдающиеся представители «Молодой Германии» — Лудольф Винбарг и Карл Гуцков.

Вторая статья М. Шмуловича носит название «Ранняя публицистика Георга Гервега». В ней на основании ранней публицистики поэта показывается формирование взглядов

будущего автора «Стихов живого человека» и сотрудника руководимой Марксом «Рейнской газеты».

Три статьи посвящены вопросам английской литературы и стилю отдельных английских писателей.

Статья ст. преп. Т. Бабчиной представляет анализ некоторых характерных сторон стиля Байрона в его драме «Каин», которые в критической литературе еще специально не рассмотрены.

Статья ст. преп. М. Янсона исследует творчество Катрин Мансфильд с точки зрения стилистических особенностей и эстетических взглядов.

Статья ст. преп. Т. Залите рассматривает творчество современного английского романиста Грэма Грина, а именно — его своеобразный творческий метод, который в современном литературоведении еще мало изучен.

Редколлегия и авторский коллектив будут благодарны за критические отзывы и замечания.

Адрес редколлегии «Ученых записок»: г. Рига, ул. Горького, 48, кафедра зарубежной литературы.

Рига, март 1965 года.

РОМЕН РОЛЛАН И РАБИНДРАНАТ ТАГОР

Новые публикации писем и дневников Ромена Роллана, особенно его дневника «Индия»¹ 1915—1943 гг., вышедшего в двух изданиях (1951 и 1960 гг.), том переписки Ромена Роллана с Рабиндранатом Тагором и друзьями-индийцами (1961 г.), новое прочтение трилогии Ромена Роллана об Индии, посвященной религиозным реформаторам, этическим проповедникам Рамакришне и Вивакананде, а также крупнейшему политическому деятелю Ганди, помогают глубже понять мышления и поиски путей союза Востока и Запада, диалектику развития самого писателя, его споры с самим собой, преодоление заблуждений пацифистского характера и приближение к пониманию социалистических идей.

Сознание писателя проходило как бы через несколько противоречащих друг другу этапов. В период первой мировой войны и краха гуманистических идеалов, провозглашенных с такой художественной силой в «Жане Кристофе», Роллан обратился к Востоку. В известной статье «Убиваемым народам», опубликованной в журнале «Demail» в декабре 1916 г., Ромен Роллан цитировал речь Рабиндраната Тагора, произнесенную в университете Токио 18 июля того же года. «Как и следовало ожидать, Азия глубоко осознала худшие качества Европы»², — записал Роллан в дневнике. А в статье он писал: «Европейская цивилизация — это машина-дробилка, как сказал великий индус Рабиндранат Тагор; она уничтожает народы, которыми завладевает, она истребляет или приводит к гибели племена, мешающие ее победоносному продвижению. Это цивилизация людоедов, она угнетает слабых и обогащается за их счет. Всюду она сеет зависть и ненависть. Она образует пустоту вокруг себя. Все свои силы она расходует во имя одной только цели — обогащения. Ради

¹ Romain Rolland. Inde Journal (1915.—1943.), P., 1951.

² Указ. соч., стр. 11—12.

этой цели она сооружает гигантские чудовищные идолы в храмах Наживы — божества, которому поклоняется. Мы предсказываем без малейшего колебания, что вечно так продолжаться не будет»¹. Приводя эти слова Тагора, Роллан повторяет вывод великого индийского писателя. «Вечно так продолжаться не будет». (*Cela ne durera pas toujours.*) Роллан призывает: «Слышите вы, европейцы?»... «Вы затыкаете себе уши? Вслушайтесь в себя!» Его анализ беспощаден: робость, апатия, скептицизм, эгоизм, невежество, рабство — разные причины заставили разных людей смириться перед «жадной пастью пиратов», в интересах которых бушевала война.

Прошло два месяца — и Максим Горький поздравлял Романа Роллана с восстанием русского народа, первого, который сказал «Нет!» войне. Ежедневно записывал Роллан вести из России. Пробуждение Востока началось. Весь мир напряженно следил, как разворачивалась грандиозная битва.

Первая половина двадцатых годов была связана с глубоким разочарованием и одиночеством Роллана перед лицом «империалистического мира» под эгидой Вильсона, Клемансо и Ллойд-Джорджа. Молодая Советская республика отстаивала себя, отбивала наступление контрреволюции. Идеал новой реорганизации мира Роллан искал тогда в тактике ненасилия Ганди, в сближении с Рабиндранатом Тагором. Дружба, личные встречи и переписка открыли большую духовную близость между писателями. Связи со многими деятелями Индии и европейцами, интересующимися индийской культурой, обогатили мысль Роллана, расширили стремление к изучению культуры Востока. В этот период у него усилилась вера в возможность утверждения нового мира бескровно, ненасилием. Многочисленные работы Роллана посвящены Индии: книги, предисловия, статьи, представляющие интерес и до сих пор.

В это время произошла его первая встреча с Рабиндранатом Тагором. «Это было для меня великой радостью, — писал Роллан. — Тагор излучает гармонию прекрасную и благостную, невиданную ни у одного индуса»². Их переписка на протяжении долгих лет, удивительно плодотворная, творчески насыщенная, посвящена укреплению связей Азии и Европы.

¹ Romain Rolland. Aux peuples assassinés. «Demain», 1916, Nr. 11—12, p. 259.

² Rabindranath Tagore et Romain Rolland. Lettres et autres écrits. P., 1961, p. 94.

Главное в их совместных усилиях — стремление к «человеческому всепониманию». Тут и конгрессы, встречи на заседаниях интернациональных объединений, тут и издательская деятельность для пропаганды достижений культуры, и совместное участие в журналах европейских и азиатских, тут и лекторская деятельность. Роллан берет на себя обязательство широко пропагандировать творения индийских писателей, политиков, философов и проповедников, он собирается поехать в 1923 г., а если не удастся, то в ближайшие годы, в Шантиникетон, в «Университет Дружбы», созданный Рабиндранатом Тагором в 1919 г., чтобы прочесть курс лекций по европейской и мировой культуре. Роллан много работает, изучает памятники культуры и современную жизнь Индии. В письме к своему молодому другу и ученику Тагора Калидасу Наяу 17 июня 1922 г. он подчеркивает, что еще плохо знает «необъятную мысль Индии», но «ничто здесь не было новым». «Я был поражен родством индийской мысли с мыслью великих душ Греции или Европы всех времен, которой я пытался»¹. Эту же мысль он выразил более аргументированно в предисловии к книге индийского писателя Ананда Коомарасвами «Танец Шивы», изданной в переводе сестры Роллана Мадлен с английского на французский язык в 1922 г. Здесь не только восторженно оценена «тысячелетняя мудрость» Индии (*sa sagesse millénaire*), но указана опасность для цивилизации Европы, которая потеряла контакт с «родным Востоком». Роллан нашел очень сильные слова для осуждения разбойничьего империализма, который под прикрытием Христа и цивилизации эксплуатировал и уничтожал богатства и народы Востока. Впрочем, он так же хищнически уничтожал и собственные народы. Писатель предупреждает — если не удастся удержать «империализм наживы и жестокости», продолжающий вооружать армии для покорения Востока, мир придет к трагическим итогам, ибо деградация Азии принесет руины Западу, подъем же Азии «будет и нашим подъемом»².

В своем восторге перед мудростью древней религиозной концепции Индии — брахманизма, с его безличной единой субстанцией — Роллан даже усматривает в нем близость к «широким гипотезам современной науки, к гению Эйнштейна, к новой космогонии». Здесь уже мысль о сближении

¹ Rabindranath Tagore et Romain Rolland. *Lettres et autres écrits*. P., 1961, p. 95.

² Anande Coomārasswamy. *La danse de Çiva*. Préface de Romain Rolland. P., 1922, p. 10, 12.

древних концепций Индии с современными европейскими доведена до парадокса.

Пропагандируя труды индусов, художественные произведения Тагора, Роллан сам решает познакомить Европу с оригинальной духовной жизнью Индии за последнее столетие. В 20-е годы он создает своеобразную трилогию: «Жизнь Рамакришны», охватывающую новые движения в Индии с 20-х до 70—80-х годов XIX века; «Жизнь Вивакананды», где показан конец XIX и начало XX века, и, наконец, «Махатма Ганди», где через биографию Ганди раскрываются события с 1893 по 1926 г. По выражению французского критика, это «широкая синтетическая эпопея»¹, в которой писателя интересовали не религиозные концепции, а жизнь народа Индии, его высокие духовные ценности, его мыслители, поэты и политики. Недавно передовая критика² высоко оценила работы Роллана об Индии, дополненные новым изданием его дневников «Индия» (1960 г.).

Роллан сосредоточил свое внимание на очень крупных и оригинальных деятелях и мыслителях. В советском труде по истории философской мысли Рамакришна охарактеризован как «один из крупнейших представителей индусского реформаторства»³, а Вивакананда — не только как популяризатор Рамакришны, но как горячий борец с колониализмом и феодальным гнетом, который «внес серьезный вклад в историю национально-освободительной борьбы»⁴.

Большое внимание уделяет Роллан такому деятелю, как Ганди, который оказал большое влияние на все народно-освободительное движение в Индии в 20-е годы. Роллан пытается показать не только величие, но и ограниченность Ганди.

К трем книгам Ромена Роллана об Индии и ее духовных руководителях на стыке XIX и XX веков надо прибавить четвертую, недописанную, о Рабиндранате Тагоре.

Истоки дружбы Роллана и Тагора надо искать в том, что оба они современники (родились в одном десятилетии — Тагор в 1861 г., Роллан в 1866 г., умерли — в 1941 г. Тагор, в 1944 г. Роллан). Начиная с первой мировой войны они шли

¹ Leon Pierre Quint, Sur le «Ramakrishna» de Romain Rolland. «Europe», 15 mars 1930. Nr. 87.

² Hubert Juin, Romain Rolland et l'Inde. «Lettres Françaises», Nr. 859, 1961.

³ История философии, т. IV, М., 1959, стр. 486.

⁴ Там же, стр. 500.

вместе, оба олицетворяли лучшие гуманистические идеалы Востока и Запада, оба глубоко ненавидели империализм, колониализм с их войнами и боролись с ними.

Высокие принципы сплачивали их дружбу. Не случайно «кроткий образ» Тагора в его вишневой рясе возник в очерке Роллана о Викторе Гюго «Старый Орфей», чьи великие традиции были дороги обоим друзьям. Прежде всего, «человечность и неукротимая сила свободного ума», «глубокая мысль и вера» в будущее человечества, близкая связь со своим народом, наконец, уважение ко всем народам мира.

И Тагор, и Роллан с особенным вниманием и интересом отнеслись к героическому русскому народу; оба были в Советской России (Тагор — в 1930 г., Роллан — в 1935-м); оба были потрясены новым миром, открывшимся перед ними, этим могучим потоком «молодой, бьющей через край жизненной силы, ликующей от сознания своей энергии, от гордости за свои успехи, от уверенности в своей правде»¹; оба подчеркивали великое стремление «к созиданию и творчеству» у советских детей, у рабочих и крестьян... «Сколько проявлено заботы, какая огромная энергия приложена, чтобы ни один человек не чувствовал себя беспомощным и не приспособленным к делу»².

Эта дружба скреплялась глубокой надеждой на благотельный союз Востока и Запада, Азии и Европы. И если Роллана всю его жизнь сопровождали великие «спутники» — Гете, Бетховен, Толстой, то теперь к ним присоединились два имени — Максим Горький и Рабиндранат Тагор, с которыми он прошел 20-е и 30-е годы нашего века. Роллан и Тагор в своей стране частенько оказывались непонятыми «изгнанниками», чей разоблачительный пафос был ненавистен реакционным кругам. Часто оба чувствовали себя «одинокими», находящимися «над схваткой»; оба не доверяли «политикам» и «всяческой политике» вообще и вместе с тем всегда вынуждены были воевать с реакцией и принимать тем самым участие в самой острой политической борьбе.

Недописанная Ролланом книга о Рабиндранате Тагоре восстанавливается глава за главой — и прежде всего перепиской³ между обоими писателями. Эта переписка соста-

¹ Ромен Роллан. О моем пребывании в Москве. Собр. соч., т. 13, М., 1958, стр. 399.

² Рабиндранат Тагор. Письма о России. Собр. соч., т. 8, М., 1957, стр. 168.

³ R. Tagore et R. Rolland. Lettres. P., 1961.

вила 12-ю тетрадь не изданного ранее эпистолярного наследия писателя. Опубликованы 46 писем писателей друг к другу и ряд — другим лицам. В том вошли также статьи и воззвания, посвященные юбилеям писателей: Рабиндраната Тагора — к 60-летию Роллана, из книги «*Liber Amicorum*», и Ромена Роллана — к 70-летию Тагора, для «Золотой книги Тагора». Особенно интересны творческие связи писателей. Они отразились не только в письмах, но и в интересном очерке Ромена Роллана, в его «Этюде о Рабиндранате Тагоре». Очерк написан в разгар дружбы писателей в ноябре 1924 г. Роллан мечтал написать большой этюд о своем друге, но только тогда, когда «глубоко постигнет его произведения»¹. В это время произведения Тагора еще были почти неизвестны во Франции. Сестра Роллана Мадлен перевела с английского на французский язык роман «Гора» и повесть «Четыре жизни». Эти переводы были авторизованы Тагором. К изданию повести «Четыре жизни» Роллан и написал свой небольшой этюд о друге.

В письмах к друзьям, в дневниковых записях Роллана в подробностях запечатлены личные встречи писателя с Тагором, происшедшие в 1921, 1926 и 1930 годах. По этим документам воссоздаются образы обоих писателей, со всем обаянием их мысли, с их настроениями, тревогами и печальми.

Облик Тагора неоднократно возникал уже в трех книгах Роллана об Индии: в книге «Махатма Ганди» — в спорах с Ганди; в книге «Жизнь Рамакришны», запечатлевшей кратко и интересно черты деда и отца Тагора; наконец, в «Жизни Вивакананды», где подчеркнута близость Рабиндраната Тагора к философии Вивакананды. В дневниках «Индия» дружба писателей предстает перед читателем на фоне конкретной, очень сложной атмосферы 20-х и 30-х годов. В истории их взаимоотношений можно наметить разные периоды, в зависимости от того, что их особенно волновало на том или ином этапе и какие проблемы им приходилось решать.

Специальный интерес представляют творческие вопросы, отраженные в переписке, встречах, взаимных оценках. Здесь переkreщивались, сближались и пропагандировались культуры Запада и Востока, обсуждались переводы, произведения друг друга, намечались широкие планы изданий на европейских и индийских языках, оценивалось живое слово писателей, их публичные выступления, обсуждалось предпо-

¹ R. Tagore et R. Rolland. Lettres, p. 62.

лагаемое посещение Ролланом университета в Шантиникетоне, где он намеревался прочитать цикл лекций о западной культуре.

Наконец, в дружбе писателей была еще одна важнейшая сторона, проявившаяся в конкретных перипетиях их борьбы со злейшими врагами человечества — итальянским и немецким фашизмом и фашиствующими элементами в их странах. Роллан, во многом более опытный в этой борьбе, помогал своему другу разобраться в коварной и подлой демагогии врагов человечества.

Начало дружбы Роллана и Тагора пришлось на годы первой мировой войны и до начала 1920 г. было связано с ликвидацией последствий войны. Наиболее интенсивная переписка и личные встречи относятся к 20-м годам, когда Роллан проявлял особый интерес к Индии и когда была написана «Индийская трилогия» (1921—1929 гг.) Наконец, в последнее десятилетие (1930—1941 гг.) в переписке друзей преобладали уже новые тревоги, связанные с приближением второй мировой войны, активизацией фашистской реакции.

Дневник «Индия» начинается записью от 1916 г. Здесь цитируется речь Тагора, произнесенная в Токио.

Первое письмо, открывающее переписку писателей, направлено Ролланом в Индию Рабиндранату Тагору 10 апреля 1919 г. с призывом присоединиться к «Декларации независимости духа». Перечислив имена писателей разных стран, уже присоединившихся к «Декларации», Роллан пишет, что считает ее «широким призывом интеллектуальной элиты, обращенной ко всем нациям» и надеется, что Тагор поможет завербовать ряд писателей в Индии, Японии и Китае. «Я хотел бы, чтобы отныне интеллигенция Азии принимала все более регулярное участие в выражении европейской мысли»¹.

Ответ обрадовал Роллана. 24 июня 1919 г. Тагор писал ему: «В то время как я был полон мрачной мыслью, что уроки последней войны забыты, и народы, под угрозой нового разгрома, затаили ненависть, злобу и агрессивные намерения друг против друга, ваше письмо дошло до меня как весть надежды и поддержало меня»². Тагор надеялся, что истины, высказанные меньшинством, восторжествуют в мире, несмотря на «постыдные вопли пристрастных политиков», и с радостью подхватывает инициативу и присоединяется к «кругу свободных умов».

¹ R. Tagore et R. Rolland. Lettres, p. 25.

² Там же, стр. 27.

Уже в этих первых контактах возникает жгучая проблема связей и взаимоотношений Европы и Азии. 26 августа 1919 г. Роллан писал Тагору о том, что испытывает «глубокие страдания», «угрызения совести» от чудовищных злоупотреблений, на которых основано господство Европы, уничтожившей «столько моральных и материальных ценностей» угнетенных народов. Задача же в том, чтобы защитить и приумножить эти ценности — «это не только вопрос прав, но вопрос торжества человечества...» После катастрофы этой позорной войны, которая свидетельствовала о банкротстве Европы, «ее мысль нуждается в мысли Азии, как мысль Азии с пользой должна опереться на мысль Европы»¹. Роллан уже тут эти общие положения конкретизирует практическим предложением создать журнал, освещающий идеалы Европы и Азии, хотя оговаривает, что такой журнал «отнюдь не касался бы политики, но главным образом сокровищ мысли, искусства, науки». Это письмо вызвало опять горячий отклик Тагора. 14 октября 1919 г. Тагор писал, что он уже не надеялся на огромном азиатском континенте найти уголок, где согласились бы испробовать подлинную дружбу европейцев. До сих пор в Азии европейцами двигало только стремление к наживе и презрение к угнетенным народам. Тагор справедливо видел результат колониализма в деградации и угнетателей, и угнетенных. Одни в погоне за прибылями, защищая свои коммерческие и политические интересы, всячески стремятся силой удержать на Востоке свою власть. Другие же, находясь во власти кастовой гордости и консервативных обычаев, чудовищного убожества, беспринципности, задерживают проникновение в свою страну новых идеалов. Тагор особенно приветствовал создание журнала, так как мысль Азии «в разброде». Если колонизаторы опирались в Азии на людей худших, то честные призывы из Европы не останутся без отклика лучших мыслящих людей Азии, — надеялся Тагор.

Так начались контакты Роллана и Тагора, связанные с их откликами на первую мировую войну и усилиями сплотить интеллигенцию против империализма. Практически это пока были замыслы создания единого журнала писателей, ученых, мыслителей, идеологов, мечтающих о «грядущих временах», но замыслы очень абстрактные.

Расцвет дружбы, глубокой близости индийского поэта и французского писателя падает на 1921—1926 годы. Из 46 пи-

¹ R. Tagore et R. Rolland. Lettres, p. 28.

сем на этот период приходится 33 письма и 2 личные встречи: в апреле 1921 г. — в Париже и в июле 1926 г. — в Вильнев. Друзей уже не интересовала «Декларация независимости духа». Новые жгучие проблемы были связаны с послевоенной эпохой.

Дружба переросла диалог двух, включились многие близкие писателям корреспонденты. Здесь были известные деятели, соратники Ганди, профессора университета в Шантиникетоне: У. У. Пирсон и К. Ф. Эндрюс, друг Роллана Жан-Ришар Блок, члены редакции «Егоре» Жорж Дюамель и Жак Мениль. Наибольшая роль в переписке пала на долю молодых, талантливых деятелей Индии, связанных с Тагором. Это Димон Кумар Рой, способный литератор и музыкант, и Калидас Наг, по мнению Роллана, — «блестящий ум, полный жизни и огня»¹, чью докторскую диссертацию, защищенную в Париже, Роллан высоко ценил. Калидас Наг сопровождал Тагора во многих его путешествиях, прекрасно знал обоих друзей, и не случайно книгу их переписки открывает его письмо от 26 июня 1922 г., которое характеризует двух друзей как «светочей Запада и Востока». Этот талантливый интеллигент Индии справедливо требовал: «Покажите нам подлинный Запад Сократа и Спинозы, Данте и Шекспира, Бетховена и Толстого», и с гневом говорил о той «культуре», которую несут «проскальзывающие» на Восток «вульгарные коммерсанты» или «снисходительный империалист Киплинг» и «сентиментальный эстет Пьер Лоти»².

Дружба Тагора и Роллана, их встречи и переписка явились образцом новых взаимоотношений передовой интеллигенции Запада и Востока. Оба писателя чутко прислушивались к своему времени, улавливали тревожные симптомы растущей реакции, пытались реагировать на них прежде всего сплочением сил интеллигенции и предупреждением вылазок врагов. Здесь Ромен Роллан был и действеннее и зорче. Он стремился помочь своему другу разобраться в сложной обстановке и в происках врагов, которые затевали подлую игру вокруг Тагора, надеясь использовать его популярность среди широких кругов европейской общественности. Роллан писал о том, что «мир непрочен», что злобный вихрь опять может бросить в битву Восток и Запад; он выражал беспокойство о судьбах Советской России и предвидел наступление долгих сумерек, он предлагал использовать «последние часы» и не

¹ R. Rolland. Inde (Journal), p. 25.

² R. Tagore et R. Rolland. Lettres, p. 13.

терять времени. И сам он делал все, что мог: популяризировал духовные ценности, созданные советской и индийской культурами, стремился организовать культурный обмен, сплотить людей искусства. Для этого он широко использовал журнал «Еигоре», который хотел даже назвать «Eurasie».

Эта деятельность писателя вызвала брань реакционной французской прессы. Опять появился пресловутый Анри Матис, уже известный своим пасквилем против Роллана, изданным во время первой мировой войны под кричащим заголовком «Роллан против Франции». Сейчас он бил в набат: «Роллан предает Европу Азии». Газета «Матен» начала целую кампанию против Индии, считая, что Роллан оказывает последней плохую услугу, стремясь ее возвеличить, а Тагор — тем, что «изобличал перед своими соотечественниками ошибки и преступления Запада»¹.

Дружеские чувства Роллана к Тагору с особой силой проявились тогда, когда надо было уберечь его от грязных происков темных сил. Так было во время путешествия Тагора в Латинскую Америку. Роллан предупреждает через Калидаса Нага своего друга, что надо быть очень осторожным в такой стране, как Перу, где власть в руках реакции, консерваторов и клерикалов. Фактически страной правят североамериканские капиталисты. Лучшие люди томятся в изгнании, а литература, насаждаемая сверху, превозносит цивилизаторскую миссию капитализма². Роллан устанавливает связи с прогрессивной интеллигенцией Мексики, Перу, Аргентины, передает адреса Тагору, помогает ему связаться с передовыми организациями рабочих и студенчества, с революционными поэтами и писателями.

Много беспокойств причинила Роллану поездка Тагора в Италию, организованная профессорами-индологами Формичи, Туччи и др., подосланными Муссолини и его присными. Эти «лакеи власти фашизма» устроили так, что Тагор был изолирован от своих спутников и вплоть до самого прибытия в Италию не знал, чьим гостем он является. А в Италии он был лишен возможности услышать «хотя бы единственный голос, который не превозносил бы фашизм»³.

Тагор должен был выступить против измышлений фашистской прессы и показать мировому общественному мнению,

¹ R. Tagore et R. Rolland. Lettres, p. 133.

² Там же, стр. 112—113.

³ Там же, стр. 150.

какая гнусная ловушка была ему расставлена. Но чтобы поэт мог это сделать, его следовало вооружить подлинными фактами, вскрыть перед ним облик фашистских убийц и провокаторов.

Роллан собрал факты о преступлениях итальянского фашизма, и не только о совершенных за время пребывания Тагора в Италии, когда произошла, например, зверская расправа с 15-летним ребенком в Болонье. В его руках был материал об истреблении пяти-шести тысяч невинных людей и о множестве репрессий. Хорошо известный Тагору Бенедетто Кроче, а также драматург Роберто Браччо были подвергнуты домашнему аресту. В результате преследований умер талантливый художник Скаларини. Во Франции была раскрыта афера Риччиоти Гарibaldi, засланного фашистской Италией в итальянские организации антифашистов-изгнанников, чтобы выведать состав этих организаций. Роллан затрачивает много сил, чтобы организовать встречи Тагора с итальянскими антифашистами. Так, в письме Джузеппе Сальватини от 5 июля 1926 г. он просит его «вести Тагора в подлинную свободную Италию изгнанников и мучеников»¹. Об этом же говорит письмо Роллана Ж.-Р. Блоку от 8 июля 1926 г., где, рассказывая о западне, расставленной Тагору усилиями Муссолини в сообщничестве с фашиствующими интеллигентами, он просит организовать встречи поэта с итальянскими изгнанниками. В письме Жаку Менилю от 16 июля 1926 г. он пишет о Тагоре: «Я его уважаю и люблю. Он нигде не произнес слов восхваления Муссолини, о чем у вас ходят всякие слухи. Это чистейшая выдумка фашистской прессы и не только итальянской»². И опять Роллан подчеркивает подлость профессоров Формичи и Туччи, использующих свой научный авторитет и работу в университете в Шантиникетоне для грязных интриг. Роллан рассказывал, например, такой возмутительный факт: Тагор на итальянском корабле направлялся в Марсель, чтобы встретиться с Ролланом, а его привезли в Неаполь.

В письме к Марселю Мартине от 30 сентября 1926 г. Роллан уже подводит некоторые итоги борьбы за Тагора. С горечью говорит он о том, что протесты Тагора против измышлений фашистской прессы не публиковались. Индийская пресса была дезориентирована, ее бомбардируют фашист-

¹ R. Tagore et R. Rolland, Lettres, p. 147.

² Там же, стр. 157.



скими опровержениями. «Результат печальный — бедный поэт под ударами критики со всех сторон»¹.

Но не только эти острые политические столкновения с реакцией были содержанием взаимоотношений Роллана и Тагора. Роллан понимал, что Тагор — «человек умеренных воззрений»². Тагор боялся политических движений в своей стране. Отсюда его скорбное «одинокчество». Он видел слабости движения под руководством Ганди. Последнего Тагор очень высоко ценил, но его отталкивало, как об этом писал Роллан в третьей главе книги «Махатма Ганди», противопоставление индийской и западной культур, острые политические страсти, всегда пугавшие Тагора. Роллан отмечал, что Ганди была присуща «смесь святости и политического ума». Эта его особенность всегда шокировала Тагора. Роллан пытался примирить таких, как Тагор, «всемирных бойцов» («les combattans éternels»), указывая на то, что они не знают компромиссов, передышек и соглашений, но не знают и другой победы, кроме внутренней. Себя он тоже причислял к таким бойцам. Но считал правомерным существование других борцов, которые отвечают на запросы народа и конкретного времени. Миссия Ганди — именно отвечать на запросы скоротечного дня. Роллан признает, что «наша миссия не столько в действии, сколько в мысли, не столько в милосердии (в духе Паскаля), сколько в развивающемся познании», однако он считает, что «необходим достигаемый идеал» («il faut un idéal à sa parti»), идеал, которому должно служить человеческое деяние. И так как Роллан любил слушать «всеобщую гармонию человечества», он считал, что «каждый должен петь свою партию в ней»³.

Чем дальше двигалась жизнь, тем настоятельнее требовала она вмешательства от каждого честного гуманиста. Наступал период гитлеровского фашизма с его чудовищной гонкой вооружений, оголтелым национализмом и шовинизмом. Реакция мобилизовала все средства для подготовки второй мировой войны. 30-е годы в Индии ознаменовались новым подъемом массового сопротивления колонизаторам. Применение тактики Ганди вызвало жесточайшие репрессии английских властей. Для Тагора и Роллана 30-е годы были годами личного знакомства с Советской Россией. Это сближение

¹ R. Tagore et R. Rolland. Lettres, p. 164.

² Там же, стр. 151.

³ Там же, стр. 139.

с первой страной социализма отразилось в последних томах «Очарованной души» и книгах публицистики, в таком сборнике Роллана, как «Пятнадцать лет борьбы», который был для писателя итоговым и свидетельствовал о решительном сближении его с лагерем социализма.

Все эти новые впечатления нашли отражение в дневнике писателя и в переписке Роллана с Тагором и их общими друзьями. В дневнике мы находим такую запись Роллана от 3 июля 1930 г. в ответ на репрессии английских властей в Индии и на арест Ганди: «Индия обладает необходимым упорством в борьбе за свою независимость. Это ее долг. Британская империя может расходувать оружия, сколько хочет, но ее дни сочтены»¹.

Положение Тагора в это время было очень тяжелым. Он «изолирован в собственной стране», по мнению Калидаса Нага; опасность в том, что Тагор не обновляет своих впечатлений о собственной стране. К. Ф. Эндрюс, друг Тагора и Роллана, с тягостным чувством говорит о том, что поэт не умеет увидеть истинное лицо таких политических деятелей, как Рамзай Макдональд, который «при всей своей болтовне расправляется с Индией и на которого нельзя полагаться трудящимся»².

Вот почему важно письмо Роллана к близкому другу Рабиндраната Тагора — Андре Карпеле от 4 июня 1930 г.: «Я, как и вы, хотел бы защитить молчание Тагора и сохранить его убежище «над схваткой». Но судьба Индии, ее битвы сегодня не позволяют нам так поступать. Индийцы страдают неизмеримо больше европейцев и, насколько я чувствую, многие из них ждут слова поэта, обращают свой взор к поэту»³. Роллан обращается от имени и по поручению редакции журнала «Еггоре», открывшего свои страницы поэту Тагору для слова, обращенного к интеллигенции Франции и всей Европы, к наиболее свободным умам, жаждущим поддержать усилия Индии. Он напоминает, как важно не дискутировать о тактике, а сильным голосом сказать о святом деле Индии, о правах, страданиях и героизме ее народов, которые стремятся стряхнуть с себя цепи колониализма и обращаются к братству народов Европы. Роллан боится, что завтра может

¹ R. Rolland. Inde (Journal), p. 221.

² Там же, стр. 235.

³ R. Tagore et R. Rolland. Lettres, p. 166.

быть поздно и «неумолимая бесчеловечность» колонизаторов сделает свое подлое дело.

3 марта 1932 г. Роллан записывает в дневнике подробный рассказ Эдмонда Прива, совершившего поездку по Индии. Его рассказ — о чудовищном режиме, созданном в Индии английскими властями, о положении Тагора, который так возмущен, что не хочет оставаться английским гражданином и просил сделать заявление от его имени о переходе в швейцарское подданство. Роллан записывает свою беседу с секретарем Рабиндраната Тагора А. С. Шакравати, который говорит, что свободная мысль не может пробиться в Индию и Тагор не может издавать свои произведения, свои последние романы; «он очень пал духом». Но при всей трагичности атмосферы в Индии в 30-е годы Тагора «сжигает любопытство» к Советской стране, где утвердился новый порядок. И стремление искать ответа на жгучие вопросы современности в Советской России было предметом переписки и бесед друзей. Роллан связал Тагора с Всесоюзным обществом культурных связей с заграницей (ВОКС), написал нескольким друзьям, советовал поэту познакомиться с произведениями искусства СССР. В 1930 г. сам Роллан еще колебался — увидит ли Тагор в Советской России то, что «не будет открыто для наблюдения»¹. Несколько позже он писал Софье Бертолини, что Тагор уже в Москве².

Еще в 1926 г. Тагор говорил, что хотя он очень устал, он тем не менее поедет в Россию. «Я хочу посмотреть страну Толстого, Достоевского и Соловьева». Чувствуя свое больное сердце, которое «отказывается, не хочет больше жить», он прибавлял: «Надо скорее посмотреть Россию». Тагор проявил огромный интерес к социалистическим преобразованиям. «Великий русский народ, создавший духовные ценности, которые являются вкладом в сокровищницу всемирной цивилизации, несмотря на кровавые события последних лет, теперь на пути к великому будущему», — заявил он корреспонденту берлинской газеты в 1926 г.³ Через своего племянника Шоумендронатха Тагора он искал в СССР лектора для своего университета в Шантиникетоне для чтения лекций о русском искусстве, литературе и музыке, хотя знал, что английские колониальные власти не дадут разрешения на приезд совет-

¹ R. Rolland. *Inde* (Journal), p. 376.

² «Chère Sofia». Cahier 11—12. P., 1960, p. 347.

³ Сб. «Рабиндранат Тагор — друг Советского Союза», ИВЛ, 1961, стр. 39.

ских профессоров. 17 апреля 1928 г. он писал племяннику в СССР, что «необходимо ознакомиться с системой просвещения крестьянства, разработанной в России. Мы погибнем, если не сможем спасти нашу деревню... Нам жизненно необходимо знать, каким образом Россия вдохнула новую жизнь в эту часть общества»¹.

Конечно, Тагор очень рисковал, когда поехал в 1930 г. в СССР. Не случайно во всех его речах слышатся отголоски тяжелых событий в Индии. Поэт повторял на всех встречах в СССР: «Моя единственная цель в жизни — это просвещение. Я не политик»². Он резко выступил против системы образования в Индии, которая выдвинула «барьеры вокруг нашей страны, расы, вокруг наших героев и истории». На собрании студентов и профессоров московских высших учебных заведений, критикуя националистические предрассудки, он говорил, что некоторые деятели Индии хотят, чтобы «наши дети гордились подвигами своего народа и презирали все иностранное». Вместе с тем он жадно расспрашивал крестьян в Доме крестьянина, как они организуют коллективную жизнь, беседовал с воспитанниками детского дома, студентами и писателями. Он свободно выражал свои взгляды и сомнения и делал выводы, как помочь своей стране. Эта поездка дала новые силы поэту, что он с восторгом высказал в «Письмах о России» и своих беседах. «Вы знаете, я — поэт, мое дело — дать выражение всему живому и юношеским надеждам, поэтому сегодня я вместе с вами мечтаю о будущем»³.

Это будущее отодвигалось все дальше перед грозным наступлением мрака фашизма. 20 ноября 1935 г. Роллан писал своему другу от имени Всемирного комитета против войны и фашизма, благодарил его за согласие войти в инициативную группу для созыва всемирного конгресса мира. Он надеялся на эффективное участие Индии в деле всеобщего сплочения для защиты мира. Роллан 5 декабря 1937 г. приветствует выступление Тагора в прессе со статьей «О священной борьбе в защиту свободы и права» и рассказывает, что на Западе он принимает участие в таких же ожесточенных схватках. «Круг врагов становится все свирепее и стягивается вокруг нас ежедневно»⁴. Правда, он с радостью отмечает социальное,

¹ Сб. «Рабиндранат Тагор — друг Советского Союза», ИВЛ, 1961, стр. 42.

² Там же, стр. 60.

³ Там же, стр. 67.

⁴ R. Tagore et R. Rolland. Lettres, p. 85.

моральное и интеллектуальное пробуждение французского народа, это, говорит он, «приносит мне радость и вселяет большие надежды».

В письме, написанном Ролланом Калидасу Нагу 24 декабря 1933 г., он стремится предостеречь поэта от происков гитлеровского фашизма, «эмиссары которого, как мне говорили, рыскают вокруг Шантиникетона»¹. Он напоминает об интригах, которые в 20-е годы плелись вокруг Тагора итальянскими фашистами и справедливо клеймит «льстивых ходатаев» официальных представителей гитлеризма, которые хотели бы протащить «под чистым флагом идеалиста-поэта» свой «мерзкий расизм, сверхнационализм, своего рода навязчивую галлюцинацию, манию господства и удушения всех других рас на земле»². Людям на Западе приходилось довольно близко наблюдать неслыханные жестокости режима в гитлеровской Германии. Роллан говорит о свидетельствах тысяч беглецов из тюрем и концентрационных лагерей, он говорит о крупных писателях, бегущих из страны, таких, как Томас Манн, Стефан Цвейг, Герман Гессе. Разговоры о «мирных» намерениях Гитлера и его клики Роллан называет «усыплением» человечества и маккиавелистской тактикой. Писатели типа Г. Гауптмана, привязанные «золотой цепью» к когорте «мэтров», по слабости или бессилию уже в течение двадцати лет принимают эту политику. Роллан делится с Ганди и Тагором опытом борьбы, говорит о своем вмешательстве в Лейпцигский процесс. Одно из воззваний Роллана обращено к молодой Индии, «чтобы открыть ей глаза на опасность гитлеровской пропаганды»³.

Переписка Тагора и Роллана завершилась в тяжелые годы второй мировой войны. Несмотря на трагические испытания, «моя дружба осталась такой же преданной, моя мысль часто навещает вас», — писал Роллан 27 февраля 1940 г. из своего бургундского уединенного городка Везелей, городка старинного, знавшего крестовые походы. У этих старых средневековых стен Роллан пишет другу об одиночестве, созданном войной, отдаленности от друзей и соратников. Сейчас он «трудится и пишет для лучших времен». В свою очередь Тагор отвечает 10 апреля 1940 г. пылкими словами дружбы и надежды, что придут эти лучшие времена. Он делится с Ролланом своим горем — утратой незабвенного друга, — ушедшего

¹ R. Tagore et R. Rolland. Lettres, p. 168.

² Там же, стр. 86.

³ Там же, стр. 87.

из жизни К. Ф. Эндрюса. Это последнее письмо уже не дошло до Роллана.

Роллан и Тагор далеко не во всем были вместе. На многое они смотрели различно. Роллан более остро реагировал на проблемы своей эпохи, лучше понимал опасность таких реакционнейших явлений, как фашизм с его шовинизмом, расизмом и военной истерией. Однако между писателями было глубокое понимание. В одном из писем Тагора к Калидасу Нагу еще 9 мая 1922 г. читаем: «Из всех людей, которых я знавал на Западе, только Роллан меня поразили как наиболее близкий моему сердцу и наиболее родственный моему уму»¹. Оба друга жаловались на языковой барьер. Тут огромную роль сыграла сестра Роллана Мадлен, превосходная переводчица с английского, овладевшая языком бенгали. Велики были результаты этой дружбы: она укрепляла веру в идеалы гуманизма и помогала искать пути в будущее, она мобилизовала бдительность и требовала активности в борьбе со злом, наиболее опасным сегодня.

Но несомненно, что особенно сближало писателей искусство. Оба посвящали драгоценные часы своих встреч беседам об искусстве, стараясь понять наиболее глубокие истоки творчества друг друга, обменивались мнениями о произведениях друг друга. Они обогащали друг друга и особенно читающее человечество Запада и Востока, организуя широкий культурный обмен, переводы, пропагандируя культуру индийского народа, малоизвестную и плохо освоенную. Эта область — эстетическая — была, может быть, особенно плодотворной. Первый отзыв Роллана о Тагоре можно найти еще в письме 1913 г. к Софье Бертолини: «Я думаю, что особое удовольствие и радость Вы найдете в чтении поэм Рабиндраната Тагора, индуса, получившего Нобелевскую премию. Французский перевод не появился еще отдельным изданием, хотя, очевидно, перевод очень хорош; я читал только чудесные отрывки в «Nouvelle Revue française» (1 декабря 1913 г.). Но опубликован английский перевод, прекрасный, как оригинал. Тагор знает английский и, наверное, просмотрел его достаточно внимательно». «Этот поэт Востока сберег блестящий свет радости, обычно на нашем Востоке покрытый таким густым туманом меланхолии»².

¹ R. Tagore et R. Rolland. Lettres, p. 199.

² «Chère Sofia». Cahier 11—12 p. 191.

Дружба, особенно творческая, всегда помогала и помогает лучше понять и себя и друга, свое место в мире, свои и его мечты. Ряд писем и особенно встречи друзей сближали их позиции и еще больше помогали настоящему и глубокому взаимопониманию. Нежную привязанность к Тагору Роллан выражал неоднократно. «Ни один поэт и мыслитель не был мне более близок по мыслям и чувствам, чем он», — писал Роллан 17 июня 1922 г. Калидасу Нагу. Но это утверждение требовало еще расшифровки. Прежде всего, Роллан хотел показать их общему молодому другу, как он сам много приобрел в процессе этой дружбы. В самом деле, кем он был, этот «чистый» француз из центральной провинции страны, из семьи, в которую веками не вступал ни один иностранец, — до 15 лет огражденный узким горизонтом маленького нивернезского городка, «без всяких контактов и без больших связей со странами Европы и Азии»? Но вот в нем происходят большие перемены, и они — результат того, что его узкий мирок расширялся понемногу, вовлекая вначале Германию, затем Россию, затем Индию и вместе с Индией — страны Крайнего Востока. Он еще плохо знал необъятную мысль Индии, но уже понимал, что «ничто здесь не было для него новым». «Я был поражен родством мысли Индии, Греции и Европы, мысли всех времен, которой я питался»¹, — писал он.

Мысль Роллана обогащалась культурой Запада и Востока. Плодотворны были его размышления об общности культур. Роллан видел многих европейцев — интеллигентов, которые прятались от широкого мира и в своих башнях содрогались от грохота океана, бьющегося о стены их замкнутого мирка. «Я задыхался в башне, я бежал из нее и возвратился к жизни, к страданиям всего океана»². Приобщение к жизни многих народов, проникновение в их великие культурные ценности, изучение Бетховена, Гете, Толстого, Вивакананды — укрепляло мечту о победе человечества. В это верили и Роллан и Тагор. Даже если наши жизни «не завершатся победой человечества», то вера в бесконечную жизнь приведет к такой победе неизбежно. «Мы набрасываем великие творения. Другие человечества в других мирах продолжат их, и, без сомнения, приведут к завершению. Я терпелив. Как мечтал Кристоф, умирая: Ты возродишься. Отдыхай... мы имеем время». Эта благородная романтическая, но абстрактная

¹ R. Tagore et R. Rolland. Lettres, p. 95.

² Там же, стр. 96.

мечта; о ней неоднократно говорится в письмах Роллана. Не случайно нашел Роллан выражение своей мысли у Шиллера в его «Доне Карлосе»: «Я гражданин тех, кто придет позднее». Эти слова абстрактного гуманиста маркиза Позы приводит он в письме к Тагору 27 марта 1925 г.¹

Тагор находит в Роллане и друга, и соратника, и свою мечту в ее лучшем выражении, все в одном «*par vous, par votre profonde amitié*». Это придает ему силу и веру в будущее, «радость, моментами озаряющую вечер его жизни»². После личных встреч, довольно коротких, Тагор неоднократно пишет, как он стремится опять оказаться «в этой дружеской атмосфере», которой окружил его Роллан. После отъезда он чувствует себя «планетой человеческой, плачущей по утраченной орбите»³.

Творческие связи Роллана и Тагора были очень разнообразны. Хотя Роллан не осуществил свое намерение — написать большой этюд о Тагоре, — то, что он все же сказал о своем индийском друге, кратко, но весомо. Есть только отдельные высказывания Тагора о произведениях Роллана. Но то, что есть, нам очень дорого. Тагор говорил Нагу, который был первым переводчиком «Жана Кристофа» на бенгали, что «это наиболее величественная эпопея нашего времени» («*c'était la plus grande épopée de notre temps*»)⁴. Тагора заинтересовал очерк Роллана о швейцарском поэте Шпиттелере. Роллан в последнем письме делился с Тагором своими творческими планами, работой над мемуарами 900-х годов. Неоднократно он посылал свои произведения Тагору: романы «Очарованная душа», «Клерамбо», свои сборники публицистики и др.

Сам же особенно любил поэзию Тагора, слушал ее в исполнении автора, но ценил и его социальные романы. В «Этюде о Рабиндранате Тагоре» он нашел нужные слова для характеристики этих разных потоков творчества Тагора. Он говорил, что «его воздушные поэмы» сотканы из «лучей и теней». «Там, купаясь в таинственных покровах, живет вечная скиталица-душа, переходя из мира в мир, в погоне за своим божественным возлюбленным; там, в этих строфах,

¹ R. Tagore et R. Rolland. Lettres, p. 59.

² Там же, стр. 57.

³ Там же, стр. 74.

⁴ R. Rolland. Inde (Journal), p. 227.

молниями вспыхивает сияние Вед»¹. Поэзия Тагора трактуется Ролланом как важнейшая часть его творчества, как «озарение поэта и пророка». Прозе поэта он придает второстепенное значение, считает, что «поле наблюдений в его романах и повестях, естественно, ограничивается рамками Индии». Но именно поэтому произведения эти должны привлечь внимание каждого, кто, уже испытав на себе волшебную силу солнца, встающего с Востока, — солнца Индии, стремится теперь познать народ, «из недр которого вышли в наши дни гениальные люди, как Тагор, Оробиндо Гхош, Джагдис Чандар Боз, — и святой, носящий имя Махатма»².

Прежде всего ценя прозу Тагора как источник познания народа, Роллан писал ему 2 марта 1923 г., что хотел бы вместе с сестрой Мадлен перевести роман «Гора» с английского на французский язык³. Тагор отвечает, что «счастлив» участием Роллана и его сестры в переводе романа «Гора», надеется, что эта история «покажется понятной европейским читателям»⁴. Он посылает Роллану еще две новеллы, переведенные на английский язык. Роллан проектирует издание серии произведений Тагора на французском и немецком — романов, новелл, исторических произведений и поэзии. «Мы провели много вечеров в атмосфере ваших мыслей — моя сестра читала мне вашу величественную книгу об истории Индии и прекрасные рассказы. Что касается более длинного романа «Друзья», мы его начнем читать вечером»⁵. Мадлен Роллан перевела повесть Тагора «Четыре жизни» для журнала «Егоре». Роллан написал предисловие к этой повести по просьбе журнала. Это предисловие и является первым наброском задуманного Ролланом, но не осуществленного большого этюда о своем друге. По письмам можно проследить, как работал Роллан над маленьким своим предисловием, написанным в ноябре 1924 г. Первый отзыв о повести «Четыре жизни» мы находим в письме от 11 июня 1923 г. Роллан отмечает эскизность повести, говорит, что не может не любоваться ее «озорным юмором, непринужденностью, живой гибкостью письма и диалога, пленительным даром рас-

¹ Ромен Роллан. Этюд о Рабиндранате Тагоре. Собр. соч., т. 14. М., 1958, стр. 484.

² Там же, стр. 486—487.

³ R. Tagore et R. Rolland. Lettres, p. 44.

⁴ Там же, стр. 46.

⁵ Там же, стр. 47.

сказчика»¹. Здесь уже дана характеристика некоторых полюбившихся Роллану героев повести. «Ваша маленькая Дамини — восхитительная сестра большинства наших молодых женщин Европы; как вы умеете читать в этих женских душах!»², — писал Роллан, в это время работавший над своими Аннетой Ривьер и Сильвией, — тоже великолепно умеющий читать в душах французских женщин.

Тут же даны краткие характеристики дяди, «фигуры необыкновенно выпуклой, который тоже нашел бы во Франции нескольких собратьев своей духовной расы из святых безбожников», для которых главным является принцип радости и доброты. «Совершенный» Срибилаш для Роллана «симпатичнее всех», и только Шочиш кажется ему несколько дальше от европейцев. Святой свами является для Индии «спектаклем самым обычным». Повесть чарует соединением больших человеческих чувств и обычаев, образами, особенно женскими, «целомудренностью, горячей поэзией влюбленных душ, глубиной мысли, скрытой под мимолетным смехом»³. Неудивительно, что к 100-летию со дня рождения Рабиндраната Тагора, наряду с новым девятитомным собранием сочинений, в СССР еще раз двухсоттысячным тиражом вышла отдельным изданием повесть «Четыре жизни». Эта как будто такая простая повесть волнует бесхитростностью и глубиной. Один из героев, от имени которого ведется рассказ и который сам себя характеризует как «среднего человека», с горечью говорит о себе и таких, как он: «...в нас нет ни жадного, дерзкого, страстного безрассудства, ни фанатической мечтательности»⁴. Но его глазами, оказавшимися такими зоркими, его умом, таким зрелым, и всеми его тонкими чувствами воссозданы четыре жизни. Концепция повести построена как поочередное описание связанных между собой четырех судеб: дяди, Шочиша, Дамини, Срибилаша — от лица последнего ведется рассказ. Но здесь предстанут не только и не столько эти четыре жизни, сколько разные Индии. С одной стороны, это «идеалисты», поклонники средневекового идеалиста Шанкары, с другой — обыкновенные люди — труженики, которые живут во внешнем мире и пытаются понять свое место в нем. В этой краткой повести заключены и тра-

¹ R. Tagore et R. Rolland. Lettres, p. 47.

² Там же.

³ Там же, стр. 48.

⁴ Р. Тагор. Четыре жизни. Гослитиздат, 1961, стр. 49.

гедии любви, и судьбы индийской женщины. Вся повесть поражает богатством размышлений, чувств, которые особенно выпуклы в своих контрастах.

Рассказывая без затей жизнь дяди Джогомохона, известного атеиста, горячего последователя своей главной заповеди: «безбожник, творя добро, не получает ничего взамен, кроме убытка себе; он не ждет ни причисления себя к лику святых, ни благодарности, ни награды, ни гнева властей или бога»¹, Тагор противопоставляет ему его младшего брата Хоримохона, говоря о нем точно и насмешливо: «Он ел раньше всех, он работал меньше всех, он отдыхал больше всех», зато поклонялся «не только богам, но и тем, от кого могло зависеть его благополучие в мире: полицейскому инспектору, богатому соседу, крупному чиновнику, издателю газеты — всех он боялся и почитал, не говоря уже о коровах и брахманах»². Понятно, что оба брата представляли разные Индии. Все их действия имели разные социально-политические основы. Так же противопоставлены друг другу герои повести Шочиш и Срибилаш. Один — эффектный, но предельно беспринципный, колеблющийся от атеизма до неистового теизма, от широкой демократичности и отказа от предрассудков, воспитанных дядей, до унижительного поклонения своему гуру — учителю Лиланондо-свами. Ему противостоит Срибилаш, наблюдательный, привязчивый, глубоко оценивающий людей, не сразу понявший себя и свою дорогу. Перед нами разворачивается удивительно цельный характер, который идет к истине через познание философии жизни и через чувство самоотверженной любви. Здесь же представлены и две героини — Нонибала, вся в жертве, в трагедии бесправия, она не находит в себе сил для жизни. Только «умерев, наполнила нектаром бесстрашия сосуд жизни». И другая, ее полная противоположность — Дамини, тип женщины бунтующей. Такие женские образы особенно удавались Тагору, начиная с его замечательной Комолы из «Крушения».

Не только контрастность отмечает эту повесть. Богатство ее стиля объясняется многообразием образов и общественных групп, воссоздающих противоречивый духовный мир Индии. Иронически раскрывается мироощущение религиозных индуистов, особенно их смешные предрассудки. Вот как показан религиозный индус Шиботаш — супруг Дамини:

¹ Р. Тагор. Четыре жизни, стр. 19.

² Там же, стр. 17.

«Однажды некий астролог предсказал ему, что при благоприятном сочетании созвездий, вследствие особой благосклонности Брихаспати, он освободится от колдовства майи. С тех пор, в надежде на освобождение, Шиботош охладел к золоту и другим притягательным объектам и стал ревностным учеником Лиланондо-свами»¹. Совершенно иной мир у жизне-радостной Дамини, которая ненавидит святого свами, обобравшего ее, которая открыто бунтует и отвергает все попытки гуру ее поучать, ей внушать. Она ему отвечает отрывисто, резко: «нет», «нет времени», «не хочу», «не буду». Она повергает в ужас всех почитателей и почитательниц свами. «Толпы заклинателей всеми силами очищали душу Дамини от злых духов, всяческих помыслов и желаний». «В то время как отец и маленькие братья Дамини умирали с голоду, ей приходилось своими руками готовить священные кушанья для шестидесяти — семидесяти почитателей свами, которые ежедневно наводняли дом»². Тагор находил все новые черты бунтарства у своей героини. То она клала в кушанья соли и нарочно подавала подгоревшее молоко, то она демонстративно не являлась на религиозные наставления и дерзко отвечала, что была в театре, то она одевалась или подчеркнуто небрежно, или слишком броско. Все попытки «святого» терпеливо дарить ей свое прощение казались Дамини невыносимыми, и она так откровенно выражала свою ненависть к «учителю», что он испугался этого бунта, увидев, какие разрушения вносит он в души его молодых последователей.

Превосходен диалог Дамини с Шочишем:

— Ты находишься при гуру совсем не с той целью, что мы, — нарушил молчание Шочиш.

— Не с той, — подтвердила Дамини.

— Так зачем же ты живешь среди его почитателей?

Дамини сверкнула глазами.

— Зачем? Разве я живу здесь по своей воле? Да ведь вы, почитатели гуру, держите меня, нечестивую, в своей тюрьме, вы заковали мне ноги в кандалы. Разве вы оставили мне иной выход?

— Мы решили обеспечить твою жизнь, если ты поселишься у кого-нибудь из родственников.

— Вы решили?

— Да.

¹ Р. Тагор. Четыре жизни, стр. 39—40.

² Там же, стр. 40.

— А я не решила!

— Почему? Чем тебе это не нравится?

— Одному из вас придет в голову одно, другому — другое, а я что, игрушка для вас? ¹

Дамини, которую ее супруг «завещал» гуру вместе со своим домом и имуществом, завершает перед изумленными Шочишем и Срибилашем этот диалог горькими словами: «Я пришла к вам не потому, что этого хотелось мне, и не потому, что я вам нравилась. И я не уйду отсюда из-за того, что этого хочется вам, и из-за того, что я вам не нравлюсь» ². И эта резкая Дамини может быть покорной, неукоснительно выполняющей все приказания гуру, когда она надеется завоевать чувство любимого ею Шочиша.

И читатель не сомневается, что именно Дамини может твердо и мужественно в заключение заявить: «Ваш гуру ничему меня не научил. Он не мог и на мгновение успокоить мою тревожную душу... На том пути, по которому он вас ведет, нет ни твердости, ни героизма, ни покоя» ³. Новая Дамини появляется перед нами в конце ее счастливой, короткой жизни со Срибилашем, достойным ее спутником в трудах, в самоотверженности и в просветленности настоящей любви. Даже ее смерть не оставляет трагического впечатления. Дамини мечтает о втором своем рождении.

Насколько ясными предстают Дамини и Срибилаш, настолько путаным, неприятным является Шочиш. Тагор использует здесь прием, который приоткрывает измененность природы его героя, приводит записи из его дневника. Символически его кошмарный сон о первобытном существе, обитающем в пещере, которое держит его в своей мокрой пасти. Автор иронически подчеркивал сущность Шочиша своими сравнениями: «он был подобен бумажному змею, сорвавшемуся с привязи» ⁴, или: «он был похож на корабль, у которого жестокая буря сломала мачту и разодрала паруса» ⁵, или: Шочиш в открытом сосуде фантазии варил «невероятный напиток из смеси восточной и западной, древней и современной науки и философии, добавив сюда чувство и разум» ⁶. И все его порывы

¹ Р. Тагор. Четыре жизни, стр. 53.

² Там же, стр. 54.

³ Там же, стр. 60—61.

⁴ Там же, стр. 54.

⁵ Там же, стр. 57.

⁶ Там же, стр. 59.

завершаются коротеньким итогом в «Эпilogue»: «он сбросил груз всяких поклонений и спокойно сел в стороне»¹.

В своем этюде Ромен Роллан отметил своеобразие юмора Тагора в «Четырех жизнях». Роллан хотел выяснить у Тагора, Калидаса Нага и других корреспондентов более общий вопрос — присущ ли вообще юмор индийским писателям². В одном из писем Роллан подчеркивает, что в Европе совершенно неизвестен «скрытый юмор» Тагора, его насмешка³. Действительно, скрытый юмор в произведениях Тагора пронизывает описания и характеры, философские споры и сравнения. Особенно язвительен писатель, когда бичует предрассудки и перечисляет «божественные заслоны» от всяческого зла. Так, от всяких опасностей человека верующего — Хоримохона — ограждали амулеты, жертвоприношения, вода, «выжатая из волос саньяси», пыль, собранная в святых местах, остатки пищи и нектар с ног «недремлющих брахманов», а также полученные за большие деньги «благословения гуру и жрецов»⁴.

Безбожник Джогомохон высмеивает высокопарные обращения, приучающие людей к раболепию, и пишет целый трактат против выражения — «почтенным стопам вашим вверяю». Он обращается к логике. Что значит, когда стопы называют «почтенными»? Ведь игнорируется человек и обращаются с надеждой к его стопам. Ирония пронизывает и безбожные сравнения отшельников — с фальшивыми монетами, «негодными к обращению на большом рынке жизни»⁵. Даже тогда, когда Срибилаш хочет понять, в чем же сущность религиозных увлечений друга, в прошлом атеиста, он рассуждает с явной насмешкой:

«Когда при встрече Шочиш обнял меня — он обнимал не меня, а олицетворение Всеобщего Духа, некую Идею. Такого рода идеи действуют как вино. Под влиянием алкоголя пьяный может обнять первого встречного и проливать слезы на его груди, ему все равно — я это или кто-либо другой»⁶.

Так высокопарное понятие «Всеобщий Дух» превратилось в алкоголь, а верующий в пьяницу, и в этой насмешке звучит здравый смысл человека, который правильно оценил сущность

¹ Р. Тагор. Четыре жизни, стр. 61.

² R. Tagore et R. Rolland. Lettres, p. 119.

³ Там же, стр. 120.

⁴ Р. Тагор. Четыре жизни, стр. 16.

⁵ Там же, стр. 33.

⁶ Там же, стр. 36—37.

всех наитий, религиозных восторгов и божественных философствований. А сколько юмора в сопоставлении философски-религиозных бесед «святого учителя» с женским смехом, доносящимся до слушателей из других комнат: «На тех высотах мысли, где мы иссушили свой мозг, эти звуки, казалось, не заслуживали внимания. Но временами они представлялись мне ливнем, пролившимся во время засухи»¹. Невозможно воспроизвести все оттенки насмешки и иронии, пронизывающих повесть. Роллан удивительно тонко подметил это качество Тагора и справедливо сравнил его талант с гением Диккенса и Теккерея. Он нашел у Тагора ту же атмосферу «доброты, мягкой улыбки, нежности, смешанной с иронией, а в глубине меланхолия»².

В письме Тагору от 27 марта 1925 г. Роллан просил извинить его за несколько незначительных строк, которые он написал к повести «Четыре жизни». Он хотел глубже постигнуть произведения Тагора и тогда написать о них. Но то, что Роллан написал в коротком этюде, удивительно объемно: здесь дана характеристика поэта Тагора, здесь отмечены интересные национальные черты индийского юмора в «искрящихся улыбкой» древнейших легендах, он сопоставлен по своему размаху с «чисто галльским весельем». Именно этому юмору, по мнению Роллана, Тагор обязан «своим душевным равновесием».

Особое внимание Роллан уделил прозе писателя. Он дал лаконичные и тонкие характеристики известных романов Тагора: романа «Гора», самого крупного произведения с важнейшими для Индии конфликтами между консерваторами и свободомыслящими, романа «Друзья», в центре которого — судьба индийской женщины, и наиболее лирического романа «Дом и мир». Роллан считал, что повесть «Четыре жизни» не будет слишком чуждой духу Франции, и поэтому дал более подробную характеристику ее героев. Высоко оценив «очаровательную Дамини», Роллан сравнивал ее с героиней романа «Друзья» и делал вывод, что женские образы в творчестве Тагора «почти всегда кажутся нам более жизненными и правдивыми, нежели образы мужчин, — быть может, потому, что женщины более близки к природе, менее искалечены социальными предрассудками страны и времени»³.

¹ Р. Тагор. Четыре жизни, стр. 38.

² Р. Роллан. Этюд о Рабиндранате Тагоре. Собр. соч., т. 14, стр. 489.

³ Там же.

Уже в этом этюде Роллана отразилось творческое взаимопонимание писателей. Не случайно Тагор в большом письме к Роллану в ноябре 1926 г. писал; что он обновляет свои мысли, беседуя со своим другом лицом к лицу и сердцем к сердцу, что он понял, как его самого и его произведения чувствуют лучшие люди Европы.

Статья Тагора в сборнике, посвященном 60-летию Романа Роллана («*Libre Amicorum*», 1926 г.), говорит о Роллане как о писателе, в котором современная эпоха «чрезмерно нуждается», — именно поэтому его так преследуют. Гонения свидетельствуют о признании его величия. Главное в том, что Тагор чувствует в Роллане такую индивидуальность, которая умеет жить в идеалах человеческих, осуществляя их в своей личности. Тагор противопоставил таких писателей, как Роллан, чудовищному устремлению современной антигуманистической американской цивилизации к уничтожению индивидуальности человека, превращению его в «механического» человека.

Тщательно готовился Роллан к 70-летию Тагора в 1931 г. Он был инициатором создания «Золотой книги» Тагора. В письме от 19 октября 1930 г. Калидасу Нагу он пишет о том, что необходимо отпраздновать юбилей Тагора так, чтобы показать его глубокими корнями связанным с Индией. Роллан предупреждает, что без широкого участия индийских деятелей «Золотая книга» может обеднить образ поэта, представив его как одного из собратьев европейских эстетов¹. Он настаивает на умном руководстве, на тщательном отборе участников этой книги, на том, чтобы Калидас Наг вместе с сыном Тагора Рандранатхом составили списки выдающихся людей Европы, Азии, Америки — участников «Золотой книги» — и чтобы не допустили туда ничтожных карьеристов, маскирующихся под «друзей Тагора». Это была настоящая, умная забота о друге. 24 февраля 1931 г. Роллан опубликовал обращение к писателям, поэтам, художникам, ученым с призывом создать «Золотую книгу» Тагора — послать для этой книги к 8 мая 1931 г., ко дню 70-летия Тагора, произведения: этюды, поэмы, эссе, рисунки, научные фрагменты. Это письмо кроме Роллана подписали такие известные деятели Индии, как Чандар Боз, Ганди, а также великий ученый Эйнштейн и знаменитый греческий поэт Костас Паламас. В этом обращении есть великолепные мысли о сущности гения Тагора. «Он для нас —

¹ R. Tagore et R. Rolland, *Lettres*, p. 167.

живой символ Духа, Света и Гармонии, великая вольная птица, которая парит среди бурь, песнь Вечности, которую играет Ариэль на своей золотой арфе, поднимаясь над миром свободных страстей»¹. Тагор здесь назван «великим часовым». «В трагические часы он пронизательный и смелый защитник своего народа и людей во всем мире»². Роллан говорит, что «все мы и все нами созданное купает свои корни и ветви в этом великом Ганге Поэзии и Любви»².

Конечно, не столько эти юбилейные статьи, сколько дневниковые записи о личных встречах раскрывают перед нами сущность взаимоотношений писателей. Эти встречи происходили в апреле 1921 г. в Париже, где друзья впервые увиделись, затем в Вильневе в Швейцарии (конец июня и начало июля 1926 г.) и наконец в Женеве в августе 1930 года. В дневниках «Индия», второе и дополнительное издание которых вышло к 100-летию со дня рождения Тагора (1961 г.), воспроизводятся, порой стенографически точно, беседы писателей. Некоторые такие записи помещены как приложения к «Переписке» писателей (записи 1926 и 1930 гг.). Во всех записях поражает многообразие тем и проблем, и особенно явственно проходит главная мысль о роли писателя в современную эпоху, о его действиях и мыслях, об опасности оказаться «бесстрастным туристом» в эпоху, наполненную битвами. Более опытный в политической борьбе с европейской реакцией и фашизмом, Роллан внимательно изучал положение Тагора в Индии, его отношение к европейской и американской культуре, помогал ему ориентироваться в политической обстановке и установить связи с лучшими, передовыми деятелями, писателями и молодежью.

Воспроизводя в дневнике 19 апреля 1921 г. прекрасный портрет Тагора, его спокойствие, простые, изящные манеры, Роллан замечает, что в его лице доминирует печаль и во взгляде нет иллюзий. Роллан видит в нем мужественную и глубокую мысль, участвовавшую во всех битвах своего времени. Новыми штрихами дополняется этот портрет 23 июня 1926 г. Роллан с печалью отмечает усталость друга, и, видя, как радуют Тагора цветы и пение птиц в саду, он счастлив, что сумел доставить радость другу.

Темой их бесед в первую очередь являются связи между двумя странами. Еще в 1921 г. Тагор развивает свой замысел

¹ Сб. «Рабиндранат Тагор — друг Советского Союза», стр. 150.

² Там же, стр. 151.

создания в Шантиникетоне азиатского университета, предназначенного для подготовки профессуры для стран Азии. Здесь должны крепнуть контакты между индийскими и европейскими студентами. Тагор заявлял о своем желании создать такое учебное заведение не для «университетских умов», а для необеспеченной, свободомыслящей молодежи. Тагор подчеркивает, что никакой политической цели себе не ставит, но Роллан сразу указал другу, что, очевидно, английское правительство будет «остерегаться» такого направления университета, ибо «их настоящий враг — интернациональное мышление», а ведь в Шантиникетоне Тагор стремился осмыслить с молодежью синтез азиатских культур, тем самым выступая против национализма.

Действительно, позиция Тагора вызвала явное неудовольствие английского правительства. В 1926 г. Роллан задал другу вопрос: подвергался ли он преследованиям? «Да, — ответил Тагор, — при лорде Керзоне, когда я выступил с книгой статей, где высказал все, что думал». Тогда «на эту книгу был наложен арест, издателя арестовали, в Шантиникетоне произвели обыск»¹. Но лично его не тронули — он был слишком известен как поэт.

Университет в Шантиникетоне потребовал от Тагора заботы о профессуре. Так возникла новая проблема — об ученых-индологах. Тагор дал уничтожающую характеристику многим из этих ученых, «обрабатывавших» Индию с «ничтожным пониманием», «вежливым покровительством», «пренебрежительностью»; даже среди образованных англичан было мало таких, которые могли внести свой вклад в обучение молодежи. Известный фашиствующий итальянский индолог Формичи, очень ловко приспособлял фашистскую теорию к буддизму. Конечно, Тагор глубоко ценил и любил преданных науке подлинных ученых, таких, как К. Ф. Эндрюс и У. У. Пирсон, но их было мало.

В беседах Роллана и Тагора, обсуждавших эти проблемы, единодушно утверждалось, что русские (индологи) более способны сблизить по-настоящему разные расы и они сыграют большую роль в посредничестве между Азией и Европой. Но, заявил Тагор, «англичане не допускают русских в Индию, они их всех подозревают в большевизме»².

Естественно, поднялся новый вопрос: о роли Толстого

¹ R. Rolland, *Inde (Journal)*, p. 121.

² Там же, стр. 22.

в Индии. Правда ли, что Толстого читают и понимают в Индии, — интересуется Роллан. Тагор подтверждает это, но он не убежден в том, что мысли Толстого понятны там многим. Сам Ганди ошибается, считая себя учеником Толстого. Ненасилие Ганди «совершенно иное», чем у Толстого. Тагор не любит «аскетическую», «монашескую» сторону толстовской доктрины. Но и с Ганди Тагора разъединяет многое, и с годами пропасть между ними увеличивается. Если еще в 1921 г. пацифизм Ганди оценивался Тагором не как «бедный», «отрекающийся от жизни», а как живой, то уже в 1926 г. ему кажется, что драма Ганди — это «драма Гамлета». Как и Гамлет, этот «великий идеалист», только начав действовать, уже был повержен. Он бросает пророческое замечание в адрес Ганди: «Как можно решать политическую проблему, не желая решить проблему социальную!»¹

Тагора мучают проблемы культуры и современной цивилизации. Он хочет осмыслить разницу между индийской и европейской культурой. Индийская культура и искусство — это соединение «космического духа с природой», создающее индивидуальность поэта. По мнению Тагора, искусство на Западе отличается своим урбанизмом, механичностью, интеллектуализмом. Роллан возражает. Величие художников и музыкантов — Бетховена, Леонардо да Винчи — в том, что они умели сливаться с природой, как их собратья в Индии. Но оба соглашаются, что американская цивилизация опустошает человека. У Роллана и Тагора страх за судьбу «независимой личности» связан часто не с закабалением человека «миром империализма». Писатели боятся урбанизма, машинизации, индустриализации вообще, — вот, по их мнению, главные враги. Соображения о мире как «системе зубчатых колес», перемальвающей человеческую индивидуальность, связано у обоих друзей с их представлениями об «экономическом материализме» Маркса и Ленина². Они повторяют довольно старые предрассудки буржуазной интеллигенции о том, что их разъединяет с марксизмом-ленинизмом оценка роли «независимости индивидуальности». Они высказывали опасения, что в Советской России поэты и писатели, с радостью воспевающие электрификацию, грандиозные планы строительства новой жизни, создают только гимны и песнопения, провозглашая «апофеоз машин» как таковых. В этом они видят «отречение»

¹ R. Rolland, *Inde* (Journal), p. 101.

² Там же, стр. 106.

от человеческой индивидуальности. Но прошло несколько лет. Тагор и Роллан лично соприкоснулись с СССР, побывали в 30-е годы в Москве, многое увидели сами, многое прочитали, вошли в близкие контакты с писателями и учеными, с Горьким, Фединым, академиками Ольденбургом и Петровым, с композиторами, художниками, молодежью и поняли, что устремления социалистической культуры направлены именно на развитие, расцвет личности советского человека. Не случайно Роллана так поразил лозунг В. И. Ленина «Надо мечтать!» «Конечно же, ему знакома мечта искусства! Но он хочет, чтобы в борьбе, которая является для него законом и жизненным предназначением, мечта искусства была, как и его собственная мечта, источником силы и поддержкой в борьбе, чтобы она неизменно сливалась с действием»¹.

Мучительные раздумья писателей во время их встреч связаны с осмыслением упадка западной цивилизации. Может быть, «реакция варварства естественна для упадочной Европы?» — спрашивает Тагор. Но признать «естественность» варварства — это смириться с ним, это потерять ответственность перед будущим. Поэтому во время встреч и в 1926, и в 1930 г., когда «варварство» в лице итальянского и немецкого фашизма уже давало о себе знать, Роллан старается показать, прежде всего, какие повороты произошли в мире, как идет борьба различных классов, групп и партий. Но всегда и везде он подчеркивает роль писателя в этой борьбе. Это или пример Леонардо да Винчи, сохранившего в горестную эпоху свободные мысли в своих зашифрованных записях о науке и искусстве, или это Раммохон Рой, тоже живший в тяжкое время, с его страстью к истине, один из первых интернационалистов в Индии XIX века². Наиболее мучительный вопрос был всегда в центре — как соединить творчество и деятельность, поэзию и активную борьбу с мрачным злом эпохи. Надо было, чтобы поэзия и публицистика действовали сообща, чтобы они не противоречили одна другой. Но бывало, что в Тагоре поэт «в своих космических подъемах» и «в своем аристократизме» брал верх. Тогда создавался барьер между народом и поэтом. Тогда же «вуаль» азиатской патриархальности сильно сгущалась и «сквозь нее плохо был виден мир». Этого боялся Роллан, боялся разобщенности, одиночества,

¹ Р. Роллан. Ленин. — Искусство и действие. Собр. соч., т. 14. М., 1958, стр. 562—563.

² R. Tagore et R. Rolland. Lettres, p. 194.

отрыва от людей и неумения соединять мечту и действие. В последнюю встречу в августе 1930 г. Роллан рассказывал Тагору о реакционных силах Германии, Франции и других стран, объединившихся, чтобы беспощадно разгромить обездоленные классы. В такое время, когда даже наука частенько подвизалась на службе у военных реакционных сил и молодежь Германии легко поворачивалась к самим реакционным националистическим крайностям, — в такое время надо действовать и надо знать, во имя чего ты работаешь. Роллан обрадовался, когда Тагор, касаясь проблемы индийской идеологии, заявил, что «истина не может позволить себе быть ко всему терпимой».

Тяготение обоих, и Тагора и Роллана, к интернационализму, к новым веяниям большого народного искусства совершалось под огромным и благотворным влиянием первой страны социализма. Тема роли русской культуры, значения социалистической революции постоянно возникала в их беседах. Таковы контуры плодотворных взаимных связей двух великих писателей и мыслителей, наиболее полно воплотивших в себе лучшее, что было в их национальных культурах.

Z. GIĻDINA

R. ROLĀNS UN R. TAGORE

Docentes Z. Giļdinas raksts ir daļa no viņas kapitāldarba, kas veltīts Rolāna daiļrades analīzei. Sai gadijumā — Rolāna darbiem par Indiju: «Ramakrišnas dzīve», «Vivakanandas dzīve», «Mahatma Gandijs». Sajās grāmatās par nacionālajām tradīcijām, reliģioziem strāvojumiem un atbrīvošanās kustību parādās lielā rakstnieka un Rolāna drauga Tagores tēls. Abu rakstnieku draudzība sevišķi spilgti atklājas viņu korespondencē un Rolāna dienasgrāmatās, kā arī rakstos, kurus Rolāns veltījis Tagorem un Tagore — Rolānam.

Rakstā autore izseko abu rakstnieku draudzības attīstībai dažādos viņu dzīves periodos, parāda abu tiekšanos pēc Austrumu un Rietumu kultūru tuvināšanās, viņu attieksmi pret sociālismu, Padomju Savienību, V. I. Ļeninu, viņu maldīšanos un abstrakto humānismu, viņu bažas par civilizācijas un kultūras likteni fašisma draudu priekšā.

Rolānu un Tagori vienoja doma par Austrumu un Rietumu

intelligences apvienošanas cīņā pret reakciju, rasismu, fašismu. Viņi centās savu domu realizēt darbībā, ejot pirmajās rindās cīņā par jaunu pasauli, kurā nav vietas kariem, nacionālismam un privātīpašuma zvēriskajiem instinktiem.

Z. GILDINA

ROLLAND AND TAGORE

Ass. prof. Z. Gildina's article «Rolland and Tagore» forms part of a bigger work, which deals with Romain Rolland's book on outstanding personalities from India. These books on national traditions, creeds and liberation movement create the image of Rabindranath Tagore, great writer and close friend of Romain Rolland's. The friendship between both writers becomes particularly evident when reading their «Correspondence», Rolland's «Diaries», and the articles written by Romain Rolland on Rabindranath Tagore's work, and, reversely, R. Tagore's writing on R. Rolland. We can also judge about their friendship from several personal encounters.

The article shows the development of closer relations between both authors at various social stages during the 20^{ies} and 30^{ies} and their endeavours to achieve an rapprochement between the cultures of the West and the East. The article presents an analysis of the attitude of the two writers towards socialism, the Soviet Union, Lenin, and also dwells upon the mistakes and certain limitations in the views of both men (such as too abstract an interpretation of humanism). The deep concern of Rolland and Tagore regarding the impending danger of war and fascism is revealed.

«Truth cannot afford to be tolerant!» this is the conclusion Rolland and Tagore arrived at when they had revised their mistaken views — rooted in certain bourgeois limitations, and had gained experience in the course of social activity directed towards rallying the intelligentsia of the West and the East in a common struggle against reaction, racism, colonialism, and fascism.

Rolland and Tagore realized the truth in which dream and reality merge into one, and thus they took up a progressive stand in the struggle for a new world in which there is no room left for wars, nationalism and the morality of property instincts.

ТЕОДОР ШТОРМ И НЕМЕЦКАЯ «ОБЛАСТНИЧЕСКАЯ» ЛИТЕРАТУРА

Вопросы реализма все еще стоят на повестке дня литературных дискуссий в нашей стране и за рубежом, но почти совсем не затронуты проблемы, касающиеся немецкого реализма после революции 1848 года. Не выработана здесь даже терминология — некоторые исследователи называют одного и того же писателя послереволюционного («послемартовского») периода «поэтическим» реалистом, другие «критическим», третьи — «бюргерским», «психологическим» или даже «художественным» реалистом. Чаще же всего этих писателей называют «областниками». Этот термин встречается не только в зарубежной литературной критике, но и в историях литературы, изданных за последние годы в Советском Союзе, или в статьях о немецких авторах прошлого столетия.

Так, в 30-м томе Большой Советской Энциклопедии на стр. 315 читаем: «Областническая литература — течение в немецкой литературе 50—60-х годов 19 в., ставившее своей задачей изображение местного провинциального быта, консервативных устоев крестьянской жизни, описываемой с известной реалистичностью (Б. Ауэрбах, В. Раабе и др.). Представители областнической литературы культивировали местные диалекты, противопоставляя их общенациональному литературному языку».

В 11 томе («Германия», раздел XVII, «Литература») к представителям «областничества» в литературе причисляются еще «поэт и новеллист Т. Шторм» и «писатель-мекленбуржец Ф. Рейтер, писавший на нижненемецком диалекте». Понятие «областничества» уточняется; подчеркивается, что кроме изображения жизни крестьянства оно включает еще описание мещанской, обывательской жизни, проникнутое идеализацией консервативных «устоев» местного быта.

Если о творчестве Б. Ауэрбаха судить по его роману «Neues Leben» и по «Schwarzwaldler Dorfgeschichten», то здесь автор действительно ставит задачу — изобразить быт шварц-

вальдского крестьянства и для полноты картины использует местный диалект. Не подлежит сомнению, что этим произведениям свойственна известная идеализация крестьян и противопоставление их горожанам. Социальные противоречия в деревне автором затушевываются. В сочинениях В. Раабе также чувствуются симпатии автора к старой, докапиталистической деревне в противоположность «цивилизованному» городу, хотя тематика его отнюдь не крестьянская. Не является характерным для Раабе и употребление диалекта. Нет у него также какого-нибудь определенного «локального идеала», который противопоставлялся бы общенациональному. Напротив, несмотря на отрицательное отношение к развивающемуся капитализму, Раабе все же находился среди тех, кто приветствовал объединение Германии в 1871 году.

Б. Ауэрбах, В. Раабе, Ф. Рейтер, Т. Шторм — можно пополнить этот перечень «послемартовцев» еще именами О. Людвиг, Г. Фрейтага, А. Штифтера, Т. Фонтане, Ф. Шпильгагена. Какое место занимает среди них Шторм? Можно ли отметить что-либо общее в их художественном методе? Лежат ли в основе этого метода принципы «областничества»? Обоснованно ли вообще выделение «областничества» как течения, объединяющего целую группу писателей? Вот вопросы, возникающие при исследовании особенностей немецкой литературы послереволюционного периода.

Термин *Heimatkunst* появился в литературоведении и искусствоведении Германии в конце прошлого столетия. Этот термин ввел в литературу А. Бартельс, литературовед крайне националистической школы. Проблеме *Heimatkunst* посвящена его книга под таким же названием, вышедшая в 1904 году, и целая глава в «*Die deutsche Dichtung der Gegenwart*». Бартельс называет и себя среди основоположников направления, которое, по его словам, должно было противостоять «бессмыслице еврейских писателей», а также «шаблонизированным и нелепым взглядам либеральной буржуазии и интернационализму социал-демократов». «*Heimatkunst ist die Kunst der vollsten Hingabe, des innigsten Anschmiegens an die Kunst der Heimat und ihr eigentümliches Leben, Natur- und Menschenleben... absolute Treue ist ihr Hauptbestreben, Treue in der Erfassung der Natureigenart und der Volksseele ihrer Heimat*»¹.

Ясно, что речь здесь может быть лишь о «полном слиянии»

¹ A. Bartels, *Die deutsche Dichtung der Gegenwart*. 1907, S. 315.

и «абсолютной верности» национал-шовинистическому духу прусских высших слоев, подготовивших почву национал-социализму.

Интересно отметить, однако, то обстоятельство, что к художникам *Heimatkunst* А. Бартельс не относит О. Людвига, Г. Келлера и Т. Шторма, а лишь их эпигонов, как например писательниц Ильзу Фрапан, Клару Фибих, Лулу фон Штраус, писателей К. Крегера, А. Зонрея, В. Поленца, П. Гольцхаммера и, конечно, самого себя¹. К тому же, он обращает внимание читателя на то, что художники эти не являются эпигонами (хотя говорит, что О. Людвиг, Г. Келлер, Т. Шторм были их учителями!) и указывает на близость их к натурализму.

Это последнее обстоятельство побудило, очевидно, составителей Большого Брокгауза (1931) отнести к этому направлению Г. Зудермана, М. Гальбе, Д. Лилиенкрона и некоторых других немецких писателей натуралистического направления. Этот же лексикон (том восьмой, стр. 325) причисляет все-таки к *Heimatchichter* и Ф. Геббеля, О. Людвига, Т. Шторма, А. Штифтера, Т. Фонтане, Ф. Рейтера и П. Розеггера. Дается следующее определение *Heimatkunst*: «*In der Dichtkunst wird Heimatkunst eine Richtung bezeichnet, die im Gegensatz zu den in ihrer Wesensart beinahe international gewordenen Großstädten Landschaft, Volk, Sitte und Sprache eines enger begrenzten Gebietes, der Heimat des Dichters, zur Grundlage ihres Schaffens machen will, und das Volkstum und die Stammesart der deutschen Landschaften gegen die politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Ansprüche der großen Städte zu sichern*».

Такое представление о *Heimatkunst* является явно тенденциозным. Умолчать об элементах критики в творчестве писателя, который избрал фоном своих произведений родные места, подчеркнуть этот фон как наиболее существенное в его творчестве, противопоставив его «интернационализму социал-демократов» и «бессмыслице евреев», могли только «литературоведы» — приспешники националистов. Правильно ли продолжать придерживаться этого термина?

Заслуживает внимания мысль, высказанная в Литературной Энциклопедии (том 8, М., 1934, стр. 163—164). Правда,

¹ О Лингарде, Бартельсе, Зонрее, Гольцхаммере и Поленце как о *Heimatchichter* говорится также в истории немецкой литературы П. Куммера, изданной в 1922 году.

здесь авторы объясняют особенность не «областнической», а «областной» литературы, подразумевая под этим термином больше географические, нежели идеологические понятия. Ценной, однако, является мысль, что при изучении творчества какого-либо областного писателя нас должен интересовать «процесс превращения его из писателя, выражающего интерес узкой областной прослойки класса, в писателя, выражающего интересы всего классового массива в пределах страны». Далее отмечается, что в отдельных случаях «областная замкнутость писателя может в некоторой степени обуславливать собой узость его мировоззрения. Последнее часто ослабляет социальную функцию его творчества». Кажется, не должно вызывать сомнения, что именно прослеживание этого превращения (или — непревращения!) «областного» писателя в писателя, выражающего интересы общенационального порядка, и должно быть положено в основу исследования творчества таких писателей, как шлезвиг-голштинец Шторм, тюрингенец Людвиг и т. д.

Г. Лукач в своей книге «Die deutschen Realisten des 19. Jahrhunderts» говорит, что немецкая литература в XIX веке «провинциализировалась», причем эту «провинциализацию» он связывает с термином *Heimatkunst*. С одной стороны, эта «провинциализация» должна означать неспособность «die lokalen Ereignisse der Provinz in nationalem noch sozialem Gesamtzusammenhang zu betrachten», с другой стороны, «diese provinzielle Literatur ist zugleich der Ausdruck einer Opposition gegen den entstehenden Kapitalismus, ein gesunder Keim für eine realistisch kritische Gesellschaftsschilderung»¹.

Лукач далее характеризует эту литературу и причисляет к ней таких высокоодаренных писателей, как Г. Келлер, К. Мейер, Т. Шторм, Ф. Рейтер и В. Раабе.

«Провинциализирование» двух последних Лукач считает «внутренним», у остальных же — выраженным также и географически (т. е. по месту рождения и творчества). Спрашивается, однако, разве в романе Г. Келлера «Мартин Заландер» описываются только события узко местного характера, а не присущие капиталистическому обществу вообще? Разве Раабе и Рейтер в самом деле не имели никакого представления о больших переменах, происшедших в Германии? Разве трагизм Шторма относится только к закату голштинского

¹ G. L u k a c s. Die deutschen Realisten des 19. Jh. B., 1954, S. 17.

бюргерства, разве этот закат не был закатом в сей бюргерской культуре?

Можно было бы согласиться с утверждением Лукача, что перечисленные выше писатели принадлежали к оппозиции в немецкой литературе XIX века. Следует отметить, что их имена не вписаны золотыми буквами в историю, потому что их оппозиция не была достаточно сильной и принципиальной, однако это являлось не столько слабостью писателей, сколько слабостью «послемартовской» германской действительности, ибо где они могли почерпнуть «Kenntnis des kritisierten Gegenstandes», если «der Marxismus meistens in einer mehr als vereinfachten, oft geradezu entstellten Form erst in den sechziger bis siebziger Jahren eine verhältnismäßig kleine Vorhut der Arbeiterklasse zu erfassen begann»¹.

Но этим все-таки вопрос о «провинциализации», об «областничестве» немецкой послереволюционной литературы не исчерпан.

Не исчерпывается он и Францем Шиллером, когда последний в своей истории западноевропейской литературы называет рядом имена Ф. Шпильгагена и Г. Фрейтага или ставит А. Штифтера рядом со Штормом. Если Франц Шиллер уместно цитирует высказывания Ф. Энгельса об исторической науке XIX века, представители которой «стали откровенными идеологами буржуазии и существующего государства» и на каждом шагу включаются «в открытую борьбу с рабочим классом», то во всяком случае еще более уместно было бы указать, какие реалисты XIX века были идеологами «существующего порядка» и кто находился в оппозиции к нему.

Вполне можно согласиться с С. Гиджеу², когда он в отказе от больших исторических и философских тем видит проявление провинциального характера немецкой литературы 50—60-х годов XIX века. Если это в полной мере не относится к Ф. Геббелю, то в творчестве О. Людвига, Г. Фрейтага, Ф. Шпильгагена, Б. Ауэрбаха, Т. Шторма, В. Раабе, Т. Фонтане, Г. Келлера, К. Мейера и «мюнхенских поэтов» больших философских и исторических тем действительно нет. Но это все-таки не дает права говорить об «областнической тенденции многих писателей этого периода» и, не дифференцируя, ставить рядом имена Людвига, Ауэрбаха и Шторма, в твор-

¹ G. Lukacs. Skizze einer Geschichte der neuen deutschen Literatur. В., 1955, S. 84.

² М. Елизарова, С. Гиджеу, Б. Колесников и Н. Михальская. История зарубежной литературы XIX века. М., 1957, стр. 487.

честве которых якобы «большая правда искусства, ставящего смело важнейшие вопросы, заменяется маленькой правдой этнографически (разрядка моя. — Д. К.) точных описаний жизни и нравов жителей определенной местности»¹. Даже творчество Ауэрбаха, писателя, ограничивающегося больше остальных изображением одной местности и одной классовой прослойки, не исчерпывается этнографически точными описаниями. Как известно, одна из его главных тем — это еврейский вопрос. Решение его может вызывать сомнения так же, как рассуждения автора о религии и искусстве, но утверждением, что его творческая цель заключается только в этнографическом описании шварцвальдского крестьянства, мы несправедливо суживаем его тематику, забываем его образы мыслителей, его романы в духе К. Гуцкова «Auf der Höhe», «Das Landhaus am Rhein». Вызывает сомнение и утверждение С. Гиджеу, будто бы с 50-х годов немецкая литература потеряла связь с лучшими тенденциями «домартовской» эпохи, в частности с традицией Гете. Романы и повести Ауэрбаха, в художественном отношении, конечно, даже не приближаются к творчеству Гете, однако нельзя не отметить, что они в какой-то мере являются продолжением «романов воспитания» Гете.

Интерпретируя О. Людвига и Ф. Геббеля, С. Гиджеу, однако, отступает от своей трактовки творчества писателей этой группы. Он говорит о стремлении этих писателей продолжить некоторые традиции большого буржуазного искусства недавнего прошлого, ставившего важнейшие мировоззренческие проблемы, а также и о неспособности их (этих писателей) достичь масштабов искусства Гете, Гейне и выдающихся романтиков.

То же самое должно быть отнесено к большинству после-революционных писателей. Нет больших идейных и художественных масштабов, но нет и отказа от лучших традиций бюргерского прошлого. Наоборот, есть стремление стать продолжателями этой традиции, но так как эпоха сама по себе не дает богатого материала, касающегося жизни бюргерства, и немецкий бюргер уже превратился в мещанина или буржуа, идеология которого не имеет ничего общего с идеологией старого бюргерства, то искусство писателей этого периода не может отразить больше того, что дает сама жизнь. Найти свое место художнику-«послемартовцу» к тому же не всегда

¹ М. Елизарова, С. Гиджеу, Б. Колесников и Н. Михальская. История зарубежной литературы XIX века. М., 1957, стр. 487.

было легко. В Германии второй половины XIX века отмечался известный хозяйственный подъем, можно было предполагать, что немецкое «третье сословие» только сейчас по-настоящему начнет развиваться. Это мнение поддерживалось идеологией господствующих классов и могло повлиять на писателя, слабо ориентировавшегося в политической ситуации. Чрезвычайно актуальной стала и проблема объединения Германии, и многие честно мыслящие писатели пришли к выводу, что лучше все-таки объединение «сверху», чем прежняя раздробленность. Другого выбора, собственно, и не было — слабость демократического движения в Германии не давала возможности разрешить этот вопрос по-иному. Оставалось только либо принять существующее и стать апологетом власти Бисмарка, как это сделали, например, Фонтане и Мейер, либо продолжать испытывать внутренний протест против него, но отказаться от любого рода действия. Этот последний путь избрал Шторм.

Ошибочно считать, что Шторм является немецким бюргером-гуманистом, не осознавшим крушения своего мира. Шторм своевременно осознал упадок буржуазного гуманизма и видел в этом связь с определенными историческими условиями в Германии. Историческое же значение пролетариата было Шторму непонятно. Он не имел поэтому никакого представления о гуманизме социализма. Не выходя из границ своего класса, он не видел гуманизма будущего.

Стремясь продолжить реалистическую традицию Гете, но будучи поставлен лицом к лицу с действительностью послереволюционной Германии, Шторм не может идти путем утверждения этой действительности. В его искусстве развиваются элементы критицизма, отрицания и сомнения, не присущие Гете. Они означают новое в немецком реализме второй половины XIX века. Подобным критицизмом, который особенно сильно проявляется в последнем периоде творчества Т. Шторма, не отмечены произведения ни Людвиг, ни Раабе или Фонтане, не говоря о Фрейтаге или «мюнхенских поэтах».

Из немецких писателей второй половины XIX века, относимых к представителям «областной» литературы, ближе всех к Т. Шторму стоит В. Раабе. Франц Шиллер очень образно характеризует Раабе в своей истории западноевропейской литературы. Он сравнивает его с А. Штифтером и говорит, что если Штифтер старательно закрывал свое «окно в окружающий мир», то Раабе внимательно наблюдал мир через свое «маленькое окно». Он, подобно своему герою

«Хроники Воробьиной улицы», нашел такое место в стекле своего окна, сквозь которое все видимое уменьшается, но становится ясным, отчетливым. Действительно, образы Раабе кажутся как бы нарочито уменьшенными, хотя живыми и правдоподобными. Обычно эти герои — мелкий люд, обездоленный и обойденный, это целая галерея неудачников. Образы Шторма не таковы, они обыкновеннее, а в некоторых случаях и жизненнее: для них не характерен такой последовательный отказ от действия и уход в свой личный мирок, как это бывает почти со всеми героями Раабе.

Могло бы казаться, что как раз благодаря такой трактовке проблемы положительного героя Раабе в большей мере является критическим реалистом, чем Шторм. Ведь известно, что в критическом реализме не разработан образ действительного героя — в этом выражается нечеткость его положительной программы. Как в таком случае объяснить образ Хауке Хайена? («Der Schimmelreiter»). Утверждающее начало в трактовке героя отмечается и в новеллах «Im Schloß», «Eine Malerarbeit», «Pole Poppenspäler», но здесь еще нет повода говорить о трудовой деятельности героев. Хауке Хайен же утверждает себя в труде, и это является новой чертой в реализме Т. Шторма, а равно и в немецком реализме второй половины XIX века вообще. Неверно искать здесь слабость критических элементов писателя. Наоборот, это знаменует новую ступень штормовского реализма, ибо герой, сумевший себя утвердить в общественном служении, происходит не из среды обреченных на гибель классов, а из трудового народа. Нет основания видеть в этом какую-то просветительскую веру в крестьянство, как это утверждает Ф. Бетгер в своей монографии о Шторме. Такому пониманию противоречит вся эволюция мировоззрения Шторма. Это, конечно, не означает, что Шторм в конце своей жизни пришел к правильному осмыслению общественных событий, что он понял, где надо искать истоки нового гуманизма. Но Шторм был хорошо знаком с русским критическим реализмом, и это обстоятельство могло в какой-то мере повлиять на его лучшее произведение.

Имеются у Шторма и новеллы, в которых звучат мещанско-идиллические интонации («Psyche», «Ein stiller Musikant»). Однако такой мещанской ограниченности идеалов, как у «голодного пастора» Раабе, нет ни у одного из героев Шторма. Прimitивное противопоставление эгоизма Мозеса Фрейденштейна и благородства Унвирша для Шторма было бы неприемлемо как нехудожественное. К тому же характере-

ристика героев у Шторма гораздо более связана с социальной проблематикой.

По своему идейному смыслу самым близким к Шторму произведением Раабе является «Unser Herrgotts Kanzlei», которое свидетельствует о глубоких симпатиях Раабе к старой бюргерской культуре. Общим в художественной манере обоих писателей является их лиризм, но надо все же отметить, что Раабе в лирических описаниях природы иногда употребляет технические приемы романтиков, выражающиеся в довольно банальных описаниях края мельниц и обрушившихся дворцов. У Шторма подобных пейзажей нет.

По своей народности искусство Шторма можно сравнить с произведениями Ф. Рейтера. Общим в восприятии мира обоих писателей является и глубоко укоренившаяся ненависть ко всему феодальному. В выражении этих антифеодальных настроений, однако, мало сходного — Шторму чужд публицистический тон, характерный для его мекленбургского соратника. Но присущий произведениям Рейтера юмор притупляет остроту критики. В его реализме больше примирения, чем в произведениях Шторма. Нельзя не заметить и идеализацию мелкого крестьянства у Рейтера, особенно в его «Franzosen-tid». «Kein Hüsung» — произведение, где меньше всего юмора и идеализации, — является поэтому вершиной критического реализма Рейтера и стоит ближе всего к реализму Шторма.

Если принять во внимание определение «областничества», признаком которого является употребление диалекта, то творчество Рейтера, казалось бы, может служить самым ярким примером такой «областнической» литературы. Нет, однако, никакого основания предполагать, что Рейтер хотел свои сочинения как бы противопоставлять творчеству своих современников, произведения которых появились на литературном немецком языке. Диалект он употреблял лишь для того, чтобы красочнее, живее, сочнее нарисовать близкие ему образы, чтобы добиться яркого локального колорита.

Вряд ли будет верным придавать особое значение этнографическим элементам и употреблению диалекта в творчестве немецких писателей вообще. Ведь глубиной различий между диалектами и этнографическими особенностями областей Германия резко выделяется среди других стран Европы. Весь исторический ход событий определил это своеобразие немецкой речи и немецких нравов. Поэтому вполне понятно желание писателя придать своим образам сочность и жизненность, точно изображая именно ту среду, из которой герой происхо-

дит или в которой он живет. Народную речь и описания быта определенного края, в котором происходит действие произведения, используют многие писатели различных стран, и если это сделано умело, то такие художественные приемы свидетельствуют лишь о мастерстве писателя. В немецкой литературе употребление подобных приемов особенно заметно. Но если художник не хотел этим подчеркнуть, что он принадлежит только определенной области, и не хотел свои произведения, написанные на диалекте, с подробными описаниями быта этого края, противопоставить своей национальной литературе, если этой сознательной тенденции обособления нет, то нет и никакого основания характеризовать его творчество как «областническое».

Интересно в этой связи отметить, что ученые ГДР, составители двухтомного лексикона, вышедшего в Лейпциге в 1956 году, существенно изменяют обычную трактовку понятия «областничества» (*Heimatkunst*). Они ограничивают это понятие, обозначая им узкое, политически крайне реакционное литературное объединение начала XX века, которое являлось реакцией на натурализм с его мотивами города и преследовало цель воссоздать в литературе ландшафты и образы жителей узких этнографических областей. Это литературное направление нашло свое продолжение в гитлеровской «поэзии крови и земли». К представителям *Heimatkunst* причислены И. Френзен, Г. Лёнс и А. Шёнхер.

Имена этих писателей не вошли в историю немецкой литературы. Вряд ли в Германии еще найдутся читатели их сочинений, ибо не могут в литературу войти произведения, в которых отсутствует какая-нибудь общая цель, в которых не отражены общие явления. В сочинениях Френзена, Лёнса и Шёнхера такой общей цели нет. Но она имеется в произведениях таких причисляемых к «областническому» течению писателей, как Т. Шторм, В. Раабе, Ф. Рейтер. Как ни сужена их тематика, в ней все же отражаются общие явления, исторические явления, имеющие значение не для одной ограниченной области или общественного слоя, но для всей страны. Если бы не так, немецкий читатель давно уже забыл бы их так же, как он забыл Френзена и Шёнхера, писателей более раннего периода.

Поэтому понятие «областничество» следует применять очень осторожно, ибо оно может, как видим, в ряде случаев незаслуженно суживать представление о писателе, мешать раскрытию его значения во всей полноте.

Немецкий критический реализм складывался в борьбе с откровенно тенденциозной апологетической буржуазной литературой, восхваляющей капиталистическое делячество, филистерские добродетели, которые выражаются в «разумном» компромиссе с юнкерством. Во второй половине века, когда за антидемократическое объединение Германии «сверху» выступают даже такие по существу демократические писатели, как Раабе, и в последней трети века, когда реакционные тенденции буржуазной литературы еще более усиливаются и выдвигаются уже милитаристские и национал-шовинистические лозунги, особенно выделяется творчество Т. Шторма. В своем отрицательном отношении к юнкерской политике Шторм оказывается наиболее последовательным, любого рода компромисс остается чуждым ему в течение всей его жизни. Это, в свою очередь, определяет критицизм его искусства.

Некоторые авторы (Франц Шиллер, Г. Мейер) утверждают, что Шторм предпочитал стоять в стороне от политических событий. Сам Шторм в письме к Э. Ку говорит, что писателем-классиком является тот, в чьих произведениях со всей полнотой отражается эпоха. Скромно уделяя себе место в «боковой ложе», он признает, что не принадлежит к этим писателям-классикам.

Однако не всегда исследование творчества писателя может основываться на его собственных высказываниях. Кроме того, если даже считать, что замечание Шторма соответствует действительности, необходимо еще раз напомнить, что в его литературной деятельности не всегда отображались его мысли, как это имело место в письмах и в личной жизни Шторма. Если Шторм сознает, что жизнь эпохи не получила должного отображения в его произведениях, это уже значит, что он сумел увидеть и оценить «жизнь эпохи».

Многие все еще оценивают Шторма по настроениям, звучащим в его новелле «Impensee». Эта новелла стала одним из популярнейших произведений писателя, она многократно издавалась и чуть ли не навязывалась читателю как наиболее рекомендуемый материал для чтения. Реализм Шторма, безусловно, проявляется и в этой юношеской новелле. Характерен уже выбор темы: обыкновенная, встречающаяся в бюргерской Германии (да и не только в Германии) на каждом шагу история молодой женщины, по материальным соображениям вышедшей замуж за нелюбимого человека, жалеющей о своей неудачной жизни и после многих лет вновь встречающейся с любовью своей юности. Елизавета не обладает силь-

ным характером, она типичное дитя своей среды. Художественно утонченная обработка сюжетной линии часто вводила в заблуждение критиков, видевших благодаря красоте, тонкости, даже филигранности формы произведение, овеянное поэзией и романтической лиричностью. Если бы первое произведение Шторма не было написано с такой самокритичной тщательностью, не было облачено в столь филигранную форму, если бы развитие сюжетной линии шло более грубо, просто, не столь художественно, то писатель не был бы отнесен к романтикам или, в лучшем случае, к «поэтическим реалистам».

Что же представляет собой в действительности «поэтический реализм», этот загадочный термин, вновь «возродившийся» даже в критике демократических государств? Наблюдения показывают, что он обычно появляется тогда, когда критикам не совсем ясен критикуемый объект, когда этот объект не может быть просто и без противоречий отнесен в соответствующую рубрику заранее подготовленной шаблонной схемы. Никто никогда не оспаривал истины, что Бальзак — критический реалист: круг тематики его произведений был слишком ясен для того чтобы сомневаться в месте, по праву отводимом ему в истории мировой литературы. Точно так же никто не пытался оспаривать, что «Как закалялась сталь» Н. Островского — произведение социалистического реализма. Это авторы и произведения с ясно выраженной исторической линией, единственные в своем роде авторы и единственные в своем роде классические произведения. Но как быть со Штормом, со всеми теми, кто не обладает широтой кругозора и могучей силой Бальзака и не создал написанных кровью сердца строк незабываемой книги Островского? Они не столь велики, и вместе с тем их творчество не столь ясно, путь их развития более сложен, и его расшифровка требует немалых усилий.

Трудно согласиться с тезисом П. Гольцамера, согласно которому реализм Шторма является синтезом критики и поэтизации действительности¹. Впечатление поэтизации создает отсутствие широкого размаха, больших обобщений в критике Шторма. Тематика Шторма не обширна, его главной темой остается немецкая буржуазия, при этом не крупная (дающая больше пищи для критики). Писателя интересует мещанская среда, единственная, которую он знал хорошо. Изо-

¹ См. NDЛ, 1956, N. 6, S. 146.

бражение этой узкой среды проникнуто теплотой, потому что Шторм чувствует себя сросшимся с ней. Мир, который он изображал, стал ему дорог еще с детских лет, когда он, не зная забот, рос в среде немецкого бюргерства и наблюдал его тогда еще относительно «идиллическую» трудовую жизнь. Он охотно описывал фрагменты из этой жизни даже тогда, когда понял, что это «идиллическое» время уже прошло безвозвратно.

Многие критики, говоря о «поэтическом реализме» Шторма, ссылаются на эстетические взгляды самого Шторма, цитируют письма, в которых идет речь о поисках «красоты» и ее изображении. Прочитируем по этому поводу отрывок из письма Шторма Бринкману. Шторм пишет об «Immensee», «Im Schloß», «Auf der Universität» и других новеллах и говорит: «Diese Novellen sind überall ganz realistisch ausgeprägt und dabei in der Durchführung durch den Drang der Vorstellung des Schönen und Idealen getragen»¹. Следовательно, Шторм считает, что реалистическое изображение должно быть «von dem Schönen und Idealen getragen». Как он это понимал?

Как уже указывалось, во второй половине XIX века в Германии стали развиваться натуралистические тенденции. Шторм с самого начала решительно восстал против этого, так как видел в натурализме серьезную угрозу истинному искусству. Позднее он критиковал натурализм в лице Э. Золя и Г. Ибсена, считая последнего, подобно своим современникам, натуралистом. В натурализме самым неприемлемым для Шторма было изображение неэстетического, патологического, изображение ради изображения, без типизации, без обобщения.

Восставая против смакования натуралистами уродливого, Шторм выдвигает требование прекрасного («идеального»). Натуралисты стремились быть единственными истинными реалистами, правдиво изображать, т. е. копировать жизнь. Стремясь доказать, что реализму отнюдь не надо заниматься только понсками и фиксированием уродливого, Шторм подчеркивает: «realistisch... und dabei (разрядка наша. — Д. К.) in der Durchführung durch den Drang nach der Darstellung des Schönen und Idealen getragen».

Так можно объяснить более поздние высказывания

¹ Th. Storm. Briefe an seine Freunde H. Brinkmann und W. Petersen. 1917, S. 21.

Шторма об изображении прекрасного в искусстве. Однако вряд ли он уже в 1849 году мог предвидеть, что вскоре ему придется бороться против натурализма, а новелла «Иммензее» была написана именно в этом году... Говоря в письме к Бринкману в 1867 году о «реалистической и в то же время красивой» новелле «Иммензее», он, следовательно, должен был констатировать уже свершившийся факт. Новелла не была написана с целью литературной полемики против натурализма. Таким образом, для опозитивирования образов и смягчения шероховатостей имелось еще и другое основание.

Как уже отмечалось, новелле свойствен тон спокойно-отрешенный. Первый вариант новеллы (Рейнгардт после прощания с Елизаветой начинает работать, женится на другой женщине, становится отцом семейства, затем теряет жену и детей, на старости лет остается одиноким и однажды, в сумеречный час осеннего дня, вспоминает о возлюбленной своей юности) является, собственно говоря, более реалистичным. Шторм отбросил этот вариант, придав новелле более стройную композицию, концентрируя ее на одно основное настроение, которое дано уже в экспозиции: клонящийся к вечеру день поздней осени, старый дом, старик в старомодной одежде. Следовательно, минорные тона частично могут быть объяснены стремлением к единству формы (следует вспомнить при этом, какое внимание Шторм обращал на мастерство формы).

Искусству полутонов других произведений также отвечает излюбленная Штормом техника новелл-воспоминаний. В воспоминаниях шероховатости сглаживаются, в особенности если мы вспоминаем о любимом нами человеке или приятном событии. Отсюда реализм пастельных красок Шторма. Шторм любил вспоминать сильное, жизнеутверждающее бюргерство XVIII века, — поэтому с такой тщательностью написаны новеллы «Beim Vetter Christian», «Im Saal», «Im Sonnenschein».

Не без основания П. Гольцдаммер говорит о «Zwiespaltiges, zwischen der Sehnsucht nach dem Idyll und dem Bewußtsein von dessen Zerstörung schwankendes Lebensgefühl». «Хузумская проблематика» ему близка. Прав, однако, К. Кронек — «er überwindet Husum, er wird realistisch»¹. Хотелось бы только уточнить — «wird noch realistischer», ибо реализм присущ уже самым первым наброскам Шторма. «Преодолев Хузум», Шторм приблизился к критическому реализму.

В советском литературоведении принято рассматривать

¹ Börsenblatt für den deutschen Buchhandel. 1952, S. 37.

развитие критического реализма параллельно развитию капитализма. Должны ли в таком случае новеллы Шторма считаться произведениями критического реализма? Их тематика не вскрывает непосредственно капиталистических противоречий, в них нет речи о борьбе классов, финансовых махинациях, промышленном пролетариате. Чаще всего автор выступает в них против феодализма, клерикализма, немецкой «золотой молодежи», разоблачает буржуазную мораль, критикует буржуазные предрассудки.

Правда, причинами конфликтов автор считает не «индивидуальную» вину (Schuld), а «социальную» (см. записи в дневнике от 1 октября 1880 года и письмо к Г. Келлеру: «... nicht eine spezielle einige Schuld des Helden, aber Schuld des Allgemeinen») ¹.

При этом «das Allgemeine» не представляет собой некую идеалистическую категорию «вне времени и пространства», а «вину эпохи... или социального класса». Какое «поколение», какой социальный класс он подразумевал, считая его причиной трагического конфликта? Ответ на этот вопрос дают примеры из новелл Шторма. Сказанное в письме к Келлеру относится непосредственно к «Aquis submersus». Шторм оспаривал попытку своих читателей искать в его новелле главного «виновного». Подобные «поиски вины» Шторм считал чрезмерно юридическими. По его мнению, причиной трагедии «Aquis submersus» является не «вина» героя, художника Иоганнеса, а обстоятельства, которые превратили в вину его поступок (желание взять в жены дочь дворянина). Острие новеллы направлено, таким образом, против привилегий феодального сословия. Сходный конфликт мы найдем в новеллах «Im Schloß», «Auf der Universität», «Zur Chronik von Grieshuus». В «Doppelgänger» трагедию порождает буржуазный суд и в еще большей степени буржуазное общество, не прощающее представителю другого класса ни одного ошибочного шага и не вскрывающее причин, из-за которых этот шаг был сделан. В основе трагического конфликта Ганса и Гейнца Кирков — уродливая буржуазная мораль, расценивающая человека не по его духовным качествам, а по месту на церковной скамье (т. е. по занимаемой должности и накопленному богатству). Проблема накопления имущества является в действительности основной и в новелле «Draußen im Heidedorf». Какую трагедию может повлечь за собой стремление

¹ Briefwechsel zwischen Th. Storm und G. Keller. B., 1919, S. 170.

к собственности, показывает новелла «Im Brauerhause». Все эти новеллы резко осуждают новые отрицательные явления, зародившиеся в буржуазном обществе. Здесь нет отеческой улыбки Келлера, благожелательной иронии, с которой он говорит о некоторых заслуживающих порицания чертах в характере представителей его собственного класса. Это трагизм человека, чувствующего упадок своего класса, видящего его близкую гибель. Ни в одной новелле Штурм не призывает к возвращению к идиллической жизни на селе вместо «порочной» в городе, как это делают многие его товарищи по профессии (И. Готхельф, Б. Ауэрбах, В. Раабе). Следовательно, ему ясно, что спасение надо искать не в старых, патриархальных формах общества. Трудно сказать, понял ли он полностью истинную причину обреченности буржуазного общества: он слишком мало интересовался философскими и социальными проблемами, ему не приходилось также конкретно сталкиваться с противоречиями капиталистической жизни. Проживая в Хейлигенштадте и Хузуме, он только издали мог наблюдать перемены, происходившие в мире. Трагическое звучание его новелл последних лет показывает, что эти наблюдения были правильны.

Итак, как ни ограничена тематика Штурма по сравнению с произведениями немецких писателей первой половины века или с произведениями английских, французских или русских реалистов (проблематика его творчества не соотносима, конечно, с большой темой исторического пути Германии), — все же его произведения дают возможность судить о событиях в Германии второй половины XIX века и свидетельствуют о критическом подходе писателя к немецкой действительности.

D. KALNIŅA

T. STORMS UN VĀCU «PROVINCĪĀLĀ» LITERĀTŪRA

19. gadsimta otrās puses vācu kritiskā reālisma apzīmēšanai ārzemju (un arī VDR) literatūras kritikā bieži lieto terminus «poētiskais reālisms», «psiholoģiskais reālisms», «mākslinieciskais reālisms» vai «provinciālais reālisms» (Heimatkunst). Pie minēto novirzienu pārstāvjiem tiek pieskaitīti tādi vācu rakstnieki kā T. Storms, V. Rābe, F. Reiters, T. Fontāne, O. Ludvigs, kā arī daži vācu naturālisma pārstāvji. Apzīmējumum

«provinciālā literatūra» (областничество), attiecinātu uz šiem rakstniekiem, dažkārt sastop arī padomju kritikā.

Raksta autore cenšas izskaidrot šo terminu jēgu un pierādīt, ka šāda klasifikācija nav zinātniski pamatota.

D. KALNIŅA

THEODOR STORM AND GERMAN «PROVINCIAL» LITERATURE

In foreign literary criticism — including that of the German Democratic Republic — following terms are often used: «poetic realism», «psychological realism», «artistic realism» and «provincialism» (Heimatkunst). The German writers of the second half of the 19th century, T. Storm, V. Raabe, F. Reuter, T. Fontane, O. Ludwig etc., are generally mentioned as representatives of so-called aesthetic realism. Sometimes naturalistic writers, whose approach differs from the above are referred to as «provincial». The term «provincialism» (областничество) occurs occasionally in some Soviet criticism as well, as in the Great Soviet Encyclopaedia.

The author of this treatise explains the meaning of these terms in each individual case, attempting to resolve the question as to whether such terms are scientifically grounded.

DIE ERSTEN SCHRITTE IN DER Th. STORM-FORSCHUNG

Eine eingehende Forschung des in Deutschland sehr bekannten Schriftstellers Th. Storm stand bisher bei uns wie auch in der DDR aus. Die 400 Seiten umfassende Storm-Monographie von Fr. Böttger, herausgegeben von dem Verlag der Nation in der DDR, soll diese Lücke in bedeutendem Maße ausfüllen¹.

Zweierlei Aufgaben stehen vor dem Storm-Forscher. Erstens soll er den Leser mit der Persönlichkeit und dem Schaffen von Th. Storm bekanntmachen, zweitens — den Standort des Dichters in der deutschen Literatur bestimmen. Dies letztere ist vielleicht am meisten von Belang. Die Fragen des Realismus sind noch immer an der Tagesordnung literarischer Diskussionen, und fast völlig unberührt sind die Probleme, die der deutsche Realismus nach der Revolution 1848 aufwirft. Sogar in der Namengebung herrscht hier ein ausgesprochener Wirrwarr — der eine nennt einen und denselben Schriftsteller des Nachmärz einen «poetischen» Realisten, der zweite — einen «Heimatsdichter», der dritte — einen «kritischen», «bürgerlichen» oder «psychologischen» Realisten.

Ganz richtig ist Fr. Böttgers Feststellung, daß der Mangel an einem allseitigen Storm-Bild Anklage gegen uns selber ist — daß wir nicht in der Lage waren, das Werk des bedeutenden Nachmärzlers gebührend zu erschließen. An den einseitigen und tendenziösen Darlegungen der bourgeoisen Kritik seien die Widersprüche des Schriftstellers schuld, die solche Auslegungen ermöglicht hätten. Der widerspruchsvollen Struktur seines Lebens und Werkes wegen seien die spießberischen, provinzialistischen und formalistischen Storm-Bilder von früher entworfen. Er selbst, ein Kritiker der Deutschen Demokratischen Republik, stellt sich die Aufgabe, «ein demokratisches und realistisches Storm-Bild zu schaffen», die Einstellung Storms zu seiner

¹ Fritz Böttger. Theodor Storm in seiner Zeit. VdN, erste Auflage.

Zeit, einem gewissen Abschnitt aus der Welt des 19. Jahrhunderts, zu klären. Er will dem Leser auch auf die bisher weniger bekannten Schätze in der Schatzkammer Stormscher Dichtung hinweisen, sie kennen und lieben lehren, denn — wenn auch «Besseres auf seinen Gebieten noch nicht geleistet worden ist» (S. 9), so beruht die Popularität des Dichters wohl mehr auf einigen Erzählungen und Gedichten, wobei viele andere noch immer unverdient verschwiegen bleiben.

Fr. Böttger gibt seinen Wunsch — den Standort Th. Storms bestimmen zu wollen — nicht bekannt, aus der Absicht aber, Th. Storm in seiner Zeit zu zeigen, könnte die Stellung des Dichters erschlossen werden.

Der Forscher betrachtet das Leben und das Werk von Th. Storm als ein Ganzes — in seinem Buch teilt er das Biographische nicht von dem Weltanschaulichen und Dichterischen. Es soll ein Bild dargeboten werden und nicht Analyse irgendeines einzelnen Problems. Mit einer beneidenswerten Beobachtungsgabe und tiefem Verantwortungsgefühl verfolgt Fr. Böttger das Leben und Schaffen des schleswig-holsteinschen Schriftstellers. Für sein Werk hat er reiches Material ausgenutzt. Er hat wohl darauf verzichtet, einen Quellennachweis zu geben, beruft sich aber auf die fast vollständige Bibliographie, die in der Arbeit von E. O. Wooley «Studies in Theodor Storm», USA, 1943, enthalten ist. Dem Forscher sind auch die in der letzten Zeit veröffentlichten Schriften der Theodor Storm-Gesellschaft in Heide/Holstein zugänglich gewesen, die zu seinem Werk ein bedeutendes beigetragen haben. Es ist aber zu bedauern, daß Böttger recht karg im Quellennachweisen ist. Nur an vereinzelten Stellen sind Briefe, Bücher oder Erinnerungen des einen oder anderen Storm-Freundes angegeben.

Im ersten Kapitel bewertet Fr. Böttger die Zustände, die in der Heimat Storms — Schleswig-Holstein Anfang des 19. Jh. herrschten. Er charakterisiert Husum — die vornehmlich agrarisch und handwerklich eingestellte Heimatstadt des Dichters — und stellt fest: was einem naiven Betrachter als Idylle erscheint, enthüllt sich ökonomisch als Stillstand. Auf diese wirtschaftliche Depression führt Fr. Böttger die Töne der Resignation und des Verzichtes in den Frühnovellen vom Storm zurück.

Weiter betont der Kritiker den spezifischen Charakter Schleswig-Holsteins, nämlich Jahrhunderte lang dauernde Abhängigkeit von Dänemark, den Befreiungsdrang und Patriotismus der Schleswig-Holsteiner. In dem progressivsten Teil der Bevölkerung wird mit Recht das Bestreben hervorgehoben,

deutsch zu fühlen, die Zugehörigkeit der Provinzen zu einem vereinten deutschen Reiche immer im Auge zu behalten.

Mit bemerkenswertem Maßgefühl erzählt der Autor über die Familie Storms, seine bäuerliche Herkunft väterlicherseits und kaufmännische mütterlicherseits. Auf diese Doppelherkunft führt Fr. Böttger eine gewisse Doppelnatur des Schriftstellers zurück — einen kleinbürgerlichen, bäuerlichen «Asketismus» und einen für die Kaufmannsbourgeoisie charakteristischen Hedonismus — eine hochgradige Affektivität, die die wesentliche Grundlage seiner Kunst war.

In den nächsten Kapiteln folgt die Beschreibung der Studienzeit Storms. Der Kritiker spricht von einem «Neuhumanismus», der in den 30^{er} Jahren in Lübeck und Kiel geherrscht habe. Diesen Neuhumanismus erklärt Böttger als «Ideologie im Selbstbehauptungskampf des Bürgertums gegen feudalistische Anmaßung, die Kunst, ein Volk und sein Dasein im bürgerlich-humanistischen Sinne zu formen» (S. 32). Auf welche Weise Storm mit dieser Richtung verbunden war, bleibt unaufgeklärt. Es wird aber konstatiert, daß diese Zeit für Th. Storm ein Ansammeln der ihm mangelnden Kenntnisse in der Literatur bedeutete und seine Bildung entscheidend bereicherte. Den Anschluß an die jungdeutsche Literatur aber hatte Storm noch nicht gefunden. Seine Studien in Lübeck begannen Ende 1835. In dieser Zeit wurde gerade von dem Bundestag die gesamte jungdeutsche Literatur verboten. In die revolutionäre Tendenzliteratur vorher nicht eingeweiht, strebte Storm nicht danach, das Verbotene kennenzulernen, denn in Husum waren für ihn sogar solche Schätze der deutschen Literatur wie Goethe, Schiller, Heine unbekannt geblieben.

In Kiel und Berlin studierte Storm die Rechte. Da erhielt er auch seine politische Erziehung. Sein Lehrer auf diesem Gebiet war der künftige Historiker Th. Mommsen. Dieses Moment ist in dem Buche von Fr. Böttger von besonderer Wichtigkeit, denn bisher ist die Bedeutung der Brüder Mommsen in dieser Hinsicht unerforscht gewesen.

Bedeutend und grundlegend ist auch die Analyse der ersten Gedichtsammlung «Liederbuch dreier Freunde», einer gemeinsamen Arbeit Storms mit den Brüdern Mommsen. Durch Mommsen wurde Storm mit der Dichtung und den Ansichten von Freiligrath und Herwegh bekannt. Die Gedichte Storms liefern Belege, wie er die politische Dichtung der Zeit verstand, wie er einen «gesinnungsvollen» Inhalt in einer künstlerisch-schönen Form suchte und wie er glaubte, eine solche in der Lyrik

Herweghs gefunden zu haben. Auch hier — in der Bewertung von Storms Ansichten über die sogenannte Tendenzpoesie — ist das Verdienst Fr. Böttgers hoch einzuschätzen.

Anders ist aber seine Einstellung zu Storms religiösen Ansichten. Böttger erwähnt wohl immer wieder, daß Storm kein gottesgläubiger Mensch gewesen sei. Ebenso wird unterstrichen, daß Storm zeit seines Lebens eine Abneigung zum Abstrahieren gehabt habe. Es folgen aber so lange und widerspruchsvolle Erwägungen, dazu rein spekulativer Art, daß man am Ende den Eindruck gewinnt, Storm war eine zum Philosophieren eingestellte Natur und die Fragen der Religion bildeten für ihn immerhin ein ungelöstes Problem. In Wirklichkeit aber lag der urwüchsigen Gestalt Storms jedes Kabinettspekulieren fern, und von Haus aus war ihm klar, daß es keine göttliche Macht gibt. In dieser Hinsicht gibt es übergenuß Belege und die von Fr. Böttger angeführten sind wohl mehr lexischen Charakters. Sie erinnern sogar manchmal an den amerikanischen Storm-Forscher Wooley, der sich bemüht, die Gottesgläubigkeit Storms zu beweisen, in dem er alle Sätze anführt, wo Storm Gott erwähnt.

Ebenso erinnern an den bourgeoisen Kritiker Frommel die Auslegungen Böttgers über die Philosophie der Liebe von Storm. In der Liebe einen Ersatz für Gott zu suchen, die Liebe mit der Religion zu identifizieren ist im Falle Storms ein Irrtum und entspricht keineswegs seinem direkten Wesen. Man hat keinen Grund zu behaupten, daß die Liebe in Storms Leben eine größere Rolle gespielt habe, als im Leben anderer emotionaler Menschen.

In Kiel begann Storm das Sammeln von Schleswig-Holsteinischen Sagen. In dieser Tatsache erblickt Fr. Böttger eine romantische Eigenart, bezeichnet sie dabei als eine unzeitgemäße Beschränkung auf etwas Partikularistisches. Er fügt wohl hinzu, Storm wollte nicht die Volksdichtung erneuern, wie es die Romantiker zu tun pflegten, sondern nur aufzeichnen. Eine interessante Beobachtung erfolgt — in Lübeck fühlte sich Storm in den literarischen Kreisen als Schüler, in Kiel aber hatte er schon etwas Eigenes, was er seinen Zeitgenossen gegenüberzustellen hatte und was ihn vor der Gefahr eines künstlerischen Epigonentums bewahrte. Dies «Eigene» sei sein Lokalpatriotismus, seine «liberale Romantik». Darin wurzle auch sein Interesse für die Folklore. — Storms Ansichten über die historischen Schicksale seiner eigenen Heimat ist ein Problem für sich, seine Hinwendung zum Volksgut kann aber auch eine andere Deu-

lung finden und zwar — angesichts des ihm widrigen Epigonentums von Geibel strebte Storm danach, seine Kunst nicht auf lebensunfähigem Antikisieren, sondern auf der Volkskunst zu gründen. Dazu gehörte aber in erster Linie ein gründliches Erforschen der Folklore.

«Auf der Suche nach dem Idyll», heißt eins der Kapitel des Buches. In seiner Frühperiode befand sich Thomas Mann «auf der Suche nach dem Bürger». Ob in dieser Überschrift ein Hinweis auf das Unterschiedliche zwischen den beiden Dichtern verborgen wäre? Kaum. Im Gegenteil — bei seiner großen Erudition scheint der Autor doch nicht bemerkt zu haben, daß Th. Mann in seiner «Tonio-Kröger-Periode» bekennt, Storm habe ihm in dieser Schaffensperiode Pate gestanden. In den paar Sätzen, wo im Buche der Name Th. Mann erwähnt wird, kann wohl kaum all das problematisch und künstlerisch Gemeinsame, das diese Dichter verbindet, erschöpft werden. Auf der Suche nach dem Idyll befindet sich der junge Storm, der nach der Beendigung der Universität seine Juristenlaufbahn in Husum beginnt. Er fühlte sich wie Hamlet, sagt der Autor, der nach den Studienjahren seine humanistischen Grundsätze nicht in die Tat umsetzen kann (der sensible Storm und der intellektuelle Hamlet können wohl schlecht verglichen werden!). Der junge Dichter suche den Schillerschen «Stand der Harmonie», behauptet Böttger weiter, und finde sie in der Ehe, in der Feuerbachschen Philosophie der Liebe. Wiederum dieselbe, von keinen überzeugenden Beweisen begründete Hypothese! Viel annehmbarer dagegen ist der Gedanke, daß Storm schon in dieser Zeit die Verlorenheit der Individualität in der bürgerlichen Gesellschaft tragisch verspürte. Damit könnte auch das Resignierende in den Frühnovellen Storms erklärt werden.

Die Analyse der novellistischen Anfänge Storms ist ernst und begründet. Schon in der ersten künstlerisch vollendeten Novelle «Immensee» sieht Fr. Böttger Fortsetzung der realistischen Tradition Goethes. Diese Tatsache ist von besonderem Wert, weil nicht nur in den Schriften G. Lukacs', sondern auch bei manchen sowjetischen Kritikern der Gedanke laut geworden ist, die deutsche nachrevolutionäre Literatur des 19. Jh. bedeute einen Bruch mit der Tradition von Goethe, Heine, Büchner. Wie in der Dichtung des deutschen nachrevolutionären Schriftstellers Th. Storm die besten Traditionen Goethes, Heines und der Romantik fortgesetzt werden, wird im ganzen Buch konsequent verfolgt.

Bedenken ruft aber eine andere Behauptung hervor. Böttger

spricht den Naturschilderungen Storms jedes Romantisieren ab, findet da aber einen gewissen «Frühnaturalismus», der in der naturalistischen Generation Holz-Dehmel-Liliencron seine Fortsetzung gefunden habe. Hier hat Fr. Böttger wohl den wichtigsten Grundsatz Stormscher Ästhetik übersehen, seine Absicht «im Individuellen das möglichst Allgemeine» widerzuspiegeln. Und in der Tat — wenn die künstlerische Methode Storms in seiner Frühperiode sich im Kampfe gegen das klassisch romantische Epigontum entwickelte, so war sie in den späteren Jahren stets gegen den aufkommenden Naturalismus gerichtet. Es ist ja auch einleuchtend genug, daß die Vererbungstheorie, die in manchen Novellen Storms ihren Widerhall findet, mit dem Naturalismus nicht identifizierbar ist. Außerdem rechnet Storm mit dieser damals verbreiteten Lehre in den Novellen «John Riew» und «Schweigen» ab.

In den Jahren der Volkserhebung in Schleswig-Holstein gegen Dänemark (1848—1850) erblüht Storms politische Dichtung. Damit wollte Storm keineswegs der Mode Rechnung tragen, wie Fr. Böttger recht oft in seinem Buch erwähnt. Storm selbst schätzte gerade diesen Teil seiner Poesie am höchsten ein. In dieser Zeit verstand er, daß es sich nicht nur um einer lokalen, bürgerlich demokratischen Kleinstaat Schleswig-Holstein handelt, sondern um ein vereintes deutsches Reich. Diesen wichtigen Abschnitt seines Lebens beleuchtet Fr. Böttger anhand aufschlußreichen Materials. Mit dem Verrat Preußens an den Provinzen im dänisch-preußischen Kriege datiert er die Verschärfung von Storms Haß gegen die Feudalpartei, der einen weiten Nachklang in der Novellistik der späteren Jahre fand. Hier werden die politischen Ansichten Storms eingehend erläutert. Böttger hat volles Recht zu sagen, daß Storm keine Notwendigkeit einer gesellschaftlichen Umgestaltung empfand. Sein Unabhängigkeitssinn wurzelt mehr in der nationalen Befreiungsbewegung eines Randgebietes. Es ist aber unzulänglich, die Erhebung Schleswig-Holsteins als isoliertes Ereignis zu betrachten. Sie war mit der Märzrevolution verknüpft, war eine allgemein deutsche Angelegenheit, und Storm war einer der wenigen Schleswig-Holsteinschen Dichter, der es verstand, die Schleswig-Holsteinsche Frage mit der Problematik des ganzen Landes in Einklang zu bringen.

Als nach dem Friedensvertrag zwischen Preußen und Dänemark die Provinzen von Dänen okkupiert wurden, war Storm gezwungen, sich ins Exyl zu begeben. In äußerst schweren Verhältnissen lernte er in den elf Emigrationsjahren den militant-

bürokratischen Staatsmechanismus Preußens und den kirchlichen Obskurantismus kennen. Fast sein ganzes Werk dieser Periode wird vom antipreußischen und antikirchlichen Thema beherrscht. Es bleibt auch in dem letzten Abschnitt seines Lebens, nach der Rückkehr in die von den Dänen befreite Heimat, nach der Vereinigung Deutschlands «von oben». Wenn aber Storm bisher doch noch Hoffnung hegte, in einem vereinten deutschen Staate humanistische Ziele verwirklicht zu sehen, so wurde ihm nach der Machtergreifung Bismarcks klar, daß das Zeitalter der bürgerlich-humanistischen Ideale endgültig vorbei ist. Diese Erkenntnis verursachte seine jahrelange seelische Krise, denn ein anderes positives Ideal als das des aufklärerischen deutschen Bürgertums kannte er nicht. Deshalb wendete sich Storm mit noch größerer Bitternis dem antijunkerischen Thema zu: in der junkerischen «Räuberpolitik» Bismarcks sah er das Scheitern seiner Hoffnungen und Ziele. Ein weiteres oft gepflegtes Thema war das Zugrundegehen des deutschen Adels und des patriarchalischen Bürgertums. Der begrenzte Themenkreis ergibt sich aus den eigenartigen ästhetischen Ansichten Storms, die nur das zu schildern erlaubten, was selbsterlebt ist.

Da aber das in der Stormschen Kunst Geschilderte das gesellschaftliche Leben in Deutschland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts betrifft und im Schaffen Storms kritische Widerspiegelung gefunden hat, kann man mit vollem Recht vom kritischen Realismus als von der Schaffensmethode Storms sprechen. Die in seinen Werken behandelten Momente des gesellschaftlichen Lebens sind nicht nur einem engen Randgebiet Deutschlands, sondern der ganzen kapitalistischen Welt eigen, deshalb kann beim Erläutern seiner Dichtung keine Rede von irgendeinem Heimatdichtertum sein. Man soll auch nicht vergessen, daß Storm fast der einzige deutsche Dichter des Nachmärz war, der ohne Illusionen die Politik Bismarcks einzuschätzen vermochte.

Anders aber die Meinung Fr. Böttgers. Im letzten Jahrzehnt von Storms Leben sieht er eine Versöhnung, ein Sichabfinden mit der Bismarckschen Politik. Seinen Gedanken begründet er mit der Tatsache, daß in manchen Novellen der Spätperiode («Schweigen», «John Riew», «Böttjer Basch» u. a.) ein gewisser Ausgleich zu verspüren ist. Der Forscher hat aber außer acht gelassen, daß in derselben Zeit, den 80^{er} Jahren, auch solche Novellen verfaßt sind, die, wie er selbst sagt, den Höhepunkt des kritischen Realismus von Storm bedeuten, so — «Hans und Heinz Kirch» und «Die Söhne des Senators».

Sehr «bescheiden» ist Fr. Böttger mit der Bewertung der ganzen Novellistik der Reifejahre Storms. Den kritischen Realismus erblickt er nur in ein paar Novellen. Er spricht höchstens von «kritisch-realistischen Zügen» im Schaffen Storms. Meist aber ist die Rede von einem «poetischen», «psychologischen», «gemäßigt bürgerlichen» oder gar «künstlerischen» Realismus. Bei all seiner genauen und beobachtungsscharfen Analyse einzelner Novellen strebt Fr. Böttger doch kein System an. Er behandelt die Dichtung Storms ausschließlich im Zusammenhang mit einzelnen Etappen seines Lebens und hebt folglich Perioden hervor, die in dem Schaffen des Schriftstellers gar nicht hervorzuheben sind und nur zu einer Zerstückelung führen (so, die letzten Jahre Storms!). Am Ende des Buches ergibt sich folgendes Bild: die ersten Novellen bilden einen Zyklus von «Resignationsnovellen», nachher folgen die «Tendenz- oder Erziehungsnovellen», wo der Schriftsteller sich das Ziel setzte, den Menschen, die Individualität an der vorhandenen Wirklichkeit bedingungslos zu erziehen, dann die «Desillusionsnovellen» und die schon erwähnten Novellen mit versöhnerischen Tendenzen. «Der Schimmelreiter» wird mit Recht als eine «Sonderstellungsnovelle» bezeichnet.

Annehmbar wäre die erste Novellengruppe, viel problematischer aber die weiteren. Harmonische Erziehung der Persönlichkeit könnte wohl der Zielsetzung eines bürgerlichen Humanisten entsprechen, wir wissen aber, daß der bürgerliche Humanist Storm sich nie mit den Schattenseiten des gesellschaftlichen Lebens abfinden konnte und widerspiegelt sie in seinem Schaffen nicht nur indirekt, wie es dem Forscher erscheint, sondern viel häufiger direkt. Solche «Erziehungsnovellen» wie «Im Schloß» und «Auf der Universität» zählen ohne Zweifel zu den schärfsten gesellschaftskritischen Novellen Storms.

Widerspruchsvoll ist auch die Deutung des Stormschen Humanismus. Es ist angebracht anzunehmen, daß Storm ein bürgerlicher Humanist ist. Davon geht auch Fr. Böttger selbst in seiner Analyse aus. Manchmal sagt er aber, Storm sei ein «der Zukunft zugewandter Mensch» (S. 335), oder er wüßte sich «einer anderen, durchaus hoffnungsvolleren Gesellschaftsschicht zugehörig» (S. 202). Welcher denn? — Erst auf der Seite 336 erfahren wir, daß diese andere Gesellschaftsschicht das Bauerntum sei! Wenn diese Behauptung mit dem «Schimmelreiter» in Zusammenhang gebracht wird, wo Storm wirklich über den bürgerlichen Humanismus hinausstrebt, so könnte sie ihre Be-

rehtigung finden. Auf dem Gesamtwerk Storms ist dennoch der Stempel des bürgerlichen Humanismus spürbar.

Die vielen Widersprüche und das Fehlen an wissenschaftlicher Terminologie ist vielleicht der Grund, warum der Leser in dem vielversprechenden Buche einen wahrhaften Überblick über das Schaffen Storms doch vermißt. Die Analyse einzelner Probleme und Novellen aber zeugt von dem scharfen Auge und großem Hineinfühlungsvermögen des Verfassers.

D. KALNIŅA

PIRMIE SOĻI T. ŠTORMA PĒTNIECĪBĀ

Nereti uzskata, ka 19. gs. otrajā pusē vācu literatūrai esot raksturīga šaura, provinciāla tematika, taču šāds uzskats nav pamatots. Fr. Betgera monogrāfija par T. Štormu (Verlag der Nation, 1959.) ir viens no mūsdienu vācu literatūrkritikas mēģinājumiem noskaidrot T. Štorma nozīmi vācu literatūrā un parādīt viņa laikmeta literārās situācijas raksturīgākās īpatnības. Kā pirmais šāda veida mēģinājums Fr. Betgera apcerējums ir visai interesants un ievēribas cienīgs, taču tas nav brīvs no pretrunām.

Raksts «Pirmie soļi T. Štorma pētniecībā» ir kritisks pārskats par Fr. Betgera monogrāfiju. Raksta autore cenšas parādīt, ka nedrīkst kvalificēt T. Štormu kā «provinciālu» rakstnieku, jo savā daiļradē viņš risina vispār nacionālas problēmas, kas raksturīgas vācu dzīves apstākļiem.

Д. КАЛНИНЯ

ПЕРВЫЕ ШАГИ В ИССЛЕДОВАНИИ ТВОРЧЕСТВА Т. ШТОРМА

Реализм второй половины XIX века в немецкой литературе нередко рассматривается как период ухода в узкообластническую тематику, хотя такой взгляд нельзя считать обоснованным. Монография немецкого демократического критика Ф. Бетгера о Т. Шторме, вышедшая в 1959 г., является одной из первых попыток современной немецкой критики выявить место Т. Шторма в немецкой литературе, а также указать на

характерные особенности данной литературной ситуации. В качестве первого шага в указанном направлении труд Ф. Бетгера бесспорно интересен и заслуживает внимания, однако он не свободен от противоречий.

Статья «Первые шаги в исследовании творчества Т. Шторма» дает критический обзор монографии Ф. Бетгера. Автор статьи пытается доказать, что Т. Шторма нельзя рассматривать только как писателя местного значения, так как в своих произведениях он ставит общенациональные проблемы, вытекающие из условий немецкой жизни.

ОБ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ТЕОРИЯХ И ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ «МОЛОДОЙ ГЕРМАНИИ» В 1830-е ГОДЫ

В 1856 году латышский поэт Ю. Алуна издал в Дерпте (ныне Тарту) на латышском языке сборник своих и переводных стихов¹. Появление этой книги рассматривается как начало латышской художественной литературы.

Прибалтийские немцы были серьезно встревожены этим проявлением латышского национального самосознания, и уже в сентябре 1856 года в печати появилась гневная рецензия, написанная одним из идеологов немецких колонизаторов — пастором Г. Браже². В статье пастор выражает опасение, как бы появление книги Ю. Алуны не положило начало течению, подобному известной «Молодой Германии»³.

Случай этот наглядно показывает, что «Молодая Германия» в свое время вызывала тревогу не только у реакционеров в самой Германии. Немецкие колонизаторы за ее пределами опасались влияния младогерманцев на угнетаемые народы. Поэтому указанное течение представляет собой известный интерес для изучающих историю развития общественной мысли нашей республики.

О «Молодой Германии» имеется огромная критическая литература, но редко какое-нибудь литературное явление получало столь противоречивую оценку. В немецком буржуазном литературоведении одни считают младогерманских писателей революционерами (И. Прельс) или создателями новой «Бури и натиска» (Р. Готшаль, Г. Липман, Р. Майер, Г. Гоубен и др.), другие же вообще отрицают какое-либо положительное значение «Молодой Германии» (О. Витнер).

¹ Dseesmiņas Latweeschu walodai pahrtulkotas. Tehrpatā, 1856. (Jurris Allunans).

² G. Brasche, Pastor. Literarisches. «Das Inland». Eine Wochenschrift für Liv-, Ehst- und Kurlands Geschichte, Geographie, Statistik und Literatur. Dorpat. N 37. 10. September 1856. S. 603—604.

³ Говоря о младогерманцах, Г. Браже ошибочно причисляет к этому течению Генриха Гейне.

Основной причиной такой пестроты мнений является, на наш взгляд, то обстоятельство, что буржуазные литературоведы не сумели вскрыть социальной сущности и специфических особенностей «Молодой Германии». Поэтому они не смогли определить место, которое «Молодая Германия» занимает в истории немецкой литературы.

Не всегда значение «Молодой Германии» определялось верно и в марксистском литературоведении. Так, несколько одностороннюю оценку дает «Молодой Германии» Ф. Меринг. «...Можно даже вычеркнуть «Молодую Германию» из истории немецкой литературы, — утверждает он, — не обрывая ее красной нити, за исключением Гуцкова...»¹ Меринг неправ хотя бы потому, что не меньшую роль в немецкой литературе 1830-х годов, чем К. Гуцков, сыграл Л. Винбарг. Но дело не только в этом. Основная ошибка Меринга и других прогрессивных исследователей, преуменьшающих значение «Молодой Германии» (напр., П. Реймана), заключается в том, что они склонны оценивать младогерманских писателей прежде всего с точки зрения художественной ценности их произведений, в то время как это течение ценно преимущественно своей общественной значимостью для Германии 1830-х годов, своими неутомимыми поисками новых путей во всех областях общественной жизни.

Именно на это делают упор ученые ГДР, где в последние годы начинают появляться работы, в которых обнаруживается глубокое понимание роли «Молодой Германии». Особенно следует отметить серьезное исследование Вальтера Дитце².

В свое время уже А. И. Герцен обнаружил в основном верное понимание значимости «Молодой Германии». «Где эти времена, — восклицает он, — когда «юная Германия», в своем прекрасном «высоко», теоретически освобождала отечество и в сфере чистого разума и искусства поканчивала с миром преданий и предрассудков?»³

Очень правильно говорил о значении «Молодой Германии» П. С. Коган. «Их не выбросишь из истории, — утверждает П. С. Коган о младогерманских писателях, — миллионы современников постигли свою душу благодаря их творениям... Целый культурный период жизни становится непонятным без нее...»

¹ Ф. Меринг. Литературно-критические статьи, т. II. М.—Л., 1934, стр. 43.

² W. Dietze. Junges Deutschland und deutsche Klassik. Berlin, 1957.

³ А. И. Герцен. Об искусстве. М., 1954, стр. 348.

Однако Коган ограничивается только констатацией и не в состоянии вскрыть самого существенного — общественных корней «Молодой Германии». Несколько дальше он причисляет ее к тем явлениям культуры, «которые время от времени возникают словно нарочно для того, чтобы перепутать все обычные научные подразделения...»¹

В советском литературоведении «Молодая Германия» еще недостаточно изучена, специальных исследований о ней нет, но иногда и у советских литературоведов обнаруживается склонность к умалению ее значения (М. В. Серебряков, В. В. Ивашева). В послевоенные годы существенный вклад в изучение «Молодой Германии» внесли исследователи Я. М. Металлов, Н. Я. Берковский, М. Л. Тронская, А. Л. Дымшиц, Д. И. Заславский и др.

Верную и содержательную характеристику дал «Молодой Германии» выдающийся латышский народный писатель и литературный критик Андрей Упит. Упит высоко оценивает борьбу младогерманцев с романтизмом и мистицизмом, борьбу за все новое, прогрессивное. Он видит в них смелых литературных критиков, борцов против шовинизма, ратующих за сближение с Францией, и особо подчеркивает их призыв к политической активности. «В области познания, — пишет Упит, — это был переход от мистицизма к научно-позитивистскому мировоззрению»². Упит вскрывает также и историческую обусловленность недостатков «Молодой Германии». Он называет младогерманцев «фантастами, которые отдали свои силы литературной борьбе против политической и социальной реакции в Германии»³.

В этой статье мы попытаемся на примере литературно-критической деятельности главных представителей «Молодой Германии» Винбарга и Гуцкова показать положительную роль, которую это течение сыграло в 1830-е годы, а также вскрыть несостоятельность установившегося взгляда, будто известный указ Союзного сейма от 1835 года положил конец деятельности «Молодой Германии».

* *

*

Младогерманцы были представителями той части прогрессивно настроенной немецкой буржуазии, которая восхищалась

¹ П. С. Коган. Молодая Германия. В кн.: «История западной литературы (1800—1910)», под ред. Ф. Д. Батюшкова, т. III, стр. 41.

² A. Upi'ts. Kopoti raksti, XX sēj., Rīgā, 1952, 693. lpp.

³ Там же, стр. 699.

Июльской революцией во Франции и мечтала о таких же преобразованиях у себя. Их намерения и цели соответствовали тем объективным общественно-политическим задачам, которые стояли перед немецкой буржуазией. Не скрывая своей солидарности с этими идеями, молодой Энгельс в одном из писем братьям Греберам писал: «Так, к этим идеям относится, прежде всего, участие народа в управлении государством, следовательно, конституция; далее, эмансипация евреев, уничтожение всякого религиозного принуждения, всякой родовой аристократии и т. д.»¹. Младогерманцы боролись против феодальной реакции во всех ее формах и проявлениях. Недаром Г. Гейне в «Романтической школе» дает как «Молодой Германии» в целом, так и отдельным ее представителям весьма положительную оценку.

В борьбе против косности и рутины младогерманцы старались охватить все области науки и общественной жизни и связать все проблемы с актуальными вопросами времени. Их интересовали «...Июльская и польская революции, подавленные и угнетаемые революционные силы, новая французская социальная философия, соединение религии с политикой у Ламеннэ, основы нового общества по Сен-Симону...»² и т. д.

Младогерманцы пытались разрушить устои феодально-реакционной монархии. Почти все они (за исключением одного лишь Т. Мундта) видели осуществление основной политической задачи немецкого народа в создании единой, неделимой Германской республики. Вопреки шовинистам, они стояли за сближение с Францией, за то, чтобы учиться революционному опыту у своего передового соседа. Они боролись против католической церкви как главного идеологического оплота феодальной реакции, и нередко их выступления приобретали чуть ли не атемстический характер. Но в основном они больше критиковали церковь и религиозный культ, чем религию.

Борьба младогерманцев против феодальной идеологии и церкви тесно переплеталась с борьбой за признание ценности материальных, земных благ и наслаждений, т. е., пользуясь терминологией сен-симонизма, — за «реабилитацию плоти».

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., 1956, стр. 280.

² K. Gutzkow. Werke. Herausg. v. R. Genschel. Berlin—Leipzig—Wien—Stuttgart. Bd. I—VIII. Bd. VIII. S. 119.

Ратуя за прогресс, они пытались расчистить путь всему новому. Капиталистическое развитие страны они считали порождением «духа времени» и приветствовали его как фактор огромного положительного значения.

Однако в условиях феодально-мещанской Германии невозможно было правильно осмыслить революционный опыт Франции. Стремление к механическому восприятию этого опыта и к механическому приспособлению его к условиям Германии неизбежно привело к разрыву между воображением и действительностью, к путанице понятий и идей. «Чтобы довершить путаницу идей, — писал Энгельс о младогерманцах впоследствии, — ...эти элементы политической оппозиции перемешивались с плохо переваренными университетскими воспоминаниями о немецкой философии и с превратно понятыми обрывками французского социализма, в особенности сенсимонизма»¹.

* * *

Свирепствовавшая в Германии в 1830-е годы реакция делала невозможной открытую пропаганду прогрессивных идей. Признанные вожди оппозиционного движения Г. Гейне и Л. Берне жили в Париже. Центрами этого движения стали общины политических эмигрантов в Париже и Швейцарии.

В самой Германии чрезвычайно активную деятельность развили младогерманцы. Они издавали множество газет и журналов, выпускали одно произведение за другим и завоевали широкую аудиторию. Но они были вынуждены искать, и действительно находили, пути к тому, чтобы в завуалированной форме пропагандировать свои взгляды. Примером этого могут служить громкие названия, которые младогерманцы давали своим книгам.

Так, в 1832 году вышел в свет роман К. Гуцкова «Письма дурака к дурочке». Заглавие это — своеобразный сатирический прием защиты от цензуры. Устами «дурака» автор проповедует свои собственные радикальные взгляды. К подобному приему прибегает и Г. Кюне в своем романе «Карантин в сумасшедшем доме»: некто запирает в сумасшедший дом своего «сумасбродного» племянника, «сумасшествие» которого заключается в том, что он проповедует весьма разумные общественные и политические взгляды.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. VIII, стр. 16.

В 1834 году вышли в свет «Эстетические походы» Л. Винбарга, а годом позже были изданы три книги Гуцкова: «Валли сомневающаяся», «Философия действия и происшествия» и «Апелляция к здравому человеческому рассудку». Примерно в то же время появились «Современные характеристики» Лаубе, а во введении и в послесловии к роману Т. Мундта «Мадонна» (1835) специально подчеркивалось, что «Мадонна» является «книгой движения».

Разумеется, что все эти «походы», «сомнения», «действия», «происшествия» и «движения», все «современное» и любая «апелляция», да еще к «здравому человеческому рассудку», звучали как скрытый вызов реакции.

Младогерманцы и в области эстетики выступают в роли новаторов. Они пытаются создать новую эстетику на уровне современных общественно-политических требований. Ориентируясь на достижения Июльской революции, они видят в литературе политическое и эстетическое оружие «идей века» и «духа времени». Их главное требование в области литературы — современная и актуальная тематика: Они объявляют беспощадную войну развлекательной литературе и литературе, которая воспекает идеалы прошлого. Своими основными врагами младогерманцы считают реакционных романтиков.

Указанные требования сочетаются с требованием художественной полноценности произведений. Оголенную политическую тенденциозность младогерманцы решительно отвергают.

Все эти принципы легли в основу и литературно-критической деятельности младогерманцев. Используя богатейший критический опыт Гейне и особенно Берне, которые восприняли и развили дальше лучшие традиции Лессинга, младогерманцы добились определенных успехов в своем стремлении создать литературную критику нового типа, превратив ее в действенное оружие политической борьбы.

Как литературные критики, младогерманцы стояли на страже культурных богатств немецкого народа. Во время позорной травли Гете в 1830-е годы младогерманцы брали его великое наследие под свою защиту, усматривая в его творчестве величайшее достижение немецкой народной культуры. То же можно сказать и об отношении наиболее известных младогерманцев к Гейне.

* * *

Важнейший труд Л. Винбарга «Эстетические походы» содержит лекции по вопросам эстетики, прочитанные ее авто-

ром в Кильском университете. Книга эта произвела большое впечатление на оппозиционно настроенную немецкую интеллигенцию, а писатели «Молодой Германии» единодушно признали ее своим программным произведением.

Несомненно, что из всех младогерманцев яснее всего осознавал свои намерения именно Лудольф Винбарг. Он настоятельно подчеркивает свои симпатии к обеим французским революциям¹. Убежденный республиканец, он называет врагов республики врагами свободы².

Краеугольным камнем всех поисков Винбарга становится борьба за объединение Германии, за превращение немцев в нацию. Слова, с которых начинаются «Эстетические походы»: «Тебе, молодая Германия, я посвящаю эти речи, а не старой», звучат как боевой лозунг, как бунтарский вызов всей феодально-реакционной Германии и как призыв к активным действиям. Этот вызов является как бы лейтмотивом книги.

Для Винбарга «старая» — это феодально раздробленная Германия. Раздробленность Германии он справедливо считает причиной отсутствия у немцев «великих общих целей, ...общественной жизни, ...жизненных интересов...»³. Положить конец этому должно молодое поколение, и Винбарг призывает его со всей ясностью осознать свою противоположность старому обществу и создать новое (т. е. буржуазное). Но чтобы такое сознательное молодое поколение стало реальностью, Винбарг считает прежде всего необходимым положить конец закостенелой системе образования и схоластического философствования, требуя «воспитывать не философа или грека, а честного, образованного немца».

Таким образом, борьба за воспитание молодежи в духе национальной культуры и в духе современности переплетается у Винбарга с борьбой за достижение политической цели, и на этой основе возникает органическая взаимосвязь между политикой и эстетикой.

Однако взгляды Винбарга на эту взаимосвязь несколько неясны.

С одной стороны, предпосылкой для создания полноценных художественных произведений он считает достижение

¹ L. Wienbarg. *Asthetische Feldzüge*. Hamburg, 1834, S. 82, 300.

² L. Wienbarg. *Wanderungen durch den Tierkreis*. Hamburg, 1835, S. 50.

³ L. Wienbarg. *Feldzüge*. S. 65—66.

основной политической цели, т. е. объединения Германии. По его убеждению, «чувству красоты должно предшествовать чувство национальности, а политическое — эстетическому»¹. Поэтому он с горечью и отмечает, что при создании подлинной красоты «мы выражаем не наш собственный мир, а мир чужой...»².

Тут сказывается влияние известного призыва Лессинга к немцам стать нацией и тогда создавать свою национальную культуру. Но вместе с тем Винбарг отнюдь не отрицает достоинства и значения искусства на данном этапе, а наоборот, считает его важным орудием борьбы. Показательно, что, по его убеждению, подлинно прекрасное (и на данном этапе), чтобы действительно быть таковым, должно обладать «характером», т. е. проявляться в активном действии или его отражать. «Мы требуем для поэзии и искусства прежде всего характера, — пишет Винбарг, — ...а характер всего нужней немецким мещанам, которых надо учить бороться за намеченные цели»³.

В этих взглядах и требованиях сказывается стремление Винбарга перейти от теории к действию. В период борьбы буржуазии за национальное самоутверждение это было вполне закономерно. Винбарг выступает, таким образом, в качестве продолжателя традиций Берне, соединяя понятие красоты с понятием о великом подвиге.

В эстетических поисках Винбарга чувствуется известное влияние гегелевской философии, что, однако, не помешало его выступлениям, направленным против гегелевской эстетики.

Восприняв у Гегеля исторический подход к явлениям, Винбарг объявляет эстетику исторической наукой, которая целиком зависит от условий своего времени. Но следующие отсюда выводы в корне расходятся с эстетикой Гегеля и в известной мере приближают Винбарга к материалистическому пониманию искусства.

Исторический критерий позволяет Винбаргу дать научное обоснование одному из главных требований — актуальности искусства. Так, Винбарг отвергает романтическое искусство прежде всего потому, что его идеалы уже в то время, которое оно воспекает, т. е. в средние века, были лживы, не соответствовали «духу времени» и интересам народа.

¹ L. Wienbarg. *Feldzüge*, S. 9.

² Там же, стр. 73.

³ Там же, стр. 93—94.

Следовательно, под актуальностью Винбарг подразумевает не только современную тематику, но и ее изложение, соответствующее «духу времени», т. е. насущным интересам общества на данном этапе его развития.

Но в понятие историчности явлений Винбарг включает и понятие о зависимости любого явления от определенных объективных условий и о взаимосвязи с ними, а отсюда следуют два вывода: что эстетика только открывает законы искусства, а не создает их¹, и что литература, как общественное явление, носит объективный характер².

Развивая эти положения дальше, Винбарг приходит к весьма важному заключению, что красота является объективным качеством конкретных жизненных явлений, что вне реальной действительности и вне материального воплощения никакой красоты быть не может. «Красота, — пишет он, — не является ничем идеальным или отвлеченным; она всегда конкретна, она есть нечто своеобразное, нечто проявляющееся в определенном материальном воплощении, будь это в действии, в мраморе или в плоти и крови»³. Понимание «... красоты как некоего абсолютного идеала»⁴ он объявляет в корне ошибочным.

Итак, красота, по Винбаргу, является объектом познания, а задача художника заключается в том, чтобы «познавать и действовать»⁵, т. е. в познании действительности и ее эстетическом изображении в художественном творении.

Эстетическая концепция Винбарга направлена против самих основ идеалистической эстетики. В условиях Германии, где со времени Канта безраздельно господствовали философский идеализм и идеалистическая эстетика, это приобретает особенно важное значение.

Винбарг беспощадно обрушивается на эстетическую систему Канта, решительно отвергая критерий морали в искусстве, в частности — категорический императив.

Воспринятый у Гегеля исторический метод Винбарг обращает против его же эстетической системы. Четырнадцатая лекция «Походов» полемически заострена против гегелевского определения красоты как одной из ступеней развития мирового духа и ее противопоставления материальной дейст-

¹ L. Wienbarg. *Feldzüge*, S. 131—132.

² L. Wienbarg. *Zur neuesten Literatur*. Hamburg, 1836, S. 29.

³ Там же, стр. 186.

⁴ Там же, стр. 149.

⁵ Там же, стр. 88.

вительности, а также против гегелевской концепции, будто природа ниже искусства. «Никакая красота не может превзойти красоту природы...», — возражает Винбарг Гегелю.

Попытки Винбарга открыть объективные закономерности художественного творчества и определить его принципы проникнуты духом активной борьбы.

Последовательное стремление Винбарга найти обоснованный синтез художественной красоты с активной борьбой приводит его к верному пониманию творческой инициативы художника. Отвергая слепое копирование как антихудожественный метод, Винбарг отличает натуральную правду (*naturwahr*) от художественной правды (*kunstwahr*)¹.

Возникает вопрос, какова же та правда, которую художник воплощает, отражая реальную действительность? Винбарг вновь и вновь повторяет, что художественная правда должна обладать познавательной ценностью, должна содержать оценку изображаемого, т. е. должна быть наделена элементами критики. Но это еще не все: «Ведь нас интересует не какой-нибудь внешний факт сам по себе, а его взаимосвязь с жизнью»². Следовательно, факт приобретает общественное значение и достоин художественной обработки только в том случае, если он обладает активным звучанием. А самым высшим достижением искусства, соответственно своему взгляду на красоту, Винбарг считает пробуждение в человеке стремления к активности, к великому подвигу, т. е. к борьбе.

Как и другие младогерманцы, Винбарг не смог избежать типичных для них противоречий, и в его эстетических взглядах весьма часто глубокие, правдивые положения переплетаются с произвольно-идеалистическим толкованием явлений. Так, исходя из положения, что искусство «следует воспринимать и изображать с позиции времени и народа», Винбарг, в поисках точного критерия для определения сущности красоты, объявляет таковым степень народности искусства и его национальное своеобразие. Всякое подлинное искусство выходит, по убеждению Винбарга, «...непосредственно из чрева народа, из национального духа и национальных обычаев»³; он порицает прислужников «образованных» и «певцов филлистерства» и призывает: «Станьте народными поэтами!»⁴

¹ L. Wienbarg. *Feldzüge*, S. 206—207.

² Там же, стр. 40.

³ Там же, стр. 247.

⁴ L. Wienbarg. *Zur neuesten Literatur*, S. 82.

Но Винбарг воспринимает «народ» примерно так, как в свое время некоторые штурмеры, переосмыслившие Руссо. К «народу» он относит низшие слои, которые считает еще не испорченными цивилизацией. Винбарг глубоко верит в огромные творческие способности народа, но вместе с тем о «толпе» он отзывается с презрительной издевкой, а о народе пишет: «Мы утверждаем, что народ, неотесанный, одичалый, но обладающий творческими силами, — праснова национально-поэтического...»¹ Остается непонятным, откуда этот «неотесанный, одичалый» народ черпает силы для создания совершенных художественных образов.

Причина подобных противоречий — отсутствие у Винбарга твердого мировоззрения, неспособность связать вопросы эстетики с процессом трудовой деятельности человека и вскрыть социальное содержание понятия красоты.

Но там, где Винбарг не сбивается на идеалистическое толкование жизненных явлений, он часто обнаруживает их глубокое эстетическое понимание. Так как, по убеждению Винбарга, основой высокоразвитого древнегреческого искусства был демократический уклад греческих полисов, он утверждает, что христианству чуждо подлинное понимание красоты, и даже великие творения на библейские темы, созданные в эпоху Возрождения, с христианством, по существу, ничего общего не имеют. Интересно замечание Винбарга о мадонне Рафаэля: «...При всей святости и невинности Мадонна прежде всего воплощение красивого, прелестного существа»². Здесь уместно вспомнить известное пояснение Маркса, что «Рембрандт писал Мадонну в виде нидерландской крестьянки»³.

Противоречивость взглядов Винбарга проявляется также в заключительной части основного труда, где он пытается применить свои общие эстетические концепции, формулируя требования к художественной литературе, а также в своих литературно-критических работах.

Так, пытаясь исторически объяснить происхождение и значение литературных жанров, он определяет лирику как жанр детства человечества и поэтому считает его неприемлемым для современности. Однако в своей практике Винбарг как литературный критик безусловно признает огромное

¹ L. Wienbarg. Zur neuesten Literatur, S. 77—78.

² L. Wienbarg. Feldzüge, S. 112.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. I, стр. 73.

значение поэзии. Выше уже говорилось, что он требует от нее «характера» и считает ее действенным оружием борьбы. На его взгляд, «лирикой нового времени является поэтическое выражение всего революционного...», и тут же поясняет, что под «революционным» в лирике он понимает поэтическое отражение всего того, что волнует современного человека. У кого этого нет, тот «...не является крупным поэтом»¹.

Итак, переживания автора — только призма, сквозь которую преломляется общественное настроение. Но особенно замечательна в приведенных рассуждениях Винбарга мысль, что понятие художественности поэзии неразрывно связано с понятием революционности.

Уже Энгельс заметил, что Винбарг не отвергал лирический жанр вообще, а что он лишь «едко критиковал обыденность лирики и ее вечно повторяющиеся перепевы»².

Более приемлемым для современности Винбарг считает драматический жанр, ибо драмы — «...дочери действия и восхищения действием»; но самым современным жанром для современности он считает прозаический, в частности роман, так как в нем реальная действительность отражается с наибольшей правдивостью. Поэтому необходимо коротко остановиться на рассуждениях Винбарга о романе.

«Мой герой, — пишет Винбарг, — должен быть нашим современником, а мой роман — современным. Романы, в которых этого нет, я считаю тухлой рыбой»³. От главного героя требуется, чтобы он не обладал никакими сверхчеловеческими качествами и был бы обыкновенным, но воинствующим представителем третьего сословия.

Следует отметить, что литературные образы младогерманцев обычно соответствовали требованиям, выдвигаемым Винбаргом. Они почти всегда были благородными, беспокойными молодыми людьми. Они являлись носителями ниспровергающих мир взглядов и недвусмысленно призывали немцев к активным действиям. Так, герой романа «Письма дурака к дурочке» с явной оглядкой на современность призывает «римлян на борьбу за освобождение своего отечества», требуя, чтобы явился каждый, «кто умеет сражаться мечом»⁴, а в книге Т. Мундта с громким названием «Современные жиз-

¹ L. Wienbarg. *Feldzüge*, S. 277.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч. (изд. 1), т. II, стр. 35.

³ L. Wienbarg. *Wanderungen...*, S. 239.

⁴ K. Gutzkow. *Gesammelte Werke*. Bd. I—XIII. Frankfurt a/M. 1845. Bd. III., S. 57.

ненные смуты» положительный герой восклицает: «...Дух времени причиняет мне боль... Он волнует и терзает меня, он бурлит, клокочет и гамбахствует во мне; он пронзительно кричит во мне, словно перепел, трубит, поет марсельезу и гремит литаврами мятежа внутри меня...»¹

В условиях Германии упомянутые взгляды Винбарга были направлены против романтической идеализации средних веков и ложной героики романтизма. Однако ход рассуждений Винбарга механически упрощен. Схематическое понимание «современности» приводит его к полному отрицанию исторического жанра в целом. Но в дальнейшем будет показано, как Винбаргу удалось на практике преодолеть этот теоретический недостаток.

Упомянутые крайности, подобные взглядам Винбарга на лирику или исторический жанр, вполне понятны. Они объясняются обстановкой того времени; острой идеологической борьбой, которую вела буржуазия.

Теоретические поиски Винбарга лежат в основе его деятельности на поприще литературной критики.

Идеалом писателя был для него Шекспир. В творчестве Шекспира он видит сочетание красоты с элементами народного творчества. Источником гениального реализма Шекспира Винбарг считает его активное, дерзкое вторжение в «будущую, великолепную жизнь». Восторгаясь Шекспиром, Винбарг ставит его в пример немецким драматургам.

В творчестве Байрона Винбарг видит осуществление требований, предъявляемых им к поэзии. Его (Байрона) лирика была «насквозь революционной». Ненависть к аристократии, тирании, кастовому духу и церкви, «...любовь к свободе...»² — таковы те качества, которые, по мнению Винбарга, делают Байрона великим поэтом.

Из немецких писателей Винбаргу ближе всего Лессинг. Он постоянно с величайшим уважением упоминает о нем как о неутомимом борце и великом художнике. Но в центре внимания всей немецкой литературной критики 1830-х годов было творчество Гете и Шиллера.

У Винбарга анализ творчества Гете полемически заострен против всех, кто подвергал корифея немецкой культуры всевозможным нападкам, — от мелкобуржуазных радикалов во

¹ Th. Mundt, *Moderne Lebenswirren. Briefe und Zeitabenteuer eines Salzschreibers*. Bd. I. Leipzig, 1840. S. 11—12.

² L. Wienbarg, *Feldzüge*, S. 277—278.

главе с Берне до политиканов разных мастей, вроде В. Менцеля.

Для Винбарга творчество Гете было одним из важнейших факторов формирования его собственного мировоззрения. Работы младогерманского критика пестрят ссылками на Гете; взгляды Гете нередко служат исходной точкой для развития философских и эстетических воззрений самого Винбарга. В творчестве Гете Винбарг видит осуществление своих собственных эстетических концепций.

Наиболее высокую оценку Винбарг дает раннему периоду творчества Гете, считая его самым революционным: «Гете поднялся с ранним юношеским пылом на борьбу против существующего мешанского общества, в лирической ярости он разорвал цепи косности...»¹ Но особенно Винбарг восторгается хроникой «Гец фон Берлихинген».

Для Винбарга образ Геца — великолепное художественное отражение того необузданного бунтарства и благородного негодования немецкой молодежи периода «Бури и натиска», которая бурно искала пути к осуществлению своих мечтаний. Эта хроника представляется Винбаргу дерзким вызовом, брошенным Гете трусливым обывателям.

Таким образом, Винбарг, вопреки своей нелюбви к историческим произведениям, одобряет обращение Гете к прошлому именно потому, что в указанном произведении ярко проявляется тесная взаимосвязь исторической темы с актуальными проблемами современности.

Но наибольший интерес представляют суждения Винбарга о «Фаусте», в которых ощущается очевидное влияние Гейне.

В образе Фауста Винбарг видит смелого борца и мыслителя, который дерзко и смело объявляет войну всему старому и сознательно подвергает себя «родовым мукам нового времени». Основным достоинством этого произведения, определяющим его народность, Винбарг считает революционный пафос, которым оно проникнуто.

Народный характер этого пафоса Винбарг усматривает в том, что Фауст ведет борьбу с самыми типичными недостатками немецкого народа — с «отвлеченностью, косностью, академизмом». «Издевательства Гете, — пишет Винбарг — задевают не только положения морали, теологии, метафизики,

¹ L. Wienbarg. Feldzüge, S. 275.

внешних условностей, но и основы политики, мертвого механизма государства, нелепость законов...»¹

«Фауст» для Винбарга — это грандиозное художественное обобщение прогрессивных чаяний немецкого народа. «Немецкий народ, — говорит он, присоединяясь к оценке «Фауста», данной Гейне, — уже давно понял, что люди призваны не только для небесного, но и для земного счастья»². А сам Фауст, как упорный искатель и неутомимый борец за осуществление этих целей, является для Винбарга подлинно народным образом — олицетворением борющегося за свои земные права немецкого народа.

Значение «Фауста» для современности, по убеждению Винбарга, — это призыв к борьбе, к подвигу. Уже самый факт упорной борьбы он считает верным залогом победы, и в этом смысле «Фауст — провозвестник победы»³.

Преклонение перед Гете не лишает все же высказывания Винбарга их критической остроты. Из его замечаний явствует, что в целом он отдает должное «Вертеру», но решительно осуждает примиренческую позицию Гете в отношении своего героя. Рассматривая более поздний период творчества Гете, Винбарг подчеркивает его двойственный характер, указывает на «величие» Гете и его «ничтожность» и называет его «то гением, то великосветским человеком»⁴. Весьма показательно, что эту противоречивость Гете критик объясняет объективными общественными условиями в Германии того времени. Винбарг был первым, кто вслед за Гейне понял двойственность Гете, которую позже так глубоко обосновал Энгельс⁵.

Однако в оценке творчества Гете сказывается упрощенное понимание Винбаргом «современности». Образам Ифигении, Клерхен, Гретхен, Отtilии, Вильгельма Мейстера, Миньоны, старого арфиста и других он дает уничтожающую оценку. По Винбаргу, они являются якобы бесплодными мечтателями и страдальцами.

Идейная критика Гете осуществляется у Винбарга в неразрывном единстве с эстетической. Он непрестанно подчеркивает совершенство формы гетевских произведений: «Гете писал так, как ваял художник античности»⁶.

¹ L. Wienbarg. Feldzüge, S. 270—271.

² Там же, стр. 123.

³ Там же, стр. 268.

⁴ Там же, стр. 274.

⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. IV, стр. 233.

⁶ L. Wienbarg. Feldzüge, S. 293.

Метод анализа, которому Винбарг подверг творчество Гете, принципиально важен, поскольку являлся прогрессивным методом литературной критики в целом. Оценка всякого писателя зиждется для Винбарга на исторической значимости его творчества и на возможности восприятия последнего с прогрессивных позиций современности. Оценивать творчество Гете, исходя лишь из его слабых сторон, как это делают его противники, Винбарг считает опощением «...величайшего из немцев, духовного освободителя немцев»¹.

Вполне правомерно, что в творчестве Шиллера Винбарг выше всего ценит ранние его драмы с их явным бунтарством и страстным, обличительным пафосом. Особенно он восторгается «Разбойниками».

Правильно оценить зрелый период творчества Шиллера Винбаргу вновь помешало его упрощенное понимание «современности и актуальности». Будучи не в состоянии уловить в поздних драмах Шиллера прогрессивный протест против убожества немецкого общества, Винбарг необоснованно называет их «нежизненными» и «софистически натянутыми».

Показателен тот факт, что Винбарг делает исключение для «Валленштейна». Вопреки своему отрицанию исторического жанра, Винбарг удостаивает эту драму высокой оценки, так как она соответствует его понятию о выдающемся национально-историческом произведении. Объясняется это тем, что «Валленштейна» Винбарг сумел понять полностью, так как в этой драме связь между прошлым и настоящим особенно явственна.

Как истый младогерманец, Винбарг отдавал новой, современной литературе несомненное предпочтение перед старой. Он был наряду с Гейне первым немецким критиком, ясно и четко указывавшим на связь современной литературы с Июльской революцией; тем самым он первым выявил революционные устремления молодого поколения писателей.

Этой литературе Винбарг резко противопоставляет литературу реакционную и мещанскую. Он с беспощадной остротой вскрывает вред, причиняемый салонно-развлекательной литературой Г. Пюклера-Мускау и ему подобных; он крайне отрицательно относится к популярному в то время драматургу Раупаху, который в своих исторических драмах превозносил убогую историю Германии.

Характерное противоречие Винбарг допускает в оценке

¹ L. Wienbarg. Feldzüge, S. 273.

Л. Уланда. С одной стороны, он называет его поэзию «вневременной и бесхитростной» (*zeitlos und einfach*), с другой — не скрывает своей любви к Уланду. Это, видимо, можно объяснить тем, что, вопреки его теоретическим заблуждениям, непосредственное художественное чутье подсказывало Винбаргу правильное отношение к поэту.

Из современных ему немецких писателей в центре внимания Винбарга были Берне и Гейне, эти признанные знаменосцы оппозиции.

Винбарг высоко ценит талант и мужество Берне и, как молодой Энгельс, восторгается его великолепным стилем. Однако уважение к Берне не мешает Винбаргу брать Гейне под свою защиту от травли не только со стороны реакционеров, но и со стороны мелкобуржуазных радикалов — Берне и его последователей.

Уместно отметить, что уже в столкновении между Гейне и Платеном Винбарг был одним из немногих критиков, безоговорочно ставших на сторону Гейне.

Гейне для Винбарга — образец великого современного художника и борца против реакции.

Критик восхищается ранней прозой Гейне, а «Путешествие на Гарц» считает совершенством художественного очерка. Он четко различает основные линии этого произведения — острую политическую сатиру и «неподражаемые» описания природы, которые с убедительной силой выражают горячую любовь автора к родине. С особой признательностью Винбарг подчеркивает злободневность и новизну «Путевых картин».

Но выше всего он ценит Гейне-сатирика.

В критических замечаниях Винбарга звучит понимание общественного значения сатиры, которой он отводит роль самого действенного литературного оружия в борьбе против реакции, в «истребительной войне», имеющей целью довести до конца чистку «авгиевых конюшен Европы». И Гейне, по убеждению Винбарга, великолепно осуществил эту задачу.

Сатирические произведения Гейне служат Винбаргу как бы отправной точкой для общей оценки роли и значения сатиры. Винбарг очень тонко показывает, что сила Гейне — в гениальном сочетании сатиры с другими художественно-изобразительными средствами.

Но даже в оценке Гейне Винбарг не смог полностью преодолеть недостатки своих теоретических взглядов. Под влиянием своей упрощенной концепции о лирике он называет

лирические иллюстрации в «Путешествии на Гарц» «настоящим бичом и наказанием»¹ для немцев.

Подводя итоги, мы приходим к следующим выводам о значении деятельности Винбарга.

Винбарг был активным борцом против реакции, против всего косного, против идеалистической эстетики и реакционной литературы. Он не смог создать цельной эстетической системы, но, опираясь на лучшие прогрессивные традиции немецкой литературы, пытался привести в систему эстетические чаяния оппозиционной буржуазии. Этим он внес существенный вклад в ее идеологическую консолидацию.

Не скрывая своих демократических симпатий, Винбарг объявляет себя приверженцем обеих французских революций и ратует за развитие литературы в духе их идеалов, призывая немцев к решительным действиям. Он стоит на страже национальной культуры немецкого народа и берет под свою защиту Гете и Гейне.

Основное значение Винбарга в том, что в годы после Июльской революции он пытался положить начало новой эстетике и создал предпосылки для ее развития в дальнейшем. Как литературный критик он был прозорлив и самостоятелен.

* * *

Наряду с Винбаргом наиболее выдающимся представителем «Молодой Германии» был Карл Гуцков.

Бунтарством пронизаны уже самые ранние произведения Гуцкова. Еще в «Письмах дурака к дурочке» в 1832 году он требует конституции и выступает в защиту республики. Его роман «Маха Гуру, история одного бога» (1833) направлен против церкви и религиозной рутины, а в дальнейшем его выступления против религиозного культа нередко перерастают в антирелигиозную пропаганду. Так, Гуцков в 1835 году вкладывает в уста одного из своих положительных героев слова: «Религия является продуктом отчаяния»².

Важнейшие теоретические и критические работы Гуцкова относятся ко второй половине 1830-х годов.

Это было время экономического роста буржуазии и ее оппозиционных настроений. Энгельс называет 1840 год нача-

¹ L. Wienbarg. Wanderungen ..., S. 156.

² K. Gutzkow. Werke. Bd. IV, S. 89.

лом активной оппозиции буржуазии. Но уже в предшествующее десятилетие налицо были многие симптомы того, что «класс, владеющий капиталом и промышленностью, не может оставаться равнодушным и покорным под гнетом полуфеодалных, полубюрократических монархий»¹. Примером может служить известный случай с семьей геттингенскими профессорами, которые отказались присягнуть ганноверскому королю, незаконно отменившему конституцию. Однако прежде всего подобные симптомы появились в философии и литературе.

Расправившись с оппозиционными элементами, власти после 1834 года усилили террор и преследования, но уничтожить последствия Июльской революции в сознании немцев было уже невозможно. В 1835 году активность младогерманцев особенно возросла.

Об усилении оппозиционных настроений буржуазии свидетельствует также появление ряда произведений в подражание «Путевым картинам» Гейне и многочисленных переводов иностранных революционных поэтов — Бернса, Байрона, Шелли, Беранже, Мицкевича и других. Известная книга Давида Фридриха Штрауса «Жизнь Иисуса» была первым серьезным трудом в Германии, в котором автор пытался высвободить человеческую мысль из-под безраздельного господства христианства. Эта книга оружием философии боролась против идеологических устоев феодально-католической монархии. Революционная драма Г. Бюхнера «Смерть Дантона», радикальные стихотворения Ф. Саллета, проникнутые пафосом протеста, поэтические сборники А. Грюна, Ф. Дингельштедта и К. Бека, драма Н. Ленау «Фауст» и поэма «Савонарола», представлявшие собою гимны борцам, многочисленные стихи и поэмы прирейнских романтиков с Фрейлигратом во главе, исполненные бунтарских настроений, — все эти произведения, появившиеся во второй половине 1830-х годов, ярко отражали идеологический перелом в сознании немецкой буржуазии.

Обеспокоенный ростом оппозиционных настроений, Союзный сейм, используя донос Менцеля, еще в декабре 1835 года принял решение о запрещении «Молодой Германии». Однако полностью покончить с деятельностью этого течения Союзному сейму не удалось. Многие калялись, но активный протест «Молодой Германии», хотя и в видоизмененной форме,

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. VIII, стр. 15.

продолжался. Доказательством этому может служить деятельность Гуцкова во второй половине 1830-х годов.

Винбарг и Гуцков были единственными из ведущих младогерманцев, которые после обрушившегося на них удара вели себя с достоинством. Гуцков сумел из случившегося извлечь для себя даже некоторые поучительные уроки. Убедившись в практической бесплодности громкой фразеологии младогерманцев, он понял, что необходимо искать новые пути борьбы и что самое главное — уяснение собственных взглядов и целей. Показательно, что молодым литераторам он теперь настоятельно советует вместо патетических, высокопарных разглагольствований серьезно овладевать своим предметом, сохранять свои силы и прокладывать путь для будущих побед¹. Такой образ действий Гуцков считает важным тактическим маневром на данном, переходном этапе.

Гуцков неоднократно подчеркивал то огромное влияние, которое в этот период оказывал на него Берне. От Берне Гуцков воспринял прежде всего радикализм взглядов и беспощадность к врагам. Недаром Энгельс отмечает, что «особенно Гуцков очень многим обязан Берне»².

Совершенно очевидна антифеодалная направленность произведений Гуцкова, их радикализм, напоминающий «Парижские письма» Берне. В «Вековых образах» Гуцков считает равноправие людей непреложной необходимостью и реальное воплощение ее связывает с требованием единой демократической республики со всеобщим избирательным правом без всяких ограничений. Гуцков издевается над дарованными конституциями; он, видимо, уже разочаровался в Июльской монархии, ибо возмущается, что при ее «свободе» правом выбора пользуется только 300 тысяч человек.

Однако отношение Гуцкова к народу и его борьбе крайне противоречиво. С одной стороны, интересы народных масс являются исходной позицией всех его поисков. «Потребности народа должны быть для нас священны»³, — пишет он в 1842 году в «Письмах из Парижа». Весьма показательно, что Винбарга, которого Гуцков ценит чуть ли не больше всех, он хвалит за демократизм. Но вместе с тем, как и Винбарг, Гуц-

¹ K. Gutzkow. Götter, Helden, Don-Quixote. Abstimmungen zur Beurteilung der literarischen Epoche. Hamburg, 1838, S. 211, 213—214; K. Gutzkow. Beiträge zur Geschichte der neuesten Literatur. Bd. I. Stuttgart, 1836, S. 111.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. I, стр. 477—478.

³ K. Gutzkow. Gesammelte Werke. Bd. XII, S. 58.

ков не смог преодолеть свои буржуазные предрассудки. Он говорит о «слабом, бессильном, ничтожном народе»¹. Его пугают «кровавые ужасы гильотины» и «зверства якобинцев», и он решительно отвергает революционный путь борьбы. В то же время он одобряет молодежь, которая «изучает опыт революции, так как любит свободу, но хочет избежать преступлений, совершенных во имя революции»². Он упрекает Ленау в том, что тот в своем «Фаусте» не отразил огромные достижения революции, а Бюхнера и Гейне ценит прежде всего как борцов революции. Да и сам Гуцков, как это видно по целому ряду высказываний, охотно причислял себя к революционерам и сравнивал себя с французскими энциклопедистами, которые «подготавливали революцию, сами того не подозревая»³.

Из всего сказанного можно сделать вывод, что Гуцков, в сущности, признавал революционный путь борьбы, но его пугали плебейские методы этой борьбы.

Возможно, в этом сказывается разочарование Гуцкова в июльской монархии, однако его взгляды на народ и литературу, которые во второй половине 1830-х годов развиваются в демократическом направлении, неоднократно приобретают антибуржуазную интерпретацию. Так, в своем труде о новейшей литературе он нападает на дельцов и писак, которые в погоне за прибылью бессодержательно-развлекательными книгами притупляют вкус народа. Одновременно ориентация Гуцкова на народ приводит к углублению и демократизации его эстетических воззрений. Он настаивает на том, что «подлинная поэзия изображает людей такими, каковы они есть»⁴ (курсив Гуцкова). Эта правдивая предпосылка сочетается с положением, что «ценна только та литература, которая импонирует массам».

Но «импонировать массам» не значит, по убеждению Гуцкова, льстить им. Это значит — писать увлекательно, заинтересовать народ, облекать идейный замысел в полноценную художественную форму, как это делал Гейне⁵.

Следовательно, задача литературы состоит не только в том, чтобы просвещать народ, но и в том, чтобы прививать ему хорошие эстетические вкусы.

¹ K. Gutzkow. Gesammelte Werke. Bd. IX, S. 110—111.

² K. Gutzkow. Beiträge..., Bd. I, S. 186—187.

³ K. Gutzkow. Werke. Bd. VIII, S. 121.

⁴ K. Gutzkow. Götter..., S. 249.

⁵ K. Gutzkow. Beiträge..., S. 271.

Показателем боевого духа Гуцкова и его возросшего политического сознания является требование «партийного воспитания» и «партийности литературы». Как явствует из его трудов, под этим он, в сущности, подразумевал воспитание готовности активно бороться за достижение политических целей буржуазии и требование политической ответственности литературы в этом направлении. Пытаясь установить неразрывную связь между понятиями «политичности» и художественной полноценности, Гуцков ссылается на Данте и Мильтона и противопоставляет их творениям бессодержательную, малоценную продукцию «аполитичной» литературы.

Требую «партийности», Гуцков отвергает оголенную тенденцию: «Преобладание тенденции заглушает поэтический интерес»¹. Вопросам художественной формы он придает первостепенное значение. Неотъемлемыми качествами подлинно художественного произведения, по его мнению, должны быть прежде всего правдивость, ясность и конкретность изложения, простота литературного слога. Эти требования направлены против вычурного языка «Молодой Германии», но главным образом — против романтизма.

Для выяснения принципиального подхода Гуцкова к оценке писателей показательно распределение их по разным категориям в его книге «Боги, герои и Дон Кихоты». Из трех «богов» двумя являются выдающиеся революционные писатели Шелли и Бюхнер, в категорию «героев» зачислен ряд прогрессивных писателей, а все «Дон Кихоты» — отъявленные реакционеры.

Критическая деятельность Гуцкова своим острием направлена против реакционных романтиков. Они для него — «гигиены, чующие запах разлагающихся трупов»². Революционным же романтикам он воздает должное. В книге Гуцкова содержатся верные замечания об огромном художественном таланте Байрона и Шелли. Художественную оригинальность и прелесть их поэзии Гуцков усматривает прежде всего в ее бунтарском пафосе. «Байрон отомстил своим врагам, — пишет Гуцков, — бич его сатиры свистел над его недоброжелателями»³. Интересно, что, обличая ханжество и лицемерие

¹ K. Gutzkow. Götter..., S. 415—416.

² K. Gutzkow. Werke. Bd. IV, S. 186.

³ K. Gutzkow. Götter..., S. 11.

высшего английского общества, Гуцков энергично берет под свою защиту Шелли — революционера и атеиста.

Немногие критические замечания Гуцкова о Бальзаке несомненно свидетельствуют о его прозорливости. Он был первым немецким критиком, который понял, что искусство Бальзака является искусством нового типа. «Можно сказать, — пишет Гуцков, — что наблюдение над улицей сделало из Бальзака того, кем он является теперь»¹.

Конкретный анализ творчества Бальзака приближает Гуцкова к пониманию социальной сущности явлений, по крайней мере в данном случае. «Чистоган, — пишет Гуцков в связи с романами Бальзака, — вот революционная основа нашего века. Чистоган срывает все преграды, воздвигнутые привилегиями, и создает новый табель о рангах... Бальзак является поэтом чистогана, новой машинерии, которая обладает своими чудесами не меньше старого эпоса»².

В понимании Бальзака, в раскрытии антибуржуазной сущности его реализма, видимо, немалую роль сыграло разочарование Гуцкова в хозяйничании буржуазии периода июльской монархии. Но тот факт, что Гуцков признал определяющую роль чистогана в буржуазном обществе, в известной степени создает предпосылки для его отхода от младогерманской сферы «игры идей и понятий».

Борьба против шовинистических французофобских тенденций и уважение к культурным достижениям других народов сочетается у Гуцкова с патриотическим отношением к своей родной литературе. Это обуславливало его правильное понимание взаимоотношений между «всемирной» и «национальной» литературой. Он развивает то положение о взаимопонимании народов, которое встречается уже у Берне и которое одобрил Энгельс³. «Мировая литература, — пишет Гуцков, — национальную оттеснить не хочет. Вряд ли она требует отказа от своих родных гор и долин ради приближения к космополитическим ландшафтам и песням. Напротив, мировая литература является гарантией развития национальной»⁴.

Особый интерес в труде Гуцкова о новейшей литературе представляет глава «Поэты и стихи», в которой наглядно

¹ K. Gutzkow. Beiträge..., Bd. II, S. 35.

² Там же, стр. 37.

³ См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений, стр. 368—369.

⁴ K. Gutzkow. Werke. Bd. III, S. 268.

проявляются его демократические симпатии и его эстетические требования к литературным произведениям.

С большой любовью отзывается Гуцков о народном творчестве прошлого и настоящего. Он с увлечением говорит о «прелести, свежести и непосредственности» этой поэзии и противопоставляет ее «ученой поэзии», которую критикует за искусственность и натянутость.

Гуцков догадывается здесь даже о закономерной связи поэтической красоты с созидательным трудом народа. Однако эта мысль остается только догадкой и тонет в идеалистических наслоениях. Но все же Гуцков отмечает, что недостающие ученым поэтам свежесть и естественность «...близки славным певцам из словесия ремесленников».

Патриотизм Гуцкова особенно проявляется в том, что во время травли Гете и Гейне он, выступая в защиту обоих, намеренно придал своим трудам полемическую заостренность. Во введении к книге «Гете на грани двух веков» Гуцков специально подчеркивает, что она написана в защиту Гете от нападок Г. Гервинуса, а его труд о новейшей немецкой литературе целиком направлен против А. Менцеля. «Нация, — гневно восклицает Гуцков в этой книге, — которая терпит, чтобы ее величайшие гении были осуждены на смерть такими наглецами, недостойна создавать таких гениев»¹.

При всем сходстве отзывов Гуцкова и Винбарга о Гете, их критические замечания в известной степени различаются, хотя иногда взаимно дополняют друг друга.

В отличие от Винбарга, Гуцков уделяет огромное внимание лирике Гете. Он признает его великим народным певцом; примечательно, что он пытается это величие Гете объяснить близостью к народному творчеству.

Гуцков сходится с Винбаргом в том, что основной упрек, выдвигаемый против Гете его противниками, — политический индифферентизм — обоснован, но что его нельзя считать главным мерилом творчества Гете.

Но Гуцков полнее Винбарга осознал те глубокие корни, которые определяли двойственный характер жизни и творчества Гете. Он показал, что творчество Гете развивалось в борьбе против тяготеющего над ним немецкого убожества. «Семья, домашний быт, немецкое филистерство, — пишет Гуцков, — ...родной дом, ...робкая нравственность и простота скромного существования... окружали Гете», но, преодолев

¹ K. Gutkow. Beiträge ..., Bd. I, S. V.

все это, он создал «...из подлинно немецкой стихии... такие творения, как «Гец», «Фауст» и «Эгмонт»¹. Гете стал великим бунтарем, многогранным поэтом. «Титанические идеи овладевают его умом, ...его замыслы величественны, безумны, юмористичны...»

Следовательно, и Гуцков настойчиво подчеркивает мятежность творчества Гете.

Превосходство Гуцкова над Винбаргом проявляется и в оценке, данной им творчеству Уланда. Гуцков тоже осуждает швабскую школу и допускает исключение для Уланда. Но в отличие от Винбарга он находит обоснование этому, а именно: близость поэзии Уланда к народному творчеству. Показательно, что аналогичную позицию он занимает и по отношению к поэзии И. Эйхендорфа. Он даже приходит к заключению, что принадлежность писателя к романтической школе отнюдь не означает неполноценности его творчества².

Все это является наглядным примером того, как демократическая настроенность, любовное отношение к народному творчеству помогают Гуцкову преодолеть упрощенность младогерманской концепции романтизма.

Однако двойственное отношение к народу нередко приводит Гуцкова к существенным противоречиям. Это проявляется в его оценках творчества Г. Пюклера-Мускау и А. Платена.

С одной стороны, сказывается страх Гуцкова перед революционными действиями народных масс. Так, он умиляется тем, что князь Пюклер заигрывает с революционными идеями, и в то же время величайшей его заслугой Гуцков считает посредничество между разными сословиями — весьма странное суждение для критика, требующего «партийности».

Тем не менее Гуцков, видимо, сам чувствовал, что зашел слишком далеко. Во всяком случае, в другой главе той же книги он восхваляет Винбарга за его резкую статью о Пюклере-Мускау и с нескрываемым удовлетворением приходит к следующему выводу: «Того, кто сказал когда-либо о князе благожелательное слово, правда, содержащаяся в книге Винбарга, должна заставить покраснеть от стыда»³.

Видимо, Гуцков обличает здесь самого себя.

Что касается Платена, то Гуцков, ослепленный псевдоре-

¹ K. Gutzkow. Werke. Bd. IV, S. 188—189.

² K. Gutzkow. Beiträge..., Bd. I, S. 319.

³ Там же, стр. 99—100.

волюционной фразеологией и формальным блеском его стихов, склонен считать его большим талантом и поэтом-борцом. Непопулярность же Платена у широких слоев народа Гуцков готов даже поставить последнему в заслугу, как подлинному поэту, который «стыдился потакать массам». Гуцков не замечает, что такой вывод противоречит его основным принципам относительно того, какой должна быть полноценная литература.

Однако следует сказать, что в большинстве случаев Гуцкову удается вскрыть противоречия в мировоззрении тех или иных писателей и в их творчестве, подтверждением чему служат его критические замечания о современниках — Х. Граббе, К. Иммермане и Н. Ленау.

Ставя Граббе в разряд «богов», Гуцков несколько преувеличивает его значение как борца и последовательного выразителя реакции на литературу реставрации. Однако критические замечания о художественных качествах драм Граббе свидетельствуют о высоких эстетических требованиях Гуцкова. Существенный недостаток этих драм, по мнению критика, состоит в том, что в них нет полноценного воспроизведения исторического прошлого, а главное — «люди не таковы, какими их показывает Граббе». Не удовлетворяют Гуцкова и художественно-изобразительные средства этих драм. В них нет «...ни ярких красок, ни природы, ни жизни, ни правды»¹. Гуцков говорит об «...искусственной, сухой, натянутой манере»² Граббе.

Говоря об Иммермане, Гуцков высоко оценивает борьбу писателя против окружающей среды и антиромантическую направленность его более поздних произведений. Наиболее ценным произведением Иммермана Гуцков справедливо считает «Эпигонов», но и этот роман не соответствует боевым требованиям Гуцкова. Серьезным недостатком романа Гуцков считает отсутствие в нем острой полемики.

Наглядное представление о том, как следует понимать требование актуальности в литературе, Гуцков дает на анализе «Фауста» Ленау.

Проводя параллель между обработкой темы Фауста у Гете и у Ленау, Гуцков считает, что идейная ценность «Фауста» Гете заключается в постановке автором самых насущных проблем своего времени; Ленау же не понял самого су-

¹ K. Gutzkow. Beiträge..., Bd. I, S. 194.

² Цит. по кн.: G. Büchner. Werke. 3. Auflage. Leipzig Insel-Verlag, S. 473.

ществленного в легенде о Фаусте: «Ленау не отразил ни революции, ни Наполеона, ни раскрепощения новой части света, ни бесчисленных зачатков новых видов развития в экономике, в промышленности, в морали, религии и политике»¹.

Итак, справедливый упрек Гуцкова Ленау сводится к тому, что вместо создания современного «Фауста» с актуальной тематикой он превратил проблему Фауста в абстракцию.

Для эволюции взглядов Гуцкова особенно показательны его отзывы о поэтах-революционерах Г. Бюхнере и Г. Гейне.

Неоспоримая заслуга Гуцкова в том, что он открыл талант молодого Бюхнера и всемерно его поддерживал. Сразу после того, как была закончена трагедия «Смерть Дантона», когда Бюхнера разыскивала полиция, Гуцков поместил эту трагедию в своем журнале «Феникс». Гуцков относит Бюхнера к разряду «богов» и называет его «юным титаном», чье место «в легионе благородных борцов за дело века».

Драма «Смерть Дантона», вызвав восхищение Гуцкова, приблизила его к верному пониманию роли народных масс в истории и расстановки политических сил во время революции. Он отмечает, что «жирондисты... погибли потому, что они хотели революции без масс». Обнаруживая явные симпатии к революционному народу и порицание его противников, он далее следующим образом объясняет причину гибели последних: «Жиронда считала, что революция может быть заменена чем-то другим, Дантон же видел в ней нечто, долженствующее быть завершенным...»²

Но даже здесь Гуцков не смог полностью преодолеть своих противоречий. Страх мелкого буржуа перед плебейскими методами борьбы притупляет критическую остроту взглядов Гуцкова. Осуждая любое насилие вообще, Гуцков повторяет обычное утверждение буржуазных историков, будто Дантон и Робеспьер погибли только вследствие их же террора.

Такая противоречивость сказывается и в оценке Гуцковым художественных достоинств трагедии Бюхнера.

Гуцков не сумел понять, что в немецкой литературе «Смерть Дантона» является драмой совершенно нового типа. Он не смог разглядеть в ней главного героя, ибо не

¹ K. Gutzkow. Beiträge ..., Bd. I, S. 135.

² Там же, стр. 185.

догадался, что таковым выступает революционный народ. Он настаивает на «отсутствии действия, отсутствии замысла, похожего на интригу», и в результате считает «Смерть Дантона» недостаточно драматическим произведением.

Гуцков, конечно, неправ. Основным стержнем трагедии является историческая обреченность Дантона. И это делает возможным отсутствие личной интриги. Развитие событий, обострение социальных столкновений, которые приводят к окончательной гибели Дантона, как раз и являются тем нарастанием драматического действия, в отсутствии которого Гуцков упрекает Бюхнера.

Но Гуцков здесь, собственно говоря, ломится в открытые двери. Он отнюдь не считает трагедию скучной; напротив, он признает в ней «...избыток жизненной силы». «Это содержание нас пленяет, ...мы поражаемся впечатлению, которое представления такого рода должны произвести в театре...»¹

Гуцков признает мастерство Бюхнера в создании полноценных образов, в четком выявлении тенденций. «Его изображение тенденций и лиц великолепно», «все цельно, завершено, закруглено». Гуцков отмечает художественные особенности драмы: острые, резко обрывающиеся сцены и скупые выражения, в которых отражается бурный характер изображаемой эпохи. Драма написана в скупых, но ярких красках, содержание насыщено идейным богатством. «Его сцены — эскизы, но очертания до того остры, что наше воображение, словно заколдованное, само создает себе целый мир»². Забывая под впечатлением этой драмы о своей боязни революции, Гуцков убедительно пишет о единстве художественного совершенства и идейного богатства драмы Бюхнера, особенно выделяя ее революционность: «В драме бушует необузданная санкюлотская страсть. Декларация прав человека разгуливает по ней, обнаженная и украшенная розами. Идеей, которая все объединяла, была красная шапка»³.

В критической оценке Гейне Гуцков проявляет большую прозорливость и самостоятельность, на деле осуществляя свое верное понимание взаимоотношений между культурой разных народов.

В то время как излюбленным аргументом реакционеров было обвинение Гейне в антипатриотизме, в измене немцам

¹ K. Gutzkow. Beiträge..., Bd. I, S. 187—189.

² Там же, стр. 185.

³ K. Gutzkow. Götter..., S. 32.

в угоду французам, для Гуцкова Гейне — прежде всего немецкий национальный поэт и великий немецкий патриот. Гуцков прекрасно понимал и неоднократно указывал, что в стремлении Гейне приблизить отсталых немцев к передовым французам сказывается немецкий патриотизм Гейне.

Более того, Гуцкова возмущает непонимание французами своеобразного характера гейневского стиха — сочетания эмоции с издевкой. Он смеется над Жюлем Жаненом, который не замечал самого ценного в поэзии Гейне — ее революционной сущности.

В то же время Гуцков правильно истолковывает политическую непоследовательность Гейне, справедливо считая, что она коренится в причинах исторического характера, и отвергает обвинение в бесхарактерности, выдвигаемое против Гейне мелкобуржуазными радикалами.

Гуцкову ясно, что Гейне волнуют «...так называемые социальные вопросы века», однако «для систематической борьбы в большом масштабе у Гейне... слишком много предрассудков, ибо он часто жалеет о том, что делает; ...Гейне боится того, чего еще нет»¹. Слова эти весьма прозорливы, они как бы предвосхищают позднейшие признания самого Гейне.

Примечательно, что либерал Гуцков, который в противоположность революционному демократу Гейне не понимал стремлений народных масс и не сумел оценить их силы, называет страх Гейне перед победой народных масс «предрассудками».

В споре между Гейне и Берне Гуцков с еще большей решимостью, чем Винбарг, стал на сторону Гейне. Можно с полной уверенностью утверждать, что Гуцков был первым немецким критиком, который, хотя бы в самых основных чертах, сумел более глубоко вскрыть и правильно оценить корни нашумевшего тогда спора.

В рассуждениях Гуцкова по этому вопросу, видимо, тоже сказывается его разочарование в июльской монархии и, возможно, понимание ограниченности стремлений либералов, ибо его взгляды в данном случае выходят за рамки политической программы либеральной буржуазии. Так, Гуцков, полемизируя с Берне, утверждает, что «...было бы большим легкомыслием свести все проблемы века только к конституции». И если Берне, в противоположность Гейне, считает возможным достигнуть цели уже в самое близкое время, то это лишь результат

¹ K. Gutzkow. Beiträge ..., Bd. I, S. 88.

ограниченности Берне, окончательная цель которого — политическая революция, в то время как Гейне борется за коренное социальное и политическое изменение всего общественного уклада жизни. В этом кроется причина того, почему «у Берне только один противник, а против Гейне — все»¹.

Нападки Берне на Гейне, заключающиеся в том, что Гейне вместо революционной борьбы занимается стихотворством, Гуцков тоже считает результатом ограниченности Берне: «Берне умерщвляет художественное развитие в самом зародыше»². И Гуцков дает восторженную оценку художественному мастерству Гейне.

Признание Гуцковым полного превосходства идеологических и эстетических взглядов Гейне над взглядами Берне и его приверженцев в этом споре есть, в сущности, признание превосходства революционно-демократической идеологии над мелкобуржуазно-радикальной и либеральной.

К сожалению, объективно правильное отношение Гуцкова к Гейне не выдержало испытания. Причиной этого явилась личная ссора. После 1838 года Гуцков примыкает к противникам Гейне, но к этому времени «Молодая Германия» уже приходит в упадок.

Причиной упадка «Молодой Германии» к концу 1830-х годов является изменение социальных и политических условий, которое уже в 1840 году привело к зарождению организованной буржуазной оппозиции. Буржуазия не могла больше мириться с «игрой идей» и идеологической шаткостью «Молодой Германии». Буржуазия требовала большей конкретности и определенности, но младогерманцы не были на это способны. Становилось ясным, что их время прошло. Господствующее положение завоевала литературная критика младогегельянцев.

* *
*

Подводя итог всему сказанному, можно сделать следующие выводы.

Взгляды Винбарга и Гуцкова были полны противоречий, что, однако, не умаляет значения обоих, так как эти противоречия возникали в активной борьбе против реакции и иде-

¹ К. G u t z k o w. Beiträge . . . , Bd. I, S. 91.

² Там же, стр. 93.

алистической эстетики. Их поиски — это первые попытки немецкой буржуазии создать реалистическую эстетику и литературную критику нового типа.

Приверженцы обеих французских революций, Винбарг и Гуцков ратуют за развитие литературы в духе их идеалов и призывают немцев к решительным действиям. Вместе с тем они стоят на страже национальной культуры немецкого народа и, в частности, берут под свою защиту Гете и Гейне.

У Винбарга и Гуцкова намечается много нового, прогрессивного. И у того и у другого мы находим в зародыше элементы материалистического понимания искусства.

Основное значение Винбарга состоит в том, что он пытался привести в систему и развить дальше зачатки эстетических воззрений оппозиционной буржуазии. Этим он внес существенный вклад в ее идеологическую консолидацию.

Взгляды Гуцкова часто выходят за пределы политической программы либеральной буржуазии. Именно поэтому он неоднократно освещает проблемы литературы с совершенно новых, прогрессивных позиций. Это отчетливо видно в оценке творчества Бальзака, Берне, Гейне и Бюхнера. Гуцков по праву считается одним из главных основоположников литературной критики нового типа в Германии 1830-х годов.

Так как деятельность Винбарга и Гуцкова наиболее наглядно отражает чаяния и стремления младогерманцев, можно с полным основанием сделать вывод, что «Молодая Германия» сыграла в 1830-е годы весьма прогрессивную роль. Помимо всего, она не давала немецкому мещанину погрузиться в безмятежный сон и неуклонно напоминала ему о необходимости бороться. Однако этим значение «Молодой Германии» далеко не исчерпывается.

«Молодая Германия», — писал Энгельс в 1842 году, — вырвалась из неясности беспокойного времени, но сама еще оставалась в плену этой неясности. Мысли, бродившие тогда в головах в смутной и неразвитой форме и осознанные позже лишь с помощью философии, были использованы «Молодой Германией» для игры фантазии¹. Но для того чтобы эти идеи могли быть осознаны позже при помощи философии, их использование «для игры фантазии» на ранней стадии было неизбежным. В этом заключается преемственная связь между «Молодой Германией» и дальнейшим развитием не-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. I, стр. 479.

мецкой общественной мысли. Поиски и незавершенные теории младогерманцев послужили основой для достижения более значительных успехов в будущем. В этом кроется объяснение того, почему «Молодая Германия» явилась столь важным звеном в истории немецкой литературы до революции 1848 года. Даже такой противник и суровый критик «Молодой Германии», как младогегельянец Роберт Прутц, был вынужден в 1847 году признать, что «Молодая Германия» была предшественницей прогрессивной литературы 1840-х годов и что она является «необходимой параллелью наших политических движений»¹.

M. SMULOVICS

**PAR «JAUNĀS VĀCIJAS» ESTĒTISKAJĀM
TEORIJĀM UN LITERĀTŪRAS KRITIKU
19. gs. 30. GADOS**

Autors raksturo sociālo un politisko stāvokli, kādā «Jaunā Vācija» darbojās, parādot, ka 19. gs. 30. gados jaunvācieši bija galvenie opozīcijas pārstāvji Vācijā.

Raksturojot jaunvāciešu opozīcijas galvenos pārstāvjus L. Vīnbargu un K. Guckovu, autors parāda, ka tie balstījās uz G. Lesinga, J. V. Gētes, F. Šillera, L. Bernes un H. Heines tradīcijām un uzstājās vācu nacionālās kultūras aizstāvju lomā.

Runājot par Vīnbargu, autors izceļ viņa centienus radīt jaunu, laika prasībām atbilstošu estētiku, kas palīdzētu vācu tautai cīņā par Vācijas apvienošanu un sekmētu nacionālās kultūras attīstību.

K. Guckovs parādīts kā ievērojams literatūras kritiķis. Būdam liberālās buržuāzijas pārstāvis, viņš cīnījās pret feodāļiem un klerikāļiem un nereti vērsās ar asu kritiku arī pret buržuāziju.

Raksta noslēgumā autors secina, ka pirms 1848. gada revolūcijas «Jaunā Vācija» veicināja jaunas revolucionāras estētikas radīšanu.

¹ R. E. Prutz. Vorlesungen über die deutsche Literatur der Gegenwart. Leipzig, 1847, S. 297.

ON «NEW GERMANY'S» AESTHETIC
THEORIES AND LITERARY CRITICISM
IN THE 1830-IES

The paper opens with a characterisation of the social and political conditions under which the «New Germany» movement developed. The «New Germans» are shown as the main opposition force in Germany at that time.

Dwelling upon the most outstanding representatives of «New Germany» — L. Wienbarg and K. Gutzkow — the author shows that they strove to carry on the traditions of Lessing, Goethe, Schiller, Boerne and Heine, in defence of German national culture.

Speaking of Wienbarg, the author stresses his struggle for a new aesthetic conception that might conform with the demands of the period, and help the German people in their struggle for Germany's unification and the development of a German national culture.

K. Gutzkow is shown as a remarkable literary critic. As a representative of the liberal bourgeoisie, he fought against feudalism and clericalism, but frequently levelled his sharp criticism at the bourgeoisie itself.

The author comes to the conclusion that «New Germany» helped to create the necessary conditions for the development of a new revolutionary aesthetic theory in the period preceding the 1848 revolution.

M. SMULOVICS

GEORGA HERVĒGA AGRINĀ PUBLICISTIKA

Georga Hervēga dzejoļu krājuma «Dzīva cilvēka dzejoļi» iznākšana 1841. gadā izvērtās par lielu notikumu vācu literatūrā. Jaunais Hervēgs uzreiz kļuva par populārāko vācu dzejnieku pēc Heines. Par šo krājumu F. Mēring rakstīja: «Kūpošais, verdošais nemiers, kas šo krājumu caurstrāvoja, pilnīgi atspoguļoja nācijas ilgas un cerības, kad tā sāka apzināties savus spēkus.»¹ Zināms arī, ka šis krājums pievērsa Marksa

¹ Fr. Mehring. Sozialistische Lyrik. G. Herwegh, F. Freiligrath, H. Heine. Archiv für Geschichte der sozialistischen Arbeiterbewegung. IV Jahrgang. Leipzig, 1914, S. 193.

uzmanību un ka pēc Hervēga neveiksmīgās audiences pie Prūsijas karaļa Fridriha Vilhelma IV viņš aizstāvēja dzejnieku pret daudzajiem uzbrukumiem. Pēc Marksa aicinājuma Hervēgs publicēja savus dzejoļus Marksa vadītajā «Reinas Avīzē». Kad F. Freiligrāts 1841. gadā uzrakstīja dzejoli «Par Spāniju», kurā par vienīgo pilnvērtīgo atzina apolītisku dzeju (Der Dichter steht auf einer höheren Warte, als auf den Zinnen der Partei), Hervēgs atbildēja ar dzejoli «Partija», ko «Reinas Avīze» iespieda 1842. gada 27. februārī. «Partija» kļuva par politiskās dzejas manifestu. Plašā polemika, kas sākās sakarā ar abiem minētajiem dzejoļiem, īstenībā bija politiska polemika starp reakcijas un progresā nometni par dzejas uzdevumiem un attīstības ceļiem. Šajā polemikā Markss pilnīgi nostājās Hervēga pusē.

Arī jaunais Engelss ļoti augstu vērtēja Hervēgu un bieži pieminēja viņu savos apcerējumos.

Šie apstākļi liecina, cik liela nozīme ir jautājumam par Hervēga uzskatu attīstību pirms viņa dzejoļu krājuma publicēšanas. To vislabāk var izsekot dzejnieka agrīnajos rakstos, kas ir ļoti svarīgs ieguldījums vācu publicistikas attīstībā pirms 1848. gada revolūcijas.

Ja kritiskā literatūra par Hervēga dzejisko daiļradi ir visai plaša, tad viņa publicistika un literatūras kritika līdz šim gandrīz nemaz nav izpētīta. Parasti Hervēga pētnieki to tikai piemin un aprobežojas ar īsām, vispārīga rakstura piezīmēm (E. Baldingers, H. Tardels, B. Kaizers u. c.). Arī padomju literatūras zinātnieki F. Šillers un M. Serebrjakovs veltī uzmanību Hervēgam kā dzejniekam vai arī kā politiskam aktīvistam galvenokārt laikā pēc viņa dzejoļu krājuma iznākšanas.

1940. gadā tika publicēts J. Dvorkinas raksts par Hervēgu. Cenšoties precizēt dzejnieka vietu vācu revolucionārās dzejas attīstībā, J. Dvorkina pakavējas pie viņa politisko uzskatu evolūcijas un pēti arī viņa publicistiku. Autore secina, ka «Hervēgs bija revolucionāri demokrātiskās opozīcijas pārstāvis. Viņš uzsvēra vācu politiskās lirikas un franču revolūcijas ciešos sakarus, tādējādi cīnoties pret vācu nacionālistiem, kas pūlējās novērst vācu tautu no franču revolūcijas ietekmes.»¹

Argumenti, ko min J. Dvorkina, lai pierādītu, ka Hervēgs bija revolucionārs demokrāts, nav pārlicinoši. Arī «Jaunā Vācija» un daudzi citi liberāļi akcentēja franču revolūcijas un

¹ Ю. А. Дворкина. Георг Гервег. Ученые записки Минского государственного педагогического института. Вып. 1. Минск, 1940, стр. 95.

jaunās politiskās dzejas saistību. Hervēga publicistika un arī «Dzīva cilvēka dzejoļi» liecina, ka Hervēgam gan izdevies daudzējādā ziņā izrauties no liberālās ideoloģijas rāmjiem un ievērojami tuvoties revolucionārajam demokrātismam, bet pamatos viņa mērķi nesniedzās tālāk par buržuāziski demokrātisko revolūciju.

Vērtīgs ieguldījums Hervēga estētisko uzskatu un literatūras kritikas pētišanā ir A. Tupicina raksts «Hervēgs cīņā par dzejas partejiskumu»¹, taču šajā rakstā pievērsts pārāk maz uzmanības Hervēga politisko uzskatu evolūcijai.

Aizbēdzis no Virtembergas 1839. gada jūlijā, dzejnieks atrada patvērumu Šveicē. Šeit viņš kļuva par avīzes «Vācu Tautas Galerija» (Deutsches Volkshalle) līdzstrādnieku. Laikrakstu izdeva pazīstamais vācu politiskais emigrants radikālis Augusts Virts. Hervēgs darbojās avīzē no 1839. līdz 1840. gadam. Šī darbība nebija ilgstoša, jo Virts pamazām pārgāja mēreni liberālās pozīcijās un nonāca konfliktā ar Hervēga revolucionārajiem uzskatiem. Virts sakopoja publicistiskos apcerējumus un dzejoļus, ko Hervēgs bija rakstījis šajā laikā, un bez dzejnieka ziņas 1845. gadā tos izdeva atsevišķā krājumā.

Lai arī Hervēgs sadarbojās ar Virtu tikai apmēram gadu, jau šajā īsajā laika posmā jūtama ievērojama dzejnieka attīstība revolucionārā virzienā.

Hervēga publicistikas centrālā problēma ir jautājums par Vācijas apvienošanu vienotā demokrātiskā republikā. Viņš atsedz sakarus starp jaunāko literatūru un Jūlija revolūciju un apzinīgi dēvē sevi par «partejisku» dzejnieku. Jaunais publicists neatlaidīgi uzsver, ka vienīgi partejiskums spēj padarīt daiļdarbu mākslinieciski pilnvērtīgu.

Sākumā Hervēga apcerējumos vēl bija jūtama zināma «Jaunās Vācijas» ietekme, taču jau tad Hervēgs atšķīrās no jaunvāciešiem ne tikai ar noteiktākām prasībām un izvairīšanos no skaļām frāzēm, bet galvenokārt ar to, ka viņš bija pārliecināts demokrāts un viņa prasībām bija noteikta sociāla nokrāsa. Tādēļ Hervēgs arī «partejiskuma» izpratnē iet tālāk par jaunvāciešiem. Ar šo jēdzienu viņš saista ne tikai cīņu par buržuāzijas politisko centienu īstenošanu, bet arī tendenci aizstāvēt

¹ А. Д. Тупицын. Гервер в борьбе за партийность поэзии. Пермский государственный педагогический институт. Вып. 10. Фак. яз. и лит., кафедра лит. Пермь, 1946, стр. 81—115.

«trūcīgo cilvēku», «būdu iemītnieku»¹ intereses. Tomēr Hervēgs, runājot par «visu tautu», ietver šajā jēdzienā arī buržuāziju un saskata Vācijā tikai divus pretējus spēkus — «visu tautu» un feodālos apspiedējus. Šādas izpratnes dēļ Hervēgs atpauž no saviem priekšgājējiem, revolucionārajiem demokrātiem H. Heines un G. Bihnera. Nespēdams saskatīt tautas masu un buržuāzijas interešu nesamierināmību, Hervēgs nevarēja nostāties uz revolucionārā demokrātisma ceļa. Viņa politiskais ideāls ir Šveices republika. Vēl 1842. gadā viņš uzrunā šveiciešus šādiem vārdiem: «Jūsu zeme ir pēdējā republika Eiropā un gandrīz vienīgais brīvības patvērumš»².

Galveno vietu Hervēga publicistikā ieņem literatūras kritika. Tā kā laiks bruņotai cīņai vēl nebija pienācis, literatūrai bija jāpalīdz to sagatavot, bet kritikai — virzīt literatūru pa pareizo ceļu un padarīt to saprotamu plašām tautas masām. Hervēgs pārņēma un attīstīja tālāk kritikas progresīvās tradīcijas, kurām bija licis pamatus G. Lesīngs un kuras turpinājuši H. Heine un L. Berne. Pēc paša Hervēga daudzkārtējiem izteikumiem, sevišķu iespaidu uz viņu bija atstājis Berne. Līdzīgi Bernem arī Hervēgs sprauž sev mērķi padarīt literatūru par politiskās cīņas ieroci un piedalīties jaunās, laikmetīgas estētikas radīšanā.

Politikā Hervēgs uzskatīja par saviem galvenajiem ienaidniekiem feodālus, bet literatūrā viņu balstus — reakcionāros romantiķus un smalkā salona stila pārstāvjus ar pirmu Pikleru Muskau priekšgalā.

Pretstatā reakcionārajai literatūrai jaunajai literatūrai jāklūst par politiskās cīņas ieroci. Tai «...visnotaļ jāatbalsta politika»³, jo, «...ja jums nelīdz zobens, ja jums nelīdz krusts, jums līdzēs mūzas»⁴. Rakstā «Atklāšana» Hervēgs apgalvo, ka «...tagad literatūra kļuvusi mūsu valstī par otro varu.»⁵ Šai varai jābūt, pēc jaunā publicista pārliecības, demokrātiskai pašos pamatos. Vienkāršais cilvēks no tautas jāietekmē tā, «...lai viņu aizrautu uz vīrišķīgu cīņu un iespīestu viņam dunci brīvajā rokā»⁶.

Hervēga uzskatu pamatā par literatūras kritikas uzdevu-

¹ Georg Herwegh. Gedichte und kritische Aufsätze aus den Jahren 1839 und 1840. Belle Vue bei Konstanz, 1845, T. I, S. 49, 53.

² Sk. Bruno Kaiser. Der Freiheit eine Gasse. Aus dem Leben und Werk Georg Herweghs. Berlin, 1945, S. 212.

³ G. Herwegh. Gedichte... T. I, S. 4.

⁴ Turpat, 13. lpp.

⁵ Turpat, 36. lpp.

⁶ G. Herwegh. Gedichte... T. I, S. 6., 12., 17.

miem ir demokrātisma principi. «Ista kritika,» viņš apgalvo, «nenozīmē taču neko citu, kā padarīt literāro produkciju saprotamu masām.»¹

Cīņā par idejisku un saturīgu literatūru Hervēgs neatlaidīgi akcentē estētiskā momenta nozīmi. Viņš pārmet daudziem saviem laikabiedriem — rakstniekiem, ka pēc Jūlija revolūcijas viņi esot estētisko formu upurējuši politiskās tendences labā. Tas neapšaubāmi attiecināms vispirms uz «Jauno Vāciju». Tāpat Hervēgs enerģiskā polemikā vēršas arī pret jaunhēgeliešu un «Halles gadagrāmatu» tendencēm aizstāt estētisko vērtību ar racionālistiskām shēmām. Šajā jautājumā Hervēga uzskati pilnīgi sakrīt ar jaunā Engelsa kritisko piezīmi. Runājot sakarā ar jaunhēgeliešiem par sastingušām filozofiskām sistēmām, Engels atzīmē, ka «... sistēma ienes literatūrā nāves dīgli»².

Hervēga demokrātiskajai nostājai ir raksturīga uzsvērtā cieņa pret tautas radošajiem spēkiem, pret folkloru. Folklorā Hervēgs cenšas izcelt kaujinieciskās, revolucionārās tradīcijas, kas ietvertas augstvērtīgā mākslinieciskā formā. Viņš ieteic dzejniekiem apgūt šīs senās literatūras tradīcijas un veidot tās tālāk. Tā Hervēgs pārmet dzejniekam A. Imermanam, ka viņš savā apdarē atņēmis romānam «Tristans un Izolde» tā naivi tautisko elementu un sēcina: «Mums jau no paša sākuma jāizturas ar neuzticību pret visu, kas nav tautiskā gara tiešais, patiesais zieds.»³ Par tautiskiem mākslas darbiem Hervēgs uzskata ne tikai senās pagātnes pieminekļus, bet visu, kas palīdz tautai cīnīties un ko tauta atzīst. «Tauta», apgalvo Hervēgs rakstā «Literatūra un tauta», «vienmēr prot pienācīgi novērtēt īstu, patiesu dzeju, ... tā ir arī visstingrākais tiesnesis un nekad nepieļaus, ka to ietekmētu novecojušas idejas.»⁴

Tieši demokrātisma un kaujinieciskā humānisma dēļ Hervēga mīļākais dzejnieks ir Beranžē. Viņš dēvē to par «būdu poēzijas» dzejnieku, par «lakstīgalu ar ērgļa nagiem», par cīnītāju apspiesto šķiru labā. Ļoti augstu Hervēgs vērtē Ludvigu Berni. Apcerējumos «Literārās grabažas» (Literarisches Kram) un «Literatūra un aristokrātija» Hervēgs jūsmo par Bernes nežēlīgo asumu, ar kuru tas vēršas pret Pikleru Muskau. Sevišķi jāatzīmē tas, ka Hervēgs izceļ šādas kritikas šķirisko raksturu: «Augstprātīgā laipnība, ar kuru firsta kungs pasviež

¹ G. Herwegh. Gedichte... T. I, S. 25.

² Mega. Abt. I, Bd. II, S. 65.

³ G. Herwegh. Gedichte... 2. Teil, S. 216.

⁴ Turpat, 54. lpp.

mums, plebejiem, savus asprātīgos papīriņus, sakaitinājusi vīru no tautas...»¹

No laikabiedriem Hervēgs visvairāk ciena K. Guckovu par to, ka «viss, ko Guckovs raksta, tieši vai netieši saistīts ar kādu gadsimta problēmu»². Hervēgs, bez šaubām, pārspilē Guckova nozīmi. Viņš to dara ar nolūku, cīnoties pret salona estētiem un reakcionārajiem romantiķiem, kuri cenšas novērst lasītāja uzmanību no aktuāliem jautājumiem.

Noteikta, pamatota pasaules uzskata trūkums nereti noved Hervēgu pie svārstībām un pretrunām. Tā viņš nesaskata atšķirību starp patieso folkloru un tās stilizāciju reakcionāro romantiķu daiļradē un jūsmīgi slavina L. Tiku un F. Novālisu. Pilnīgi nepamatoti viņš kritizē Heini, dēvējot tā dzeju vienkārši par «rotaļu». Šajā vērtējumā izpaužas vācu sīkburžuāzisko radikāļu, bet sevišķi Bernes un jaunhēgeliešu kritikas ietekme. Toties attiekmē pret A. Plātenu Hervēgs nonāk pretējā galējībā. Aizraujoties ar abstrakti retorisko brīvības patosu Plātena dzejā, Hervēgs nepamatoti dēvē viņu par «demokrātu». Tas jo vairāk nav piedodams tāpēc, ka pazīstamajā Plātena un Heines sadursmē bija atklājusies aristokrāta Plātena īstā seja.

Uzturēšanās Šveicē ievērojami veicināja Hervēga uzskatu turpmāko attīstību. Tas redzams apcerējumos, ko Hervēgs publicēja 1839. gada beigās.

Šveicē Hervēgs sastapās ar attīstītākām sabiedriskajām attiecībām nekā Vācijā. Jūlija revolūcijas rezonanse šeit bija daudz stiprāka. Tā bija novedusi pie zemnieku atbrīvošanas no feodālā sloga, pie tirdzniecības un rūpniecības atbrīvošanas no patriciešu korporatīvās kontroles. Tas savukārt bija stimulējis aktīvas demokrātiskas opozīcijas attīstību. Turklāt Šveice bija kļuvusi par ievērojamu vācu politisko emigrantu centru.

Sie apstākļi, kā arī ciešie sakari ar politiskajiem emigrantiem, kas pulcējās ap Virta avīzi, pozitīvi ietekmēja Hervēga politisko attīstību. Viņš kategoriski atteicās no jebkādām cerībām uz brīvību kā labprātīgu dāvanu no «labā valdnieka» rokām. Vienīgo iespējamo izeju Hervēgs saskatīja tādā valstī, kas dibināta uz visplašākiem demokrātiskiem pamatiem. Tādēļ jānožēlo, ka dzejniekam pietrūka konsekvences un ka viņš pēc diviem gadiem ieradās vizītē pie Fridriha Vilhelma IV, pēc kuras cieta sāpīgu neveiksmi.

¹ G. Herwegh. Gedichte... 2. Teil, S. 40.

² Turpat, 1. d., 8. lpp.

Par Hervēga politisko uzskatu evolūciju 1839. gada beigās liecina viņa raksts «Kārlis Štrekfuss un prūsisms». Tas ir pirmais apcerējums, kurā dzejnieks ar polemisku asumu uzstājas pret prūsisma ideologiem. Šis raksts vērsts pret apoloģēta Kārļa Štrekfusa grāmatu «Prūšu valsts iekārtas garantijas» (Garantieen der preußischen Staatsverfassung). Ar nežēlīgu, loģisku asumu Hervēgs sadragā citu pēc cita visus pretinieka argumentus. Taču pats svarīgākais ir tas, ka Hervēgu neietekmē atsevišķi pozitīvi fakti, ko Štrekfuss min kā piemērus savu koncepciju pierādīšanai. Hervēgs vēršas pret pašu monarhijas principu: «Piekritu, Štrekfusa kungs, fakts runā Jūsu labā, taču pats fakts nekad nav garantija, garantija var būt vienīgi princips.»¹ Šāda principa īstenošanu Hervēgs saskata vienīgi demokrātiskās konstitūcijas radīšanā².

Jauno, 1840. gadu Hervēgs iesāk ar darbu «Literatūra 1840. gadā». Šis raksts ir zināmā mērā visu līdzšinējo novērojumu un pieredzējumu rezumējums. Bet galvenais — šāds rezumējums rada Hervēgā pārliecību par revolūcijas nenovēršamību. Šādas izejas pozīcijas ļauj viņam skaidrāk izprast reālo situāciju un liek meklēt vēl iespaidīgākus cīņas līdzekļus. Aizvadītais gadu desmits neesot devis nekādus rezultātus, un tāpēc tas jāuzskatot vienīgi par sagatavošanās posmu. «Odiseja gaitas drīz beigsies,» pareģo Hervēgs un tālāk norāda, kādā virzienā attīstīsies nākošais gadu desmits. «Zobens vai spalva? Arī to es nezinu. Un, ja arī zinātu, es būtu šo noslēpumu glabājis. Un vēlreiz. Jaunā literatūra ir revolūcijas auklējums.»³ Tas ir nepārprotams mājiens, ka revolūcija ir neizbēgama un ka to gaida ar prieku. Šeit jau izskan tās pašas domas, kas 1—2 gadus vēlāk tiek liktas tādu slavenu Hervēga dzejoļu pamatā kā «Uzsaukums», «lacta alea est» utt., bet it sevišķi viņa visslavenākajā dzejolī «Dziesma par naidu».

Viņš aicina uz cīņu vēl enerģiskāk un noteiktāk nekā agrāk. «Tā cīnīsies,» raksta Hervēgs par «Tautas Galeriju», «cīnīsies nežēlīgi un neatlaidīgi visur, kur dzeju vai filozofiju cenšas izmantot novecojušu vai nepareizu tendenču labā.»⁴

Hervēga politiskie ideāli joprojām nespēj izrauties no buržuāziski demokrātiskās revolūcijas rāmjiem. Taču ļoti svarīgi ir tas, ka novērojumi par buržuāzijas parazitisko raksturu pamudina viņu vēl vairāk tuvoties vienkāršajai tautai. Viņš

¹ G. Herwegh. Gedichte... T. I, S. 127.

² Turpat, 120. lpp.

³ G. Herwegh. Gedichte... T. II, S. 68—69.

⁴ Turpat, I. d., 78. lpp.

pareģo drīzu galu «politiskajam tirgoņu garam Francijā». Viņa kritisko nostāju pret buržuāziju spilgti raksturo iespaidīgais dzejolis «Mirstošais republikānis». Šis dzejolis vēlāk publicētajā krājumā «Dzīva cilvēka dzejoļi» netika ietverts.

Dzejoļa saturs ir šāds. Trūcīgs, slims, izsalcis proletārietis, bijušais revolūcijas cīnītājs, gul savā aukstajā istabā. Visi viņu pametuši, viņš ir tuvu nāvei, bet uz ielas dzirdams pūļa troksnis un skaļi «Lai dzīvo!» saucieni par godu Orleānas Filīpam. Pieviltā un aizmirstā varoņa domas ir rūgtas jo rūgtas, bet tajās nav pesimisma. Ar savu lepnumu un pašapziņu viņš neizraisa līdzjūtību, bet cieņu pret nesalaužamo spēku:

Kein Gott! Kein Brod! wie wenig
bracht' mir der blut'ge Sieg!
Es lebe — wer? der König?
Nein! doch — die Republik!

Sajā dzejolī Hervēgs cenšas aizstāvēt tā tautas slāņa intereses, pie kura pieder mirstošais republikānis. Par spīti visam mirstošais varonis ne brīdi nenožēlo, ka bijis viens no tiem, kas piedalījās revolūcijā. Dzejolis vērstis galvenokārt pret liekulīgo buržuāziju, revolūcijas nodevēju.

Ne mazāk enerģiski Hervēgs vērsas pret buržuāzijas iemīļotajām liekulīgajām koncepcijām, it kā tauta brīvībai vēl nesot nobriedusi. «Tā ir tikai tukša plāpāšana, ja apgalvo, ka briedums brīvībai vēl neesot sasniegts. Nē, bez brīvības brīvība nobriest nevar!»¹ Vecā vācu slimība — profesoru sholastiskā gudrība uzskatīt brīvību par skaistu ideālu izraisa Hervēga nicinošus smieklus: «Vārds «ideāls» atnesis jau daudzas nelaimes, bet par vislielāko nelaimi tas kļūst, ja par to runā vācu profesors.»²

Cīnoties pret feodālo reakciju, Hervēgs saprot, ka viens no tās galvenajiem balstiem ir reliģija.

Vēl dzīvodams Vācijā, Hervēgs ar sajūsma bija lasījis D. Strausa pazīstamo antiklerikālo grāmatu «Jēzus dzīve» un aizrāvieš ar Feierbaha filozofiju. Lielā ietekme, kāda joprojām bija klerikāļiem Šveicē, pamudināja dzejnieku pāriet asā uzbrukumā baznīcai un reliģiskajam fanātismam. Šajā sakarā viņš atceras iemīļoto rakstnieku Žanu Polu, kas dziļi pārdzivoja sava dēla nokļūšanu piētistu ietekmē. Dzejnieks citē izvil-

¹ G. Herwegh. Gedichte... T. II, S. 115.

² Turpat.

kumu no Žana Pola vēstules dēlam: «Ar šīm mūku būšanām tu noslāpēsi visus savus priekus, visus spēkus, visu savu kvēli, un beidzot no tevis nekas neiznāks.»¹ Hervēga nostāja ir tuva ateistiskai pārliecībai. Viņš kategoriski noraida reliģiju, jo tā sludina kaitīgas, maldīgas cerības uz debesīm. Tieši šajā laikā Hervēgs raksta:

Der Traum aus meiner Kindheit Tagen,
Es war beseligend, war süß —
Und dennoch will ich ihn zerschlagen,
Zertrümmern mir mein Paradies!
Dem Kinde stand der Himmel offen,
Und Engel wiegten sanft es ein,
Der Mann soll nichts mehr, nichts mehr hoffen,
Und in der Wahrheit seelig sein.

Hervēgs aicina droši skatīties taisnībai acīs, būt lepnam un parādīt šo lepnumu, stājoties pretī pašām debesīm² (dem Himmel selbst gegenüber). Šī doma likta pazīstamā satīriskā dzejola «Slikts mierinājums» pamatā, ko dzejnieks uzrakstījis 1840. gadā.

Ievērojams sasniegums Hervēga idejiskajā evolūcijā ir atziņa, ka materiālie un politiskie faktori atrodas organiskā kop-sakarībā un ka tāpēc vienlaicīgi jācinās visās dzīves jomās. «Sabiedrības materiālie trūkumi,» viņš apgalvo, «ir tik ciešā sakarā ar politiskajiem trūkumiem, ka nav jābrīnās, ja kopā ar prasību pēc maizes atskan prasība pēc brīvības.»³ Tātad Hervēgs atzīst, ka katra politiska cīņa pirmām kārtām ir sociāla cīņa.

Cīņu par plašu tautas masu materiālo labklājību Hervēgs izprot kā cīņu par tiesībām uz visiem dzīves labumiem — materiālajiem un kulturālajiem.⁴ Šīs tiesības kļūs reālas vienīgi republikā. Tikai republikā varēs radīt ievērojamas kultūras vērtības; «Starp Venēru (mediceische Venus),» apgalvo Hervēgs, «un republiku ir daudz radniecīgākas saites, nekā to spēj parādīt estētikas rokasgrāmata.»⁵

Atzinums par materiālā momenta prioritāti politiskajā cīņā liek Hervēgam aicināt dzejniekus pievērst lielāku uzmanību sociālajām problēmām. Ar to vien nepietiek, ka dzejnieks ir

¹ G. Herwegh. Gedichte ... T. II, S. 150.

² Turpat, 1. d., 90. lpp.

³ Turpat, 2. d., 115. lpp.

⁴ Turpat, 86. lpp.

⁵ Turpat, 123. lpp.

aktīvs politisks cīnītājs. Viņš tikai tad ir pilnvērtīgs, «...ja viņš pievienojas tautai...» un «...dzīvo tālu no pilīm tautas zemāko slāņu vidū...»¹ Tikai iedziļināšanās zemāko slāņu dzīvē var padarīt dzeju augstvērtīgu. «Ubagam,» paskaidro Hervēgs, «tāpat kā karalim, ir savs liktenis, bet ubagam nav graša, lai nopirktu maizi, tādēļ grasis patiešām ir poētiskāks par tiem miljoniem, ko liedz deputātu palāta.»² Nepareizi būtu domāt, ka Hervēgs šeit runā par sentimentālo «nabaga ļaužu poēziju». Viņš domā par jauna veida reālistisku literatūru, tādu literatūru, kas attēlo nabadzību nevis ar filantropisku līdzjūtību, bet aicina uz aktīvu cīņu pret šo filantropiju.

Hervēga uzskati par tautu un tās radošajām spējām ir pilni optimisma un ticības. «Salonā,» raksta Hervēgs, «nav vairāk poēzijas kā būdā. Gluži otrādi. Jaunā literatūra pierādīs, ka salonā daudz mazāk poēzijas.»³ Un tālāk viņš paredz: «Līdz ar mūsu sociālo progresu literatūra uzplauks vairāk nekā jebkad, ... bet arī prasības pret to būs lielākas nekā jebkad.»⁴

Cetrdesmitajos gados arī Hervēga literāri kritiskajos apcerējumos jūtams ievērojamāks idejiskais un politiskais briedums.

Literārā mantojuma vērtēšanā viņa uzskatiem šajos gados ir raksturīgs šāds kritērijs: «Arī šeit, kā visur, es, raudzīdamies nākotnē, spriežu no progresa viedokļa.»⁵ Protams, šāda vērtējuma priekšnoteikums ir un paliek daiļdarba estētiskā vērtība. Pēc Hervēga pārliecības, literārā mantojuma apgūšanai jāpalīdz labāk izprast tagadni un pārņemt tās labākās kaujinieciskās tradīcijas. Pagātnes literatūras pētīšanai kā pašmērķim vien nav nekādas nozīmes. Tāpēc Hervēgs ieilst pret sen un pelnīti aizmirstu autoru (E. Langbeins, A. Blumauers, V. Rabēners) rakstu jaunizdevumiem, toties jo enerģiskāk viņš uzstājas par tādu dzejnieku popularizēšanu, kas nepelnīti aizmirsti vai nav pietiekami pazīstami, piem., G. Birgers un F. Helderlins.

Šāda nostāja Hervēgam, protams, ir arī pret laikmetīgo dzejnieku daiļradi. Tā apcerējumu «Kaprālis un dzejnieks» viņš veltī agrā jaunībā mirušā dzejnieka Jāzepa Emanuēla Hilšera piemiņai. Hervēgs ir arī dziļi sašutis par to, ka ģeniālais G. Bihners jau drīz pēc nāves nodots aizmirstībai, kamēr reakcionārie dzejnieki ir augstā godā. Cīnīties pret tādām parādī-

¹ Herwegh. Gedichte... T. II, S. 75.—76.

² Turpat, 140. lpp.

³ Turpat, 142. lpp.

⁴ Turpat, 138. lpp.

⁵ Turpat, 84. lpp.

bām ir viens no kritikas galvenajiem uzdevumiem. «Revolūcijas zobens,» raksta Hervēgs, «izvēršas literatūrā vispirms par kritisko nazi.»¹ Pats viņš īsteno šo prasību recenzijās par H. Pikleru Muskau, Ungernu-Stenbergu un citiem.

No ārzemju klasiķiem Hervēgs visvairāk ciena Šekspīru. Vēršdamies pret sikburžuāzisko radikāļu šauru utilitārismu, kas atzina vienīgi to, kam tiešs sakars ar gaidāmo revolūciju, Hervēgs atsaucas uz Šekspīra satraucošajiem, patiesajiem dzīves tēlojumiem. Hervēga uztverē Šekspīrs ir dzejnieks, «...kura dramatiskajos sacerējumos var gūt nemirstīgas mācības visas tautas un visi laiki, tātad arī mūsu laikmets...»²

No pagātnes vācu dzejniekiem Hervēgam vismīlākais ir Žans Pols Rihters. Raksturīgi, ka Žanu Polu, «...kas tik kvēli iekļāvās īstenībā un milēja cilvēkus...», Hervēgs pretstata reakcionārajiem romantiķiem, «...kas atzina pasauli tikai tad un tik ilgi, kamēr tas viņiem labpatika...»³

Hervēga pārākums pār toreizējo literatūras kritiķu vairākumu izpaužas Gētes daiļrades vērtējumā. Viņš kategoriski noraida Bernes un radikāļu vidū izplatīto koncepciju, ka Gēte esot bijis «aristokrātu dziedonis», kas uzskatījis mākslu par pašmērķi. Hervēgs cenšas atsegt Gētes daiļrades, viņa pārliecinošā reālisma dziļi tautiskās saknes. Par Gētes nopelnu Hervēgs uzskata to, ka viņš, Gēte, «rādījis tikai cilvēkus», un akcentē šo tēlu tautisko raksturu.⁴ Hervēgs ievēro arī Gētes pretrunīgumu un izskaidro to visai asprātīgā veidā, proti, ka «...ists dzejnieks pat purpurā un ar tiāru, pat pret savu gribu — tomēr sludina brīvības evaņģēliju. Gētem bija jārada savs Fausts, savs Verters, savs Egmonts, Silleram — savs Dons Karloss, jo ģēnijs viņos bija varenāks par viņiem pašiem»⁵. Šāda vērtējuma nozīme kļūst pilnīgi saprotama tikai tad, ja atceras, ka Gētes vajāšana visdažādāko iemeslu dēļ (A. Menceļa tipa reakcionāri, Ģ. Gervinusa tipa praktiķi, L. Bernes tipa radikāļi utt.) toreiz bija parasta parādība. Vienīgi Heine, Vīnbargs, Guckovs un nēdaudzi citi kritiķi saprata Gētes daiļrades milzīgo nozīmi.

Citētie Hervēga vārdi zināmā mērā atgādina Engelsa plaši pazīstamo paskaidrojumu M. Harknesai 1888. gada aprīļa

¹ G. Herwegh. Gedichte... T. I, S. 71.

² Turpat, 91. lpp.

³ Turpat, 145. lpp.

⁴ Turpat, 159. lpp.

⁵ Turpat.

sākumā rakstītajā vēstulē: «Reālisms, par ko es runāju, izpaužas pat neatkarīgi no autora uzskatiem.»¹

Tagad Hervēgs pievērš jaunajai literatūrai daudz lielāku uzmanību nekā savos pirmajos, t. i., 1839. gadā rakstītajos apcerējumos. Viņa kritiskie raksti par laikmetīgiem autoriem liecina, ka ne tikvien Hervēga politiskie, bet arī viņa estētiskie uzskati kļuvuši dziļāki.

Viens no Hervēga rakstiem veltīts franču revolucionārajai rakstniecei Zoržai Sandai. Tajā viņš vēlreiz apliecina sevi kā franču 1789. gada un 1830. gada revolūciju piekritēju un aicina vācu dzejniekus sekot revolucionāro kaimiņu paraugam. Šādam aicinājumam bija liela principiāla nozīme, jo toreizējā Vācijā jautājums par nostāju pret revolucionāro Franciju bija viens no kritērijiem, kas noteica piederību progressa vai reakcijas nometnei.

Hervēga galvenais ienaidnieks literatūrā joprojām ir reakcionārais romantisms, bet tagad viņš spēj savus uzskatus precīzāk formulēt un, ejot Heines pēdās, dot tiem dziļāku teorētisku pamatojumu. Ja Hervēgs agrāk bija runājis par romantismu vispār (domājot tikai reakcionāro romantismu), tad tagad viņš novelk robežu starp reakcionāro un revolucionāro romantismu. Revolucionāro romantismu ar tā tautiskajiem elementiem viņš atzīst, jo «... pēdējā laikā bieži dzirdētie apgalvojumi, it kā romantika būtu galīgi mirusi, neatbilst īstenībai; tā mirst tikai ar pašu tautu»². Šāda pieeja ļauj viņam gūt pareizu priekšstatu par pretrunām un atšķirībām starp tautiski demokrātiskajām un feodāli klerikālajām tendencēm viduslaiku literatūrā. Tā recenzijā par Ludviga Vīla «Vācu literatūras vēsturi» tautas dzejas jautājumā viņš apliecina pilnīgu vienprātību ar autoru: «... viņš atzīst dzejas vērtību, kamēr tā atrodas tautas rokās. Par dzejas pagrimšanas sākumu viņš uzskata tās nonākšanu klerikāļu un pēc tam aristokrātijas rokās.»³ Hervēga cīņa vērsta tieši pret reakcionārajiem romantiķiem, «... kas nostājās pret īstenību un vēsturi un zilo puķu dēļ aizmirsu pasauli, nododoties abstraktiem sapņojumiem»⁴. Viņš noteikti noraida romantisma filozofisko pamatojumu — Fihtes subjektīvo ideālismu, «kas iezārko pasauli»⁵.

Kā reakcionārā romantisma paveidu Hervēgs pamatoti uz-

¹ K. Markss un F. Engelss. Vēstulu izlase. LVI, 1952, 356. lpp.

² G. Herwegh. Gedichte... T. I, S. 154.

³ Turpat, II d., 134. lpp.

⁴ Turpat, 89. lpp.

⁵ Turpat, 145. lpp.

škata Vācijā tik izplatīto idiļu literatūru. Šāda veida literatūra tikai maldina tautu un novērš tās uzmanību no aktuāliem jautājumiem un cīņas par savām tiesībām. Hervēgs raksturo šādu literatūru kā glēvuma produktu, kā bailes raudzīties taisnībai acīs. «Ne jau no valsts vai aristokrātijas mūsu dzejnieki bīstas visvairāk — visvairāk vācu dzejniekam bail no sevis paša.»¹ Viņš asi nosoda tos, kas krāpj tautu ar «cukurotiem vārdiem un frāzēm, ... pārklājot baismīgākos atvarus ar vijolītēm un rozēm...»². Hervēgs nonāk pie rūgtā secinājuma: «Mūsu dzejnieki nav godīgi — viņi vēlas izlīgt, pirms vēl ir cīnījušies un cietuši,» jo «... tādu dzejnieku, kas saka mums taisnību, — un vispār tādu cilvēku cenšas pēc iespējas drīzāk spīdzināt un tad novest pie karātavām.»³

Sī Hervēga cīņa atgādina Heines cīņu pamfletos «Romaniskā skola» un «Švābu spogulis»; tā vērsta pret feodālo varavīru tiešajiem un netiešajiem sabiedrotajiem — buržuāzisko vienaldzību un mietpilsonisko aprobežotību.

Toties Hervēgs augstu vērtē tādus politiskus dzejniekus kā Ludvigu Ulandu, Anastasiju Grīnu, Nikolausu Lenau un Jūliju Mozenu. Viņš atzinīgi izsakās par A. Imermanu, F. Freiligrātu, K. Beku un T. Kreicenahu, jo viņiem piemīt «... dziņa aktīvi rīkoties, nepārvarama brīvības mīlestība un neapmierinātība ar tagadni...»⁴ Hervēgs vēl asāk nekā agrāk uzbrūk kailās politiskās tendences literatūrai, jo, kā redzams no viņa piezīmēm, pieredze tuvinājusi viņu pareizai idejiskuma un mākslinieciskās formas vienības izpratnei. «Nekādā gadījumā,» raksta Hervēgs, «nedrīkst skaistumu upurēt politiskajai tendencei. Skaistums joprojām paliek estētikas augstākais likums. No tās tikai prasa, lai tā cīnītos par savu dievišķo mūsu — brīvību plecu pie pleca...»⁵ «... Pati lieliskākā ideja,» apgalvo dzejnieks, «paliks tautai nesaprotama, ja tā nebūs ietverta augstvērtīgā mākslinieciskā formā un nenostāsies tautas priekšā līdzīgi nevainojamam tēlam, lai iekarotu tās sirdi ar skaistuma varu»⁶, «... jo forma,» kā saka Hervēgs citā vietā, «ir taču idejas proves akmens»⁷. Pierādījumam Hervēgs analizē kādu Freiligrāta dzejoli un nonāk pie secinājuma, ka «šī īpatnējā

¹ G. Herwegh. Gedichte ... T. I, S. 55.

² Turpat.

³ Turpat, 56.—57. lpp.

⁴ Turpat, 103. lpp.

⁵ Turpat, 2. d., 71. lpp.

⁶ Turpat, 1. d., 88. lpp.

⁷ Turpat, 93. lpp.

Freiligrāta mūzas forma ir īstenībā tikai tās gara nepieciešamais rezultāts»¹. Taču, cienīdams Freiligrātu, Hervēgs nav piedēvis viņam estētikas likumu neievērošanu un ar smalkām novērotāja spējām pratis atsegt dzejnieka galvenos trūkumus: «... Es ceru, ka viņš uzklausīs no daudzām pusēm jau dzirdētos pārmetumus un pamazām atradīs vienkāršākus un dabiskākus izteiksmes līdzekļus. Es novēlu to viņa paša un dzejas interesēs.»² Sai Hervēga piezīmei ir visai tuva līdzība ar Engelsa kritiskajiem norādījumiem par Freiligrātu, kas publicēta ap to pašu laiku (1840. g. februārī): «Freiligrāts palaikam arī nespēj atšķirt viltus dzeju no īstas poētiskas valodas. Atdzīvinot āleksandrieti un atsākot koķetēšanu ar svešvārdiem, viņš pilnīgi regresē H. Hofmansvaldaua virzienā.»³

Izpratis estētiskā momenta nozīmi, Hervēgs nesaudzīgi vērsās pret jaunvāciešiem un aicina viņu galvenos pārstāvjus: «... atmetiet attiecībā uz formu savu patētisko bravurību (Himmelsstürmerei) un jebkādu plātīšanos ar pretenzijām uz genialitāti»⁴ (genialische Gebärde). Pēc viņa pārliecības, šādam stilam nav nekādas praktiskas nozīmes, jo tas nespēj atstāt nekādu iespaidu.

Hervēga kritiskajiem rakstiem ir svarīga loma vācu publicistikas attīstības procesā. Izņemot Heini un nesen (1837. g.) mirušo G. Bihneru, Hervēgs kā publicists bija visizcilākais sava laika rakstnieku vidū un idejiskā ziņā pārspēja arī savus priekšgājējus Berni un jaunvāciešus. Hervēga publicistikā mēs sastopamies ar Bernes revolucionāro entuziasmu un enerģiju, taču Hervēgs ir pilnīgi brīvs no Bernes sīkburžuāziski radikālās ierobežotības. Simpātijas pret «būdu iemītniekiem», cenšanās uzstāties viņu interešu labā ievērojami tuvina Hervēgu revolucionārajam demokrātismam. Viņš uzskatīja, ka revolūcijai jābūt ne tikai politiskai, bet arī sociālai, bet nezināja, kā šāda sociāla revolūcija būtu īstenojama.

Hervēga publicistika radās laikā, kad «Jaunā Vācija» jau bija norietējusi. Arī valdošā hēgeliešu filozofija un hēgeliešu publicistika sāka pagrīpt, nespēdama vairs ar savām abstraktajām shēmām un smagnējo filozofisko terminoloģiju apmierināt progresīvāko slāņu prasības. Šādos apstākļos Hervēga pub-

¹ G. Herwegh. Gedichte... T. II, S. 102.

² Turpat, 213. lpp.

³ MEGA. Abt. I. Bd. II, S. 66.

⁴ G. Herwegh. Gedichte... T. I, S. 89.

licistikai ir jauna veida — celmlauzējas publicistikas nozīme; tā ir it kā sagatavošanās stadija revolucionāri demokrātiskajai publicistikai, kas Vācijā sasniedza savu augstāko pakāpi Marksa vadītās «Reinas Avīzes» slejās.

М. ШМУЛОВИЧ

РАННЯЯ ПУБЛИЦИСТИКА ГЕОРГА ГЕРВЕГА

Ранней публицистике Георга Гервега до сих пор в литературоведении не уделяется достаточно внимания. В его публицистике 1839—1840 годов отражается формирование эстетических и политических взглядов будущего автора «Стихов живого человека», автора, сотрудничавшего впоследствии в руководимой К. Марксом «Рейнской газете» и мужественно ведшего известную полемику с Ф. Фрейлигратом в защиту политической поэзии.

В статье показывается, что пребывание в политической эмиграции в Швейцарии и общение с политическими эмигрантами положительно влияло на развитие воззрений молодого публициста. Вскрываются его связи как литературного критика с прогрессивными традициями Г. Лессинга и Л. Берне. Уделено внимание борьбе Гервега за создание новой, революционной эстетики и такой литературы нового типа, которая соответствовала бы революционным задачам времени. Автор статьи пересматривает оценку Гервега как революционного демократа и показывает, что хотя Гервег во многом превзошел либералов и приближался к революционному демократизму, однако стать революционным демократом он не смог. Литературная критика Гервега и его ранняя публицистика в целом являются этапом на пути к становлению немецкой революционно-демократической публицистики, достигшей своего высшего уровня на страницах «Рейнской газеты».

M. SCHMULOWITSCH

GEORG HERWEGHS FRÜHE PUBLIZISTIK

Bisher hat die Literaturforschung der frühen Publizistik Georg Herweghs unrechtmäßig nicht die genügende Aufmerksamkeit zugewandt. In seinen Artikeln in den Jahren 1839—

1840 widerspiegelt sich die Entwicklung seiner Ansichten, die kurz darauf in den allbekanntem «Gedichten eines Lebendigen» ihren Ausdruck fanden und späterhin den jungen Dichter zur Mitarbeit an der von Marx geleiteten «Rheinischen Zeitung» und zu seiner berühmten Polemik mit Freiligrath brachten.

Im Artikel wird gezeigt, daß Herweghs Aufenthalt als politischer Emigrant in der Schweiz und seine Beziehungen zu anderen politischen Emigranten die Entwicklung seiner Ansichten positiv beeinflußt haben. Gleichzeitig sehen wir in Herwegh als Literaturkritiker den Fortsetzer der fortschrittlichen Traditionen Lessings und Börnes. Besondere Aufmerksamkeit wird den Bestrebungen Herweghs gewidmet, eine neue revolutionäre Ästhetik zu schaffen und sich für eine Literatur neuer Art einzusetzen, die den revolutionären Aufgaben der Zeit entspräche. Es wird Einwand gegen die zuweilen anzutreffende Behauptung erhoben, Herwegh sei revolutionärer Demokrat gewesen. Auf Grund seiner Werke wird dargelegt, daß Herwegh zwar die Ideologie der Liberalen bedeutend überwunden und sich dem revolutionären Demokratismus genähert hat, aber dennoch kein revolutionärer Demokrat geworden ist.

Der Autor gelangt zur Schlußfolgerung, daß Herweghs Publizistik ein Kettenglied in der Entwicklung zur deutschen revolutionär-demokratischen Publizistik ist, die in der «Rheinischen Zeitung» ihren Höhepunkt erreicht hat.

LIRISKIE TELOJUMI UN APRAKSTI BAIRONA DRĀMĀ «KAINS»

Bairons ir dzejnieks ar spilgti individuālu un īpatnēju stilu, kurā uzskatāmi izceļas un atkārtojas noteikti, viņam sevišķi raksturīgi paņēmieni. Pie tam katrā Bairona dzejas darbā (vai zināmā ciklā) viņa īpatnējie stilistiskie pamatvilcieni rod savu specializētu izteiksmi un formu. Bairona dzejas diapazons ir plašs, un stila ziņā ir liela atšķirība starp viņa romantisko dzeju un satīru vai starp agrīnajām austrumu balādēm un pēdējo poēmu «Dons Žuāns». Pats «Dons Žuāns» vien ar savu daudzveidīgo saturu ietver sevī visdažādākos stilistiskos strāvumus. Tomēr šai daudzveidībai dzejnieka personība uzspiež savu nenoliedzamas, viegli atšķiramas vienības zīmogu. Šī spilgtā stila individualitāte ir Bairona spēks. Nebaidīdamies atkārtoties, Bairons cenšas izteikt savas idejas ar maksimālu emocionālu iedarbību, un šo savu mērķi lieliski sasniedz. «Viņa domas elpo, viņa vārdi dedzina,» — tā Bairona dzejas stilu raksturoja čartistu avīze «Northern Star» jau 1846. gadā.¹ Angļu buržuāzisko kritiķu pūliņi pusotra gadsimta laikā nav varējuši mazināt Bairona dzejas iedarbību. Angļu augstākā sabiedrība un Anglijas tā saucamā literārā pasaule nekad nav varējusi piedot savam lielajam dzejniekam, ka viņš tik asi to bija kritizējis un tik nicinoši parādījis visai pasaulei tās īsto seju. Angļu literatūrvēsturnieki centušies nomelnot Baironu ne tikai kā cilvēku, bet arī kā dzejnieku. Bairona stilu izsludināja par nevīžīgu, vienmuļu un vulgāru, pilnīgi atstājot novārtā viņa dzejas dziļāku stilistisku analīzi. Tādēļ arī šis jautājums ir maz izpētīts. Tomēr Bairona vēstules, atsevišķi komentēti dzejas izdevumi pašā Anglijā, kā arī pēdējā laikā daži

¹ Sk. E. И. Клименко. Байрон и проблема традиции. В кн.: «Проблемы стиля в английской литературе первой трети XIX века». Л., Изд-во Ленинградского университета, 1959, стр. 93.

vērtīgi franču un amerikāņu literatūrvēsturnieku darbi¹ un it īpaši mūsu padomju literatūrvēsturnieku A. Jeļistratovas un J. Kļimenko² pētījumi (pēdējie veltīti speciāli Bairaona stilam) parādījuši Bairaona izcilo vietu pasaules stila lielmeistaru vidū, viņa valodas spēku, skaistumu un idejisko izteiksmību.

Sā raksta autore mēģinājusi iztīrīt vienu Bairaona darba — dramatiskās poēmas «Kains» stilu (šis darbs kritiskajā literatūrā stilistiski vēl nav aplūkots). Pētījuma apjoms aprobežojas tikai ar šā darba liriskajiem aprakstiem un raksturojumiem, dabas un fona tēlojumiem.

Sevišķa uzmanība veltīta verbiem, kuriem ir liela loma Bairaona dzejā, kā arī epitetu un salīdzinājuma tropu analīzei. Šie elementi ir apskatīti saistīti, to savstarpējā iedarbībā, jo tie savijas kopējā skanējumā un veido drāmas stilistisko pamataudumu.

Bairons, runājot V. Beļinska vārdiem, ir titāniska spēka, nelokāma lepnuma, varena stocisma dzejnieks. Spilgts apliecinājums šiem vārdiem ir drāma «Kains», kuras varonis lepni dumpī sacelšas pret despotisko un asinskāro dievu. Bet reizē, kā to uzsver Beļinskis, Bairons ir arī maiguma un sirsnības dzejnieks, kas ar dziļu līdzjūtību vēstī par visiem tiem, kas netaisnīgi likst zem ciešanu nastas.³ Viņš ir viens no pasaules lirikas dabas tēlojumu lielmeistariem, viņš ir slavenais jūras bards⁴.

Bairaona liriskajiem tēlojumiem drāmā «Kains» piemīt savs specifisks raksturs, jo šī poētiskā drāma līdzīgi Milтона «Zaudētajai paradīzei» un Šellijs «Atbrīvotajam Prometejam» risinās nevis reālā vidē, bet universa un kosmosa plašumos. Dabas ainas, ko parasti sastopam liriskajā dzejā, drāmā «Kains» aizstāj kosmosa, elles un, atbilstoši drāmas traģiskās darbības un drūmā fona kolorītam, nakts debesu tēlojumi. Priekšstats par nakti drāmā «Kains» ieņem svarīgu vietu. Rakstnieks pat

¹ Sk. Robert Escarpit. Lord Byron. Un tempérament littéraire Paris, 1955.

Guy Steffan Truman. Byron's «Don Juan». The Making of a Masterpiece. Austin, 1957.

² Sk. Е. И. Клименко. Проблемы стиля в английской литературе первой трети XIX века. Л., Изд-во Ленинградского университета, 1959.
Е. И. Клименко. Байрон. Язык и стиль. М., Изд-во литературы на иностранных языках, 1960.

³ Sk. В. Г. Белинский. Собр. соч. в 3-х томах. т. 1. М., Гослитиздат, 1948, стр. 713.

⁴ Sk. А. Пуškina dzejoli «К морю». Собр. соч., т. 2. М., Гослитиздат, 1959, стр. 36.

izsaka domu, ka nakts padara lietas skaistākas.¹ Jāpiezīmē, ka Bairons labprāt tēlo nakti arī citos liriskajos darbos.²

Viens no skaistākajiem liriskajiem tēlojumiem «Kainā» ietverts Kaina māsas-sievas Adas vienkārši uzbūvētajā, bet emocionālajā monologā, kurā viņa stāsta par Lucifera izskatu un iespaidu, kādu tas atstājis uz viņu. Drāmas «Kains» varoņi katrs runā savu individuālu valodu, un Adas valoda izceļas ar sevišķu tēlainību. Viņas vārdos dzejnieks it kā grib ietvert skaistuma izjūtu.

Ada pretstata Luciferu citiem eņģeļiem, kurus viņa pazīst. «Citi eņģeļi,» Ada saka, «ir līdzīgi saulainai dienai.» Bairons šeit lieto salīdzinājumu «as the silent sunny noon»³ (I, 1, 509). «Noon» — dienas vidus, kad saule ir zenītā, papildināts ar diviem epitētiem «silent» un «sunny», kas abi rada mierīga prieka emociju. Šo izjūtu dzejnieks vēl pastiprina ar instrumentācijas līdzekļiem, liekot abiem īpašības vārdiem aliterēt «s» skaņas sakopojumā ar priekšēju vai centrālu patskani. Eņģeļu raksturojumam Adas skatījumā Bairons pievieno vēl vienu apzīmētāju «all light»⁴ (I, 1, 510) — šie eņģeļi ir viscaur gaiši. Sai saules gaismas apstarotajai ainiņai Bairons ar viņam visai raksturīgo kontrasta metodi pretstata Luciferu, kas savās skumjās Adai liekas līdzīgs naktij. Raksturodams Luciferu, Bairons lieto salīdzinājumu (tāpat kā eņģeļu tēlojumā): «Like an ethereal night»⁵ (I, 1, 511). Vārda «nakts» tumšo nokrāsu dzejnieks mīkstina ar epitetu «ethereal», kas uzsver, ka šī nakts ir gaišīga un samērā gaiša. Varbūt būtu pareizāk šo nakti, kā savā tulkojumā to dara Rainis, apzīmēt ar vārdu «krēsļa». Seko zvaigžņainas vasaras nakts glezna, kādu to redz Ada. Bairons glezno nakts ainu ar krāsām. Viņa krāsas gan nav visai reā-

¹ «The night, which makes both beautiful» — «Nakts, kas abus padara skaistākus» (II, 1, 129).

Visi citāti no drāmas «Kains» doti pēc izdevuma «The Works of Lord Byron» ed. by Ernest Hartley Coleridge, London, 1898—1904, Poetry, vol. V. Cēliens apzīmēts ar romiešu ciparu, aina un rindiņa — ar arābu cipariem.

² Sk. Bairona dzejoli «She Walks in Beauty». («She walks in beauty, like the night Of cloudless climes and starry skies...» l. 1.)

³ Kā skaidrs, saulains dienas vidus. Raiņa tulkojumā — «kā saule skaidrā pusdienā». Bairens. Kains, 31. lpp.

Tulkojumos izlietots Raiņa atdzejojums izdevumā Bairens. Kains, Rīgā, VAPP Grāmatu apgāds, 1946.

Tur, kur Raiņa tulkojums ar oriģinālu pilnīgi nesakrīt, papildus dots raksta autore burtiskais tulkojums vai arī burtiskais tulkojums vien.

⁴ Viscaur gaiši.

⁵ Raiņa tulkojumā — «kā etēriskā krēsļa» (31. lpp.).

las, bet tās rada priekšstatu par spilgtām un ļoti skaistām debesīm, kur garas, baltas mākoņu strēles izceļas uz intensīvi sarkanā fona. Bairons rada priekšstatu par koši sarkano toni ar epitētu «deep»¹ krāsas nosaukumam «purple»² (I, 1, 512). Sev raksturīgajā manierē Bairons pat krāsas tēlo ar darbības vārdu palīdzību, kas piešķir ainai dzīvību un kustīgumu. Viņš izceļ baltos mākoņus un raksturo to zvēdrainumu ar darbības vārdu «to streak» (burtiski tas būtu «strēmeļot»):

... but thou seem'st
Like an ethereal night, where long white clouds
Streak the deep purple³...

(I, 1, 510—512)

Dzejas rindiņas nobeigums (clouds) šeit nesakrīt ar domas un teikuma nobeigumu, ritmiskā pauze ir mākslīga un jo vairāk izceļ verba «streak» semantisko nozīmību nākamās rindiņas sākumā. Sāds pārnese ir Baironam raksturīgs ritmisko un sintaktisko līdzekļu sadarbības izlietojuma piemērs. Nakts tēlojums parasti ir saistīts ar zvaigznēm, īpaši Bairaona romantiskajā dzejā zvaigznēm ierādīta svarīga vieta. Ipatnējs ir fons, uz kura Bairons liek atmirdzēt savām zvaigznēm. Tā ir debess velve — «vault» (I, 1, 513), ko Bairons apzīmē ar diviem epitētiem: «wonderful» un «mysterious» (I, 1, 513) — «brīnumains» un «noslēpumains». Abi epitēti ir semantiski līdzīgi, tomēr pēdējais vairāk uzsver noslēpuma niansi. Konkrētajai ainai šie divi epitēti neko nedod, bet tie rada brīnumpilno vasaras nakts kolorītu. Bairons izceļ zvaigznes uz debesu velves tāpat, kā viņš bija zīmējis balto krāsu uz sarkanā fona — ar verba palīdzību. Verbs «spangle» (likt atmirdzēt) ir tādā pašā konstrukcijā, un pārnese tāpat kāpina tā izteiksmību:

... and unnumber'd stars
Spangle the wonderful mysterious vault.⁴

(I, 1, 512, 513)

¹ Dziļš.

² Purpursarkans.

³ Bet tu liecies līdzīgs ēteriskai krēslai, kur gari, balti mākoņi izceļas uz purpursarkanā fona.

Raiņa tulkojumā — «bet tu kā viegla etēriska krēsla, kad vakarblāzina liesmo debešos kā zelts un purpurs...» (31. lpp.).

⁴ Un neskaitāmas zvaigznes atmirdz pie brīnumainās un noslēpumainās debesu velves.

Dzejnieks spēcina priekšstatu par zvaigžņu bezgalīgo daudzumu ar viņam visai raksturīgo skaitlisko epitetu «unnumber'd», kas ir veidots ar negatīvu prefiksu.

Bairons turpina nakts debesu tēlojumu ar veselu virkni epitetu, kas visi apzīmē zvaigznes: atkārtojas, tātad tiek uzsvērts «unnumber'd»¹, tad parastais skaistuma apzīmējums «beautiful»² (I, 1, 515), seko īpatnēji epiteti — visi darbības vārdu divdabji:

1) «endearing»³ (I, 1, 515), kas ietver sevī jēdzienu par to, ka šīs zvaigznes mums ir dārgas;

2) «not dazzling»⁴ — Bairons mīl vārdu «dazzle» ar tā stipro emocionālo iedarbību — apžilbināt. Viņš atrod īsto niansi nakts tēlojumam ar «not dazzling»; nakts zvaigznes nežilbina, kā to dara saule. «Not dazzling» ar vārdu «yet»⁵ ir saistīts ar nākamo epitetu «drawing us to them»⁶. Tātad nakts zvaigznes gan nežilbina mūs, bet tomēr vilina pie sevis. Rodas tipiska baironiska epitetu konstrukcija: «Not dazzling, and yet drawing us to them» (I, 1, 516). Abi epiteti ir verbu divdabji (pie tam ar intensīvu nozīmi), kas ir pretstatīti viens otram ar Bairona iemīļoto saikli «yet» un daiļskanīgi aliterēti. Šis skumīgais skaistums liek Adai raudāt, un šo jēdzienu Bairons attēlo ar perifrāzi: «They fill my eyes with tears»⁷ (I, 1, 517). Nobeigumā teikums skan: «and so dost thou»⁸ (I, 1, 517). Tas mums atgādina, ka visa šī brīnišķīgā nakts aina ir salīdzinājuma tropi, ar ko Bairons tēlo Luciferu. Skaistā glezna nobeidzas ar vārdiem:

Thou seem'st unhappy: do not make us so,
And I will weep for thee.⁹

(I, 1, 518, 519)

Cik cēli un vienkārši šeit izteiktas Adas jūtas! Skopi lietoti pat visnepieciešamākie vārdi, speciālu tēlainu izteiksmes līdzekļu

¹ Bezgalīgs.

² Skaists.

³ Kas padara dārgu.

⁴ Kas nežilbina.

⁵ Tomēr.

⁶ Kas vilina mūs pie sevis.

⁷ Raiņa tulkojumā — «... acīs izvilj asaras.» (31. lpp.).

⁸ Un tāpat arī dari tu.

⁹ Tu liecies nelaimīgs: nedari arī mūs tādus, un es raudāšu par tevi. Raiņa tulkojumā — «Tu šķieti nelaimīgs... Tik nedari mūs arī nelaimīgu, ak, es lūdzu! Es raudāšu par tevi.» (31. lpp.)

nav. Tādēļ jo iedarbīgāk, bez jebkādas sentimentalitātes skan parastais verbs «weep»¹. Tas ietver sevī nepārprotamu jēdzienu par līdzcietības asarām. Bairons labprāt lieto darbības vārdu «weep», piešķirot tam lielu izteiksmību. «Kainā» šis verbs parasti vienādi vai otrādi saistīts ar Adas tēlu, jo viņa pārstāv emocionālo elementu — sirsnību, līdzjūtību un mīlestību. Citreiz Bairons lieto darbības vārdu «weep», lai parādītu Kaina lielo mīlestību pret Adu:

Rather than see her weep, I would, methinks
Bear all.²

(I, 1, 333—334)

Kains ir ar mieru paciest visu, lai tikai neredzētu Adu raudam. Baironam ir visai raksturīgs šāds kāpinājums ar negatīvas asociācijas palīdzību. Šis paņēmieni vēl spilgtāk izpaužas nākamajā piemērā, kad arī attēlota Kaina mīlestība pret Adu.

Tāpat kā Bairons veido Lucifera portretu ar Adas priekšstatu par zvaigžņoto nakti, viņš raksturo Adu ar veselu virkni asociāciju, ko domas par Adu izraisa Kainā. Bet, ja Lucifera tēlojumā Bairons liek vienlīdzības zīmi starp Luciferu un dabas ainu, tad Adas gleznojumā rakstnieks aizrāda, ka visas notēlotās ainas nevar sasniegt Adas skaistuma pakāpi:

All these are nothing, to my eyes and heart,
Like Adah's face.³

(II, 2, 267—268)

Bairons šeit izlieto savu iemīļoto kategorisko noliegumu ar vietniekvārdu «nothing»⁴. Ir dots salīdzinājums, bet īpatnējā veidā pielīdzināšana ir negatīva, jeb, precīzāk, salīdzināmie ir zemākā pakāpē nekā objekts, kam tie tiek pielīdzināti. Šāds salīdzinājums sevišķi efektīgi izceļ objekta daļumu, tas ir kāpinājums ar nolieguma palīdzību, kas noslēdz visu salīdzinājuma priekšstatu virkni.

¹ Raudāt.

² Drīzāk nekā redzēt viņu raudam, es varētu, man šķiet, panest visu.

³ Viss tas nav nekas manām acīm un sirdij, salīdzinot ar Adas seju. Raiņa tulkojumā — «Viss tā vēl nejūsmin' man sird' un acis kā Adas vaigs.» (57. lpp.)

⁴ Nekas.

What is that, — jautā Lucifers Kainam, —
Which — — — — — is ...
More beautiful than beauteous things remote?
Cain: My sister Adah.¹

(II, 2, 252—255)

Seko salīdzinājumu ainiņas:

1) «... All the stars of heaven»² (II, 2, 255).

2) «The deep blue noon of night.»³ (II, 2, 256).

Šoreiz vārds «noon», ar kura palīdzību Bairons tēlojis eņģelus, tiek lietots attiecībā uz nakts vidu, un pie tam tīri dzejiski. Ja iepriekšējā ainā Bairons ir atainojis debess loku ar sarkano krāsu, tad šoreiz viņš to tēlo zilu. Krāsas epitets abas reizes ir viens un tas pats — «deep»⁴. Vārdkopu «deep blue noon of night», kas veido saliktu krāsu epitetu, padara daiļskanīgu stieptie, glāsainie patskaņi visos vārdos.

3) «The hues of twilight»⁵ (II, 2, 258). «Twilight», kā arī citi vārdi ar krāsas vai gaismas un tumsas nozīmi pieskaitāmi Bairona visbiežāk lietotajiem vārdiem; viņš mīl šo noslēpumaino gaismas un krēslas miju.

4) «The sun's gorgeous coming»⁶ (II, 2, 258) — «saules lēkts» ar zīmīgo, skaistuma emocijām piesātināto un arī ļoti daiļskanīgo epitetu «gorgeous».

5) «Its (the sun's — T. B.) setting indescribable»⁷ (II, 2, 259). «Indescribable» ir Bairona stilam raksturīgs epitets: ar negatīvu prefiksu verbāla rakstura īpašības vārdā tiek radīta hiperbolizācijas nianse, kas vēl vairāk izcelta, novietojot apzīmētāju aiz apzīmējamā vārda. Atšķirībā no iepriekš aplūkotojiem salīdzinājumiem: Bairons saules rieta aprakstu paplašina ar trim palīgtekumiem, kur katrā svarīga vieta ierādīta darbības vārdam. Pirmais ir apzīmētāja palīgteikums «which fills

¹ R a i ņ a tulkojumā —

«... Kas tavam skatam šķiet, ...
skaistāks nekā skaistums,
kas tūlumā?»

Kains...: «Tā Ada, mana sieva!» (Baironam — «māsa» — T. B.)
(56. lpp.)

² Visas debesu zvaigznes.

³ Nakts dziļais zilums.

⁴ Bairons labprāt lieto epitetu «deep» ar «purple» vai «blue». Sk. Childe Harold's Pilgrimage, canto IV, verse CLXXIX, line 1.

⁵ Krēslas nokrāsas.

⁶ Krāšņais saules lēkts.

⁷ Neaprakstāmi skaistais saules riets.

my eyes with pleasant tears»¹ (II, 2, 259—260) — tā pati rau-
dāšanas emocijas perifrazē, ko Bairons lietoja nakts gleznas
tēlojumā. Tikai šai gadījumā «tears» papildināts ar epitetu
«pleasant», tā izveidojot oksimoronu «pleasant tears», kas uz-
sver visa teiciena pamatniansi — prieka asaras, ko izraisa
skaistuma izjūta. Tā ir sērīgās patikas ideja, kas raksturīga
angļu revolucionārā romantisma dzejniekiem (sevišķi skaisti
izteikta Sellija «Odas vakarvējam» vārdos «sweet though in
sadness»²).

Nākamais īsais teikums... «as I behold Him sink»³ (II, 2,
260—261) kā starploceklis pievieno sekojošo emocijas ainu:

and feel my heart float softly with him
Along that western paradise of clouds⁴

(II, 2, 261—262)

«Float»⁵ ir viens no «Kaina» raksturīgākajiem darbības vār-
diem (to apskatīsim turpmāk). Sai gadījumā verbs lietots pār-
ņestā nozīmē kopā ar «heart»⁶, tēlojot sirds savilņojumu un
satraukumu. Maiga prieka niansi, ko izsaka darbības vārds
«float», vēl vairāk uzsver apstākļa vārds «softly»⁷, un to pašu
atbalso dažādi izkārtotu mīksto un maigo skaņu i, l, t, o kom-
bināciju izlietojums abos vārdos («float» un «softly»). To pašu
nokrāsu vēl vairāk izceļ fons «paradise of clouds», kas ar me-
taforisku hiperbolu pasvīturo mākoņu skaistumu. Sai centrālajai
saules rieta salīdzinājuma ainai seko vēl vairākas īsas skici-
tes — 6) «The forest shade»⁸ (II, 2, 263) un 7) «the green
bough»⁹ (II, 2, 263). Lai gan šie divi priekšstati nav oriģināli,
tie tomēr sniedz estētisku baudu. Nākamais salīdzinājums «the
bird's voice»¹⁰ (II, 2, 263) izcelts ar atkārtojumu un savrupinā-

¹ Kas pilda man acis ar prieka asarām. Raiņa tulkojumā — «ar lik-
smām asarām» (57. lpp.).

² Liksmi, kaut skumjas. Sk. P. B. Shelley, Ode to the West Wind,
verse 5, line 5.

³ Kad es redzu to grimstam (rietam).

⁴ Un jūtu, ka mana sirds liegi peld tam līdzī gar šo vakara mākoņu
paradīzi. Raiņa tulkojumā: — «jūtu savu sirdi slīgstam uz vakarmākoņu
Edeni» (57. lpp.).

⁵ Peldēt, lidināties.

⁶ Sirds.

⁷ Mīksti, maigi.

⁸ Meža ēna.

⁹ Zaļais zars.

¹⁰ Putniņa balss.

jumu un asociēts ar mīlestības vārdu, kas savukārt dzejiski saistīts ar darbības vārdu «sing»¹.

— the bird's voice —
The vesper bird's, which seems to sing of love.²

(II, 2, 264)

Sādi Bairons radījis gan ne konkrētu, taču emocionāli iedarbīgu priekšstatu par Adas skaistumu, kāds tas atklājas Kaina mīlestības pārpilnajam skatienam.

Līdzīgu mīlestības tēlojumu mēs sastopam Milтона «Zaudētajā paradīzē», kad autors apraksta Ievas mīlestību pret Ādamu. Miltons arī dod virkni skaistu un patīkamu dabas ainu, ko nobeidz ar Ievas prātojumu, ka bez (without) Ādama viss šis skaistums viņu nevaldzinātu. Tāpat kā Bairoņa darbā, arī šeit mīlestības spēks izteikts ar negatīva pielīdzinājuma palīdzību. Bairons gan laikam savā liriskajā tēlojumā ir Milтона ietekmē, kas «Kainā» vispār stipri jūtama. Tāpat kā Bairoņa «Kainā», arī Milтона «Zaudētajā paradīzē» dominē nakts un tumsas gleznas, un pati pamattēma — dumpis pret dievu — atkārtoti Milтона epa sacelšanās patosa piesātināto saturu. Un tomēr Bairoņa savdabīgajā drāmā dzejnieka spilgti izteiktā individualitāte piešķir revolucionārā dumpja tematam savu īpatnējo, tikai viņam vien raksturīgo traktējumu kā saturā, tā formā. Piemēram, iepriekš iztirzātajā gleznā, kur Miltons nolieguma niansi izsaka vārdiem «nor»³ un «without»⁴. Bairons šo noliegumu daudzkārt saasina, lietojot galējo un kategorisko «nothing»⁵.

Kosmosa ainas, kas, kā jau aizrādīts ievadā, ļoti raksturīgas drāmai «Kains», sastopamas otrajā cēlienā, ko veido Lucifera un Kaina ceļojums pa kosmosu — «abyss of space»⁶ un elli — «Hades». Šeit Lucifers rāda Kainam citas pasaules ārpus cilvēku apdzīvotās planētas. Lai gan šeit nav konkrētu detaļu, Bairons ar savu vispārināto, bet pārliciecināto gleznu dziļi ietekmē lasītāja prātu un jūtas, radot grandiozu un majestātisku visuma ainu.

Tematika noteic šā cēliena leksisko līdzekļu izvēli. Pirmkārt, dzejnieks uzsver priekšstatu par universa milzīgo plašumu un varenumu. Šai nolūkā viņš lieto dažādus daudzuma

¹ Dziedāt.

² Putniņa balss, vakara putniņa, kas liekas dziedam par mīlu.

³ Nedz.

⁴ Bez. John Milton, Paradise Lost, book IV, line 650—656.

⁵ Nekas.

⁶ Telpas atvars.

apzīmējuma epitetus, kuru vidū svarīga vieta ir apzīmētājiem ar negatīvu prefiksu. Tā «unnumber'd stars»¹ (I, 512) uzsver zvaigžņu bezgalīgā daudzuma ideju un reizē rada lasītājā priekšstatu par debesu velves plašumu. Šā vārda etimoloģiskais dublets «innumerable»² (I, 447) lietots kopā ar «stars»³ (II, 1, 41), arī ar «lights»⁴ (II, 1, 120; II, 1, 178), «multitudes»⁵ (I, 447—448), «orbs»⁶ (II, 2, 242—243), visur uzsverot vienu domu par universa bezgalību. Tas pats jēdziens izteikts īpašības vārdā «immeasurable» (neizmērojams, no «measure» — mērit). «Immeasurable space»⁷ (II, 2, 178) izceļ to pašu priekšstatu par kosmosa plašumu. «Interminable» (bezgalīgs no «terminate» — novilkt robežu, beigties) lietots attiecībā uz «space» — «interminable realms of space»⁸ (II, 2, 434) — un kopā ar «air» — «interminable air»⁹ (II, 1, 102—103). Bairaona elle, tāpat kā Miliona apakšzeme, ir drūma un reizē grandioza. Šī nianse ietverta vārdkopā «interminable gloomy realms»¹⁰ (II, 2, 30).

Pie «Kainā» lietotajiem negatīvi prefiksētajiem īpašības vārdiem pieder arī semantiskā grupa ar nozīmi «neizsakāms, neapprakstāms vai neiedomājams». Šiem īpašības vārdiem, kā, piemēram, «unutterable»¹¹, «unspeakable»¹², «undescribable»¹³, «unimaginable»¹⁴, arī piemīt spēcīga kāpinātāja funkcija. Līdzīgi jau pieminētajai vārdkopai «interminable air» Bairaons lieto «unimaginable (neiedomājams, no «imagine» — iedomāties) ether» (II, 1, 99). Brīvā tulkojumā to varētu izteikt kā «neiedomājamais kosmosa plašums», jo «air» un «ether» abās vārdkopās metonīmiski izsaka kosmosa ideju. Kains nosauc debesu plašumu par «some all unimaginable Heaven»¹⁵ (II, 2, 6). Šeit negatīvi prefiksētā īpašības vārda «unimaginable» intensivitāti vēl jo vairāk kāpina tam priekšā nostatītais vārdiņš «all»¹⁶.

¹ Neskaitāmas zvaigznes.

² Neskaitāms.

³ Zvaigznes.

⁴ Gaismas (spīdekļi).

⁵ Daudzumi.

⁶ Lodes vai sfēriski ķermeņi.

⁷ Neizmērojama telpa.

⁸ Bezgalīgi telpas plašumi.

⁹ Bezgalīgs gaisa plašums.

¹⁰ Bezgalīgi, drūmi plašumi.

^{11, 12} Neizsakāms.

¹³ Neapprakstāms.

¹⁴ Neiedomājams.

¹⁵ Gluži neiedomājamas debesis.

¹⁶ Pavisam, viss.

Viss kopa rada nezināmu, noslēpumainu, bet varenu universa ainu. Tāpat īpašības vārds «ineffable» (II, 2, 248) («neizsakāms», no latīņu valodas darbības vārda saknes «fari») izceļ kosmosa pasaulu neizsakāmo skaistumu.

Bairons lieto arī negatīvi prefiksētu īpašības vārdu «infinite»¹ (II, 2, 380), kas līdz ar tās pašas saknes lietvārdu «infinity»² atkārtojas dažādās konstrukcijās: «Infinity of life»³ (II, 2, 363), «infinity of endless ages»⁴ (II, 2, 435). Šis vārds uzsver universa plašuma ideju kā telpā, tā laikā.⁵

Bairona stilu raksturo ne tikai negatīvi prefiksi, bet arī sufiksi. Sevišķi bieži sastopam īpašības vārdus, kas veidoti ar sufiksu «-less» (bez). Nodaļā par kosmosu plašuma ideju izceļ apzīmētāji «endless» (endless Expansion⁶) (II, 1, 107—108) un «bankless», «boundless»⁷ attiecībā uz ūdens plašumiem (II, 2, 182, 183; II, 2, 390).

Bairons šajā nodaļā lieto arī vairākus sinonīmiskus īpašības vārdus ar milzīgu apmēru nozīmi, tādus kā «enormous»⁸ (II, 1, 198), — «enormous shapes»⁹ (II, 2, 31), «enormous creatures»¹⁰ (II, 2, 132); «huge»¹¹ (II, 2, 3; II, 2, 136), «immense» («Immense Serpent»¹² — II, 2, 190—191). «Immense» lietots arī lietvārda formā «immensity»¹³ — «You blue immensity»¹⁴ (II, 2, 390), vai «Immensity of worlds and life»¹⁵ (II, 2, 427—428) (pirmajā gadījumā uzsvērts gaisa atvara plašums, otrajā — visas dzīves bezgalība).

Bairons izceļ kosmosa grandiozā plašuma ideju vēl arī ar

¹ Bezgalīgs.

² Bezgalība.

³ Dzīves bezgalība.

⁴ Neskaitāmu laika posmu bezgalība.

⁵ Vārds «infinity» raksturīgs ne tikai Bairona, bet arī Sellija stilam, piemēram, «Atbrīvotajā Prometejā»:

Till thine Infinity shall be

A robe of envenomed agony —

* Kamēr tava bezgalība kļūs par indīgas agonijas tērpu (Prometheus Unbound, Act I, line 288—289).

⁶ Bezgalīgs plašums.

⁷ Bez krasta, bez robežas.

⁸ Milzīgs.

⁹ Milzīgas figūras.

¹⁰ Milzīgi radījumi.

¹¹ Milzīgs.

¹² Milzīga čūska.

¹³ Milzu apmēri.

¹⁴ Raiņa tulkojumā — «bezgala zilā neizmērotībā» (63. lpp.).

¹⁵ Pasaules un dzīves milzu plašums. Raiņa tulkojumā — «Neizmērotība, kas pasaulēs un esmās» (65. lpp.).

citiem leksikas līdzekļiem. Viņš lieto hiperboliskus daudzuma un lieluma lietvārdus, tādus kā «millions»¹ (I, 448), daudzuma jēdziena kāpinājumam pat «million millions» (I, 521), «multitudes»² (I, 448), «myriads»³ (I, 448; II, 2, 144; III, 124; III, 439). Runājot par nākamajām paaudzēm, Bairons gadsimtu nepārskatāmo daudzumu izteic ar vairākiem hiperbolizācijas līdzekļiem: «And all the unnumber'd and innumerable Multitudes, millions, myriads, which may be»⁴ (I, 447, 448). Sevišķi bieži lietots vārds «myriads», runājot par «stars» (II, 1, 43): «Myriads of starry worlds» (II, 2, 361)⁵ uzsver universa daudzveidības ideju.

Bairons rada to pašu daudzuma priekšstatu, lietodams pašu reizināšanas vārdu, pie tam reizināšanas elements sastopams gan kā skaitļa vārda komponents «fold» (reiz) saliktos skaitļos, gan arī paša reizināšanas verba «to multiply» formā. Piemēram, notēlodams kādu briesmīgu apakšzemes milzeņu sugu, Bairons raksturo to šādi:

ten-fold
In magnitude and terror⁶
(II, 2, 137—138),

vai arī

a sevenfold vengeance shall
Be taken on his head...⁷
(III, 496—497)

Pats reizināšanas verbs «to multiply», kā arī palielināšanas verbs «to increase» lietoti kā tagadnes, tā pagātnes divdabju formās — Bairona iemīļotais paņēmieni izmantot dažādas viena un tā paša vārda gramatiskās formas:⁸

multiplied to animated atoms⁹
(II, 1, 47)

¹ Miljoni.

² Daudzumi.

³ Miriādes.

⁴ Visi šie neskaitāmie un bezgalīgie daudzumi, miljoni, miriādes, kas varbūt būs...

⁵ Zvaigžņu pasaulu miriādes.

⁶ Desmitkārt lielumā un šausmās.

⁷ Раиѣа tulkojumā — «... tam būs septiņkārt uz savas galvas uzņemt atribi». (89. lpp.).

⁸ Sk. Е. И. Клименко. Байрон. Язык и стиль. М., Изд-во литературы на иностранных языках. 1960, стр. 55.

⁹ Pavairoti par apgarotiem (dzīviem) atomiem.

un

Ye multiplying masses of increased
And still increasing light! ¹

(II, 1, 100—101)

Sevišķi otrajā piemērā palielināšanas priekšstats izteikts ļoti spēcīgi ar verbāla rakstura dinamizētiem epitetiem, kas pēc semantikas ļoti tuvi cits citam.

Līdz ar universa bezgalību un tā iemītnieku milzu apmēriem Bairons uzsver šā fona ēnaino, sapņaino atmosfēru un neskaidros apveidus. Šādu iespaidu viņš panāk ar speciālu lietas, īpašības un darbības vārdu atlasī. Piemēram, kosmosa un elles iemītniekus dzejnieks nosauc zīmīgā vārdā «phantoms»² (II, 2, 86; II, 2, 133; II, 1, 174) vai arī, sevišķi izceldams to ēnainos apveidus, — «shadows»³ (II, 1, 175). Virkne raksturīgu epitetu tēlo šo atmosfēru. Sevišķi izteiksmīgas ir vārdu kombinācijas «swimming shadows»⁴ (II, 2, 31) un «floating moons»⁵ (II, 1, 188). Abi epitēti ir Bairaona iecienītās divdabju formas no darbības vārdiem ar nozīmi peldēt, pie tam vārdam «float» piemīt arī nianse, kas norāda uz lēnu kustību gaisā. Sevišķi uzskatāmi iedarbojas vārdkopa «swimming shadows», kurā priekšstats par gaisu apvienots ar priekšstatu par tumšām ēnām.

Bairaona intensīvajā dzejā svarīgu vietu ieņem ne tikai verbālie epitēti, bet arī finītais verbs. Iepriekš jau ir iztirzāta verba aktivizētāja funkcija dzejnieka liriskajās gleznās: Tikpat svarīga funkcija verbiem ir arī ainā par kosmosu un elli. Sevišķi bieži atkārtojas jau apskatītais darbības vārds «float»:

What are these mighty phantoms
which I see
Floating around me? ⁶

(II, 2, 44—45)

¹ Jūs, gaismas masas, kas vairojoties esat palielinājušās un vēl arvien palielināties. Raiņa tulkojumā —

«jūs, neskaitāmās maigo gaismu masas, kas vairojoties vēl aizvien.» (38. lpp.).

² Fantomi.

³ Ēnas.

⁴ Peldošās ēnas.

⁵ Klistoši (slidoši) mēneši (ķermeņi, planētas).

⁶ Kas ir šie varenie fantomi, ko es redzu klistam sev apkārt? Raiņa tulkojumā — «Kas tie par varenīgiem fantomiem, kas tur ap mani klist?» (46. lpp.).

«Float» (pielietojums pārnestajā nozīmē apskatīts 263. lpp.) attēlo kosmosa fantomu lēno kustību gaisā, bet reizē arī vārda «float» nozīme var ietvert sevī veselu gaisa vai ūdens slāņu masīvu virzīšanos uz priekšu: ...«And yon immeasurable liquid space ... which floats on beyond us ...»¹ (II, 2, 178—179).

«Abys of space» — «Telpas atvars» — tā Bairons nosaucis II cēliena 2. ainu. Visu atmosfēru šeit piepilda gaiss. Lasītājam paveras neaptverami gaisa plašumi, kuriem nav ne sākuma, ne gala. Šo iespaidu Bairons panāk galvenokārt ar verbiem, kas izteic soļošanu pa gaisu. Kains saka:

I tread on air, and sink not; yet I fear
To sink.

Lucifers:

Have faith in me, and thou shalt be
Borne on air, of which I am the prince.²

(II, 1, 1—3)

Autors liek Luciferam un Kainam soļot pa gaisu, izjust grimšanu, ļaut gaisam sevī nest, lai radītu dzīvu priekšstatu, ka viņi atrodas gaisa slāņos. Bairons lieto arī pašu lidošanas darbības vārdu «to fly».

Lucifers uzsauc Kainam:

...fly with me o'er the gulf Of space...³

(II, 1, 22, 23).

lai Kains uzdrīkstētos lidot viņam līdzī pāri atvaram. Šajā kontekstā verbs «to fly» ietver sevī drosmes momentu.

Lidošanas kustība izteikta arī salīdzinājumā «As we move Like sunbeams onward»⁴ (II, 1, 34—35). Savdabīgais salīdzinājums ar saules stariem piešķir parastajam kustības verbam lidojuma nokrāsu. Cits kustības jēdziena atveidošanas paņēmiens ir attālināšanās procesa notēlojums. Bairons parāda, kā objekti attālinās, kļūst mazi, nobāl un izzūd no redzes loka.

¹ Un tā neizmērojamā šķidrā telpa..., kas vijņo aiz mums.

² Es soļoju pa gaisu un negrimstu, un tomēr man bail grimt. Tici man, un gaiss tevi nesīs, jo esmu tā (gaisa) princis.

³ Lido man līdzī pa telpas atvaru.

⁴ Kad mēs kā saules stari kustamies uz priekšu. Raīņa tulkojumā — «šaujames uz priekšu» (35. lpp.).

Sāds attālināšanās darbības vārds ir «to recede»¹ (II, I, 173) vai vairākkārt lietotais darbības vārds «to fade from», kas nozīmē «izzust skatienam» vai «nobālēt» (pēdējā nianse turpmāk tiks apskatīta sīkāk). Attālinoties no paradīzes, Kains iesaucas:

... it grows small and smaller,
And as it wakes little, and then less ...²

(II, I, 35—36)

Lietodams sinonīmus «small» un «little» kā pamata, tā pārākajā pakāpē, Bairons ar atkārtojumu uzsver domu, ka paradīze Kaina acīs kļūst aizvien mazāka, ka Kains un Lucifers attālinās no tās. Lai attēlotu kustību gaisā, Bairons lieto vēl vienu īpatnēju darbības vārdu. Tas ir verbs «to cleave» — «šķelt». Atšķirībā no «float» un «swim» verbam «cleave» ir straujuma nokrāsa. Izteiciens «šķelt gaisu» vispār ir pieņemts daiļliteratūrā, bet Bairons vārdkopai piešķir savu īpatnēju, vairāk poētisku nokrāsu. Viņš vārdu «gaiss» aizstāj ar substantīvizētu ziluma apzīmējumu «the blue»:

Oh! how we cleave the blute blue! The stars fade from us!
The earth! where is my earth?³

(II, I, 144—145)

Izsaukmes vārds «Oh» pastiprina izsaukuma teikumu ar «cleave». Tālāk ar iepriekš iztīrītā verba «to fade» palīdzību aprakstīta zvaigžņu izzušana tālumā. Īpatnēji un Bairaona lakoniskajam un reizē ekspresīvajam stilam raksturīgi ir atveidota zemes izgaišana skatienam. Tas panākts ar vienlocekļa izsaukuma teikumu «The Earth!», kas izsaka Kaina izbrīnu par to, ka zeme ir pazudusi. Atbilstoši Bairaona lakoniskajam stilam viens vārds aizstāj veselu teikumu. To pašu domu vēl uzsver īsais emocionāli emfātiskais jautājums. Visu šo izteiksmes līdzekļu kopums rada iespaidu par ārkārtīgi ātru lidošanas kustību gaisā.

Citā vietā «Kainā» Bairons līdzīgi kā izteicienā «cleave the blue» substantīvizē, pat personificē zilo krāsu ar darbības vārda palīdzību. Tēlodams Kaina dēlēna, mazā Enoha bērnišķīgo jaut-

¹ Atkāpties.

² Tā kļūst aizvien mazāka un kļūst aizvien sīkāka.

³ R a i ņ a tulkojumā — «kā zilā debess daļās, zvaigznes zūd! Bet kur ir mana zeme?» (40. lpp.) Burtiski būtu — O! Kā mēs šķejam zilumam! Zvaigznes mums zūd. Zeme! Kur ir mana zeme?

rību, Bairons izmanto krāsas tropu. Kains saka par bērna acīm: «The clear blue Laughs out»¹ (III, 1, 29—30).

Bairons atkārtoti runā par mazā Enoha «blue eyes»² (III, 1, 150), kas vienmēr nozīmē kaut ko gaišu un skaidru. Nule aplūkotajā piemērā skaidrības un dzidruma niansi kāpina vēl otrs epitets pie «blue» — «clear»³ un prieka niansi izceļ darbības vārds «laugh out»⁴. Interesanti atzīmēt, ka Bairons šajā gadījumā lieto nevis vienkārši «laugh», bet «laugh out», kas izteic lielāku darbības spontanitāti un straujumu. Liekas, ka dzidrais prieks (skaidrais zilums) ar neatvairāmu spēku laužas uz āru. Bairons plaši izlieto zilo krāsu, lai attēlotu gaisu vai ķermeni gaisā. Tā, piemēram, paradīzi, kas tālumā parādās Kainam, viņš glezno šādiem vārdiem: «Yon blue circle, swinging in far ether»⁵ (II, 1, 29). Bairons bieži pievieno apzīmētajam «blue» vēl vienu epitetu, kas to raksturo vēl tuvāk, piemēram, «dim blue air»⁶ (I, 494). Te uzsvērts gaisa slāņu blīvums. Bairons labprāt lieto poētisko gaišzilā toņa apzīmējumu «azure»⁷, kas ir tik raksturīgs dzejniekiem romantiķiem⁸. Parasti Bairons krāsas nosaukumu «azure» substantivizē un metonīmiski lieto debesu vai ūdens plašumu attēlojumam. Tā, piemēram, Bairons runā par zvaigznēm «in the azure»⁹ (I, 280) vai attēlo milzīgu jūru, kas apņem Kainu lidojumā pa universu kā «yon immeasurable space of glorious azure» (tīks iztirzāts turpmāk). Savdabīgi skaisti gaisa slāņi ir raksturoti metaforā «blue wilderness of interminable air»¹⁰, kurā gaiss (tuvāk apzīmēts ar Baironam raksturīgo daudzuma epitetu «interminable») attēlots kā «blue wilderness». Ar metaforu «wilderness»¹¹ dzejnieks uzsver brīvo stihiju dabā, kas, būdama lepna un mežonīga, nepazīst nekādu važu. Epitets «blue» reizē piešķir priekšstatam par «wilderness» taustāmu skaistuma nokrāsu. Kā parasti Bairaona

¹ Burtiski būtu — Dzidrais zilums smeļ acis. Raiņa tulkojumā — «Pusvajā spīd zem skropstām dzidri, zili tev acis». (68. lpp.)

² Zilās acis.

³ Skaidrs.

⁴ Smieklī laužas ārā.

⁵ Raiņa tulkojumā — «...mazais, zilais loks, kas gaisā lido...» (35. lpp.).

⁶ Blāvais, zilais gaiss.

⁷ Gaišzils, debeszils.

⁸ Sk. Sellija «Oda vakarvējam», kur «azure» izlietots ar simbolisku nozīmi: «Until thine azure sister of the spring shall bow her clarion...» (Ode to the West Wind, verse I, line 9.)

⁹ Zilumā.

¹⁰ Gaisa zilais, mežonīgais apgabals (tuksnesis) bez malām.

¹¹ Mežonīgs apgabals, tuksnesis.

liriskajās ainavās, tā arī šajā gaisa slāņu notēlojumā svarīga vieta ir darbības vārdam. Tas ir «roll along» — bangot, vilņoties, kas pilnā mērā izteic šupošanai līdzīgu kustību nestabilajos gaisa slāņos. Tēlodams šo zvaigžņu kustību, Bairons lieto salīdzinājumu: šī kustība atgādina lapu peldēšanu ūdens straumē:

... what
Is this blue wilderness of interminable
Air, where you roll along, as I have seen
The leaves along the limpid streams of Eden? ¹

(II, I, 101—104)

Bairons nobeidz šo tēlojumu ar virkni kāpinātu entuziasma tropu, kas lasītājā rada priekšstatu par kaut ko pārdabiski aizraujošu un varenu:

Or do ye
Sweep in your unbounded revelry
Through an aerial universe of endless
Expansion — at which my soul aches to think —
Intoxicated with eternity? ²

(II, I, 105—109)

Tipiski baironisks straujas, stipras un reizē majestātiskas kustības vārds «sweep» (traukties) tuvāk apzīmēts ar apstākļa epitētu «in unbounded revelry». Vārds «revelry» — ekstāze — jau pats par sevi ir sasprindzinātu emociju pilns, ko vēl uzsver hiperbolizācijas epitets «unbounded»³. Darbības «sweep» lokālais fons ir «aerial universe of endless expansion». Šajos četros vārdos izteikti visi galvenie tēlojamā objekta jēdzieni: «aerial universe» — gaisa universs un «endless expansion»⁴ rada viskaidrāko priekšstatu par šo gaisa slāņu neizmērojamo plašumu. Baironam tipiskā manierē plašuma ideja izteikta ar diviem robežas nozīmes īpašības vārdiem, no kuriem viens — unbounded ir negatīvi prefiksēts, otrs — endless — negatīvi sufiksēts. Seko divi tīri emocionāli pielikumi: at which my soul aches to think⁵.

¹ Raiņa tulkojumā — «Kas gaisa zilais tuksnesis bez malām, kur peldat jūs, — kā lapas redzēju es peldam Edenskaidros ūdeņos?» (38. lpp.)

² Raiņa tulkojumā — «Jeb jūs ar neaprobežotām gavilēm par bezgalīgām ētertelpām kļīstat, — ko iedomājot vien man dvēsele sāj — kā noreibusi, jaužot mūžību?» (38. lpp.)

³ Neaprobežots.

⁴ Bezgalīgs plašums.

⁵ Par ko domājot, man dvēsele sāj.

(Bairons šeit izlieto diezgan parastu metaforu. Sk. arī citā vietā līdzīgā veidā «this poor aching breast»¹ III, 1, 487), bet, sekojot gaisa slāņu tēlojumam, arī šī parastā metafora skan savdabīgi un dzīvi. Paša autora izjūta koncentrētā veidā ietverta pēdējā izsaucienā «intoxicated with eternity», kas atliecas uz jau pieminēto dvēseli. Tātad iepriekš attēlotā aina ar savu grandiozumu reibina dzejnieka dvēseli ar mūžības idejām «How beautiful Ye are! how beautiful...»² (II, 1, 111). Kains atkārtο to divas reizes. Bet dzejnieks neaprobežojas ar universa plašuma un skaistuma emocionālo gleznu. Šis skaistums modina viņā zināšanu alkas. Viņš grib ne tikai redzēt, bet arī zināt, grib atrisināt pasaules mīklu:

Let me die, as atoms die,
(If that they die), or know ye in yor might
And knowledge!³

(II, 1, 113—115)

Tāpat kā Ievu «Zaudētajā paradīzē», Kainu dzen zināšanu alkas. Konstrukcija, kādā Kains izteic savu vēlējumu, raksturīga Bairona stilam — te pretstatītas divas galējas iespējamības: vai nu mirt... vai zināt. Bairona dzejā bieži sastopami īsi izsaukuma teikumi vēlējuma izteiksmē ar «let»⁴. Dzejnieks ar tiem izsaka vēlēšanos, draudus, pieļāvumu, aicinājumu. «Let» konstrukcija adekvāti izteic šādas aktīvas gribas emociju piesātinātās domu niansas.

Bairons savā dzejā bagātīgi izmanto ne tikai tiešo krāsu paleti, bet arī dažādus gaismas un tumsas nokrāsu apzīmējumus. Ar šādu epitetu palīdzību viņš izveido tumšo un nospiedoši drūmo vai arī gaišo un liksmo fonu un kolorītu. Tā, atainodams paradīzi, dzejnieks izsauc lasītājā prieka un gaismas asociācijas. Viņš nosauc paradīzes atmosfēru «atmosphere of light»⁵ (II, 1, 183), tēlo paradīzi, zvaigžņu un spīdošu planētu apjoztu, pie tam šīs planētas viņš ataino ar vārdiem, kas apzīmē spīdumu, gaismas starošanu un mirgošanu. Kā parasti, Bairons izvēlas visekspresīvākos variantus: «luminous» un

¹ Šis nabaga sāpju pilnās krūtis.

² Cik skaisti jūs esat! Cik skaisti!

³ R a i n a tulkojumā — «... lai mirstu es kā atomi (ja vien tie mirst), vai pazīstu jūs jūsu varā!» (38. lpp.) (Burtiski būtu — ... jūsu varā un zināšanās.)

⁴ Laut, bieži lietots «lai» nozīmē.

⁵ Gaismas atmosfēra.

«brilliant», piemēram, «brilliant luminous orbs»¹ (II, 2, 3), vai «Luminous belts»² (II, 1, 188), tāpat Bairons lieto «bright»³ un «sparkling»⁴ (II, 1, 127), vai «emitting sparks»⁵ (II, 1, 186), «shining»⁶ (II, 1, 130). Tā pati spīduma asociācija un mirgošanas nianse izcelta Bairaona lietotajos saliktenos «Fireflies»⁷ un «fire-worms»⁸ (II, 1, 123, II, 1, 130). Šīs mazās būtnes, kas apdzīvo kosmosu, vēl jo gaiši spīd uz nakts tumšā fona. Turpretim, kad ceļojums noved Luciferu un Kainu citās kosmosa sfērās, kur viņi redz pagātnes un nākotnes valstības un elli, Bairaona krāsu nianse krasī izmainās. Tumšās un drūmas nospiešanas atmosfēru viņš rada, lietojot virkni šādu epitetu: «dreary twilight»⁹ (II, 1, 180), «huge dusky masses»¹⁰ (II, 1, 181), «dark and dreadful»¹¹ (II, 1, 190), «dead»¹² (II, 1, 191), «silent, vast, dim worlds»¹³ (II, 2, 1), «shadowy»¹⁴ (II, 2, 12; II, 2, 176), «gloomy realms»¹⁵ (II, 2, 30), «melancholy»¹⁶ (II, 2, 34). Šo epitetu kopums rada nomācoša klusuma un drūma varenuma iespaidu.

Bairons uzskatāmi tēlo pāreju no gaišās un priecīgās paradīzes uz drūmo elli. Izzūdot gaismai, Kains vairākkārt izteic savu izbrīnu par pēkšņo izmaiņu:

But the lights fade from me fast¹⁷
(II, 1, 167),

vai

How the lights recede
Where fly we?¹⁸
(II, 1, 173)

¹ Spoži un spīdoši ķermeņi (lodes).

² Spīdoši loki.

³ Spilgts, spožs.

⁴ Mirdzošs, dzirkstošs.

⁵ Dzirkstis metošs.

⁶ Starojošs.

⁷ Uguns muša.

⁸ Jāntārpiņš.

⁹ Drūms mijkrēslis.

¹⁰ Milzīgas, tumšas masas.

¹¹ Tumšs un drausmīgs.

¹² Miris.

¹³ Klusas, milzīgas, blāvas (miglainas) planētas.

¹⁴ Enains.

¹⁵ Drūmas telpas.

¹⁶ Melanholisks.

¹⁷ Bet zvaigznes ātri izzūd (nobāl).

¹⁸ Kā zvaigznes (gaisma) attālinās; Kurp mēs lidojam?

Lucifera atbilde skan:

To the world of phantoms, which
Are beings past, and shadows still to come.¹

(II, 1, 174, 175)

Tālāk Kains izteic savas izjūtas par to, ka kļūst aizvien
tumšāks:

But it grows dark, and dark — the stars are gone!

(II, 1, 176)

Lucifers:

And yet thou seest.²

(II, 1, 177)

'Tis a fearful light! ³, —

(II, 1, 177)

iesaucas Kains, lietojot visai izteiksmīgu oksimoronu. Arī tā
vēl ir gaisma (light), bet šī gaisma ir baiga. Saviļņojumu pas-
svītro mākslīgā pauze teiciena priekšā, ko rindiņas vidū veido
pāreja no viena runātāja (Lucifera) uz otru (Kainu) (177.
rinda). Seko tēlojums Baironam raksturīgajā hiperbolizētajā
negāciju savirknējuma formā, — «no sun, no moon, no lights
innumerable»⁴ (II, 1, 178). Tā ir skaidri izteikta antitēze —
viss, kas raksturoja universa ainu pašadīzes tuvumā, šeit ir
noliegts. Seko viena no Bairona «Kaina» špēcīgākajām krāsu
ainām:

The very blue of the empurpled night
Fades to a dreary twilight.⁵

(II, 1, 179—180)

Ja iepriekšējās liriskajās ainās Bairons nakts debesis bija glez-
nojis vienreiz tumši sarkanās, otrreiz tumši zilās, tad šeit dzej-
nieks apvieno abas krāsas un rada brīnišķīgi skaistu debesu
gleznu: «the very blue» — dziļi zilā krāsa blakus «empur-

¹ Uz fantomu pasauli — kas ir pagātnes būtnes un arī nākotnes ēnas.

² Bet top tumšāks un tumšāks (aizvien tumšāks), jau zvaigznes iz-
gaisušas. Lucifers: Un tomēr tu redzi.

³ Tā ir baiga gaisma. Raiņa tulkojumā — «briesmu gaisma»
(42. lpp.).

⁴ Raiņa tulkojumā — «ne saul', ne mēness un ne zvaigžņu pulk!»
(42. lpp.).

⁵ Raiņa tulkojumā — «Pat purpurnakšu zilums še ir bālis par
šausmu krēslu» (42. lpp.).

pled» — purpursarkanai. Bet šis spilgtās un skaistās krāsas nobāl, un lasītāja acīm paveras pilnīgi pretēja aina — drūmi pelēka. Seit Bairons atkal glezno ar verba palīdzību. Tas ir «to fade» — Bairona iemīļotais darbības vārds, kas izsaka krāsu nianšu kraso izmaiņu. Darbības vārda nozīmība vēl izcelta ar pārnesumu. Šis krāsas nobāl līdz «a dreary twilight». «Twilight» — krēsla ir pelēka, tai nepiemīt nekāds spilgtums, bet Bairons šo pelēcīgumu vēl pastiprina ar epitetu «dreary», kas izteic drūmas vienmulības niansi.

Bairons glezno paradīzi ne tikai ar gaismas asociācijām. Viņš raksturo šo pasauli ar dzīvību apliecinošu epitetu «full of life»¹ (II, 1, 183).

Bairons tēlo šo pozitīvo pasauli arī ar vairākām ainām, kas aizgūtas no dabas: «deep valleys»² (II, 1, 185), «vast mountains»³ (II, 1, 185), «enormous liquid plains»⁴ (II, 1, 187). Šo dabas aspektu pozitīvās pamatiezīmes vispārinātas panta nobeiguma vārdos: «the features of fair earth»⁵ (II, 1, 189) — tie ir jaukās zemes vaibsti. Seko krasā antitēze paradīzes ainai: «All here seems dark and dreadful»⁶ (II, 1, 190) — īsi, bet izteiksmīgi.

Līdzīgiem aprakstiem, pa daļai aizgūtiem no dabas, pa daļai fantastiskiem, pieskaitāms okeāna tēlojums elles ainā. Bairons to nosauc par «phantasm of an ocean»⁷, raksturojot to šādi:

'Tis like another world;
a liquid sun⁸

(II, 2, 187)

Tas ir īpatnējs okeāna pielīdzinājums šķidrai saulei. Tikpat plašs un varens kā saule, tikai šķidr:

And yon immeasurable liquid space
Of glorious azure which floats on beyond us,
Which looks like water...⁹

(II, 2, 178—180)

¹ Dzīvības pilni.

² Dziļas ielejas.

³ Milzīgi kalni.

⁴ Milzīgi ūdens plašumi.

⁵ Jaukās zemes vaibsti.

⁶ Bet šeit viss tumšs un šausmīgs.

⁷ Okeāna parādība (ilūzija).

⁸ Tas līdzīgs citai pasaulei, šķidrai saulei.

⁹ Rajna tulkojumā — «Un viņas nemēramās telpas tur no skaidra, šķidra azūra, kas vilpo un ūdens šķiet...» (53. lpp.)

Burtiski būtu — No brīnišķīgā azūra.

Baironam visai raksturīga ir tēlojuma leksika. Ūdeni viņš vairākkārt apzīmē ar «liquid space»¹. Ainā «Telpas atvars» «space» ir viens no vairākkārt lietotajiem vārdiem (II, 1, virsraksts, II, 1, 161) un atbilst Lucifera uzsvērti zinātniskā rakstura leksikai. (Lucifers lieto arī vārdus «atom», «attribute», «phantasm», «realms».)² Epitets pie «space» ir «Kainā» daudzkārt sastopamais negatīvi prefiksētais daudzuma jēdziena īpašības vārds «immeasurable», kas izceļ okeāna milzu apmērus. Otrs — sintaktiskas, prepozicionālas konstrukcijas epitets arī izteikts ar Baironam raksturīgo krāsas substantivizācijas paņēmieni, pie tam kāpinātais cildenuma apzīmējums «glorious» padara teicienu vēl poētiskāku («space of azure»)³. Bairons asociē «glorious azure» ar «Kainā» bieži sastopamo darbības vārdu «to float», kas piešķir īpašu nokrāsu visai ainai. Lasītājs it kā redz šā milzīgā, brīnišķīgā okeāna viļņus maigi šūpojamies, un šo iespaidu akustiski vēl pastiprina gari stieptās un glāstošās skaņas un skaņu kombinācijas vārdu sākuma zilbēs (space, glorious, azure, float).

Bairons ļauj vaļu savai iztēlei, fantastiskos veidos tēlodams dažus elles iemītniekus. Tā viņš, piemēram, skicē milzīgu čūsku:

And yon immense
Serpent, which rears his dripping mane
and vasty
Head ten times higher
than the haughtiest cedar ...⁴
(II, 2, 190—192)

Jāpiezīmē, ka vārds «mane»⁵ Bairona dzejā ieņem īpašu vietu. Tā ir metafora, ar kuras palīdzību dzejnieks attēlo jūras viļņus. (Piemēram, «Čailda Harolda» nobeiguma pantos «I lay my hand upon thy mane»⁶.)

Netieši vārds «mane» šajā piemērā saistīts arī ar priekšstatu par jūru, jo Bairons šo čūsku rāda okeāna krastā, un asociāciju ar ūdeni pasvīturo epitets «dripping» (no darbības vārda «to drip» — pilēt).

¹ Šķidra telpa.

² Atoms, atribūts, parādība, atveids (novads).

³ Brīnišķīgā ziluma telpa.

⁴ Un tā milzīgā čūska, kas ceļ milzīgo galvu līdz ar pilošajām krēpēm vai desmit reizes augstāk par augstākajām ciedrām.

⁵ Krēpes.

⁶ «Es lieku roku tev uz krēpēm» — Childe Harold's Pilgrimage, canto IV, versē CL XXXIV, line 9.

Bairons tēlo pasauli ne tikai krāsās, bet arī skaņās, kaut gan tām viņa dzejā nav tik svarīga vieta. Skaņu un trokšņu attēlojums palīdz Baironam veidot vispārēju kolorītu. Sādi viņš uzsver kosmisko elementu neatvairāmo spēku un varu. Atceroties citu pasaulu universa ainu, ko Lucifers viņam bija rādījis, Kains stāsta par to Abalam šādiem vārdiem:

A whirlwind of such overwhelming things,
Suns, moons, and earths, upon their loud-voiced spheres
Singing in thunder round me,¹

(III, 1, 181—183)

Ar īpatnējo salikteni «loud-voiced» Bairons raksturo dārdošo troksni, kas pavada planētas to gaitās. Savdabīgs ir «loud-voiced»² metaforiskais izlietojums epiteta veidā pie «spheres»³. «Loud-voiced spheres» sabalsojas ar «whirlwind»⁴ iepriekšējā rindiņā un «singing in thunder»⁵ nākamajā. Viss kopā rada vētrainas, virpuļojošas un dārdošas kosmosa elementu kustības iespaidu, ko akustiski pastiprina vienu un to pašu līdzskaņu vairākkārtējais atkārtojums (v, w, o, s, l, d). «Whirlwind» un «thunder» ir Baironam raksturīgu jēdzienu apzīmējumi. Salikteni ar «thunder» ir sevišķi zīmīgi Bairaona kaislīga savilņojuma piesātinātajai dzejai, kas tēlo viesuļvētras sabangotu pasauli. (Citā vietā «Kainā», piemēram, Bairons lieto salikteni «thunder-cloud»⁶ — III, 391.) Ipaši savdabīgs ir vārda «thunder» sastatījums ar darbības vārdu «to sing». «Singing in thunder round me» tulkojumā skan «dziedādami ap mani pērkonārdienos». Dziedāšanas jēdziena neparastais apvienojums ar pērkonārdieniem rada īpatnēju liela un aizraujoša spēka ainu, kurā svarīgu vietu ieņem darbības vārds, piešķirdams tai poētisku nokrāsu, jo dziedāšanas un pērkonā jēdzienu asociācija rada priekšstatu par universu kā par kaut ko grandiozi varenu, nemierīgu un reizē skaistu. Ar bieži lietoto pārnesuma paņēmieni Bairons vēl vairāk izceļ darbības vārda semantisko nozīmību.

¹ Tik varenu lietu viesuļvētra, — saules, mēneši, zemes, skaļi dziedot pērkonārdienos, man apkārt.

² Skaļas balss.

³ Gaitas, sfēras.

⁴ Viesuļvētra.

⁵ Dziedot pērkonā.

⁶ Pērkonmākonis.

Samērā šaurā Bairona dzejas novada — viņa drāmas «Kains» lirisko tēlojumu, kā arī fona zīmējumu stilistiskais iztirzājums rāda virkni Baironam raksturīgu stila paņēmieni un īpatnību, kā arī atsevišķus tieši šim darbam tipiskus vilcienus, ko nosaka drāmas «Kains» saturs un viela.

Jau V. Zirmunskis savā kritiskajā ievadā Bairona drāmām¹ uzsvēra dzejnieka stila dinamiku, kas panākta, pielietojot ekspresīvos darbības vārdus. Šī īpatnība ir jūtama visā Bairona dzejā, sevišķi spilgti tā parādās ainās, kur darbība sasniedz augstāko spraigumu. Iepriekš izdarītā analīze rāda, ka Bairons ar verbu palīdzību dinamizē arī savus tīri liriskos tēlojumus, aprakstus un raksturojumus. Ja čārtistu avīze bija izteikusies, ka Bairona dzejā domas elpo, varētu piebilst, ka šo elpu un pulsāciju Bairona dzejai lielā mērā piešķir-verbī.

Kā redzējam iepriekšējā analīzē, Bairons ar verbiem (tread on air, sink, fly, float, swim) attēlo ne tikai Lucīfera un Kaina ceļojumu pa universu, bet rada arī uzskatāmu priekšstatu par gaisa slāņiem. Ar šo verbu divdabju atvasinājumiem dzejnieks ataino viņpasauli un tās iemītnieku neskaidros, ēnām līdzīgos apveidus. Universa aina lasītājam atklājas nevis miera stāvokli, bet nemitīgā kustībā, vieniem objektiem tuvojoties, citiem attālinoties. Šo iespaidu dzejnieks arī sasniedz ar attiecīgiem verbiem, kas izsaka attālināšanos un objektu samazināšanos un nobalēšanu (recede, grow small, fade). Tēlaini lietojot darbības vārdu kopā ar lietvārdiem vai īpašības vārdiem, dzejnieks veido īpatnējus, ļoti izteismīgus teicienus, kā, piemēram, iepriekš apskatīto poētisko «sing in thunder». Sevišķi raksturīgs ir darbības vārdu semantiskais izlietojums kopā ar krāsas nosaukumu, kura līdz ar to substantivizējas vai pat personificējas, piemēram, straujas kustības verbs «to cleave» kopā ar krāsu «blue» papildinātāja lomā (krāsa līdz ar to substantivizējas), kā, piemēram, «šķelt gaisu». Vai arī «laugh out» kopā ar «blue» teikuma priekšmeta lomā (krāsa personificēta) kā bērna nevainīgā prieka apzīmējums. Vai «streak» kopā ar «white clouds» teikuma priekšmeta un «purple» papildinātāja lomā, kur verba ietekmē krāsas un līdz ar to visa glezna atdzīvojas. Šādā verba un krāsas veidotajā tropā, kas dod spēcīgu ekspresīvu efektu, Bairons labprāt vēl izceļ darbības vārda semantisko svaru ar

¹ Джордж Гордон Байрон. Драмы. Петербург—Москва, «Всемирная литература», 1922.

pārnesumu, atdalot krāsas teikuma priekšmetu no darbības vārda izteicēja ar rindas galā mākslīgi veidotu pauzi. Iztirzātā viela rāda, ka Bairaona liriskajos tēlojumos krāsām ir izcila nozīme. Ar krāsām Bairons veido dabas un fona gleznas, piešķir tām dziļumu un emocionalitāti, zināmu kolorītu, piemēram, burvīgajās nakts debesu ainās. Bairons glezno ar spilgtām krāsām, kas krasi izceļas cita pret citu — sarkanā, zilā, baltā. Viņa toņi ir koši un intensīvi. Jāuzsver, ka krāsām Bairaona dzejā ir ne tikai emocionāli ekspresīvas funkcijas, bet arī svarīga idejiska nozīme. Melnā krāsa «Kainā» saistīta ar priekšstatu par nāvi, sarkanā («red», ne «purple») asociējas ar asinsizliesānu, zaļā simbolizē dzīvību un augšanas procesu, zilā krāsa saistīta ar nevainību un prieku. Vēl svarīgāka funkcija idejiskās atmosfēras veidošanā Bairaona dzejā ir gaismai un ēnai, kā jau to redzējām paradīzes un elles ainu epitetu analizē.

Kontrasti pieder pie Bairaona svarīgākajiem stilistiskajiem līdzekļiem. Izmantojot krāsu kontrastus, viņš pretstata gaismu tumsai (iztirzātais piemērs «the very blue of the empurpled night fades to a dreary twilight», kur pirmās krāsas pāreju otrajā realizē verbs).

Drāmā «Kains» ne tikai valoda, bet arī visa darba idejiskā uzbūve balstās uz kontrastiem un antitēzi. Tādēļ arī liriskie tēlojumi pa lielākai daļai zīmēti kontrastu ainu veidā. Tā, piemēram, Lucifera portrets pretstatīts eņģeļu izskatam, paradīze un tās apkārtnē kontrastē ar elles ainām. Bairons pretstata liriskus aprakstus ar kontrastējošu epitetu un veselu kontrastējošu salīdzinājumu un metaforu ainu palīdzību. Pārnesumu verba priekšā (citiem vārdiem, otra kontrastējošā locekļa priekšā) var uzskatīt par kontrasta loģiski ritmisku pastiprinājuma līdzekli, kur ar loģisku pretnostatījumu rodas arī zināma pauze ritmā.

Kontrasta paveids ir arī oksimorons, kas divus pretējus, šķietami nesavienojamus jēdzienus apvieno vienā priekšstatā. Bairons savā dzejā lieto ļoti izteiksmīgus oksimoronus, piemēram, iepriekš pieminēto «fearful light». Šis oksimorons, kas seko iepriekš iztirzātajai krāsu antitēzei, pieder pie gaismas un tumsas apzīmējumu leksikas un apvieno sevī no paradīzes ainas pārņemto gaismas jēdzienu ar elles šausmām.

Bairaona lietoto apzīmētāju vidū izceļas liels daudzums apzīmētāju, kas izteikti ar divdabi, pie tam tiklab tagadnes, kā arī pagātnes divdabju formās (begirt, endearing, dazzling, drawing, dripping, increasing, emitting sparks, increased, intoxi-

cated, floating, multiplying, multiplied, sparkling, shining). Daudz lietoti arī īpašības vārdi, kas atvasināti no darbības vārda saknes. Šāds verbāla rakstura apzīmētāju pārsvars liecina par darbības vārdu lielo semantisko nozīmību Bairaona dinamiskajā dzejā.

Bairaona lietoto divdabju un vērbālās saknes īpašības vārdu apzīmētāju vidū sevišķu grupu veido apzīmētāji ar negatīvu prefiksu un skaita, daudzuma, vai robežas nozīmi (unnumbered, innumerable, immeasurable, interminable, unbounded). Šādos saliktos epitetos negatīvais prefikss ne tikai nenoliedz, bet, tieši otrādi, padara daudzuma vai lieluma priekšstatu spēcīgāku. Tāpat Bairons lieto ar divdabi izteiktos apzīmētājus ar negatīvu prefiksu, kas izteic neiespējamību kaut ko attēlot vārdiem (unimaginable, undescribable, unutterable, unspeakable, ineffable). Līdz ar negatīvi sufiksētu īpašības vārdu virkni nule minētās grupas liecina par Bairaona raksturīgo paņēmieni plaši izmantot noliegumu, lai pastiprinātu tēlojuma iespaidu. Kā jau aizrādīts iztirzājumā, Bairons ar šādiem epitetiem uzsver kosmosa bezgalīgā plašuma ideju. Tam pašam mērķim kalpo speciāli izvēlētie lietvārdi, darbības un apstākļa vārdi ar hiperbolizēta daudzuma vai palielinājuma jēdziena nozīmi.

Runājot par Bairaona liriskajām ainām, jāuzsver, ka Bairaona dzejā dabas tēlojumi parasti nav pašmērķis, bet tie tiešā vai pārnēstā nozīmē izceļ un raksturo paša dzejnieka vai viņa radītā tēla domas, noskaņas, izjūtas vai izskatu. Revolucionārajam romantismam raksturīgajā manierē Bairons labprāt izteic savas domas un jūtas ar salīdzinājumiem un metaforām, kas aizgūtas no dabas. Šī īpatnība sevišķi raksturīga tādai sociāli filozofiskai drāmai, kāda ir «Kains», kur dabas aprakstiem pašiem par sevi nebūtu vietas, bet tie parādās kā salīdzinājumu ainas, ar kuru palīdzību dzejnieks veido Lucifera un Adas tēlu.

Bairons dod virkni salīdzinājumu vai asociāciju no dabas, un no to kopuma veidojas Adas tēls. Vai arī, kā tas ir Lucifera raksturojumā, viena salīdzinājuma aina veidota tik plaši un noapaļoti, ka tā izaug gandrīz par patstāvīgu gleznu. Jāpasvītro, ka dzejnieks pie tam necenšas sniegt konkrētu, detalizētu zīmējumu, bet viņš rada īpatnēju ainas kolorītu, kas izraisa lasītājā tās pašas emocijas un idejisko ievirzi, ko dzejnieks grib pāņākt ar pašu tēlu. Tāda ir burvīgā nakts debesu aina krāsās, kas kalpo kā salīdzinājuma tropa Lucifera tēlojumā. Šī nakts ir cēla un skumja kā pats Lucifers. Skicētes, ar kuru palīdzību Bairons rada Adas tēlu, saista lasītāju ar savu

maigumu, mīlestības un sirsnības apliecinājumu. Salīdzināmie vārdi, kas dabas gleznu saista ar tēlu, doti ievadā un nobeigumā, tātad apņem to it kā gredzenā. Bairons salīdzina ar kopējās emocijas palīdzību, ko izraisa kā dabas aina, tā arī raksturojamais tēls (Lucifera attēlojumā ar nakts ainas asociāciju tā ir raudāšanas emocija). Bairons dod gan adekvātu (Lucifera tēls), gan negatīvu (Adas tēls) pielīdzinājumu, pie tam atšķirība ikreiz parādās salīdzinājuma tropa noslēgumā. Bairaona stilam sevišķi raksturīgs ir salīdzinājums ar nolieguma palīdzību, kurā iespaids pastiprināšanai daudzveidīgi izmantotas negāciju semantiskās iespējas.

Pēdējā, Itālijas, posmā Bairaona valoda izceļas ar savu vienkāršību, sevišķi drāmas «Kains» «varonīgais priekšnesums» (recital¹) ir cēli nemākslots. No Bairaona vēstulēm zināms, ka Itālijas posmā viņš īpaši centies padarīt savu dzejas stilu vienkāršāku, dabiskāku, nemākslotāku. Šajā periodā viņš pats ir kritizējis savu agrāko darbu «manierismu»². Toties speciālie tēlainie izteiksmes līdzekļi ir izvēlēti ar sevišķu rūpību, jo rakstnieks izvairās no katra lieka izgredzējuma. Tropi šai darbā kalpo ne tikai ornamentāliem nolūkiem, tie organiski ieaugas drāmas emocionālajā un idejiskajā audumā un ar savu spilgto emocionālo tonalitāti, ar verbu un negāciju pārsvaru mākslinieciski izceļ kvēla patosa un darbīgas aktivitātes idejas, ar kādām piesātināts «Kains».

Bairaona «Kaina» valoda sastāv galvenokārt no īsiem, nepaplašinātiem virsteikumiem, vēlējuma izteiksmes saīsinātām, eliptiskām formām un citām saīsinātām, eliptiskām konstrukcijām. Emocionāli piesātinātās vietās Bairons labprāt lieto saīsinātus, aprautus izsaukuma, jautājuma un nolieguma teikumus. Sevišķi raksturīgi Bairaona ietilpīgajam stilam ir vienlocekļa nolieguma teikumi, kas tik izteiksmīgi un kategoriski pauž protesta ideju. Lielu ekspresivitāti Bairaona stilam piešķir bezsaikļa sakopotu, vienveidīgu teikuma locekļu savirknējumu vai īsu, aprautu bezsaikļa virsteikumu savienojums, kurā saikļa izlaidums apvienots ar atkārtojumu. Sevišķi spēcīgu efektu dod negāciju vai negatīvu teikuma locekļu savirknējums bez saikļiem. Emocionalitātes kāpinājumam kalpo arī lūzums, ko rindīņas vidū veido mākslīgā ritmiskā pauze vai runas pārnesums

¹ Sk. A. A. Елнстратова. Байрон. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 157.

² Sk. Guy Steffan Truman. The Making of a Masterpiece, Austin, 1957.

no vienas personas uz otru rindiņas vidū. Tas arī lielā mērā vienkāršo dzejas plūsmu, padara to dabiskāku, tuvina runai. To pašu var teikt par bieži lietotajiem pārnesumiem. Reizē «Kaina» stils krasi atšķiras no «Dona Zuana» vai «Bepo» vieglā, bieži humoristiskā sarunu valodas toņa. Bairaona «Kains» sarakstīts vienkāršā, brīvā, nemākslotā valodā, taču reizē ne tikai idejiski piesātinātā leksikā, bet arī svinīgā un cēlā stilā. Dzejnieks bagātīgi izlietojis aliterāciju un asonansi, kas piešķir viņa baltajām vārsēm dzejiskumu un glāstošu muzikalitāti. Izmantojot leksikas, teikumu struktūras, skaņu un ritma nianšu daudzveidību, Bairons savā dzejā meistarīgi apvieno vienkāršību un emocionalitāti ar dzejisku pacilātību un majestātisku cēlumu.

Т. БАБЧИНА

ЛИРИЧЕСКИЕ ЗАРИСОВКИ И ОПИСАНИЯ ФОНА В ДРАМЕ БАЙРОНА «КАИН»

Настоящая статья представляет анализ некоторых сторон стиля поэтической драмы Байрона «Каин», еще не рассмотренной в критической литературе. Круг исследования ограничивается лирическими зарисовками, описаниями природы и фона.

Описания природы в таком социально-философском произведении, как «Каин», не являются самоцелью, а представляют собой метафорические картины или сравнения, при помощи которых поэт характеризует своих главных героев. При этом Байрон в некоторых случаях вводит ряд параллельных образов, в других же создает одну широкую, почти самостоятельную картину. Байрон не всегда ставит знак равенства между сопоставляемыми компонентами, он нередко сравнивает при помощи отрицания, которое также является своеобразным выразительным средством.

Как во всей поэзии Байрона, так и в «Каине», цвет и его оттенки играют значительную роль. Они придают красоту и эмоциональность лирическим картинам, создают специфический колорит, например, пленительных ночных пейзажей драмы «Каин». Но вместе с тем цвета в поэзии Байрона выполняют значительную идейную функцию, ассоциируясь с определенными представлениями: о смерти, убийстве, жизни,

невинности, радости. Различные оттенки света и мрака служат целям создания идейной атмосферы соответствующей части произведения.

В динамической поэзии Байрона исключительную роль играют глаголы. Это ярко проявляется и в драме «Каин», причем не только в драматически наиболее насыщенных ее частях. С помощью глаголов поэт придает динамичность также и чисто описательным лирическим зарисовкам.

Особенно выразительны яркие образные обороты, в которых глагол соединяется в одно целое с названием цвета и вместе с тем будто овеществляется или даже как бы олицетворяется и оживает.

Вербальный характер поэзии Байрона проявляется также в применяемых им эпитетах, которые в большинстве своем являются причастными формами глаголов. Среди такого рода эпитетов, а также и среди прилагательных своей многочисленностью выделяется группа с отрицательным префиксом или суффиксом, которая свидетельствует о широком использовании Байроном отрицания в целях усиления впечатления.

Контраст и противопоставление являются одним из основных стилистических приемов автора как в идейном, так и в композиционном и языковом плане. В лирических картинах и описаниях богато используются противопоставления, создаваемые контрастными эпитетами или же целыми контрастными образными комплексами.

Выразительность страстно-эмфатического стиля Байрона усиливает также ряд синтаксических и ритмических средств, среди которых особенно выделяются бессоюзное соединение ряда кратких однородных отрицаний и эмоциональные паузы.

Аллитерация и ассонанс, подбор соответствующих колориту звуков придают белому стиху Байрона мелодичность и рельефность.

Следует подчеркнуть простоту и безыскусственность стиля «Каина» (поддерживаемую также ритмическим средством — переносом) и вместе с тем соответствующую теме приподнятую поэтичность и величавость, отличающую стиль «Каина» от некоторых произведений итальянского периода. Поэтические тропы в драме «Каин» служат не только для украшения. Они органически вплетены в эмоциональную и идейную ткань драмы и выявляют идеи бурного мятежа и действенной активности, которыми насыщено это произведение.

LYRICAL PORTRAYAL AND BACKGROUND PAINTING IN BYRON'S «CAIN»

The paper deals with some aspects of Byron's style in his drama «Cain», a stylistic study of which has not appeared as yet in critical literature. The scope of the investigation is confined to lyrical portrayal, landscape painting, and depiction of background.

«Cain» is essentially a drama of a social-philosophical nature, hence landscape painting here is throughout purposeful, serving the poet as a metaphoric device to delineate and bring out the main personages of the drama. Byron draws his similes and metaphors from the sphere of nature, either building them up in a series of parallel images, or else extending them into one sustained and enlarged picture that might almost be apprehended as an independent painting in itself. In some instances the poet places both aspects of such a simile on one level, in others he intensifies the effect by a specific kind of negative comparison.

Colours, prominent throughout Byron's lyrical poetry, lend a peculiarly visual effect to the poetic drama «Cain». Full-toned and glowing, they convey an emotional atmosphere to the landscape painting, rendering it exquisitely beautiful. This is particularly striking in pictures of the captivating midnight sky that recur in the drama «Cain». Yet colour has another significant function in Byron's poetry: each colour conveys a definite idea the poet associates it with, such as death, or murder, or happiness, or innocence, or life.

Interpreted in a broader sense — as degrees of light and darkness — colour reveals in Byron's «Cain» the changing moods of the poem, and the principal ideal underlying it.

The dynamic nature of Byron's poetry, rendered by his significant usage of verbs, is strikingly evident in this poetic drama as well, and not merely in its dramatically tense passages. Even the lyrical and purely descriptive parts are charged with potential action, and this atmosphere of tension is achieved through the usage of expressive verbs.

Particularly interesting are specific verb and colour constructions in which both these elements merge into one expressive whole whereby the colour is substantivised as it were, or even personified, thus acquiring a life of its own.

The active, verbal nature of Byron's style is equally evident from the extensive number of verbal epithets, mostly in participial construction. Attributes with a negative prefix or suffix are numerous among these epithets as well as among the adjectival attributes, negation being an interesting and purposeful method of intensification and hyperbolization among Byron's stylistic means of expression.

Contrast in ideas, structural composition and stylistic expression is one of the salient devices in Byron's «Cain». Thus pictures of lyrical tonality are set off either by way of contrasting epithets, or by contrasting complex metaphorical images.

The ardent, emphatic tenseness of Byron's style is heightened by syntactical (e. g. conjunctionless enumeration of emphatic negations) as well as by rhythmical (artificial breaks) devices. Alliteration and assonance, carefully chosen sound-effects render Byron's blank verse supremely melodious and poignant at the same time.

The style of the poetic drama «Cain» is simple and free from any artifice, yet elevated and majestic. As distinct from some of Byron's earlier works, the drama contains no stylistic devices that might have been introduced merely for beauty's sake, for adornment. They form throughout an integral part of the emotional and intellectual texture — they give highly artistic expression to the poet's idea of stormy rebellion, of dynamic activity that underlies the poetic drama «Cain».

THE NARRATIVE DEVICE OF «POINT OF VIEW» AND ITS APPLICATION IN KATHERINE MANSFIELD'S SHORT STORIES

In Katherine Mansfield's mature stories authorial comment is mostly avoided. Far from being told what to think, the reader must arrive at his own interpretation. But her stories are so constructed, that the reader becomes attuned to the underlying implications and experiences the import of the story as a personal discovery.

This effect is brought about by diverse means (suggestive detail, choice of words, etc.), but particularly by the narrative point of view, i. e. the device of presenting all that occurs through the eyes and mind of one of the characters. In this way the scene is viewed from the angle of the personage, and all events in the story appear in the subjective aspect they take on in his experience.

The term «point of view» (or «narrative point of view») and the aspect of narrative technique it stands for has, for the last fifty years, been the subject of much theoretical discussion, particularly in Anglo-American literary criticism. The interest was, of course, provoked by the increasing prominence of this mode of presentation in the works of outstanding writers — of those in the first place, who make authorial reticence a virtue.

In the works of Soviet critics there are many interesting and valuable remarks referring to the problem of point of view in literature. Thus V. Shklovsky has commented on Tolstoy's frequent use of the device, for example in his representation of the scene of the war council in «War and Peace», which is viewed, in part, through the eyes of a child.¹ Shklovsky regards this form of presentation as a way of creating «aes-

¹ Л. Толстой. Война и мир, т. III. Латгосиздат, 1951, стр. 249—252.

thetic distance» — отстранение — as he calls it,¹ a term which subsequently received international currency².

In an illuminating study of Dostoyevsky's artistic method, M. Bahtin has shown Dostoyevsky's handling of point of view as an integral element of the «polyphonic» structure of his novels. Giving artistic embodiment to the point of view of his heroes, Dostoyevsky proceeds from a conception of the role of the author differing in its very essence from the traditional one. He endeavours to discover «man in man», so that his heroes appear in his works not as the creatures of their author, but as his equals and intellectual opponents:

Не только действительность самого героя, но и окружающий его внешний мир и быт вовлекаются в процесс самосознания, переводятся из авторского кругозора в кругозор героя. ... Рядом с самосознанием героя, вобравшим в себя весь предметный мир, в той же плоскости может быть лишь другое сознание, рядом с его кругозором — другой кругозор, рядом с его точкой зрения на мир — другая точка зрения на мир. ... Итак, новая художественная позиция автора по отношению к герою в полифоническом романе Достоевского — это всерьез осуществленная и до конца проведенная диалогическая позиция, которая утверждает самостоятельность, внутреннюю свободу, незавершенность и нерешенность героя. Герой для автора не «он» и не «я», а полноценное «ты», то есть другое, чужое полнокровное «я» («ты еси»)³.

Being a manifestation of Dostoyevsky's individual genius, his handling of viewpoint is, of course, a phenomenon quite beyond the scope of narrative point of view as it is commonly understood today.

In a recent article V. Nazarenko speaks of the importance of point of view in literature, making the necessary distinction between its different aspects as: оптическая, психологическая, идейная точка зрения⁴. However, Nazarenko's interesting

¹ Виктор Шкловский. О теории прозы. М.—Л., «Круг», 1925, стр. 12 и след.

² It has been suggested that Brecht's well-known term «Verfremdung» has probably been derived from Shklovsky. See «Brecht. A Collection of Critical Essays», ed. Peter Demetz, Prentice Hall, New York, 1962, p. 108.

³ М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., Советский писатель, 1963, стр. 66—84.

⁴ В. Назаренко. Язык искусства. «Вопросы литературы», 1958, № 6, стр. 92.

discussion obviously refers to the occasional application of the device and is not concerned with the narrative or restricted point of view as a consistent form of presentation.

As far as could be ascertained, Soviet literary historians and critics have not made the problem of point of view as an aspect of narrative technique the subject of specialized investigations. In the recently published «Short Dictionary of Literary Terms»,¹ there is even no special item under this head. Therefore, some preliminary remarks would seem to be called for, before proceeding to a discussion of point of view as used by Katherine Mansfield.

In English and American literary criticism, theoretical discussion of point of view as a narrative device is generally linked with the names of Henry James and Percy Lubbock. The importance of the author's choice of point of view in the realization of his artistic intentions was first demonstrated, it is claimed, in the prefaces James wrote for a new edition of his novels in the first decade of this century²; and Percy Lubbock, in his book «The Craft of Fiction»³, further elaborated James's theories and launched the term «point of view» as a designation of this aspect of narrative technique.

This is true in the sense that Lubbock's book, appearing at a time of crisis and revaluation in literature, had far-reaching repercussions among English and American critics. But it is certainly not true that either James or Lubbock were the first to realize the importance of the device in fiction or even to use the term.

R. Stang has shown that the term «point of view» was used, in the sense assigned to it in modern English criticism, as early as 1866. In his interesting study of critical approaches to literature during the 1850—1870's as reflected in the newspapers and magazines of the time, Stang quotes an article from «The British Quarterly Review» of July 1866 reviewing Miss Mullock's popular novel «John Halifax, Gentleman». The reviewer, noting with approval that Miss Mullock uses one of her

¹ Л. И. Тимофеев и Н. Венгров. Краткий словарь литературоведческих терминов. М., Учпедгиз, 1963.

² These were later collected in: Henry James. «The Art of the Novel. Critical Prefaces», ed. Richard P. Blackmur, Charles Scribner's Sons, New York, 1934.

³ Percy Lubbock. «The Craft of Fiction», The Viking Press, New York, 1957 (first published 1921).

characters as observer of the hero, concludes that «the author could not have told it from another point of view.»¹

In Germany, moreover, James's theories were anticipated, though in less erudite or subtle and much more dogmatic form, by Spielhagen who, like James, had been greatly influenced by Flaubert's aesthetic doctrines. Spielhagen demanded that the author disappear completely behind his fictional characters. He claimed that the best narrative form was one in which the author (and hence the reader) sees the world through the eyes of the hero; he speaks of the «... Gesichtswinkel (i. e. point of view. — *M. J.*) unter welchem uns der Autor das Stück Menschentreiben, das er aus dem Ganzen ausschneidet, gerückt hat, unter dem er wünscht, dass wir es betrachten möchten»².

Spielhagen's claim that only authorial reticence makes for realistic presentation, was subjected to exhaustive scrutiny by Käte Friedemann in her book «Die Rolle des Erzählers in der Epik»³. The great importance Friedemann attaches to the concept of «point of view» may be gauged by the fact that of the two parts of her book the first is entitled «Der Blickpunkt des Erzählers»⁴.

Käte Friedemann defends the right of the author to assert himself in his own voice. She undertakes «... darzutun, dass das Wesen der epischen Form gerade in dem Sichgeltendmachen eines Erzählenden besteht.»⁵ Friedemann's line of reasoning is sober and systematic. Her remarks often anticipate the arguments used in the second half of the twentieth century to counter the dogmatism of Lubbock's disciples. Such, for example, are her remarks about authorial «intrusion» (Einmischung) as a deliberate means of creating or destroying the illusion of verisimilitude⁶, or as an element of compositional design⁷, her remarks about the desperate shifts authors are often driven

¹ Quoted by Richard Stang, «The Theory of the Novel in England 1850—1870», Routledge & Kegan Paul, London, 1959, p. 107.

² Friedrich Spielhagen, Beiträge zur Theorie und Technik des Romans, Leipzig, 1889, p. 72.

³ Käte Friedemann, Die Rolle des Erzählers in der Epik, Hasel Verlag, Leipzig, 1910.

⁴ Ibid., p. 33—97.

⁵ Ibid., p. 3.

⁶ Ibid., p. 75, ff.

⁷ Ibid., p. 99, ff.

to in order to sustain a point of view limited to one character,¹ and many more.

But in endorsement of her views, Friedemann adduces Kant's idealistic theories about the impossibility of apprehending objective reality:

... «der Erzähler» ist der Bewertende, der Fühlende, der Schauende. Er symbolisiert die uns seit Kant geläufige erkenntnistheoretische Auffassung, dass wir die Welt nicht ergreifen, wie sie an sich ist, sondern wie sie durch das Medium eines betrachtenden Geistes hindurchgegangen. Durch ihn trennt sich für unsere Anschauung die Tatsachenwelt in Subjekt und Objekt.²

In consequence of this, Friedemann gets entangled in many contradictions. Thus she declares that, unlike the epic, the drama communicates events directly³, and that in the drama reality and its presentation coincide⁴, which invites the inference that Kant's theory applies to the epic, but not to the drama. Moreover she arrives, by way of the Kantian theory, at conclusions no less extreme than Spielhagen's. In spite of some half-hearted concessions as to the occasional usefulness of the point of view device, the whole tenor of her book is a condemnation of authorial reticence as a method incompatible with the essence of epic art, which, to quote her own phrase, «ja gerade das Ziel anstrebt die Dinge im Spiegel eines betrachtenden Mediums erblicken zu lassen»⁵.

Friedemann's protest against Spielhagen's views was supported by her teacher, the influential German scholar Oskar Walzel, who referred to her book as «... der gewichtigste Versuch der eigentlichen, der erzählenden Erzählung das Lebensrecht gegen Spielhagen's Ansprüche zur erkämpfen»⁶.

Friedemann's and Walzel's views found almost no response among English literary historians and critics, whereas Lübbock's book exerted an enduring influence. This was due to the fact that his theories seemed confirmed by the practice of the new generation of authors appearing on the literary scene after World War I, so that his book was obviously in sympathy

¹ Op. cit., p. 52.

² Ibid., p. 26.

³ Ibid., p. 32.

⁴ Ibid., p. 87.

⁵ Ibid., p. 115.

⁶ Oskar Walzel, «Objektive Erzählung» (1915), in «Das Wortkunstwerk», Quelle & Mayer, Leipzig, 1926, p. 188.

with the spirit of the time, i. e. corresponded to the historically and socially conditioned development of prose fiction.

Lubbock's main concern was to uncover the «many different substances, as distinct to the practised eye as stone and wood, [that] go into the making of a novel»¹. He saw these «substances» in the «various forms of narrative, the forms in which a story may be told»².

Lubbock distinguishes between two «absolutely diverse manners of presenting the facts of a story», one of which, for want of a better term, he calls «scenic» (i. e. dramatic), «so that the reader, as it were, faces the story and watches it»,³ and the things the author is telling us are «so immediate, so perceptible that the machinery of his telling, by which they reach us, is unnoticed. The story appears to tell itself».⁴ The second manner is «panoramic» (descriptive), when the author is talking in his own voice⁵, the reader faces towards the story-teller and listens to him⁶, the point of view is that of the omniscient author⁷.

Lubbock points out that a novelist generally retains the liberty to draw upon any of his resources as he chooses, using drama where drama gives him all he needs, using pictorial description where the turn of the story demands it⁸. He admits that the limitation of drama is as obvious as is its peculiar power: «... a novelist with a large and discursive subject before him, could not hope to show it all dramatically»⁹.

Still, Lubbock clearly favours the scenic method, which, in his view, enables the novelist to ensure

... the very best acting imaginable, a performance in which every actor is a perfect artist and not the least point is ever missed. The play is not handed over to the chances of interpretation...

¹ Op. cit., p. 20.

² Ibid., p. 20.

³ Ibid., p. 111.

⁴ Ibid., p. 113.

⁵ Ibid., p. 68.

⁶ Ibid., p. 111.

⁷ Ibid., p. 115.

⁸ Ibid., p. 71.

⁹ Ibid., p. 119.

the author creates the manner in which the words are spoken... and he may keep the manner at an ideal pitch.¹

According to Lubbock the highest point of dramatization is achieved «in the type of novel in which a mind (of one of the personages. — *M. J.*) is dramatized — reflecting the life to which it is exposed»², so that the author's attention is focused not so much on the incidents of his tale as on the effect they have on his «centre of vision»³.

For this reason Lubbock attaches the greatest importance to the question of point of view:

With which of the characters... is the writer to identify himself, which is he to go behind? Which of these vessels of thought and feeling is he to reveal from within?⁴

Though Lubbock has the highest words of praise for the genius of Tolstoy (whose authorial omniscience is certainly all-pervading), his allegiance is with the author «who has so fashioned his book that his own part is... unobtrusive to the last degree, he, the author, could not imaginably figure there more discreetly»⁵, and the story is seen «from one man's point of view, ... the point of view is itself a matter for the reader to confront and to watch constructively»⁶.

The book in which Lubbock finds all these excellencies is, of course, Henry James's novel «The Ambassadors»; and he concludes that in this book «the art of dramatizing the picture of somebody's experience... touches its limit. There is indeed no further for it to go»⁷.

¹ *Op. cit.*, p. 190. It is interesting to note that the German writer Otto Ludwig made the same point some decades earlier: «[Die szenische Darstellung] hat vor dem eigentlichen Drama noch das voraus, dass der Autor keiner Mittelsperson und keiner äusseren Anstalten un Apparate bedarf. ... Er schafft sich seine Schauspieler... wie er es braucht». Quoted by O. Walzel, *op. cit.* p. 183.

² *Op. cit.*, 147.

³ *Ibid.*, p. 79.

⁴ *Ibid.*, p. 73—74.

⁵ *Ibid.*, p. 164.

⁶ *Ibid.*, p. 170.

⁷ *Ibid.*, p. 171. It may be mentioned in passing that this prophecy was disproved even before it appeared on the printed page, for at that very time James Joyce was completing his «Ulysses», where the portrayal of thought «as it twists to and fro in the brain» is carried to an extreme which neither James nor Lubbock had envisaged.

Thus Lubbock arrives at the conclusion which has, with almost religious zeal, been quoted by his numerous followers:

The whole intricate question of method, in the craft of fiction, I take to be governed by the question of the point of view — the question of the relation in which the narrator stands to the story.¹

In this formulation «point of view» is equated to «the relation in which the narrator stands to his story». It is, however, not clear what is meant by «narrator», nor by «point of view». If «narrator» is here used as a synonym for «author» (though the narrator in a piece of fiction is not necessarily identical with the author), the statement is open to several interpretations. It may imply that «point of view» denotes the approach of the author (the concrete historical personage of the author — of a Dickens say, or a Flaubert, or a Tolstoy) — to the fragment of life he represents. That would involve the author's general world outlook, his attitude to life, society and art, which is certainly of crucial importance for the assessment of an author's creative work. But these problems are not touched upon in Lubbock's book. If, however, «narrator» in Lubbock's formulation stands for the generalized abstract notion of «author», in its dichotomy of omniscient or unobtrusive author, «the question of the point of view» would appear to be in which of these two aspects the «author» or «narrator» manifests himself in a given piece of fiction. But in Lubbock's exposition there constantly occur phrases like:

... his inner mind and his point of view (about the husband of Emma Bovary. — *M. J.*).²

The point of view is primarily Strether's (in James's «The Ambassadors». — *M. J.*).³

«The Ambassadors» is a story which is seen from one man's point of view.⁴

In these contexts «point of view» clearly means the angle of vision, placed in one of the personages — the «refractor» or «reflector» in James's terminology, from which the events are presented.

But if in Lubbock's pronouncement «point of view» is to be taken in this sense, «the intricate question of method» in

¹ *Op. cit.*, p. 251.

² *Ibid.*, p. 99.

³ *Ibid.*, p. 161.

⁴ *Ibid.*, p. 170.

the craft of fiction is reduced to the application of a technical device of presentation, while all other major aspects of the truly «intricate» craft of fiction are disregarded.

It is, however, in this sense that Lubbock's followers have interpreted his use of the term «point of view». His words have been accepted as axiomatic, quoted and paraphrased again and again:

The point of view — as the phrase itself suggests — is the position from which the story is presented.¹

The technical problem with which we are presented here is that of the «point of view» (or focus of narration), a problem which may be phrased thus: given a certain kind of subject matter, how can it be brought into focus for the reader? From what angle, what point of observation, can the drama best be seen? From the author's own? or from that of the chief character in the novel? or from that of one of the minor characters? or from the point of view of several characters? or from some presumably automatic and mechanical point of view (like that of a camera)?²

The later supporters of the narrative point of view as the highest achievement of prose fiction, have been much more dogmatic about the advantages of this device and of authorial reticence in general than James or Lubbock ever were. Thus J. W. Beach, whose formula «the disappearance of the author» has become a catchword, said about the «use of the characters as a medium»:

What the author tells us in *propria persona* ... is not of a piece with the story. What goes on in the minds of the characters ... is of the essence of the story itself ... the scene of action has been transferred to the character's mind.³

And Norman Friedman speaks of «the irresponsible illusion-breaking of the garrulous omniscient author, who tells the story as he perceives it, rather than as one of his characters perceives it.»⁴

Thus, for many bourgeois critics, the device of placing the point of view in the consciousness of one of the personages and sustaining it unswervingly all through, became the first and foremost requirement of modern fiction. Not the author's

¹ Fred B. Millet, «Reading Fiction», New York, 1950, p. 14.

² Dorothy van Ghent, «The English Novel. Form and Function», New York, 1953, p. 45. ff.

³ Joseph Warren Beach, «The Twentieth Century Novel. Studies in Technique», Appleton Century, London, New York, 1932, p. 183.

⁴ Norman Friedman, «Point of view in Fiction. The Development of a Critical Concept», Publications of the Modern Language Association of America, Vol. LXX, No. 5, December 1955, p. 1163.

grasp and interpretation of reality, not his power of creating character, but a technical device became the main criterion of literary excellence, and virtuosity in sustaining a limited point of view — the measure of realistic presentation.

The true importance of the point of view device lies, of course, not in the exercise of authorial virtuosity, but in the possibility it affords the author to heighten the impact of his theme, to convey his true attitude, his conception of his subject-matter.

In the literary criticism of Lubbock's followers, the problem of the interdependence of narrative point of view and the author's actual point of view — his vision of the world and standard of values, the message he wants to convey — for which the narrative point of view is only one of many means of artistic realization, — has received at best only marginal attention.

Lubbock himself had been well aware of these complexities. Discussing the so-called impersonality of Flaubert, he stresses that authorial reticence is only a device, and that literary creation is never dissociated from the author's point of view:

But of course with every touch that [Flaubert] lays on his subject he must show what he thinks of it; his subject, indeed, the book which he finds in his selected fragment of life, is purely the representation of his view, his judgment, his opinion of it. The famous «impersonality» of Flaubert and his kind lies only in the greater tact with which they express their feelings — dramatizing them, embodying them in living form, instead of stating them directly.¹

However, for the purposes of his study, which was pre-eminently to distinguish and define certain narrative techniques — «layers and stratifications in the treatment of a story»², — Lubbock tried to abstract himself completely from all other aspects of artistic creation and from considerations of subject-matter.

Moreover, in his detailed treatment of point of view as a narrative device, Lubbock never touches upon the obvious connection between the ascendancy of this device and the general development of literature in the bourgeois world.

Thus Lubbock's book paved the way for the dogmatic and one-sided treatment of the device by his followers. Many of the

¹ Op. cit., p. 67—68.

² Ibid., p. 75.

numerous studies of narrative point of view by bourgeois critics are designed to demonstrate its excellence, or to establish priority in the use of the term, and to classify the different forms and degrees in which the device is employed.¹

The accent put on the importance of narrative technique is another manifestation of the general trend in bourgeois criticism to concentrate attention on aspects of technique, to elevate technique and form to the status of the highest criterion of literary merit, even to make it the essence of literary creation. This trend in literary theory is obviously connected with the tendency towards irrationalism in the various schools of philosophy expressing the ideology of the bourgeoisie, and is most prominent in the so-called «New Criticism». The exponents of the New Criticism find their most congenial medium in the theory and criticism of poetry. In this field their efforts are directed towards minimizing or altogether denying the importance of meaning in poetry, and, hence, of its relevance to the world of objective reality, and establishing instead diction, tension, texture, irony and ambiguity² as the essential qualities of poetic expression³.

The genre of prose fiction is, of course, less amenable to an interpretation which makes a virtue of excluding meaning. But the stress on technique and form has served to obscure the true function of literature as a reflection of objective reality.

But even among bourgeois critics the dogmatic views of Lubbock's followers did not remain uncontested. And while in the earlier German controversy the protagonists on both sides were equally uncompromising «... arguing their point in terms

¹ See e. g. N. Friedman, *op. cit.*; F. Stanzel, «Die typischen Formen des englischen Romans» in «Stil- und Formprobleme in der Literatur», *Her. P. Böckmann*, Heidelberg, 1959; E. Leisi, «Der Erzählerstandpunkt in der neueren englischen Prosa», *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Bd. VI, H. 1, Januar 1956; R. Stang, *op. cit.*; Bertil Romberg, «Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel», *Almqvist & Wiksel*, Stockholm, 1962; Mark Shorer «Technique as Discovery», in «Critiques and Essays on Modern Fiction», ed. J. W. Aldridge, New York, 1952.

² One of the most influential expositions of these views is entitled «Seven Types of Ambiguity» (by W. Empson, Chatto & Windus, London, 1930).

³ The present author has discussed these aspects of the «New Criticism» in «Stylistic Peculiarities of English and American Modernist Poetry», *LVU. Zinātniskie raksti*, 42. sēj., Rīga, 1961.

of a law of narration»¹, the present-day English and American opponents of an exaggerated appreciation of authorial reticence as well as of point of view, are inclined to take a more broad-minded and tolerant view:

At the most, the absence of the author in the story is possible only to a degree. His personal role commences with the very choice of subject and extends through his handling of composition, chronology of events, language, dialogue, introduction of characters, personalia, characterization, and the interplay of presentation (Darstellung) and report (Bericht). Because of this he will always stand between the fictional happening and the reader. The implication that there exists a necessary connection between the personal presence (or absence) of the author and the degree of literary excellence of the product, must be refuted.²

Similar arguments are used by Wayne C. Booth in his comprehensive and many-sided investigation of various aspects of prose fiction³, though his 35-page bibliography makes no mention of Frey's article.

Booth likewise protests against the absurdity of reducing the complex nature of literary achievement to the more or less skilful application of a technical device like point of view, or of making this device the basis for a significant classification of works of prose fiction:

If we think through the many narrative devices in the fiction we know, we soon come to a sense of the embarrassing inadequacy of our traditional classification of «point of view» into three or four kinds, variables only of the «person» and the degree of omniscience. . . . We can hardly expect to find useful criteria in a distinction into two or at most three, heaps. In this pile we see «Henry Esmond», «A Cask of Amontillado», «Gulliver's Travels», and «Tristram Shandy». In that, we have «Vanity Fair», «Tom Jones», «The Ambassadors», and «Brave New World».⁴

Like Lubbock, Booth is pre-eminently concerned with the exploration of fictional technique, though he is aware «that in pursuing the author's means of controlling his reader [he has] arbitrarily isolated technique from all of the social and psychological forces that affect author and reader».⁵

¹ John R. Frey, «Author-Intrusion in the Narrative», *The Germanic Review*, Columbia University Press, Vol. XXIII, December, 1948, No. 4, p. 275—278.

² *Ibid.*, p. 278—281.

³ Wayne C. Booth, «The Rhetoric of Fiction», University of Chicago Press, Chicago, 1961.

⁴ W. C. Booth, *op. cit.*, p. 149—150.

⁵ *Ibid.* Preface.

But unlike many other bourgeois critics, Booth insists all through his book that technical excellence, let alone one particular narrative device, does not constitute the end-all and be-all of literary achievement. He stresses the importance of subject-matter, of the author's moral commitments:

A well-made phrase can serve the rhetorical purposes of a Hitler as well as the literary purposes of a Zola. But in fiction the concept of writing well must include the successful ordering of your reader's view of a fictional world. The «well-made phrase» in fiction must be much more than «beautiful»; it must serve larger ends, and the artist has a moral obligation to «write well», to do all that is possible in any given instance to realize his world as he intends it. ... When human actions are formed to make an art work, the form that is made can never be divorced from the human meanings, including the moral judgments that are implicit whenever human beings act.¹

Booth is aware of the «critical Babel»² that has resulted from the preoccupation of his fellow critics with technique, irony, ambiguity and symbol-hunting — each critic proffering his own interpretation irrespective of narrative testimony. Realizing the effectiveness, in certain cases, of the limited point of view for the achievement of the author's artistic intention, Booth also demonstrates its limitations (especially in his analysis of the two versions of Scott Fitzgerald's novel «Tender is the Night»)³.

Booth remarks that the point of view device may, in some cases, make it difficult for the reader to distinguish between the author's personal attitude and moral judgment, and that of the fictional character from whose point of view the story is presented. In other cases, Booth points out, the «seductive point of view»⁴ may become a vehicle to «build sympathy even for the most vicious character»⁵, because, as he says, «a prolonged inside view works against our capacity for judgment»⁶.

The examples Booth gives to illustrate this thesis are, however, not entirely convincing. With regard to Kafka's novel «The Castle», Booth says that the moral and intellectual point of view of the book as a whole is «confusing, disconcerting,

¹ Op. cit., p. 388—397.

² Ibid., p. 371.

³ Ibid., p. 191—195.

⁴ Ibid., p. 379.

⁵ Ibid., p. 378.

⁶ Ibid., p. 322.

even staggering»¹. Booth does not seem to realize that this is due to Kafka's own contradictory and ambiguous attitude to objective reality, his alienation from society, rather than to the fact that the events in the novel are presented from the point of view of the central character — the surveyor «K». Kafka's novels are obscure, because his inner contradictions led him, as a Soviet critic has aptly expressed it:

все дальше по пути метафизической зашифровки реального исторического и социального зла, придавали все более патологический и кошмарный облик единому и непостижаемому в своей сущности капитализму².

As regards Céline's novel «Voyage au bout de la Nuit» — another example adduced by Booth, — it is clear that the sordid and brutish vision of life conveyed in the book is the result not of the point of view device used by Céline, but of his anti-humanist and reactionary tendencies, for he subtly manipulates the device to veil his ideas and make them more palatable to the reader.

Thus it is difficult to agree with Booth when he attributes the «moral confusion» he discovers in many novels by modern bourgeois writers to some flaw in the author's presentation — a failure to establish an exact equilibrium between implied authorial judgment and the fictional character's point of view. Yet in his discussion Booth closely approaches the crucial problem with regard to point of view as a narrative device — the interrelation between the author's point of view, his attitude and moral values as realized in his book as a whole, and the dramatized point of view of one of his personages. Booth rightly insists that it is the author's obligation «to be as clear about his moral position as he possibly can be»³.

It is these problems which the German scholar Robert Weimann has made the subject of his theoretical investigation «Erzählerstandpunkt und *point of view*»⁴.

¹ Op. cit., p. 287.

² Е. Книпович. Франц Кафка. «Иностранная литература», 1964, № 1, стр. 201.

³ Op. cit., p. 389.

⁴ Robert Weimann, «Erzählerstandpunkt und *point of view*. Zu Geschichte und Ästhetik der Perspektive im englischen Roman», Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik, 1962, No. 4. See also by the same author «New Criticism» und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft», Max Niemeyer Verlag, Halle (Saale), 1962, Vierter Teil «Erzählform und «point of view»».

Weimann distinguishes between «point of view» as a narrative technique used to present events from the angle of vision of a fictional personage — for which he retains the English term «point of view», — and the personal attitude of the author, his social, ethical, and psychological approach to objective reality as his subject-matter — for which he uses the German word «Erzählerstandpunkt».

Proceeding from a conception of literature based on the principles of historical materialism, Weimann discusses the historical and aesthetical premisses of the narrative point of view, its interdependence with objective reality, the relation between fictitious narrator and author, narrative form and content. Weimann also gives a survey of the evolution of narrative point of view in the course of the development of the novel as a genre.

Weimann's Marxist approach and his great erudition preclude an oversimplified equation of the author's «Weltanschauung», his political convictions, and «Erzählerstandpunkt». In complete accordance with Fr. Engels's wellknown view: «чем больше скрыты взгляды автора, тем это лучше для произведения искусства»¹, Weimann points out that the political and social judgments, implicitly or explicitly contained in a work of fiction, can become its integral part only if they are creatively realized in the «Erzählerstandpunkt»:

Nur solche weltanschaulichen Positionen vermögen aber das Kunstwerk zu bereichern, die darin perspektivisch verankert, d. h. gestalteter Bestandteil der gesamten künstlerischen Weltanschauung sind. (Ungestaltete Weltanschauung wird niemals perspektivisch wirksam, sondern bleibt aufgepöppelte Tendenz.) Während also die Weltanschauung eine biographische Kategorie und ein theoretisches Attribut des Künstlers bleibt, ist die Perspektive ihr umfassenderes, in der künstlerischen Praxis bewährtes und im Kunstwerk gestaltetes Pendant.²

Weimann links the development of the novel as a genre with the changes in the structure of society. He shows that not only the views embodied in a work of literature, but also the approach to representation, are conditioned by the mutual relationship of author and society and the author's attitude to the surrounding world. Like other Marxist literary historians he demonstrates that the emergence of formal authorial reticence

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, сост. М. Лифшиц, т. I. М., 1957, стр. 9.

² R. Weimann, «Erzählerstandpunkt und point of view», p. 385.

as a stylistic trend is closely connected with the author's precarious position in an alien world — he can neither identify himself with the prevailing standards of social relationships, nor aspire to infallible judgment, which alone would justify formal authorial omniscience and overt comment. Hence the author restricts himself to individual experience and favours the limited point of view which affords the possibility of representation from a personal angle, without assumption of authorial omniscience:

Der seiner Leserschaft entfremdete Literat verzichtet zunehmend auf ein persönliches Ansprechen des ihm fremd gewordenen Publikums. ... Die ihm fremd und unberechenbar erscheinenden Gesetze der kapitalistischen Gesellschaft entziehen sich seiner erzählerischen Übersicht und Vergegenständlichung. Als «wahr» gilt nur noch der Ausdruck und die Bestätigung der gestaltenden oder gestalteten Subjektivität. ... Der Verzicht auf die verallgemeinernde und zusammenfassende Funktion des Erzählers mündet in der Regel in dem Verzicht auf jeden auktorialen Kommentar. An dessen Stelle tritt der mehr oder minder konsequente personale point of view.¹

Weimann is, of course, aware that the general trend in the development of literature, dependent as it is on definite historical and social factors, «der Epochestil» as he calls it, receives its various and distinctive modifications in the style of each individual writer:

...in der Einheit des künstlerischen Stils [fließen] die individuelle und die historische Eigenart, der Personalstil und der Epochestil zusammen. ...[es] liesse sich in starker Vereinfachung sagen: die Sozialperspektive bildet die Grundlage des gemeinsamen Stils aller Künstler einer Epoche; sie erklärt die ähnliche Bewertung und Darstellungsform der in den Werken einer Epoche widergespiegelten Erscheinungen. Die Individualperspektive bildet die Grundlage des Personalstils. Sie erklärt die nicht hinwegzuleugnende Tatsache, dass Fielding und Swift, Pope und Gay, Addison und Steele ebenso wie Thackeray und Dickens — obschon sie im wesentlichen die gleiche Wirklichkeit darstellen und der gleichen Gesellschaft angehören — doch eine unverkennbar individuelle Haltung zur Wirklichkeit einnehmen, der ein unverkennbar individueller Stil entspricht.²

However, mainly concerned as Weimann is with a critical analysis of the bourgeois concept of point of view and with establishing the historical roots of this narrative device, he does not make it sufficiently clear that the historical and social factors determining the general trend in literature at any

¹ Op. cit., p. 415—416.

² Ibid., p. 405.

given period, are mostly not consciously apprehended by individual authors. Nor do all authors deliberately adjust their style to conform to philosophical tenets. They are guided also by subjective inclinations, intuition, artistic expediency. In this respect Zatonsky's conclusions seem more elastic and less one-sided. In his book on twentieth-century literature, Zatonsky covers part of the same ground as Weimann and accounts for the modern preference for point of view technique in a similar way. But he rightly argues that the role assigned by Flaubert to the «author» in prose fiction, is not only the result of his ideological commitments, but also — to quote his own words — «чисто художественный прием, философский (а не эстетический) смысл которого не следует принимать слишком всерьез»¹.

Weimann's investigation is a valuable contribution to the correct assessment of narrative point of view as a critical concept and as an aspect of prose fiction. Since he is mainly concerned with the theoretical problems involved, illustration of point of view as handled in modern fiction remains outside the scope of his discussion. Thus the very phenomenon which evoked the preoccupation of many bourgeois critics with this device and challenged Weimann to expose the flaws in their theoretical pronouncements, is almost entirely ignored by him. Moreover, due to the slant of his discussion, the inference seems to suggest itself, though Weimann perhaps did not intend it, that authorial reticence and point of view technique constitute a harmful practice apt to have a corrosive effect on the genre of the novel. Weimann concludes his investigation with the words:

Die Kunstform des bürgerlichen Romans, die sich durch die forschende Perspektive einer menschlich bedeutsamen und gesellschaftlich beziehungsreichen Erzählerpersönlichkeit konstituierte, endet mit der Zerstörung dieser Persönlichkeit. Am Ende steht nicht nur der Verlust einer menschlichen Perspektive, sondern die Zurücknahme des Humanismus und die Zerstörung der Erzählkunst.²

It must be stressed, however, that «die Zurücknahme des Humanismus» is not the result of a form or technique, but of the author's attitude, to express which any stylistic device may

¹ Д. Затонский. Век Двадцатый. Изд. Киевского ун-та, 1961, стр. 93

² Op. cit., p. 416.

be exploited; and that «die Zerstörung der Erzählkunst» is beyond the power of any of the authors Weimann refers to. Neither A. Robbe-Grillet, N. Sarraute, Benjamin Jarnes, nor any other author can ever destroy narrative art. They can only demonstrate their own impotence.

Point of view in the narrow sense has, of course, always been part and parcel of the arsenal of literary craftsmanship. This is borne out by the ancient tradition of first-person narrative, of which the literary heritage of all nations afford abundant examples. A restricted point of view has also been used in third-person narrative by authors whose general practice was the reverse of authorial reticence. Thus, the storming of Front-de-Boeuf's castle in «Ivanhoe» is presented through the consciousness of Rebecca. R. Stang points out that, in an essay published in 1864, the English critic Nassau Senior comment on the device used by Scott in this scene. Though this critic did not actually use the term «point of view», his discussion shows that he had in mind just this aspect of Scott's presentation. Scott deliberately limits himself to what one person could have seen. Nassau Senior contrasts this to the procedure of the historian who «would try to give us the entire battle, made up from as many different accounts as he could», while Scott «forced us to imagine ourselves in Rebecca's situation and so gained a concentration and vividness which would be lacking in the historian's account of the same event»¹. Dickens, too, realized the advantages of a limited point of view in certain situations and remarked about one of the scenes in «Little Dorrit» (Book I, Chapter XIV): «This history must sometimes see with Little Dorrit's eyes, . . .»²

For Scott, Dickens, and other earlier authors, point of view was, however, a device used occasionally, whereas in the work of certain contemporary authors it has become predominant and thus signifies a fundamentally different approach to representation; as Zatonsky has put it: «...такого рода ограничительная стилизация... превращается в новое эстетическое качество»³.

It was only natural that this phenomenon should attract the attention of critics and literary historians. Critical appreciation of narrative point of view becomes questionable, however,

¹ Quoted by R. Stang, *op. cit.* p. 107.

² Quoted by D. Boege, «Point of View in Dickens», *Publications of the Modern Language Association of America*, LXV, 1950, p. 102.

³ *Op. cit.*, p. 95.

when this narrative device is regarded as a touchstone for literary excellence and employed to bolster up theories about the significance of technique as against content and meaning.

It seems likewise doubtful that the use of point of view as a narrative technique can be shown to determine any ethically pernicious influence a book may exert, or to be indicative of the decline of bourgeois literature, or of deterioration in the work of a single author.

This point is well illustrated by a comparison of two recent novels by John Steinbeck. The bulk of J. Steinbeck's novel «The Winter of our Discontent» is presented from the point of view of the main hero, Ethan Hawley. The author is almost entirely unobtrusive.¹ In the novel «East of Eden» there is no single centre of consciousness through which events are viewed. The author is omniscient, and the narrative is interspersed with long authorial intrusions. But the ethical and social import of «The Winter of our Discontent» is certainly not more objectionable than that of «East of Eden». On the contrary, the ethical and aesthetic superiority of «The Winter of our Discontent» is unquestionable, and it is not impaired by the narrative technique adopted by the author. In «East of Eden» the authorial intrusions are no less suffused by a reactionary, anti-humanist spirit² than the rest of the book, about which a Soviet critic has said:

Взорам читателя предстает поразительная коллекция: поджог, самоубийство, 2 отравления, 2 убийства, 2 неудачных покушения на жизнь, ряд сцен из «быта» публичного дома. Автор явно рассчитывает на читателя, возвращенного на «комиксах» и детективных романах. Только они могут принять как должное омерзительные сцены насилия и разврата, которыми изобилует роман³.

The difference between the two books cannot be accounted for in terms of narrative technique. The difference is entirely due to a fundamentally different attitude of the author, as artist and human being, to the surrounding world. It is due to that «...umfassendere Verhältnis des Dichters zur Wirklichkeit, ...[das] primär über Auswahl und Bewertung des Dargestellten entscheidet»⁴, which Weimann himself has so eloquently argued.

¹ See: John Steinbeck, «The Winter of our Discontent», Heinemann, London, 1961.

² See: John Steinbeck, «East of Eden», The Viking Press, New York, 1952, p. 132, 413.

³ Л. Романова. Философия мистера Стейнбека. «Литературная газета», 10 июля 1954 г.

⁴ R. Weimann, op. cit., p. 374.

The narrative or restricted point of view is by definition a form of literary presentation which concentrates attention on the experience of the personage chosen as «centre of consciousness». Its application in an all-pervading manner in a work of fiction, is evidence of the exclusive importance the author attaches to the inner life of his personages, and is practicable only in conjunction with a high degree of authorial reticence.

As is commonly recognized by most critics, the tendency in the work of many authors to concentrate on the inner life of their heroes and to observe authorial reticence was conditioned by concrete historical and social developments. Between the two World Wars, this tendency assumed increasing importance in the work of bourgeois authors, no doubt because the growing disintegration of the social system in which they were placed forced them into «immigration within». At the same time, the impact of previous achievements by the great masters of fiction must not be underrated. Authorial reticence as practised by Flaubert and Chekhov, the forceful presentation of their heroes' inner world by Tolstoy and Dostoyevsky, were formative factors, as potent in shaping the art of the younger generation of authors, as their personal experience and reaction to the historical, social and ideological phenomena of their time.

Thus the emergence of the point of view device in modern literature can be seen as marking a certain stage in the development of prose fiction, both historically and aesthetically. It carried the realization of authorial reticence, immediacy of presentation, and «interior vision» a step further. This is not to argue that the restricted point of view is a unique or superior way of affording an insight into the mentality of a literary character. Lifelike and convincing presentation of the inner life of the characters is one of the highest criteria in a work of literature, and the great writers of the past have unsurpassed achievements in this sphere to their credit. Even within the scope of a very short story Chekhov's little hero Vanka is brought so poignantly close to the reader that his fate and his suffering remain for ever part of our experience of life. And there is, of course, no hint of a limited point of view in the story.

If the point of view device is used for the sole purpose of providing a transcript of momentary impressions on the mind of the personage involved, it amounts to no more than an exercise in technical dexterity and scarcely serves the true purpose of literature as an art. Like all aspects of style, the narrative

point of view is part of the complex content-form interdependence. It is artistically significant if it merges with and is essential to the overall meaning of a work of literature: in other words, if registering impressions is not an end in itself but subordinate to an idea which imparts to the concrete immediate facts a broader relevance to the objective social reality of life. Thus a significant function of point of view lies in the tension created by the interplay between the presented point of view of the personage and the implied point of view of the author — divergent or near identical, — which resolves itself in an unstated interpretation of the aspect of life reflected. In actual literary creation this interplay is capable of infinite variation due to the diversity of subject-matter, the intention or attitude of the author and his skill in using the device.

Katherine Mansfield's handling of point of view is an important aspect of her creative method. In the structural design of many of her stories, the narrative point of view serves the purpose of enhancing her theme, while it creates a sense of sharing in the reader and that «quickening of perception» she considered indispensable in a work of literature.

Moreover, thanks to the high degree of perfection she achieved in the realization of the restricted point of view, this form of presentation came to appear as intrinsically appropriate in the short story of experience, character and emotional atmosphere. And though the prominence of the device in the work of many later short-story writers cannot be attributed to Katherine Mansfield's influence exclusively, the fact remains that of the other two writers whose names and work highlight the development of the short story in English during the post-war years, Sherwood Anderson was little concerned with point of view technique, and Ernest Hemingway's stories appeared much later than Katherine Mansfield's.

Katherine Mansfield solves the problem of point of view in different ways according to the requirements of each story.

When one of the protagonists functions as first-person narrator, the events appear in the subjective form they assume in his experience. In each story in which a narrator appears who is the main hero, the structural significance of the device is, however, entirely different.

«Poison» is the story of a young man enticed by a glamorous and calculating woman. From the safe vantage point of hardened maturity, the central character recollects his youthful infatuation. There is a great narrative distance (for many

years have elapsed since the events) between the experiencing «I» and the narrating «I», and also an ironic contrast between the sceptical adult narrator and his deluded adolescent self. The aesthetic distance thus created imparts to the story a relevance far beyond the trivial melodrama a mere summary of the facts would suggest.

Because he has accomplished the painful passage from ingenuous ardour to barren sophistication, the narrator can view with detachment, not devoid of regret, the time when he was capable of genuine and poignant emotion, when life seemed full of haunting beauty and mystery, and his love the incarnation of all dreams:

Who was she? She was — Woman. ... On the first warm evening in spring, when lights shone like pearls through the lilac air and voices murmured in the fresh flowering gardens, it was she who sang in the tall house with the tulle curtains. As one drove in the moonlight through the foreign city hers was the shadow that fell across the quivering gold of the shutters. When the lamp was lighted, in the newborn stillness her steps passed your door. And she looked out into the autumn twilight, pale in her furs, as the automobile swept by ...

In fact, to put it shortly, I was twenty-four at the time. And when she lay on her back, with the pearls slipped under her chin, and sighed, «I'm thirsty, dearest, Donne-moi un orange [sic], I would gladly, willingly, have dived for an orange into the jaws of a crocodile — if crocodiles ate oranges (p. 687).¹

This is almost the only instance when the narrator openly ridicules his former self. But all the time the contrast is felt between the emotions of the youth and the point of view of the older man; and the episode takes on the quality of a commentary on the loss of belief and enthusiasm.

In the concluding scene, the drink Beatrice handed her lover «tasted chill, bitter, queer» (p. 691). Katherine Mansfield avoids a direct reference to «poison» in this, the final sentence, though it harks back to the preceding conversation between the two. But the poison is there — for the experiencing «I», because he has begun to understand Beatrice's betrayal, and for the narrator, because in spite of his cynicism, it symbolizes the decay of sensibility which is the price of adjustment to life in the world that surrounds him.

The passage quoted exemplifies Katherine Mansfield's way of lightly and unobtrusively creating the atmosphere, while

¹ See: «Collected Stories of Katherine Mansfield», Constable, London 1956. All further page references within the text are to this edition.

simultaneously accenting the drift of the story — apparently spontaneous and uncalculating, yet with the consciousness of the artist whose instinct is guided by his knowledge.

Katherine Mansfield's own analysis of the story is illuminating:

The story is told by (evidently) a worldly, rather cynical (not wholly cynical) man **against** himself (but not altogether) when he was so absurdly young. You know how young by his idea of what Woman is. She had been up to now, only the **vision**, only she who passes. You realise? And here he has put all his passion into this Beatrice. It's **promiscuous** love, not understood as such by him; perfectly understood as such by her... He, of course, laughs at it now, and laughs at her. Take what he says about her «sense of order» and the crocodile. But he also regrets the self who, dead privately, would have been young enough to have actually wanted to **Marry** such a woman. But I mean it to be light — tossed off — and yet through it — Oh, subtly — the lament for youthful belief. These are the rapid confessions one receives sometimes from a glove or a cigarette or a hat.¹

In this story the point of view of the enlightened adult puts the experience of the ignorant young man into the right perspective. His greater understanding directs the understanding of the reader. In the story «The Lady's Maid», the situation is reversed. The conclusions the reader draws from the facts reported by Ellen, the narrator, are altogether different from the interpretation she herself puts on them.

Thus a discrepancy arises between the direct, conscious information and the indirect, unconscious information supplied by the narrator. It is 'a discrepancy made possible by the very narrative technique. At the same time it is only due to the character of the protagonist, that the discrepancy could arise.

By virtue of the intrinsic goodness and honesty of her nature, Ellen is incapable of discerning, or even understanding duplicity, calculated hypocrisy, and the cold-blooded exploitation she has been subjected to. So her account of her mistress is inspired by devotion and compassion, her own self-abnegation and loving-service are taken as a matter of course.

The point of view in this story seems to be a dual one. The vision of the narrator, and the interpretation she puts on what she sees, is blurred and faulty, but is constantly corrected and supplemented by the reader himself. The reader is

¹ «The Letters of Katherine Mansfield», ed. J. Middleton Murry, The Albatross, Hamburg, 1934, p. 291—292.

indeed made a constructive participant. But this second point of view — the way the reader interprets the events — is the creation of the author no less than the restricted point of view realized in Ellen.

It is the implicit evaluation suffusing the story, which arises from the author's attitude and is conveyed to the reader. The note of dramatic irony is due to no special information or knowledge passed on to the reader by some trick of the author's. There are no authorial asides, no comments. It is all in the suggestive structure of the story. Thus the complex unity of the diverse aspects of point of view — point of view as a narrative technique (the presentation of events from the narrator's point of view) and point of view as the author's view of life (the overall statement of the story), is here exemplified with special clarity.

N. Diakonova has pointed out in her interesting comments on this story that Katherine Mansfield's «democratic sympathies are here particularly obvious»¹. It might be added that this story also embodies one of the problems that constantly preoccupied Katherine Mansfield.

In her endeavour to be true to life, Katherine Mansfield was concerned not with the exposure of violence, horror, crime, not with the social evils that are obvious and self-condemnatory. She wanted to uncover the small-scale evil and corruption, the violation of human values that is almost imperceptible and seems deceptively harmless, but the corroding effect of which is the more terrible because it is concealed in everyday, ordinary behaviour.

There is nothing diabolical about Ellen's mistress. She does not commit acts of atrocious cruelty or rejoice in giving pain. Yet she destroys Ellen's life slowly but surely. And Ellen is no tragic and romantic heroine. Yet her moral integrity, kindness and simple sincerity make her truly human. In terms of the dichotomy between people «who have roots», to use Katherine Mansfield's favourite phrase, and the egoists, snobs and intellectual frauds, Ellen's delusion about her mistress is a manifestation of the unbridgeable chasm that separates these two opposites.

It goes without saying that the mistaken or duped narrator is not the invention of Katherine Mansfield. This is a tradition-

¹ I. Arnold and N. Diakonova, «Analytical Reading», Leningrad, 1962, p. 166.

al figure, especially in the domain of satire and irony. So much so, that it is impossible to regard the application of this literary convention by any one author as derived from the work of certain—of his predecessors. Perhaps a reading of Arthur Schnitzler's «Leutenant Gustl» or F. Dostoyevsky's «Кроткая» (both employing an «unreliable» narrator) stimulated Katherine Mansfield to try her hand at it. However, the device in this story is not only essential to the artistic intention, but also seems a focal point for all the characteristic features of her method of representation: authorial reticence is essential for first-person narrative, the person of the narrator seems the natural medium for oblique character portrayal (the second main character does even not appear in the story), significant use of detail, suggestiveness. And the constructive participation of the reader appears as an inseparable concomitant of the story.

In stories where Katherine Mansfield uses third-person narrative, the point of view device still remains an important structural element.

There is no fictional narrator or observer whose point of view must, as a matter of course, imprint itself on everything he records. But neither is the reader conscious of receiving a description or report from the author in his capacity of creator of the story. The world represented seems to unfold before the reader as reflected in the consciousness of one of the characters in the story.

It is not only a matter of the author's refraining from stating personal opinions or from describing the feelings of the personages; nor is the optical factor the decisive thing, i. e. representation of such things only as come within the range of vision of the respective personage. Some critics, however, tend to identify point of view with optical accuracy, or to over-emphasize this aspect. Thus W. Lang goes out of his way to prove that Katherine Mansfield anxiously saw to it «dass bloss das beschrieben wird, was auch im Wahrnehmungsbereich der betreffenden Person liegt.»¹ Lang adduces as evidence the sentence «A little piano stood against the wall with yellow pleated silk let into the carved **back**». (From «The Aloe» — the first version of «Prelude».) This was changed by Katherine Mansfield in the final version of the story to «... yellow pleated silk

¹ Wilhelm Lang, «Sprache und Stil in Katherine Mansfields Kurzgeschichten», Tübingen, 1936, p. 12.

let into the carved **front**», allegedly because the scene must represent only what Linda could see. Lang goes on to say: «Unmöglich konnte sie von ihrem Schaukelstuhl aus die Rückseite des Klaviers sehen.» It is much more likely that Katherine Mansfield made the change to correct a slip of the pen — a piano usually does not have «a carved back»; and as it «stood against the wall», nobody could have seen its backside anyway.

In Katherine Mansfield's stories the point of view is brought out in a much more comprehensive and all-pervasive way. The sensory perceptions, the standards of value of the respective personage, his experience and the working of his mind are laid bare, so that the scene is caught in the aspect which it assumes in his imagination. And in each case the main impulse of the story derives from this circumstance.

Thus point of view is not merely a technical device, more or less consistently applied, but an intrinsic element of the structure of the story.

In some cases the point of view remains the same throughout. To use James's term, one refractor or centre of consciousness is used. In others the point of view is shifted from one personage to another.

In the story «Sun and Moon» the «refractor» is a child's mind, which entails specific difficulties for the author.

A child too young to read or write, much less articulate his own feelings, can be shown telling the story in his own voice, i. e. in first-person narrative, only by stretching the bounds of realistic presentation to a point bordering on literary legerdemain. But Katherine Mansfield never indulged in sensational extravagance or verbal jugglery. A feat like the supposedly verbatim reproduction of the thoughts and sensations of the idiot Benjy in Faulkner's «The Sound and the Fury»¹, with all its ideological implications, lay quite outside her artistic intentions.

To convey Sun's point of view was essential for the purposes of the story. However, for the above reasons, first-person narrative was ruled out. The story is written in third-person narrative with Katherine Mansfield's usual authorial reticence and evocation of a sense of immediacy.

¹ William Faulkner, «The Sound and the Fury», The Modern Library, New York, 1946, p. 23—94.

Sensory perceptions are communicated in the way they affected Sun, the reader shares in what he sees, hears, smells:

While they were being unbuttoned Mother looked in with a white thing over her shoulders; she was rubbing stuff on her face (p. 156). The drawing-room was full of sweet-smelling, silky, rustling ladies and men in black with funny tails on their coats — like beetles (p. 156).

The reader also sees the child's mind at work assimilating and interpreting the impressions crowding in on him:

When Sun looked in a white-faced man sat at the piano — not playing, but banging at it and then looking inside. He had a bag of tools on the piano and he had stuck his hat on a statue against the wall. Sometimes he just started to play and then he jumped up again and looked inside. Sun hoped he wasn't the concert (p. 154).

Later, when the party was already in full swing and the children had been brought in to be shown to the guests, «Sun looked to see if the same concert was there, but he was gone» (p. 157). And another instance:

There was only one man that Sun really liked. He was a little grey man, with long grey whiskers who walked about by himself. He came up to Sun and rolled his eyes in a very nice way and said: «Fond of dogs?» Sun said «Yes». But then he went away again, and though Sun looked for him everywhere, he couldn't find him. He thought perhaps he'd gone outside to fetch in a puppy (p. 157—158).

The whole story is steeped in the atmosphere of the child's world, the vision (optical as well as mental) is steadily kept at a level commensurate with Sun's capacities. Yet Katherine Mansfield does not resort to baby-talk or make her little hero one of those sweetly cute prodigies. With apparent unpremeditated ease she sustains a tone of simple, natural speech, never lapsing into primitiveness or oversimplification. It is rather by avoiding anything that might jar on our feeling of aptness — bookish words, abstract notions, elaborate sentence structure — than by putting in pointers to Sun's speech level, that Katherine Mansfield achieves this effect of appropriateness. As there is nothing in the language incompatible with the point of view adopted in the presentation of the story, she avoids the pitfalls of blending the adult's and child's points of view. As John Gerber has shown, such blending of the point of view of adult author and child character is sometimes felt in Mark Twain's «Tom Sawyer»; for such words as cogitale, pariah, hypercritical,

perennial bliss, betray the voice of the author in spite of the generally sustained point of view of Tom Sawyer.¹

Sun's understanding or lack of it, the very quality of a child's mind and feeling, is brought out in an ingenious way which disposes of the necessity for the author to comment, explain or describe, or else present a child's mind busily engaged in precocious ruminations. Instead, it is by Sun's constantly measuring himself against Moon, his still younger sister, that his growing awareness of himself, of others, of all that surrounds him, is unobtrusively suggested. Moon as a foil for Sun is a pattern that naturally fits into the background of the usual nursery bickerings and rivalries between boy and girl, younger and older. To quote only a few examples:

And Moon held out her skirt by the tips and dragged one of her feet. Sun didn't mind people not noticing him — much... (p. 157).

And down they went. Sun did feel silly holding Moon's hand like that but Moon seemed to like it (p. 157).

Then Moon went and made a silly of herself again. She put up her arms in front of everybody and said: «My Daddy must carry me». But they seemed to like it and Daddy swooped down and picked her up as he always did (p. 158).

Thus, without any strain, in a natural way, the point of view of Sun is sustained, not only in the sense of his field of vision, but in the sense that the reader perceives everything in the way Sun experiences it, unadorned and uncommented. And what Sun dimly feels and does not understand, is supplemented by the reader's deeper understanding.

The reader's interpretation, over and above Sun's comprehension, invests the trifling facts of the story with a deeper meaning. The mere facts tell us nothing, or at best add up to an amusing anecdote: a little boy is disturbed by the discovery that the glittering festive table and the magic ice-cream pudding («a little pink house with white snow on the roof and green windows and a brown door and... a nut for a handle», p. 155.) have been reduced to litter in the aftermath of the party.

There is no exposure in the story of a wrong done or a deception intended. In terms of the adult world the appetizing arrangement of a dish is no deceit, and the impaired decoration

¹ John C. Gerber, «The Relation between Point of View and Style in the Works of Mark Twain», in «Style in Prose Fiction», ed. H. C. Martin, Columbia University Press, New York, 1959, p. 157.

of an ice-cream pudding not an occasion for regret. It is only Sun's ignorance and lack of experience that make him take the conventional trappings for a thing of beauty. Yet the world of the story is seen through Sun's eyes. It is his experience we share. The shock to his sensibility and imagination is none the less real for being caused by what is ordinary and inevitable to the adult mind. On the contrary, his vulnerability seems to throw into relief the adult's protective blindness to the sordid side of life.

The story never for a moment departs from the plane of ordinary occurrence. There is no hint of symbolism, no prodding of the reader to seek a hidden meaning, such as we feel in the very title of Sherwood Anderson's story «I Want to Know Why»¹ — also a story of initiation. It is simply that Katherine Mansfield has embodied her theme by the understatement of a trivial occurrence.

According to Katherine Mansfield's own testimony, «Sun and Moon» is one of the stories which came to her intuitively, as it were, almost without creative effort:

I dreamed a short story last night even down to its name, which was «Sun and Moon»... I didn't dream that I read it. No, I was in it, part of it, and it played round invisible me. But the hero is not more than five. In my dream I saw a supper table with the eyes of five. It was awfully queer — especially a plate of half-melted ice-cream...²

But in this, as in other cases, Katherine Mansfield's «intuition» or spontaneity is the «divine flower of wisdom» which comes to the artist through all his «terrific gardening», of which she speaks in one of her letters:

With an artist one has to allow — Oh tremendously — for the subconscious element in his work. He writes he knows not what — He's possessed. I don't mean, of course, always, but when he is inspired — as a sort of divine flower to all his terrific gardening there comes this subconscious, ... wisdom.³

In some stories Katherine Mansfield shifts the point of view from one personage to another, so that the reader gets an «inside view» of several of the protagonists, or even of all of them in turn, as is the case in «Prelude» and its continuation — «At the Bay».

¹ Sherwood Anderson, «The Triumph of the Egg», B. Huebsch, New York, 1921.

² Letters, p. 94.

³ Ibid., p. 272.

In these stories, written with a feeling of «a sacred debt»¹, «a debt of love»¹ and dedicated to her brother who had died in the war, Katherine Mansfield wanted to bring to life her childhood, her family, her home in New Zealand and the background in which it was set — «to make our undiscovered country leap into the eye of the old world»¹. It is her childhood family circle that is the real protagonist of these stories, not a separate individual. Therefore a point of view restricted to one «refractor» was not acceptable. Each of the personages was to be brought out in his own right, not as reflected in the mirror of another's mind.

Though, in general, Katherine Mansfield increasingly inclined to the use of the limited point of view, she was never dogmatic or rigid in the application of this representational device. The requirements of her story were always her first consideration, and in some of the best stories of her later period she shifts the point of view between two or more protagonists and also avails herself of the author's privilege of speaking in his own voice.

In «*Marriage à la Mode*» the point of view is shifted from William to Isabel at the end of the story, in «*Life of Ma Parker*» from the title heroine to the «literary gentleman», in «*The Daughters of the Late Colonel*» from Constantia to Josephine, in «*The Fly*» from Mr. Woodfield to the Boss. Katherine Mansfield apparently felt that in these stories «the relation to the whole»², which she always endeavoured to bring out, could not be accommodated within the confines of the restricted point of view of one personage.

But it must be stressed that in spite of the greater authorial licence she allowed herself in these stories, she did not lapse into jarring intrusions like those James can often be found to indulge in. In his famous story «*Daisy Miller*», where there is no observer or narrator functioning as a structural element of the story, and where all depends on the restricted point of view of the main protagonist whose lack of insight is the cause of Daisy's tragedy, James addresses the reader in the old-established manner:

The first gallantry here was simply to tell the truth: and the truth for Winterbourne, as the few indications I have been able to

¹ «*Journal of Katherine Mansfield*», ed. J. Middleton Murry, The Albartross, Hamburg, 1934, p. 60—61.

² See Katherine Mansfield, «*Novels and Novelists*», ed. G. M. Murry, Alfred A. Knopf, New York, 1930, pp. 6, 54.

give have made him known to the reader, was that Daisy Miller should take Mrs. Walker's advice.¹

Unlike James, who by intrusions of this kind contradicted his own aesthetic principles and thus laid himself open to ironical criticism², Katherine Mansfield's comments in her own voice are of a piece with the general texture of the story.

In Katherine Mansfield's stories the author's speech is so subtly attuned to the speech of the personages, so imperceptibly coloured by their point of view, that we are not aware it is the author describing the scene or character, and yet not certain that we see everything through the eyes of the personages concerned.

The initial passage of «The Garden Party» is written in this peculiar way:

And after all the weather was ideal. They could not have had a more perfect day for a garden party if they had ordered it. Windless, warm, the sky without a cloud. Only the blue was veiled with a haze of light gold, as it is sometimes in early summer. The gardener had been up since dawn, mowing the lawns and sweeping them, until the grass and the dark flat rosettes where the daisy plants had been seemed to shine. As for the roses, you could not help feeling they understood that roses are the only flowers that impress people at garden parties: the only flowers that everybody is certain of knowing. Hundreds, yes, literally hundreds, had come out in a single night: the green bushes bowed down as though they had been visited by archangels (p. 245).

By the first sentence, as usual, we are already included in the course of events and supposed to have shared the hopes and fears of the family about the fickleness of the weather. We belong to it all, we know «where the daisy plants» had been (here, though there is no indication of indirect interior monologue, the viewpoint is clearly that of the family), we see the roses through the eyes of the Sheridans, only interested at the moment in making the most of the attractions of their garden. The repetition of «hundreds, literally hundreds», over-emphatic as is common in personal conversation, underlines this feeling. And yet the poetical picture — «the green bushes bowed down as though they had been visited by archangels» — seems to come to us through the eyes of the author.

¹ *The Complete Tales of Henry James*, ed. Leon Edel, Lippington, New York, 1962, p. 184.

² See John E. Tilford Jr., «James the Old Intruder», *Modern Fiction Studies*, IV Summer 1958, p. 157—164.

We have already caught the atmosphere of the Sheridan family circle. The following little scene at the breakfast table confirms the general impression of a well-to-do, cultured, moderately luxurious milieu. The point of view is not yet fixed in one central consciousness. It is not through the eyes of one certain personage that the reader sees the scene. He rather gets the feeling of witnessing it from the outside. Then we follow Laura to the garden «still holding her piece of bread and butter». The words immediately following: «It's so delicious to have an excuse for eating out of doors . . .» (p. 246), though not marked off from the preceding sentence typographically or syntactically, are apprehended as Laura's interior monologue, and draw the reader into the orbit of Laura's mind. It is through her eyes and coloured by her point of view that the following scene is perceived.

Laura meets and talks to the workers who have come to put up the marquee for the garden party. Her progress from condescending superiority to a sense of friendly familiarity with the workers, is humorously punctuated by her feeling about the piece of bread-and-butter in her hand. At first she feels awkward about it. It is in her way and interferes with the pose of society lady she has taken. She tries to copy the tone of her mother, but immediately realizes her own affectation in contrast to the easy and natural manner of the workmen. They become linked in her mind with her general sense of the beauty of the morning. But she is still careful to use the hand «that did not hold the bread-and-butter» (p. 246) when pointing out a place for the marquee. She is still aware that the expression «a bang slap in the eye» (p. 247) used by the workmen, does not conform to the respectful tone they should adopt when talking to a lady. But later, when she is moved to reject «these absurd class distinctions» (p. 247), she ostentatiously takes a bite from her bread-and-butter, thus confirming how much she feels at home with the workmen and defying the conventions her upbringing has imposed on her.

Laura's childish self-consciousness about the piece of bread-and-butter functions as a sort of comic relief, which prevents the scene from assuming a seriousness out of proportion, and enhances the reader's sense of intimate knowledge of her mind, which he sees at work with the same immediacy as, throughout the story, he receives impressions of the outside world through her perceptions:

She was still, listening. All the doors in the house seemed to be open. The house was alive with soft, quick steps and running voices. ... But the air! If you stopped to notice, was the air always like this? Little faint winds were playing chase in at the tops of the windows, out at the doors. And there were two tiny spots of sun, one on the inkpot, one on a silver photograph frame, playing too. Darling little spots. Especially the one on the inkpot lid. It was quite warm. A warm little silver star. She could have kissed it.

The front door bell pealed and there sounded the rustle of Sadie's print skirt on the stairs. A man's voice murmured ... (p. 249).

And all the time, while we see the scene through Laura's eyes, our knowledge of her is increased by discovering what it is that affects her, how she responds. She is revealed to us by her sense of affinity with the workman who cares for the beauty and fragrance of a flower, by her impulse to minimize the disparity between her affluent surroundings and the condition of the workmen by speaking deprecatingly of the band:

«H'm, going to have a band, are you?» said another of the workmen. He was pale. He had a haggard look as his dark eyes scanned the tennis-court. What was he thinking? «Only a very small band,» said Laura gently. Perhaps he wouldn't mind so much if the band was quite small (p. 247).

Her partiality to cream puffs is as much part of her as her susceptibility to all things beautiful and proud:

Against the karakas. Then the karaka trees would be hidden. And they were so lovely, with their broad, gleaming leaves, and their clusters of yellow fruit. They were like trees you imagined growing on a desert island, proud, solitary, lifting their leaves and fruits to the sun in a kind of silent splendour. Must they be hidden by a marquee? (p. 247).

The joyful preparations for the garden party bring out the atmosphere of general well-being and harmonious family life in Laura's home, an atmosphere as untroubled and pleasant as material security and mutual tolerance of each other's weaknesses can make it. It is not only Laura's vision which makes life so pleasant in the Sheridan household. For a short space the point of view is shifted away from Laura, and the reader witnesses another scene of elated commotion. Even the servants are drawn into the pleasant harmony:

Jose loved giving orders to the servants and they loved obeying her. She always made them feel they were taking part in some drama (p. 250).

As Jose makes her sister Meg try out the piano «to hear what [it] sounds like, just in case I'm asked to sing this afternoon», Laura comes in and the point of view shifts to her again. It is only natural that Jose, in her mood of festive excitement, cannot abandon herself to the nostalgic song she is singing, though she tries to look «mournful and enigmatic». We hardly register the passing impression we get with Laura of Jose breaking into «a brilliant, dreadfully unsympathetic smile» at the end of the song, «although the piano sounded more desperate than ever» (p. 251). But the contrast between the song and Jose's mood, and Laura's awareness of it, is one of the many little notes that strike the theme of the story.

It is, significantly, through Jose again that Laura encounters the first setback in her spontaneous response to the news that a man has been killed just outside the Sheridans' front gate:

«Jose!» she said, horrified, «however are we going to stop everything?»

«Stop everything, Laura!» cried Jose in astonishment.

«What do you mean?»

«Stop the garden-party, of course.» Why did Jose pretend? But Jose was still more amazed. «Stop the garden party? My dear Laura, don't be so absurd. Of course we can't do anything of the kind. Nobody expects us to. Don't be so extravagant.»

«But we can't possibly have a garden party with a man dead just outside the front gate» (p. 253—254).

At this point, in the middle of their talk, a passage of authorial narration is interposed. Except for the opening passage this is the only one in the story. In the former we get a fleeting impression of the Sheridans' garden in a golden haze of light, of freedom and space, of undulating lawns which «the gardener had been up since dawn» mowing and sweeping, of gaiety and well-being. Here, in the second passage, the garden patches contain «nothing but cabbage stalks, sick hens and tomato cans» (p. 254). The very air is infectious, and when the Sheridans were little «they were forbidden to set foot there because of the revolting language and of what they might catch». But the comparison between the house of the Sheridans and «the mean little dwellings» of the workers' settlement is not elaborated, only suggested:

The very smoke coming out of their chimneys was poverty-stricken. Little rags and shreds of smoke, so unlike the great silvery plumes that uncurled from the Sheridans' chimneys (p. 254).

The passage is set in the middle of Laura's talk with Jose and even stands between the beginning of her retort (as quoted above) and her concluding words:

And just think of what the band would sound like to that poor woman.

But the reader is not conscious of intervention by the author, nor even of a break in the dialogue. For the tone is conversational, not the tone of summary authorial report, and though not Laura's or Jose's interior monologue, it is tinged with the point of view of one or the other. The first words link up with Laura's last remarks about «a man dead just outside the front gate»:

That was really extravagant, for the little cottages were in a lane to themselves at the very bottom of a steep rise that led up to the house. A broad road ran between. True, they were far too near. They were the greatest possible eyesore, and they had no right to be in that neighbourhood at all (p. 254).

This is obviously the Sheridans' attitude, wholeheartedly endorsed by Jose. And it is Laura's attitude, her point of view, that «one must go everywhere, one must see everything» (p. 254).

Thus the reader is made to feel the passage as part of the conversation between the two sisters, expressing the thoughts that are uppermost in their minds while they are talking, although they do not mention them. At the end of their talk, Jose finally gives us a full glimpse of the callousness and egotism concealed under the cultured urbanity which makes the Sheridans so attractive:

«If you're going to stop a band playing every time someone has an accident, you'll lead a very strenuous life. I'm every bit as sorry about it as you. I feel just as sympathetic.» Her eyes hardened. She looked at her sister just as she used to when they were little and fighting together. «You won't bring a drunken workman back to life by being sentimental,» she said softly (p. 254).

And her hard eyes and soft tone recall the «brilliant, dreadfully unsympathetic smile» at the end of her song.

But it is not Jose so much against whom Laura is pitted in the clash between fundamental human decency and self-centred callousness. Laura's main antagonist is her mother.

We have seen Mrs. Sheridan through Laura's eyes as the tolerant mother, indulgent to her children and herself, sympathetic and understanding («you'll have to go, Laura, you're

the artistic one», p. 248), debonair and charming, with an air of whimsical impracticality («...you wouldn't like a logical mother, would you?» p. 250). An altogether engaging and delicate creature, the embodiment of a relaxed and refined way of life effectively fenced off from the crudities and squalour of the outside world.

But as soon as she comes up against anything that can ruffle ever so slightly the smooth surface of her sheltered life, Mrs. Sheridan becomes surprisingly efficient. Her first reaction is a little crude in its undisguised egotism:

«Mother, a man's been killed,» began Laura.

«Not in the garden?» interrupted her mother.

«No, no!»

«Oh, what a fright you gave me!» Mrs. Sheridan sighed with relief (p. 255).

But Laura is too much disturbed by the thought of the disaster, too much also attached to her mother, to take in the full meaning of Mrs. Sheridan's retort. She pleads with her mother, convinced that she must only make her understand to gain her support.

And Mrs. Sheridan cajoles Laura into submission with the logic of calculated strategy. At first she is amused and refuses «to take Laura seriously». She almost convinces her daughter that her attitude is absurd. She tries to divert Laura's mind from the sore subject by popping an attractive hat on her head. When Laura still persists in her quest, Mrs. Sheridan becomes annoyed and turns the tables by charging Laura with lack of consideration for others: «it's not very sympathetic to spoil everybody's enjoyment as you are doing now» (p. 265).

Mrs. Sheridan has subtly dodged the real issue and has managed to keep the argument at the level of ordinary parent-child exchange. Laura goes away bewildered. She is unable to see her mother's practised insensibility for what it is and inclined to take it for ordinary common sense. Her emotions about the incident are already less intense:

Just for a moment she had another glimpse of that poor woman and those little children, and the body being carried into the house. But it all seemed blurred, unreal, like a picture in the newspaper. I'll remember it again after the party's over, she decided. And somehow that seemed quite the best plan ... (p. 256).

But for some passing twinges of recollection, she is able to enjoy the garden party along with the others. She is carried away by the animation, the gaiety, the beauty of it all, and the

compliments to her good looks. It never occurs to her that the «becoming hat» which draws so many flattering remarks from the others, is, after all, only one of her mother's stratagems.

Her mother is circumspect enough to forestall any renewed upsurge of Laura's deplorable emotionality. As if to emphasize that Laura is unable to see her mother as she really is, we are given a direct view of Mrs. Sheridan's mind through her indirect interior monologue. When her husband begins to talk of the fatal accident, she instantly realizes that Laura's feelings may be stirred up again:

An awkward little silence fell. Mrs. Sheridan fidgeted with her cup. Really, it was very tactless of father... (p. 258).

But with great presence of mind she prevents an unpleasant scene, resorting to the customary gesture of charity:

Suddenly she looked up. There on the table were all those sandwiches, cakes, puffs, all uneaten, all going to be wasted. She had one of her brilliant ideas.

«I know,» she said. «Let's make up a basket. Let's send that poor creature some of this perfectly good food...» (p. 258).

And later, when Laura reluctantly sets off with the basket, Mrs. Sheridan wisely refrains from the warning she was about to utter, lest it provoke Laura into new manifestations of sympathy with the workmen:

«And Laura!» — her mother followed her out of the marquee — «don't on any account —»

«What mother?»

No, better not put such ideas into the child's head!

«Nothing! Run along.» (p. 258).

Laura is uneasy about taking «scraps from the party», to the dead man's house. She is not yet sufficiently immersed in indifference and insensibility. She feels that «she seemed to be different from them all». Though she yields and goes off with the basket, the visit is an ordeal to her. Her nervous strain is resolved when she sees the serene, sleeping face of the dead man. She realizes that the horror is not in the fact of death. It is something else. She does not consciously formulate it to herself. It is more a feeling than a clear understanding that prompts her to say to the dead man «Forgive my hat», and to ask her brother who has come to meet her, «Isn't life...» But what life was she couldn't explain. (p. 261).

In this story, as in others, «vileness» and the negation of human values is shown, concealed in the apparently harmless

and ordinary. Mrs. Sheridan commits no acts of violence and there is nothing abhorrent about her. She is no more a monster than is Ellen's mistress in «The Lady's Maid». The latter, with her bigotry and her battenning on the life of another, seems even more offensive. Yet the evil Mrs. Sheridan stands for is less personal and more all-pervasive.

Mrs. Sheridan seems to have common sense on her side when she refuses to let an accident interfere with her duties as a hostess, with her own enjoyment and that of her guests. The more so, as she is not to blame for the accident, and the victim is infinitely remote from her social circle — though he lived and met his death «just outside her front gate». Yet in the story, her attitude becomes the epitome of the self-protective conventions and practised insensitivity that spring from and are at the same time the effective support of a world of social injustice.

The central meaning of the story is, of course, built up in many ways: the choice of situation with its unobtrusive overtones of the «garden party» as a symbol of leisured people enjoying their leisure, impervious to what goes on outside; the arrangement of scenes mutually defining each other by contrast and parallel; the leitmotif of the «hat» which helps to exclude all sense of pathos; the interplay of the characters; the simple and poetic language, and so on.

But all this is fused into a whole by the unifying element of Laura's point of view, all seems to receive its significance through being experienced by her. Presented from Laura's point of view, the story communicates the full impact of the contrast between genuine human feeling and the conditioned, almost automatic reactions accepted as cultured behaviour by her class.

In this as in other stories, the force of the statement depends on the convergence of many different elements. At the same time, it is by the exact correspondence and mutual interplay of the artistic means employed that each is made more effective. For instance, our immersion in the point of view of the respective personages is the result not only of the pattern of scenes, emotions, things presented, but, to no lesser extent, of the language, the tone of the narrative. Thus, in Katherine Mansfield's stories, there is a profound aesthetic correspondence between point of view and all linguistic and compositional devices on the one hand, and also between point of view and the emotional and intellectual import of the whole.

ИЗОБРАЖЕНИЕ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ПЕРСОНАЖА («POINT OF VIEW») И ПРИМЕНЕНИЕ ЕГО В РАССКАЗАХ К. МЭНСФИЛД

Характерной особенностью рассказов К. Мэнсфилд является отказ автора комментировать происшествия и поведение персонажей. Выводы не навязываются читателю, он должен сам найти интерпретацию рассказа.

Структура рассказов К. Мэнсфилд направляет мысль читателя так, что он улавливает подтекст и воспринимает смысл рассказа как свое открытие.

Среди художественных средств, способствующих этому эффекту, особенно выделяется прием изображения действия в специфической окраске субъективного восприятия персонажа. Такое изображение с точки зрения персонажа в англо-американском литературоведении принято обозначать термином «point of view».

Сам термин, как и изобразительный прием, обозначаемый им, в течение последних десятилетий был предметом острых теоретических дискуссий, особенно среди английских и американских литературоведов и критиков. Объясняется это главным образом тем, что этот способ изображения часто употребляется современными писателями Запада.

Советские литературоведы, например В. Шкловский, М. Бахтин, В. Назаренко, Д. Затонский и др., также высказали ценные суждения об этой проблеме, но у нас до сих пор не появилось специального исследования по этому вопросу.

Поэтому в статье дается обзор понятия «point of view» и критическо-теоретической оценки его в работах английских, американских и немецких литературоведов.

По ходу анализа ряда рассказов К. Мэнсфилд в статье отмечается своеобразная роль «point of view» в их композиции и в осуществлении художественного замысла писательницы. Особенный интерес представляют рассказы, в которых повествование ведется в третьем лице, и все же мир созерцается глазами персонажа, все явления воспринимаются с его точки зрения.

Отмечается также, что в рассказах К. Мэнсфилд «point of view» не просто внешний технический прием, а изобразительное средство, органически связанное с общим замыслом.

В ее рассказах всегда проявляется глубокая эстетическая взаимосвязь между «point of view» как изобразительным средством и остальными лингвистическими и композиционными особенностями, а также между «point of view» и эмоциональным и интеллектуальным содержанием.

M. JANSONE

TĒLOJUMS PERSONĀŽA SKATĪJUMĀ («POINT OF VIEW») UN TĀ PIELIETOJUMS K. MENSFILDAS ISAJOS STĀSTOS

Raksturīga K. Mensfildas īso stāstu iezīme ir autora atteikšanās komentēt notikumus un personāža rīcību. Lasītājam netiek uzspiests autora spriedums, viņam pašam jāatrod stāsta interpretācija.

K. Mensfildas stāstu konstrukcija ir tāda, lai virzītu lasītāja domu, lai tas uztvertu zemteksta nozīmi un izjustu stāsta jēgu kā savu atklājumu.

No citiem tēlošanas elementiem, kas veicina šo iespaidu, sevišķi izceļas paņēmiens sniegt notikumu norisi paša personāža skatījumā, personāža subjektīvās uztveres specifiskajā nokrāsā.

Tādu tēlojumu personāža skatījumā angļu un amerikāņu literatūrpētniecībā apzīmē ar terminu «point of view».

Pats termins, kā arī tēlojuma veids jeb tehnika, ko tas apzīmē, pēdējos gadu desmitos izraisījis dzīvas teorētiskas diskusijas, sevišķi angļu un amerikāņu literatūrvēsturnieku un kritiķu vidū. Šī interese izskaidrojama galvenokārt ar to, ka minētais tēlojuma veids raksturīgs daudziem mūsdienu Rietumu rakstniekiem.

Arī padomju literatūrvēsturnieki, kā, piemēram, V. Šklovskis, M. Bahtins, V. Nazarenko, D. Zatonskis, izteikuši vērtīgas piezīmes par šo problēmu, bet speciāls tās iztirzājums pie mums līdz šim nav parādījies.

Tāpēc rakstā sniegts pārskats par «point of view» jēdzienu un tā kritiski teorētisko novērtējumu vācu, angļu un amerikāņu kritiķu darbos.

Analizējot virkni K. Mensfildas stāstu, rakstā parādīta «point of view» tēlojuma veida īpatnējā loma gan kompozīcijā, gan mākslinieciskās ieceres realizēšanā. Sevišķi interesanti ir stāsti, kur tēlojums risināts trešajā personā, bet «point of

view» tomēr šķietami ir personāža, pasaule vērota ar personāža acīm, visas parādības iztulkotas no personāža viedokļa.

Rakstā mēģināts parādīt, ka K. Mensfildas stāstos «point of view» jeb tēlojums personāža skatījumā nav vienkārši tehnisks paņēmieni, bet izteiksmes līdzeklis, kas organiski saistīts ar stāsta vispārējo jēgu.

K. Mensfildas stāstos vienmēr izpaužas dziļa estētiska atbilstība kā starp «point of view» tēlojuma veida un pārējām lingvistiskām un kompozīcijas īpatnībām, tā arī starp «point of view» un stāsta emocionālo un intelektuālo saturu.

SOME OBSERVATIONS ON GRAHAM GREENE'S METHOD OF WRITING

Graham Greene is perhaps the most striking, interesting and remarkable writer on the English literary scene today, up till recently more variously appraised than any other of his contemporaries, especially by progressive critics, yet now unmistakably «lost to reaction», as V. Ivashova puts it («Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik», No. 3, 1962), a writer of progress, humanity, moral integrity, a writer of the «Left».

While the average modern English middle-class novelist tends to turn in on himself, «become entirely involved in his own neuroses» (Arnold Kettle, «An Introduction to the English Novel», Part II, 1953), or else to confine himself to an exceedingly narrow world, viewing it from individualistic, self-interested positions — Graham Greene's interest is the World, the international scene, and his attitude is one of compassionate curiosity in man and human interrelations, in the individual's responsibility for the suffering of mankind. Yet there is nothing abstract in Graham Greene's conception of goodness and humanity, or in his vision of suffering. His interest in the world induced him to traverse the European and African continents, and as his vision widened his mind sought out increasingly the typical in suffering man, saw more clearly the social and political causes of this. He is today a writer with a sense of history, a moral message, and an uncompromisingly critical attitude to the sordidness of imperialism.

It is not fortuitous that «The Shipwrecked» (1935), a novel on the post World War I generation, should be mainly set in Sweden, the neutral centre of international capital during the war; that «The Quiet American» (1955) should have been played out against the background of the Indo-China War; that «Our Man in Havana» (1958) should have anticipated the victorious revolution in Cuba; just as it is in character that his 1961 novel «A Burnt-Out Case» is set in the Congo, and that the author was there immediately before the trouble explod-

ed in the country. The logic of this choice of setting is accompanied by — or perhaps conditions — on the one hand, a certain kinship among Graham Greene's acting characters, an evolution throughout his novels of certain types of men, and, on the other, a continuous line of development of a very specific manner of writing as distinctive as it is subtle and complex. «Whatever the locale of his fiction... the author is still plainly in Greenland,» says the «New Statesman». («The Greenland Aboriginal», 13 Jan., 1961.) In other words, he has built up a manner of writing both in regard to technique and to subject matter that cannot be classed under any of the current trends, and is yet the writing of a critical realist, honest and constructive, serious and humane.

Graham Greene came to the fore as writer in the inter-war period, and though his specific manner outlined itself most markedly in his post-World War II novels, it can be traced back to the very beginnings of his literary career.

Graham Greene is a modern, mid-XX century writer in the fullest and best sense of the word. No other author has incorporated what was best and most interesting in the different styles of the Twenties and Thirties, including modern stage and film techniques. A Graham Greene novel is usually built up like a play, or — even more so — like a film-scenario. Spare, taut dialogue, the most significant, most typical actions, the most dramatic moments of human intercourse, even if they seem trivial in themselves — these alone pass before the reader's eye like stills, carefully selected, revealing, meaningful. «I have never been able to describe even my fictitious characters except by their actions,» he says in «The End of the Affair» (published 1951, p. 15). Yet these actions, often taken from daily life, from personal habits and manners, are so chosen that they give away the whole of the character. The very first «still» in which any one of his personages appears before the reader will bet the projection of some most typical trait or attitude which we can follow up throughout his subsequent development, around which the character is built, as it were.

Thus, we see the Boy (Pinkie) in «Brighton Rock» first in the Palace of Pleasure in Brighton, young, narrow-shouldered, ill-clad, his «slaty eyes»... «touched with... annihilating eternity», trying his luck in a shooting booth, and departing with a brightly painted, chestnut-ringed doll for a prize. Set off by the common cakes-and-ale enjoyments of the fair, his loneliness, his isolation from society springs into focus

in the very first page. His reiterated restless question «What's the time?» — though there are clocks everywhere — expresses all the tension of a young criminal at bay. The pathetic incongruity between his youth and his chosen path appears, uncom-mented, from the one descriptive sentence: «The only sign of nervousness he showed was a slight tic in his cheek, through the soft chickendown, where you might have expected a dimple...»

Later, in chapter II, «...the Boy stood with his back to Spicer staring across the dark wash of sea. They had the pier to themselves...» We see him as though on the screen, a lonely «ancient» child, cruel yet touching, «chicken-down» on a hard-boiled criminal's mask.

In the 1948 masterpiece «The Heart of the Matter», Gr. Greene's dramatic manner of leading in his characters is even more subtle and significant. Scobie and Wilson, whose subsequent encounter portends tragedy, are brought before the reader in one opening picture, casual but for its symbolic, gloomy setting: «A vulture flapped and shifted on the iron roof and Wilson looked at Scobie. He looked without interest... and it seemed to him that no particular interest attached to the squat, grey-haired man walking alone up Bond Street...» We see Scobie first as Wilson sees him, as a spectator might see him, as we first see Jean Valjean (Jean Gabin) in the film «Les Misérables».

Wilson steps into the novel like Pyle does into the «Quiet American» (1959) — young and innocent-looking, with a quick blush and a romantic air, a predilection for soft drinks and a reverent manner towards women. Pyle walks «tentatively» to Fowler's table; Wilson evokes «protective» feelings in Scobie and Louise. These initiating qualities recur in every picture of the respective personage in endless variations, it is from these «key-traits» that the conflict is to grow, imperceptibly, almost paradoxically — from Scobie's «aloneness», from Pyle's and Wilson's bland «innocence». The emphasis laid on them from the start makes them linger in our mind, like a marked outline of a drawing. A terse accompanying remark, a symbolic image, a brief exchange of words alone imply the weight which the character thus lightly introduced is about to carry in the developing drama.

Helen («The Heart of the Matter») is brought on a stretcher from the torpedoed boat, a mere child for all her wedding ring,

grasping a stamp album with her eyes shut. «Scobie always remembered how she was carried thus into his life...»

This technique is particularly interestingly applied to Graham Greene's 1961 novel «A Burnt-Out Case» where the visual effect of a dramatic psychological film is paradoxically incorporated into the slow, leisurely tempo of the narrative, slow as though in time with the sluggish development of colonial Africa.

The very opening of the novel puts us into the centre of its purpose:

«The cabin-passenger wrote in his diary, a parody of Descartes: 'I feel discomfort, therefore I am alive', and then sat pen in hand with no more to record.»

This is the essence of the novel — the deeply felt «discomfort» that pervades Querry, the Passenger, who casts about desperately for a sense and justification in life.

More than in any of the previous novels, the dialogue here has the snap back-and-forth of stage dialogue, and together with the actions and interactions of men it carries the weight of subtle psychological analysis, conveys the complexities of different world-outlooks, of struggle and evolution. Some of the main actors of the novel — Querry, Dr. Collins, Marie — are not described at all. They simply walk upon the stage, as it were, and Greene allows his reader to shape their outer traits for himself, at his will.

Other character drawings are impressionist sketches, caricatures at their best. Querry sees Parkinson, symbol of ruthless commercial journalism, sick at his fateful arrival in Africa: «... the naked body of a very fat man. His neck as he lay on his back was forced into three ridges like gutters and the sweat filled them and drained round the curve of his head on to the pillow.» And later «... the cord [of his pyjamas] looked as though it were tied insecurely round an egg...». Egg-shell, symbol of emptiness! Like the vacuum cleaners in «Our Man in Havana», symbolising the inner vacuum of the British Intelligence Service! The reader — or viewer, we might almost say — feels immediately Querry's apprehension at Parkinson's arrival, senses Querry's premonition of disaster, a feeling corroborated by subsequent dialogue:

Dr. Collins: «He'll be up in a few days.»

Querry: «Then why not leave him here?» «Do you know him?» «I've never seen him before.» «I thought you sounded afraid.»

What Parkinson stands for springs into relief in Query's later conversation with him after the first of the fatal articles had been written:

«Your geography's all wrong. This is not West Africa.» Query corrected him with dry dislike. «They won't know the bloody difference.» «And Stanley never came this way!» Parkinson repeats with cynical unconcern: «They won't know the bloody difference.»

Like the plot itself, each character develops in an imperceptible crescendo, till he is finally summed up and crystallised in an ultimate action.

«I'm going to build you up so high they'll raise a statue to you by the river... in the worst possible taste,» Parkinson announces to Query on parting. «You won't be able to avoid it because you'll be dead and buried — you on your knees surrounded by your bloody lepers teaching them to pray to the God you don't believe in and the birds shitting on your hair... You can't use me to ease your bleeding conscience... That's how history is written. Exegi monumentum, Quote. Virgil.» A subtler method than his final misquotation could hardly be found to clinch Parkinson's character as a personification of the bourgeois press.

Parkinson had his precedent in Cholmondely, alias Davis — the imperialist agent and bank-robber in «A Gun for Sale». «He was fat and wore an emerald ring. His wide square face fell in folds over his collar. He looked like a real-estate man... He was fat, he was vulgar, he was false, but he gave an impression of great power as he sat there with the cream dripping from his mouth. He WAS prosperity...»

Many of Greene's characters are closely related; a straight line leads, for example, from the paid murderer and social outcast Raven in «A Gun for Sale» to the Boy in «Brighton Rock», in both manner of delineation and psychological make-up. And invariably, these «related characters» represent the same social grouping of society, the same class of people.

The emotional and psychological reactions and movements of the personages are also rendered as on a screen, with utmost economy and force, sometimes in one single picture. Marie («A Burnt-Out Case»), desperate in her childish terror of her husband, flies up to her room before obeying his wish, surreptitiously produces a «Time» cutting with Query's picture and carefully, as though performing some childish ritual, adds it to her little collection of private secrets. This is all Gr. Greene

tells us of the feeling of love and trust that has stirred in her — which, like so many pure feelings in Gr. Greene's novels, is to bring disaster upon both herself and the object of her affection.

Only an excellent modern film producer, or a modern master of the pen like Gr. Greene, could have implied so much in so brief a scene. Such sensitively, visually conceived pictures occur in all his novels.

The dramatic effect produced by thus springing a personage upon the reader in one typical picture, or sketch, or attitude, is further enhanced by another stage or film device. All actions are played out with «stage effects», against a setting that is realistic and natural, and yet symbolic, dramatic. It may be this method, especially in its initial application, that evoked a sceptical attitude among many literary critics to Graham Greene's seriousness, that induced Jack Lindsay, for example, to call him «... a slick writer, readable because of his knack of picking up the things that were worrying people, and presenting them in topical and shallow form». (Jack Lindsay, «The Men of the Thirties», 1955). Yet now, in the light of such novels as «The Heart of the Matter» (which was, however, poorly appraised by Arnold Kettle and Jack Lindsay!), «The Quiet American», «Our Man in Havana» and particularly «A Burnt-Out Case» — we can follow Graham Greene working up towards a purposeful, brilliantly expressive method of conveying his serious humane message — serious in «Entertainments» and «Novels» alike. (The distinction was made by the author himself, and the slight margin that divides the two genres has been dwelt on frequently enough to be taken for granted here.)

In «Stamboul Train» (1932) the «film-setting» is self-evident; in «The Shipwrecked» («England Made Me», 1935) — easily imaginable. In «The Heart of the Matter», «The Quiet American», «Our Man in Havana», and, superbly, in «A Burnt-Out Case», the selection of dramatic setting is far more unobtrusive, far more original, and at the same time deeper in social and political impact. This applies both to the narrow, immediate setting of a character that brings out something very revealing and essential in him, and to the broader, more general setting that projects into the novel some dominating idea and tonality.

«A person's room is his private life,» Scobie thinks as he reluctantly searches the Portuguese captain's cabin. «Prying

into a person's drawers you come on humiliations; little petty vices were tucked out of sight like a soiled handkerchief; under a pile of linen you might come on a grief he was trying to forget...»

Sometimes Graham Greene draws this curtain of privacy, or rather lifts a little corner, revealing a character's intimate immediate world: Pyle's room with its neat desk, its complete works of York Harding, and Thomas Wolfe for light reading — and, suddenly, «The Psychology of Marriage»... «Perhaps he was studying sex as he studied the East, on paper...» Fowler thinks... The abridged version of *Ivanhoe* for the use of school, pushed self-consciously out of sight, in the room of Harris, the puerile colonial official in «The Heart of the Matter»;... the handcuffs that alone adorned Scobie's bare office... In the case of Scobie the author adds what might be called a «negative environment»:

«Other men slowly build up the sense of home by accumulation — a new picture, more and more books, an oddshaped paper weight, the ash-tray bought for a forgotten reason on a foreign holiday. Scobie built his home by a process of reduction. He had started out 15 years ago with far more than this. There had been a photograph of his wife, bright leather cushions... The map had been borrowed by younger men. It was no more use to him: he carried the whole coastline of the colony in his mind's eye... Last of all his wife's photograph had been made unnecessary by her presence... [she had become] as much a fixture as the handcuffs on the nail...» As we read this, and see Scobie in his unadorned setting, we feel him shed, together with his belongings, all his allegiances to his world of British officialdom, of intrigue and hypocrisy, a world he fails to understand. At home Scobie retreats into the empty bathroom — the barest, simplest environment is most soothing to his harassed mind.

Similarly, Marie's little chest of personal treasures; Helen's stamp album grasped in an almost lifeless hand; all these little personal properties and realia put us into the heart of the picture as graphically as does the opening scene of the film «The Woman in the Dressing Gown», or «The Nights of Caberia», more eloquently than any author's commentary could have done.

The broader the range of problems Graham Greene embraces, the wider his vision, the more subtly does he select the very essence, the most salient traits of the environment in which

his novel is played out, condensing it into a dramatic, almost stylised background. All the ugliness and wretchedness of colonial Africa is concentrated in the small segment of it which Scobie sees nightly on his round: «He stood quietly for a while breathing in the heavy smell of the sea: within half a mile of him a whole convy lay at anchor, but all he could detect were the long shadow of the depot ship and a scatter of small red lights as though a street were up: he could hear nothing from the water but the water itself, slapping against the jetties...», the wharf was «teeming with rats that the natives called pigs and ate roasted. The rats of a human breed (boys in their teens — *T. Z.*) ... armed with razors or bits of broken bottle, swarming in groups around the warehouses, pilfering if they found an easily opened case, settling like flies around any drunken sailor who stumbled in their way, occasionally slashing a policeman who had made himself unpopular...» And then, paradoxically:

«The magic of this place never failed him.»

The arrival of the torpedoed boat at the opening of Book II, carrying emaciated women and lifeless children, refugees from the war-ravaged countries, is like an anti-war painting, executed with compassionate indignation. It is from this point, actually, that the tragic development of the plot begins to take a rapid course.

In «A Burnt-Out Case» Graham Greene's background painting is indeed a masterpiece. It never occupies much space, just enough to set the tonality of the novel, realistic yet symbolic, concrete yet generalised, dramatic in itself. From this background imperceptible threads weave themselves not merely into the very texture of each character, but into the web of the whole world-pattern of the time, the world in which imperialism and brutal colonial rule have engendered this island of concentrated suffering, the leproserie. Mutilated, half decayed beings get married, bear children, dance on toeless stumps, crawl — and die; but not of leprosy. They die of polio, hookworm, TB, sleeping sickness, elephantiasis. «They are dying... of US,» says Dr. Collins — «us» standing for Britain.

The transition from chapter to chapter in this novel is abrupt, dramatic, graphically apprehended. Africa appears before Querry in all its mystery, basically unconquered, only ventured into insecurely by the colonizers. All this is presented in one picture:

«The forest would soon convert [the European road] to a sur-

face scrawl, like the first scratches on a wall of early man, and there would remain then reptiles, insects, a few birds and primates, and perhaps the pygmoids, — the only human beings... who had the capacity to survive without a road...»

The African continent where men like Rycker complacently imagine themselves lords and masters, is pulsating with a life of her own. It breaks dramatically into the narrative when the Ryckers are driving to a cocktail party at the Governor's (Part III):

«In a village by the road stood a great wooden cage on stilts where once a year at a festival a man danced above the flames lit below; in the bush 30 kms before they had passed something sitting in a chair constructed out of a palm-mat and woven fibres into the rough and monstrous appearance of a human being. Inexplicable objects were the fingerprints of Africa.»

The setting to Part IV in which Query is imperceptibly drawn into participation in Dr. Collins' work and has achieved a degree of mental tranquility, appeals so directly to the eye that it can hardly be conceived otherwise than visually.

«Query and Collins sat on the steps of the hospital in the cool of the early day. Every pillar had its shadow and every shadow its crouching patient... The church had open sides, except for a lattice of bricks to break the sun so that Query and Collins were able to watch the congregation cut into shapes like a jig-saw pattern, the nuns on chairs in the front rows and behind them the lepers sitting on long benches raised a foot from the ground... At a distance it was a gay scene with the broken sun spangled on the white nuns' robes and the bright mammy cloths of the women...» We see this with Query's eye — Query growing aware of his setting, of the suffering people about him, seeing the tragedy of what from the distance of his aloofness might have appeared a «gay scene» to him.

The final act of the novel, Query's shooting, occurs with real stage effects — tropical thunder and lightning at night; even the lamp goes out. But it is so perfectly blended with the story that nothing melodramatic jars upon the reader.

The peculiarly selective, dramatic method of both character presentation and background painting conditions Graham

Greene's remarkable usage of language, his choice of images, recurring, meaningful, concrete; the terse, almost subdued dialogue which in conformity with stage convention expresses more than daily human talk, yet rings free and natural; his brief aphorisms that scatter the novel like sign-posts directing the development of characters and events. All this is interesting enough for a special study, and requires at least brief mention here as an essential part of Graham Greene's general manner of writing.

Through his images and comparisons the author conveys more than he actually utters, conveys the key-note to each personage in particular and to the novel in general. The imagery of most novels creates an atmosphere and tonality of gloom and sadness, frequently of sordidness. Arnold Kettle accuses Gr. Greene of a predilection for the sordid. Yet — how can it be otherwise if an honest, humanist writer with a keen sense of observation and a moral attitude finds himself in a Viet-Nam rent by colonial war, or in a Cuba smothered by dictatorship, or in a Congo still ruled by colonial profiteers? The vulture with its flapping wings, mentioned above, the pye-dog crushed by traffic, rats and death images of various kinds are pictures recurring symbolically in «The Heart of the Matter». The handcuffs which have, significantly, taken the place of his wife's photograph by way of decoration in Scobie's office, express more pungently Scobie's state of agony and frustration as a colonial officer in the country he has grown to love, than any of his actions. Interestingly, the image of fetters and cages — man enslaved! — recurs in other novels too. In «A Burnt-Out Case» an emaciated leprous child enters the doctor's office looking «... like a cage (its protruding ribs! — *T. Z.*) over which a dark cloth has been flung at night to keep a bird asleep, and like a bird his breath moved under the cloth». In «A Gun for Sale» Jimmy Mather and his girl «... sat and shivered side by side (on a bus, homeless as they were — *T. Z.*) borne in their bright small smoky cage above the streets...».

Yet the ugly hovering bird, the crushed mongrel dog, the rats that scurry eerily through the night streets by the wharf, humans caged and hopeless — these are not the only images by far. There is imagery of exquisite compassion, tender and touching; imagery expressive of the author's anti-clerical, anti-imperialist sentiment; images rendering emotion concrete and tangible. In each case, the image grows out of the very nature

of the character referred to, or the mood and message and purpose of the novel.

«A small black child... walked into the room... like a scrap of a shadow from the noonday glare outside» — this comparison contains Dr. Collins' love towards his little patients. In chapter II nightfall is pictured with a similarly lyrical emotion, but with a deeper connotation, indicative of the first signs of calm and unselfishness in Query: «The mercy of darkness was falling at last over the ugly and deformed. The wrangles of the night had not yet begun, and peace was there, something you could touch like a petal or smell like woodsmoke...» It is here that «Query utters inadvertently: «You know I am happy here...»».

The novel «A Burnt-Out Case» is symbolic in its very conception, the very title applies to Query's painful cure from anti-social attitudes as much as to the leproserie. Hence Dr. Collins' remark: «Perhaps Query is also a patient, may also be a burnt-out case. Limelight is not very good for the mutilated...» The imagery in this novel is far more variegated than in Gr. Greene's previous writing, and its colouring less dark, less bitter, with the «key-note» set perhaps by Dr. Collins' expression: «We are riding the Ninth Evolution Wave...» Query is reconstructing his life, cutting away what is rotten, to start anew. «I discovered what seemed only to be a loose thread in my jacket — I pulled it and all the jacket began to unwind!» he says of himself.

But not only here — elsewhere too the imagery and comparisons bear a variety of colouring, a wealth of implications. When Scobie looks at his unloved wife, suddenly «pity trod on the heels of the cruel image [of her uncomeliness], and hustled it away...» In the same novel, it is through imagery mainly that Gr. Greene implies his tormenting awareness of war as a human disaster, World War II being the period in which «The Heart of the Matter» is laid. This is expressed through Scobie's inner speech: he thinks in war terms. Soothing Helen, he «... went slowly and cautiously on, choosing his words carefully as though he were pursuing a path through evacuated country sown with booby traps; every step he took he expected an explosion.» The picture of the child carried ashore on a stretcher keeps floating to his mind's surface.

In «A Burnt-Out Case» much of the imagery is drawn from industry, modern civilization — this human achievement turned to evil account in colonial Africa. When Query finds him-

self in the jungle at night «... there was no silence; if a man here wished to be heard at night he had to raise his voice to counter the continuous chatter of the insects as in some monstrous factory where thousands of sewing machines were being driven against time by myriads of seamstresses».

Scobie's mounting desperation, never mentioned directly, is driven home with gripping force through a number of different pictures — the rat that crouched on the cold rim of his bath «like a cat on a gravestone»; the houses he passes on his way home from Helen that were «white bones in the moonlight; the quiet streets stretched out on either side like the arms of a skeleton, and the faint sweet smell of flower lay on the air...» The dog, a recurring image attached to loneliness as well as persecution, accompanies Pinkie in «Brighton Rock»: as he is loading his revolver in the last act of his short life, the music from Brighton «wailed up like a dog over a grave».

Actions are made visual through imagery, colourful and interesting, imagery that raises a small gesture, an instinctive reaction to a level of significance. When Querry tries to joke off Father Thomas' humourless, exasperating adulation, Thomas «caught the joke in midair and confiscated it like a schoolboy's ball under his soutane». Later Thomas «fetched up a smile like a liquorice stick, dark and sweet and prehensile». These comparisons bring Father Thomas' countenance, gestures, movements into a certain pattern, a characteristic style.

The comparison or image is often selected to express the author's own attitude to a personage, as it is in «Brighton Rock», where the Boy thinks of his late friend Kite: «Kite needed a little sentiment, like a tart who keeps a pekinese.»

This manner of choice is also applied on a different level, to indicate the author's political attitude — in «Our Man in Havana» the British CID is linked with the symbol of the vacuum cleaner converted by Wormold into secret weapon drawings, and later with the repeated images of tombs, death etc.: the vacuum cleaners are lying in a row like «tombs», Beatrice walks among them like a «mourner», the Chief of the Secret Service resembles an «undertaker».

The construction of Graham Greene's novels is more often than not like that of a detective — different threads, different lines of action picked up and developed separately, then suddenly converging, frequently by pure chance, shaping a peculiar design of conflict and drama. This «detective story» manner is

particularly obvious in «entertainments» like «Stamboul Train», where a number of fates are thrown together fortuitously by the mere fact that different people travel by the same train to the same destination; or like «A Gun for Sale» where a brief contingency of fate conditioned by common travelling is extended by the intricacies of the individual travellers' lives. It is equally obvious in «Brighton Rock», the story of a juvenile delinquent; even in «The Power and the Glory», in which the «last priest of Mexico» is hunted down by his pursuers. But to a larger or lesser degree, we find a similar pattern in most novels by Graham Greene — in «The Quiet American», «Our Man in Havana», even in «The Heart of the Matter» — where Wilson is the pursuer and Scobie the pursued, even in the much more slowly sustained novel «A Burnt-Out Case».

The choice of this novel-structure is as deliberate as everything else in Graham Greene's manner, and it seems as though it cannot be merely attributable to his desire to produce facile, easily absorbed reading matter for the broad public. The purpose of this genre lies much deeper, in the very nature of the author's attitudes, both aesthetic and moral: in his one great underlying problem around which all his writing is centred — man pursued, man a quarry of society or of individuals. At the same time, the «psychological detective» is a medium that gives fullest play to the author's dynamic fanciful style of expression, and to his ingenious mind which creates situation upon situation, follows the flux of human relations, the tenuous, intangible bonds between man and wife, friend and friend, lover and beloved, enemies and rivals, seeking for the motives of these relations; and finally, in the most significant of his novels, Gr. Greene follows up the relationship between social forces, the old and the new, progress and reaction, expressing it in human terms (e. g., «The Quiet American», «Our Man in Havana», «A Burnt-Out Case»).

Graham Greene is attracted by the criminal — real, deliberate, like Pinkie and Raven, and accidental, like Wormold through whose activities people lose their lives, or Pyle whose political involvements lead to terrible disaster. He is equally attracted by the lonely and isolated, isolated for social and individual reasons, like Fowler, like Scobie, like Querry and Dr. Collin, even like the little actress Anne in «A Gun for Sale», or Rose, Pinkie's pathetic childwife. He is interested in the cause of criminality and moral degradation, the conditions engendering them, the length to which human evil may go. Pa-

radoxically, Gr. Greene is simultaneously keenly aware of goodness and self-sacrifice, simplicity and loyalty, qualities he finds predominantly in the social «underdog» — in Mather the policeman and his girl Anne (whom «happiness made grave at the thought of all the things which might destroy it»), in the hotel porter of the same novel, in Rose with her implicit faith and devotion, and many others of this category. Paradoxically again, the pursuit of «goodness» or «justice» is sometimes hardly distinguishable from that of crime. A chase by the good or respectable of the criminal may also turn into a hue and cry, a dogged persecution of man by man. In «Brighton Rock» these two lines run parallel — Pinkie's into ever deeper crime, and Ida's in search of justice. Pinkie and his girl are emaciated, morbid, joyless, products of poverty and loveless despair. Ida with her luxuriant curves and ringing laughter is the embodiment of pleasure and generosity, and simplicity of mind. Yet, in the end — had Ida been right? Had she been justified in destroying all Rose had ever possessed, in the name of her justice? Are people who have not delved into the dark waters of misery and suffering entitled to judge the less fortunate? Graham Greene gives no answer to that. Nor is the paid murderer Raven devoid of humanity and justification. His horrible childhood, his repulsive hare-lip that had set him apart from human society from birth, his struggle for existence had shaped his character and morality. The very first stirring of confidence in a fellow human being — in Anne — is answered with betrayal. Does, then, Graham Greene really despair in man? Is he the pessimist, the morbid seeker of sordidness and evil he is so often made out to be?

It is not so. Graham Greene's «truthseekers» continue their painful search, themselves pursued either overtly, like Pinkie, like Raven — for a definite, legal reason; or covertly, by broader social forces — as Scobie is by British officialdom and society gossip, as Querry is by ruthless publicity and «dangerous fools» like the Catholic Father Thomas; or Sarah, in «The End of the Affair» by social and religious prejudice. Moreover, this theme broadens out, rises towards a new level. The reasons for man's loneliness, for his being a victim of environment, become increasingly more tangible, fit increasingly into a general picture, and this picture is the modern imperialist world. While Czinner, the revolutionary in «Stamboul Train», or the Socialist minister whom Raven is hired to kill in «A Gun for Sale», are more or less phantoms, abstract sketches whose

convictions and purposes remain undefined — Scobie though in a humble, passive, inarticulate way, stands for something definite. He opposes British colonialism, simply by being moral, by having a social conscience, by his warm pathetic love of Africa. Fowler, equally individualistic, is drawn into «involvement» by the Communist Heng, and by his own sense of social justice; Querry gradually sheds his snobbish, selfish, hedonistic attitude to life — and «it seems to him that some persistent poison had been drained from his system».

While in his earlier novels Graham Greene is preoccupied by the problems of an individual's right to choose his path from purely subjective positions, the individual himself remaining a ready-made, static product of a given environment — in his later novels it is a social conscience that drives man, and the problem shifts from a static position — what is right in general, and what is wrong — to a dynamic one: the individual undergoes an evolution in certain circumstances, becomes involved (be it against his conscious will) in the working of this world, acts to change it, driven by a sense of responsibility.

In Graham Greene's manner of writing, this process finds expression in a modified construction of his «detective» pattern: quick-shifting scenery, a rapid succession of outward-turned action, recedes, while to the fore comes inner movement, the process of evolution within the character.

The hero still remains largely lonely and alone, yet even the quality of loneliness has changed. The «key-note» in «The Heart of the Matter» is still man's solitude. As Scobie has first appeared to us in the opening picture — squat, inconspicuous, alone — so he continues picking his solitary path through the bewildering maze of human evil, gossip, injustice, tormented by his realisation of responsibilities unmet, of failure. «Experience had taught him that no human being can really understand another, and no one can arrange another's happiness.» He thinks of the Syrian proverb: «Of two hearts one is always warm and one is always cold: the cold heart is more precious than diamonds: the warm heart has no value and is thrown away...» Loneliness envelops poor, unloved, unbefriended Louise; loneliness grinds down young Helen who cannot bear the silence because she is unhappy.

But there is a second key-note here: responsibility, associated also with Scobie. And it is from this — man's conscious responsibility for others — that Gr. Greene's characters start developing. Fowler, too, is lonely and life-saddened, yet his

«key-note» is «involvement». His compassion for something outside him, for the victims of American imperialism, is a more potent force than is his personal misery. The fact that purely personal reasons might also have induced him to get his own back on Pyle — but did not, emphasizes this.

Finally, in «A Burnt-Out Case» the key-note has an entirely new ring. Dr. Collins overrides brutally Querry's morbid soul-searching. «Who cares for your reasons?... Man can't live with nothing but himself.» «Evolution», «progress», «action» symbolised by the building of a simple hospital that Querry, the ecclesiastic architect, undertakes, are words recurring in Dr. Collins' speech.

«I want to be on the side of change,» he says, brushing aside Querry's cold self-analysis. «The ant, the fish, even the ape, has gone as far as it can go, but in our brain evolution is moving — by God! — at what speed... In our lifetime we have seen the change from diesel to jet, the splitting of the atom, the cure of leprosy... We are RIDING THE GREAT NINTH EVOLUTION WAVE... We have become cynical of the terrible things we have seen men do during the last 40 years. All the same through trial and error the amoeba did become an ape. There were blind starts and wrong turnings even then... Evolution today can produce Hitlers as well as St. John of the Cross... I want to be on the side of progress which survives...»

It is clear here who is the pursuer and who the pursued and why: it is progress, humanity, humane relations pursued by colonialism, stagnation, ruthlessness, by hypocritic Catholicism, by commercial news-hounds, by vested interests. The new, life-asserting, life-changing tone is indicative not only of a different attitude in the hero of this particular novel, but of Graham Greene's own position today.

Though still lonely on a personal level, in their inner emotional world, Graham Greene's personages battle their way out of their self-imposed social loneliness which is rooted in haughty introspection, aloofness, snobbishness. Querry's early despair emanates from his indifference to the world. This thought is beautifully expressed in a typically Greeneish symbolic manner: «Have you ever come across a leper... who is afraid of striking his fingers because he knows they won't hurt?» But in the process of action Querry's own fingers begin to hurt, he begins to care. Human beings are by their very nature not passive, they «never really become acclimatised»,

as the doctor puts it. In other words, they are responsive to sufferings, they strive to change and reshape their condition.

Graham Greene's method of writing is as complex as is the author's own personality and world outlook. Paradox is contingent to all his personages, to their actions, to the author's aphorisms, to the situations and conflicts. The linguistic and stylistic expression of this would provide an interesting study in itself. Throughout we find the hard-boiled ruthless criminal suddenly revealing a vulnerable side of his nature, kindness begetting suffering and pain; the confirmed individualist plunging into selfless action; the feelingless performing unexpected acts of kindness. The most interesting of these paradoxes from the point of view of Greene's literary manner is the blending of biting, barbed satire and sarcasm — with passionate humanity, tenderness for man. Interestingly, though on the surface of it satire and bitterness may prevail, the impact of Gr. Greene's novels is elevating, they stir in the reader interest and respect of man, they deepen his comprehension, they point to the central battle fields on which humanity is fighting out its struggle for progress. They lift the reader out of the narrow stuffy circle to which many of Gr. Greene's contemporaries and fellow-writers — J. Wain, K. Amis, Iris Murdoch, W. Cooper and others — are confining themselves. They touch honestly and fearlessly upon the salient evils of the imperialist world — militarism and colonialism, the British intelligence service, religious and moral hypocrisy. And at the same time, they give us an insight into the workings of the human heart and mind.

Graham Greene has created a novel-style, a manner of writing through which the reader's senses are quickened to compassion, and his mind — to a new awareness of political, social, personal wrong, in pointed, dramatic, supremely economic, visually conceived narrative.

Rooted in the finest critical realistic tradition, this manner is expressive of our contemporary progressive ethical and aesthetic conceptions in the bourgeois world.

НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ МЕТОДЕ ГРЭМА ГРИНА

В статье рассматривается своеобразие литературного метода Г. Грина, начиная с его ранних произведений и кончая романом 1961 года.

Грэм Грин — один из самых интересных и значительных представителей литературного мира современной Англии.

Это один из тех писателей, чьи интересы распространяются на весь мир, кто горячо переживает международные события, кто по-настоящему любит людей и верит в них. Действие его романов обычно разворачивается в тех местах, где идет борьба человечества за прогресс: во Вьетнаме, Гаване, Конго.

Г. Грин — писатель современный в лучшем смысле этого слова. Опираясь на традиции критического реализма, он в своем творчестве отразил ценнейшие художественные поиски 20—30-х годов нашего столетия, в том числе (или, вернее, в особенности), технические приемы современного театра и кинематографа. В статье сделана попытка проследить пути художественного развития Г. Грина, эволюцию его интересного, своеобразного стиля на примере значительнейших романов писателя.

Вместе с тем в статье показано, что эволюция стиля Г. Грина тесно связана с ростом его интереса к общественной и политической жизни. Герои Грина все яснее осознают свою ответственность перед обществом, что писатель в свою очередь выражает при помощи весьма интересных стилистических и лингвистических приемов; наиболее своеобразные и значительные из них рассматриваются в статье.

Романы Грина послевоенного периода свидетельствуют о том, что он принадлежит к числу самых прогрессивных писателей современной английской литературы.

DAŽAS PIEZĪMES PAR GRĒMA GRĪNA MĀKSLINIECISKO METODI

Rakstā iztirzāta G. Grīna īpatnējā literārā metode, sākot ar viņa agrīnajiem romāniem līdz 1961. gadā uzrakstītajam romānam «A Burnt-Out Case».

Grēms Grīns ir viens no ievērojamākajiem un visinteresantākajiem rakstniekiem mūsdienu Anglijas literatūrā.

Rakstnieks patiesi mīl cilvēkus un tic tiem. Viņa romānu darbība risinās tieši tajās nozīmīgajās vietās, kur cilvēce cīnās par progresu — Vjetnamā, Havannā, Kongo.

G. Grīns ir mūsdienu rakstnieks vārda labākajā nozīmē.

Viņš, balstīdamies uz kritizētāja reālisma tradīcijām, savā daiļradē ir īstenojis mūsu gadsimta 20. un 30. gadu vērtīgākos meklējumus, tai skaitā arī skatuves un filmu tehnikas paņēmienus. Rakstā mēģināts parādīt G. Grīna mākslinieciskās attīstības ceļu kā Grīna īpatnējā stila evolūciju, ilustrējot to ar piemēriem no viņa romāniem.

G. Grīna stilistiskās izteiksmes attīstība cieši saistīta ar viņa pieaugošo interesi par sabiedrisko un politisko dzīvi. Grīna varoņi aizvien vairāk sāk izprast savu atbildību sabiedrības priekšā, ko autors savukārt izteic ar visai interesantiem stilistiskiem līdzekļiem, no kuriem rakstā iztirzāti visnozīmīgākie un visspilgtākie.

G. Grīna pēckara posma romāni apliecina viņa piederību visprogresīvākajiem mūsdienu angļu rakstniekiem.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|-----|
| От редакционной коллегии | 5 |
| ✓ Э. Гильдина. Ромен Роллан и Рабиндранат Тагор | 7 |
| ✓ Д. Калнина. Теодор Шторм и немецкая «областническая» литература | 40 |
| ✓ Д. Kalnina. Die ersten Schritte in der Th. Storm-Forschung | 57 |
| ✓ М. Шмулович. Об эстетических теориях и литературной критике «Молодой Германии» в 1930-е годы | 67 |
| М. Smulovičs, Georga Hervēga agrinā publicistika | 99 |
| Т. Babčina. Liriskie tēlojumi un apraksti Bairaona drāmā «Kains» | 115 |
| М. Janson. The Narrative Device of «Point of View» and its Application in Katherine Mansfield's Short Stories | 146 |
| Т. Zalīte. Some Observations on Graham Greene's Method of Writing | 187 |

Latvijas Valsts universitāte

ZINĀTNISKIE RAKSTI

80. sējums

Redaktore L. Tjurina, S. Vosa, V. Avdoņina.

Tehn. redaktore K. Kazačenko.

Korektore I. Samborska un M. Zariņa.

Nodota salkšanai 1966. g. 5. aprīlī. Parakstīta
iespiešanai 1966. g. 2. oktobrī. Papīra formāts
60×84/16. 13 fiz. iespiedl.; 13 uzsk. iespiedl.;
12,80 izdevn. l. Metiens 520 eks. JT 17162. Maksā
87 kap. Izdevniecība «Zvaigzne» Rīgā, Padomju
bulv. 24. Izdevn. Nr. 63-75. Iespiesta Latvijas PSR
Ministru Padomes Preses komitejas Poligrāfiskās
rūpniecības pārvaldes 3. tipogrāfijā Rīgā, Ļeņina
ielā 137/139. Pasūt. Nr. 339.

44/5656

87. kap.

LATVIJAS UNIVERSITĀTES BIBLIOTĒKA



0509024042