

DAILĀDARBA ANALĪZE

METODOLOGIJA UN METODIKA

P. Stučka LĻU

Latviešu literatūras katedra
Krievu literatūras katedra

ЛГУ им. П. Стучки

Кафедра латышской литературы
Кафедра русской литературы

UNIVERSITĀTES
BIBLIOTĒKA

Министерство высшего и среднего специального образования
Латвийской ССР

Латвийский ордена Трудового Красного Знамени
государственный университет имени Петра Стучки

Кафедра латышской литературы
Кафедра русской литературы

АНАЛИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
МЕТОДОЛОГИЯ И МЕТОДИКА

Межвузовский сборник научных трудов

Под ред. проф. В. Валеиниса

Латвийский государственный университет им. П. Стучки
Рига 1981

Latvijas PSR Augstākās un vidējās speciālās
izglītības ministrija

Ar Darba Sarkanā Karoga ordeni apbalvotā
Pēteru Stučkas Latvijas Valsts universitāte

Latviešu literatūras katedra
Krievu literatūras katedra

DAILDARBA ANALĪZE

METODOLOĢIJA UN METODIKA

Starpaugstskolu sinātnisko rakstu krājums

Prof. V.Valeina redakcijā



P.Stučkas Latvijas Valsts universitāte
Rīga 1981



Krājumā ietverti sešu augstskolu pasniedzēju raksti. Tajos risināti visu literatūras veidu - epikas, lirikas un drāmas analīzes metodoloģijas un metodikas aktuālie jautājumi.

Krājums var noderēt studentiem mācību procesā, tas var būt ierosmju avots aspirantiem un jauniem pasniedzējiem.

В сборник включены работы преподавателей шести вузов. В этих статьях решаются актуальные вопросы методологии и методики анализа всех литературных родов - эпика, лирика и драмы.

Сборник может служить в качестве дополнительной учебной литературы для студентов и источником идей для аспирантов и молодых преподавателей.

REDKOLĒGIJA

Prof. V.Valeinis (atbildīgais redaktors),
prof. K.Kraulinš, doc.D.Ivļevs

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Проф. В.Валейнис (ответственный редактор),
проф. К.Краулинш, доц.Д.Д.Ивлев

Publicēts saskāpā ar P.Stučkas LVU Izdevniecības padomes
1981.gada 27.marta lēmumu

D 70202-041u 33.81.4603000000
M 812(11)-81

© P.Stučkas Latvijas
Valsts universitāte,
1981

Priekšvārds

Jaunākajā padomju literatūras zinātnē notiek intensīva pievēršanās daiļdarba analīzes jautājumiem.¹ Tas nozīmē, ka sakoncentrēta uzmanība uz galveno, kas nosaka literārās interpretācijas un vērtējuma kvalitāti vispār. Šāda literatūrzinātniskās domas orientācija un akcentācija balstās uz atzinumu, ka nevar būt auglīga saruna par mākslu, par literatūru, ja netiek izkopta pieeja pašam daiļdarbam kā mākslas centrālajai vērtībai, kā tās kodolam. Vienīgi caur neizkropļotu paša daiļdarba izpratni iespējams ietiekties rakstnieka daiļrades pareizā izpratnē un caur to iegūt istu priekšstatu par visa literārā procesa virzību.

Šajā tematiskajā starpaugstskolu rakstu krājumā sakopoti sešu augstskolu pasniedzēju divpadsmit raksti. Te ir pārstāvēta Prāga un Rostoka, Dņecka un Daugavpils, Liepāja un Rīga. Raksti radušies uz tā darba pieredzes pamata, ko literatūras pasniedzēji veic mācību procesā. Radušies kā pieredzes apkopotāji raksti, tie gan pasniedzējos, gan studentos var ierosināt pārdomas par daiļdarba analīzes metodoloģijas un metodikas jautājumiem un tādējādi palīdzēt atrast drošākus pieturas punktus ceļā uz analīzes praktiskā darba pilnīgošanu. Ejot šo analīzes pilnveidošanas ceļu, īpaši būtu jāvairās no domas par kādas standartshēmas atrašanos, kas noderētu visu daiļdarbu analīzei. Tādas shēmas nav, nevar un nedrīkst būt. Tāpat kā neviens nevar dot priekšrakstus par to, kā uzrakstīt daiļdarbu, lai tas būtu mākslinieciski augstvērtīgs, tā neviens nevar pateikt to vienīgi iespējamo veidu, kā analizēt konkrētu daiļdarbu. Tāpat kā paši mākslinieciskie risinājumi var būt bezgala dažādi, arī daiļrades rezultātu analīzes nav pakļaujamas "tikai tā" priekšrak-

¹ Jaunākās literatūras saraksts par daiļdarba analīzi sniegts šīs grāmatas beigās.

stiem. Pašas mākslas daudzveidība savas vispusīgas atklāsmes vārdā prasa analīzes daudzveidību.

Tas, protams, neizslēdz iespēju izvīrēt vispārīgas prasības, pasaules uzskatam atbilstošus metodoloģiskus pamatprincipus (piemēram, ka daiļdarbs nav analizējams izolēti imanenti, pats sevī, bez saistījuma ar autoru, viņa pasaules uzskatu un tā sociālo sakņojumu), kā arī meklēt to realizācijai atbilstošākas pieejas un metodiskos paņēmienus. Atradumu relativitāte nenoraida vajadzību iet to meklējumu ceļu, kas palīdz izkopt analīzes teoriju un praksi.

Ar tādu apsvērumu arī sastādīts šis rakstu krājums.

Krājumam par ievadījumu noderējis profesora Kārļa Krauliņa raksts "Daiļdarba analīze veseluma aspektā". Tajā aplūkoti mūsdienu padomju literatūrzinātnes metodoloģiskie principi, īpaši akcentētais veseluma princips daiļdarbu analīzē dod pamatu tālākajiem atsevišķu jautājumu risinājumiem sekojošajos rakstos - gan par atsevišķiem analīzes principiem, gan par analīzes jautājumiem pa atsevišķiem žanriem.

Rakstam, kas ievada krājumu, sekojošajos pirmajos trīs rakstos vēl risinās atsevišķi vispārīgāki jautājumi par analīzes principiem. A.V.Majorovas rakstā "Daiļdarba izziņas specifika kontekstā ar citiem mākslas veidiem" uzmanība pievērsta literāru darbu aplūkojumam kontekstā ar citām, galvenokārt tēlotājām mākslām uz savam laikam raksturīgas mākslinieciskās sistēmas fona. D.D.Ivļeva rakstā "Priekšnosacījumi daiļdarba analīzei diahronijas aspektā" risināts svarīgs jautājums par literatūru kā laika mākslu un no tā izrietošo analīzes nosacījumu - daiļdarbā visus komponentus skatīt kustībā, attīstībā, dinamikā.

Nozīmīgs daiļdarba analīzē ir arī recipienta, uztvērēja viedoklis, citiem vārdiem, pieeja daiļdarbam no tā funkcionalitātes viedokļa sabiedrībā. Mākslas darbs "dzīvo" tikai tad, kad to estētiski apgūst. Iespaidīguma un iespaidošanas aspekts likumsakarīgi

ietveras daiļdarba kompleksās izpētes jautājumu lokā. Šim aspektam rakstā "Lasītāja faktors" daiļdarba analīzes metodoloģijā" pievēršas V. Borisenko (Doņecka) un S. Daugovišs (Rīga).

Pēc minētajiem vispārīgiem metodoloģiskas ievirzes rakstiem seko raksti par atsevišķu literatūras veidu - vispirms par epikas, tad - lirikas un drāmas darbu analīzes jautājumiem.

Jautājumu par liriska romāna analīzes īpatnībām atbilstoši žanra specifikai risina S. Bikova, apcerot latviešu jaunākā liriskā romāna izveides un analīzes īpatnības. Īsprozas darba analīzes variantu sniedz O. Čakars, analizējot Z. Skujiņa noveli "Neikens iet uz Roperbekiem". Autors savu nepretenciozo, bet rūpīgi pārdomāto analīzi it kā netieši pretstata dažādu moderno "uzvējojumu" nestajai pašpārlicībai, ka katrs "jaunatrastais" (vai biežāk gan no citiem aizgūtais) analīzes modelis ir vienīgi iespējamais un pareizais.

It kā vadoties no šā netiešā atgādinājuma, par lirikas analīzi doti pat trīs raksti. A. Grīnvalde risina jautājumu par dzejas tēla un tēlainības specifiku un par tās izpratnes nozīmi lirisku darbu analīzē. D. Slobodniks analizē vienu dzejoli, demonstrējot vienu no iespējamiem analīzes veidiem. V. Valeinis pievēršas dzejola analīzes praktiskiem, metodiskiem jautājumiem.

Rakstos, kas veltīti drāmas darbu analīzes jautājumiem, L. Levitāne runā par dramatiska darba īpatnību izpratni kā priekšnosacījumu tā analīzei.

Krājumu noslēdz Rostokas universitātes pasniedzējas Ināras Vākas raksts par mūsdienīgu tēmu kā Rostokas universitātē plaši sazarotas tematikas "Cilvēks un daba" sastāvdaļu - "Dabas tēlojums literatūrā un tā analīze". Šā jautājuma risinājumam autore izmanto divas R. Blaumaņa noveles.

Krājuma sastādīšanu nav pavadījusi naīva cerība, ka tajā ievietotie raksti dotu galīgu atrisinājumu daiļdarba analīzes problēmām. Tās, tāpat kā visus tā sauktos mūžīgos literatūras un mākslas jautājumus, nekad neizdosies atrisināt pilnīgi un galīgi. Būs vienīgi ceļš uz to. Bet arī no to risināšanas, no pūlēm tās atrisināt cilvēce nekad neatteiksies, vienmēr, katrā laikmetā risinās par jaunu. Jauni pavērsieni, jaunas idejas patiesībā rodas vai ik gadu desmitu, īpaši tas sakāms par mūsu gadsimta otru pusi.

Rakstu krājums tiek pavadīts ar cerību, ka tas kaut kādā mērā latviešu literatūras zinātnē varēs noderēt kā sava veida sekmētājs, katalizators turpmākiem izvērstākiem monogrāfiskiem pētījumiem par daiļdarbu analīzi vispār, kā arī pa atsevišķiem žanriem, un tādējādi nebūs lieks tajā ceļā, kuru iet visa mūsdienu padomju literatūras zinātne ar tās intensīvajiem meklējumiem daiļdarba analīzes metodoloģijas un metodikas laukā.

Kārlis Kraulīšs

DAILDARBA ANALĪZE VESELUMA ASPEKTĀ¹

Ikviens zinātnieks savu pētījamo priekšmetu cenšas aptvert pilnīgāk. Lai to panāktu, tiek meklēti arvien jauni un precīzāki pasaules izziņas paņēmieni. Arī literatūras zinātnē. Arī te 60. un 70. gados sācis ieviesties un nostiprināties jauns literatūras un vispār mākslas izziņas un izpratnes princips. Tas ir sistēmisms. Piebildīsim, ka daudzi to tagad uzskata par novatoriskāko un produktīvāko principu visā mūsdienu padomju zinātnē (un ne tikai padomju, bet visas pasaules zinātnē)². Tikai vairums buržuāzisko zinātnieku to interpretē ideālistiski, mēs - materiālistiski dialektiski.

Ko nozīmē sistēmisms?

Tas ir atzinums, ka priekšmeti, parādības, procesi pasaulē - gan materiālajā, gan garīgajā - veidoti sistēmiski, t.i., kā sistēmiski veselumi, un kā tādi tie arī jāaplūko, jāanalizē.

Kas ir sistēma? - Tā ir viena no mūsdienu zinātnes - arī literatūrzinātnes - pamata kategorijām, pamata jēdzieniem, kas ļauj labāk, precīzāk, pilnīgāk izprast pasauli kopumā un atsevišķās daļās.

Sistēma vienmēr ir kāds savstarpēji iedarbīgu elementu kopums. Šis kopums var būt fizikāls, ķīmisks, bioloģisks, psiholoģisks, sabiedrisks, ideoloģisks vai tamlīdzīgs. Tā kā ar jēdzienu elements saprot kaut ko tālāk nedalāmu (zināmā aspektā), tad sistēmas sastāvdaļas parasti sauc par komponentiem, jo tie komponē, veido, organizē kopumu un var būt gan vienkārši, gan sarežģīti.

¹ Rakstā izmantots materiāls no grāmatas: K. Kraulīšs, Aktuāli sociālistiskā reālisma jautājumi mūsdienu literatūrā. R., 1981.

² Zinātniski pētniecisko literatūru sistēmisma jautājumā skat. 1, 10. (Avotu uzrādēs turpmāk pirmais cipars atbildīs grāmatas nosaukumam bibliogrāfiskajā rādītājā šī raksta beigās, bet otrs cipars - citētās grāmatas lappusei).

Var aplūkot jebkuru stāstu, dzejoli, lugu, romānu - tas būš estētisks veidojums, kas sastāvēs no dažādiem tēliem, raksturiem vai motīviem, no dažādām intonācijām, emocijām, ritmiem, dažādām domām, atziņām, idejām, no epizodēm, notikumiem un notikumu virknējumiem, sižetiskiem samezgļojumiem un risinājumiem, stila elementiem un paņēmieniem, kompozicionāliem gājieniem, nodaļām, daļām, cēlieniem, utt., utml.

Šie komponenti nepastāv atšķirti, bet ir viens ar otru sakarā, savstarpējā sakarā, mijdarbības sakarā, kopsakarā.

Neieskatot literārā darbā dažādu komponentu kopsakarā, nevar saredzēt arī tā struktūru (uzbūvi), tas ir, galu galā nevar redzēt, apjaust, aptvert, apjēgt pašu mākslas darbu. Katrs stāsts, luga, dzejolis, romāns, ja tas ir īsts mākslas darbs, nav haotisks sablīvējums, bet strukturēts, iekšēji izkārtots veidojums.

Dabiski izvirzās jautājums: kas veido sistēmas struktūru? Kas dažādas parādības sasaista vienā kopsakarā? Vai ir tādi vispārēji vienojoši principi? -

Pastāv divi radikāli, pretēji uzskati: mehānistiskais un sistēmiskais. Mehānistiskais uzskats, kas bija sevišķi izplatīts pagājušajā gadsimtā, gan atzina kopsakara pastāvēšanu dabas un sabiedriskās parādībās, taču tālāk par kopnesamības atzišanu telpā un sukcesijas atzišanu laikā, kā arī cēlonības atzišanu parādību mijiedarbībā negāja. Pasauli un parādības tajā mehānicisti skatīja, kā tagad saka, summatīvā vienībā, kas, līdzīgi akmeņu kaudzei, rodas, saviežot kopā (= summējot) dažādus akmeņus. Akmeņu kopums nav nekas vairāk kā atsevišķu akmeņu kopums. Tas ir konglomerāts.

Bet kavalērijas eskadrona vai kājnieku pulka spēks, kā norāda Marks, nav izprotams, ja summē atsevišķu kavalēristu vai kājnieku spēku; tāpat, norāda Marks, "atsevišķu strādnieku spēku mehāniska summa atšķiras no tā sabiedriskā spēka, kas attīstās, ka daudzs roku vienā laikā veic vienu un to pašu nedalāmu operāciju..." (2, 23).

Tātad te iedarbojas kāds cits, svarīgāks, noteicīgāks princips. Modernā filozofijā un zinātnu mācībā to sauc par veselumu (целостность). Tas ir kaut kas vairāk nekā daļu summa. Tas rodas komponentu savstarpējā mijiedarbībā, bet nav reducējams uz daļu (komponentu) summu. To aritmētiski nevar izprast.

Tā mūsdienu zinātniskajā pasaules uzskatā ienāk jauns fundamentāls jēdziens - veseluma jēdziens. Par to daudz runāja jau ideālistiskie filozofi, bet saprata kā spēku, kas pastāv neatkarīgi no daļām un ārpus tām. Mehānistiskie materiālisti noliedza veseluma principu. Dialektiskā materiālisma pamatlicēji Marks un Engels tam piešķīra izcilu metodologisku nozīmi dabas un sabiedrības izpratnē, veselumu neatrāva no daļām, saistīja to ar sistēmas jēdzienu.

Marksisma-lenīnisma teorētiķi atzīst, ka jau Marks un Engels balstījušies uz sistēmiska principiem un "a sistēmiskā pieeja īstenībai ir viena marksistiskās dialektikas šķautne, šīs mācības konkrētizācija jautājumā par īstenības parādību savstarpējiem sakariem un attīstību (1, 14), ka sistēmiska un veseluma idejas "organiski piemīt dialektiskajai metodei un caurauž visus tās svarīgākos jēdzienus un principus" (V. Sadovskis (1,15).

Pazīstamais dialektiskā materiālisma pētnieks M. Rozentāls secina: "Dialektika organiski ietver sevī kā vienu no saviem svarīgākiem elementiem priekšstatu par parādību un procesu sistēmisko raksturu" (2, 30).

Veselums ir būtiska sistēmas īpašība. Katra materiālā un garīgā sistēma ir kaut kas vesels, kaut kas veselumā vienots. Tas nozīmē, ka katra sistēma (dažādu elementu kopums) ir kaut kas vairāk nekā tikai elementu summa, ka sistēma nav summatīvs (mehānisks), bet integratīvs veidojums, kas rodas sistēmas elementu mijiedarbībā.

Atziņa, ka stāsta, romāna, lugas, dzejoļa mākslinieciskā būtība īsti atklājas tikai tad, ja to skata kopumā - kā kaut ko veselu, nav jauna. To zināja un izcēla jau Beļinskis u.c.

Visos laikos ir bijuši literatūras pazinēji, kas sapratuši, ka mākslas darba saturs un forma nav atšaujami viens no otra, ka

mākslas darbs "dzīvo" satura un formas vienotībā, jo, atraujot tos vienu no otra, tiek iznīcināts mākslas darba veselums, līdz ar to tas tiek "nonāvēts" kā, piemēram, dzīvs organisms, ja to sacērt gabalos.

Literatūras (un vispār mākslas) izpratnē ir pastāvējuši (un joprojām pastāv, tikai slēptākā veidā) divi virzieni, divi metodoloģiski piegājieni, kas apzinīgi, principiāli grāvuši mākslas darba veselumu. Tie ir: vulgārais sociologisms un formālisms. Tie abi bīstami darbojušies arī padomju literatūras zinātnē, kritikā un literatūras pedagogijā, arī pašas sabiedrības attieksmēs pret mākslu. To "ziedu laiks" bija 20. un 30. gadi, bet nevar teikt, ka tagad tie būtu nozuduši no literatūras un mākslas nozaru skatuves un cīņa būtu jāizbeidz. Atklāti tie vairs neuzdrošinās uzstāties, bet slepus - gan kā pagātnes inerce, gan kā tagādes nemākulība, neprasmē mākslas darbu analizēt satura un formas vienotībā.

Saturs noteic formu. Balstoties uz šo pareizo atzinumu, ko izceļ marksistiski leņinskā estētika, paviršāk un primitīvāk, dogmatiskāk orientētie, pret mākslas dialektiku nevērīgākie ļaudis daudzkārt sākuši ignorēt formu un iestīguši vulgārismā, varmācībā; mākslas darba saturam "noplēsuši" formu, atkailinājuši to, bet formu nosvieduši grāvmalā. Mākslā kaila satura nav, tādu var dabūt tikai varmācīgi "izgērbjot". Bet tad zūd arī mākslas darba skaistums, pievilcība, mākslas darba pilnība. Protams, kaut kādas skrandas no formas krāšņā tērpā jau paliek, bet tā ir nabadzība. Bieži vien valodas bagātību, metaforu un salīdzinājumu krāšņumu, simbolikas dziļdomību, kompozīcijas tvirtumu, sižetisko pāvērsienu atjautību, tēlu plastiku aplūko beigās un atsevišķi, bet tas vairs nelīdz - mirušo nevar atdzīvināt. Protams, liela, dziļa, novatoriska doma, cildena ideja arī kailam saturam piešķir zināmu pievilcību, bet tā ir tikai ideoloģiska, publicistiska, nevis estētiska pievilcība.

Un tā kā šie ļaudis saturā meklē un izceļ galvenokārt sabiedriskas idejas, problēmas, atkarības un sakarības, tad šī vienpusīgā pieeja ieguvusi neglaimojošu nosaukumu: vulgā-

rais sociologisms.

Protams, vulgārais sociologisms literatūras zinātnē parādījies arī daudz sarežģītākā formā. Tā pamatā ir bijuši uzskati, kas ļoti tieši, shematiski interpretējuši marksisma tēzi par mākslas šķiriskumu, atkarību no politiski ekonomiskiem faktoriem (V. Pereverzevs, V. Friče, proletkultieši u.c.). Taču formas ignorēšana veidojusi vienu no vulgārā sociologisma pamatlīnijām, kas tikusi iezīmēta vairāk vai mazāk primitīvi.

Ne mazāk nāvējoša bijusi pretējā vārdarbība - formālisms. Vienpusīgi, nedialektiski izprotot atziņu, kā mākslā saturs īsti estētisku vērtību iegūst tikai ar formas palīdzību (kā formēts saturs), ir radušies mākslas interpreti, kas visu vērtību pievērsuši formai, atrāvuši formu no satura un tādējādi to iznīcinājuši, jo forma bez satura ir tukša, nav mākslas forma. Forma mākslā nav pielīdzināma skaistam traukam, no kā var izliet vērtīgo dziru, bet trauks un tā skaistums paliks. Mākslā formai un saturam ir būtisks sakars, viens bez otra tie nevar eksistēt (kā mākslas parādības). Šī atziņa, ko izcilākie rakstnieki un smalkjūtīgākie kritiķi sapratuši jau sen, formālistiem palikusi sveša līdz šai dienai.

Divdesmitajos gados padomju literatūrzinātnē bija pat vesels virziens - tā sauktā "formālā skola" (V. Šklovskis, J. Tiņanovs u.c.). Mūsdienu Rietumu literatūrzinātnē formālisms joprojām ieņem vadošu vietu.

Neapšaubāmi, sistēmiska princips, literatūras zinātniekus un kritiķus orientējot uz mākslas darba veselumu, manāmi palīdzēs pārvarēt vulgārā sociologisma un formālisma ārdošās vienpusības satura un formas izpratnē, pacels to uz augstākas pakāpes.

Formas analīze ir grūtāka, sarežģītāka, prasa daudz vairāk profesionālu zināšanu un izpratnes smalkuma nekā satura analīze (tā savukārt prasa vairāk dzīves izpratnes dziļuma). Tāpēc skolās, kur literāru darbu analizēt un vērtēt mācās un tiek mācīta mūsu jaunatne, tāpat literāru darbu apspriešanās sabiedrībā, kā arī pavāajā literatūras kritikā galvenās briesmas

rada vulgārais sociologisms. Šādos gadījumos galvenā vērība parasti pievērsta stāsta, romāna, lugas, dzejoļa vai poēmas tēmai, idejai, sižetam, notikumiem, raksturu darbībai un attiecībām, nevis darba struktūrai, kompozīcijai, stilam, t.i., galvenokārt saturam, - tam, kas izteikts, attēlots, nevis tam, kā attēlots. Protams, tādā pieejā paliek ēnā vai pat pazūd analizējamā daiļdarba mākslinieciskums, tā estētiskā vērtība. Tātad mēs daudz ko zaudējam, paši sevi apzogam. Ignorējot mākslinieciskumu - saturu un formas vienotību - mēs arī īsti nespējam literāru darbu novērtēt kā mākslas darbu.

Attīstītas sociālistiskas sabiedrības neatliekams uzdevums - izkopt estētisko spriešanas spēju. Nemitīga cenšanās arvien skaidrāk ieskatīt kāda daiļdarba saturu un formas savstarpējo vienotību un atbilstību, domājams, ir galvenais līdzeklis, lai izkoptu sevi šo tik vajadzīgo spriešanas spēju.

Kā to panākt?

Galvenais, šķiet, - dziļi iepazīt individu un sabiedrību, kā arī mākslas estētisko likumsakarību. Ja gribam spriest par kādas mašīnas jaunu modeli - mēs cenšamies to vispirms izprast, apjaust tā uzbūvi un funkcionēšanu. Tad kādēļ gan, runājot par īstu, profesionālu daiļdarba izpratni, domājam, ka par tā struktūru un funkcionēšanu nav nekas nopietns jāzina? Vai tā būs taisnīgi?

Prasījums skatīt saturu un formu organiskā vienībā gan ir būtisks sistēmiskā mākslas izpratnē, bet nav vienīgais un galvenais. Jāskatās dziļāk.

Sekojošā vispārējā sistēmiskā teorijas atzinumā, ka katrs priekšmets, ka katra parādība dabā un sabiedrībā ir zināms sistēmisks veselums, un šis atziņas izplatībai zinātnē, arī literatūras pētnieki, sākot ar septiņdesmitajiem gadiem, arvien nopietnāk, arvien filozofiskāk pievērsušies veseluma problēmai daiļdarba analizē.

Zīmīgi, ka tagad jau arī literatūras teorijas mācības grāmatās runā par mākslas darbu kā veselumu. Populārajā G. Abramoviča "Ievadā literatūras zinātnē" 1956. gadā par to vēl nav teikts ne vārds, bet 1970. gada un vēlākos izdevumos ir jau

īpaša nodaļa "Literārs darbs kā veselums" (3, 100-114). Tāda pati nodaļa ir arī 1979. gadā izdotajā hrestomātijā "Ievads literatūras zinātnē" (4, 159-190). Īpašs paliels raksts par to ir PSRS Zinātņu Akadēmijas Gorkija Pasaules literatūras institūta 1971. gadā izdotajā divsējumu pētnieciskajā darbā "Sociālistiskā reālisma mākslinieciskās formas problēmas" (5, 49-77). Taču šī pati problēma citā aspektā pētīta arī citos šī krājuma rakstos.

Nopietnu vērību daiļdarba kā sistēmiska veseluma izpratnei veltījuši tādi ievērojami literatūras zinātnieki kā akadēmiķi M. Hrapčenko, D. Markova, filoloģijas zinātņu doktori M. Kagans, J. Borevs, N. Gejs, J. Barabašs, J. Elsbergs.

Tomēr, pārļaižot skatienu pašmāju literatūras zinātnes un kritikas laukam, arī literatūras mācīšanas norisei skolās, top visai skaidrs, ka idejai par daiļdarbu kā vienotu veselumu vēl jālauž ceļš, vēl jāpierāda savas eksistences tiesības, tā vēl maz skaidrota, vēl nav ieguvusi regulējošu nozīmi.

Ideja par mākslas darba veseluma nosīnīgo jau ar to vien, ka literatūras kritiķiem un pētniekiem, skolotājiem, redaktoriem, visiem tiem, kas analizē stāstus, romānus, dzejoļus, poēmas, lugas, vajadzēs vēl dziļāk ieskatīties literārā darbā - tik dziļi ieskatīties, ka redz visu elementu jeb komponentu kopsakaru un iekšējo vienību, vēl vairāk - redz arī to vienojošo, organizējošo centru, t.i., to galveno jeb dominējošo principu, kas apvieno, izkārt, saista atsevišķos komponentus: sižetu, notikumus, darbību, raksturus, idejas utt. Ja tas būtu ieskatīts, turklāt visā tā aktivitātē un daudzveidībā, tad galvenos vilcienos būtu ieskatīti arī attiecīgā daiļdarba struktūra. M. Hrapčenko šo organizējošo principu sauc par mākslas darba dominantu (6, 320), J. Elsbergs - par mākslas darba sīmosfēru (5, 171), citi - vēl citādāk.

Protams, nosaukumi var būt dažādi, bet galvenais ir tas, ka tādām centrām, tādām principiem, kas veido mākslas darba veselumu, jābūt, jo mākslas darbs savā būtībā ir mērķtiecīgs

veidojums. Tam jābūt ar savu sākumu un nobeigumu, ar savu kompozīciju, iekšējo struktūru. Dzejolis vai stāsts nevar būt kā putna dziesma, kā vētrains laiks, kā ūdens straume, t.i., kā parādība, kuras estētiskajā uztverē nemeklējam sākumu un beigas, noteiktu kompozīciju.

Daudz kas daiļrades procesā rodas un nobriest, rakstniekam neapzinoties, kā mēr tas mākslinieka apziņā neuzpeld no zemapziņas, taču ir pamats domāt, ka arī te - neapzinātajā daiļrades procesā - iedarbojas mērķapziņa - rakstnieka iecere, nolūks, griba, ideja, idejiski estētiskā pozīcija u.tml. Tas nozīmē, ka daiļdarbā ir vienmēr kāds organizējošs centrs. Un mums daiļdarba analizē tas jāieskata, lai saprastu stāsta, romāna, lugas, dzejoļa, poēmas jēgu.

Vairākums literatūras pētnieku, kas runā par organizējošo, vienojošo centru jeb dominanti mākslas darbā, to meklē kādā atsevišķā komponentā - idejā, stilā, varonī, patosā u.tml.

Tā, piemēram, M. Hiršmans, kas par šo jautājumu īpaši interesējies, raksta: "Literāra darba satura vienotības vispārīgā izteiksme ir mākslinieciskā ideja, kas parādās arī kā formveidojošs princips, tas organizē literāra darba veselumu un nobeigtību" (7, 439).

Visai skaidri izteicies jau Beļinskis: "Ikviens mākslas darbs dzimst no vienotas kopīgas idejas, kas noteic gan tā formas mākslinieciskumu, gan tā iekšējo un ārējo vienību, kura to pārvērš par īpašu, sevi noslēgtu pasauli" (8, 473).

Patiesi, kopīga ideja, kas parādās visā darbā, ir liels vienojošs spēks. Tā veido vienotu tēlu sistēmu, tās risinājums virza sižetu, ietekmē kompozīciju. Bez idejas vispār nevar būt mākslas darba, bet ar ideju vien nepietiek. Tikai Hēgeļa ideālisma aizstāvji var domāt, ka ar ideju vien pietiek, jo tā, pēc viņu atzinuma, attīstās pati "par sevi", "caur sevi" un sevi attiecīgi "apgērbj", t.i., ietērpj atbilstošā mākslas formā. Protams, zināma ideja, sevišķi vēl tad, ja tā ir nozīmīga, ar dziļu, plašu, laikmetīgu saturu,

var izvērsties, attīstīties, atklāt, izteikt sevi. bet tas ir loģisks un psiholoģisks process, kas notiek cilvēku apziņā, ne ārpus tās. Tas nozīmē, ka organizējošu, strukturējošu spēku mākslas darba tapšanā ideja iegūst tad, ja saistās ar mākslinieka gribu, jūtām, atzinām, ar viņa partejiskumu, viņa personību, vērtējumiem. Un tā kā vērtējumi ir gan pozitīvi, atzinīgi, gan noliedzīgi, negatīvi, tad pret vienām idejām rakstnieks izturas atzinīgi, citām noliedzīgi. Pirmās viņš aizstāv, otrās - apkaro. Kā šo katrs rakstnieks izdara - atkarīgs no mākslinieciskās savdabības un meistarības.

Svarīgi ir akcentēt atzinumu, ka mākslas darba veselumu un tā veidošanos nevar izprast, ja ignorē mākslinieka personību, tās personālo attieksmi pret ideju, kas ietverta daiļdarbā. Šo estētisko attieksmi visbiežāk mēdz saukt par patosu un uzskatīt par galveno momentu, kas vieno daiļdarbu un veido to par māksliniecisku veselumu.

Jāievēro: patosa jēdziens, ko senie grieķi saprata galvenokārt kā spēcīgu jūtu savilpojumu, saistītu ar tragisku pārdzīvojumu, mūsdienu literatūras zinātnē ir stipri paplašinājies un sarežģījies. Tas kļuvis integratīvs, jo ietver sevī zināmu ideju jeb ideju kompleksu līdz ar rakstnieka vērtējošo attieksmi un emocionālo ievilpojumu.

Patosa jēdzienu, ko daži mūsdienu estētikas teorētiķi pielīdzina īpašai estētikas kategorijai (9, 119), izcēlušī lielie mākslas filozofi Hēgelis un Beļinskis.

Pēc Hēgļa atzinuma, kā norāda V. Grigorjans (9, 122), patoss vijas cauri sacerējuma darbībai un virza to, gan apgāro raksturus, gan parādās kā "vienots centrs", kas piešķir jēgu un veselumu dažādām pusēm, kuras piemīt tēlu daudzveidīgajai iekšējai dzīvei, gan atsedz "satura būtību", gan noteic pareizās subjektīvo un objektīvo momentu attiecības mākslinieciskajā izdomā, gan parādās kā viens no svarīgiem ideāla realizācijas un izpaušmes momentiem mākslā.

Beļinskis savukārt runā par "garīgu kaismi", kas vilpo



rakstniekā un ar kó viņš apgāro savus varoņus tā, ka šī emocija pārvēršas par "neredzamu" viņu darbības un garīgās enerģijas "atsperi", t.i., par virzošu un noteicošu momentu. Dažkārt patosu Beļinskis sauc par mākslinieka "dzīvo dvēseli", ko tas iedvēš savam mākslas darbam (9, 126). Tāpēc daiļdarba analizē, kā atzīst Beļinskis, vispirmais uzdevums ir noskaidrot tā patosu.

Beļinska uzskati par mākslas darba patosu ir sarežģīti. Tie ietver sevī ne tikai emocionālus, bet arī ideoloģiskus momentus. Beļinskis raksta: "Poētiskā ideja - tā nav nedz sillogisms, nedz dogma, ne princips, tā ir dzīva kaisme, tā ir patoss."

Ir jāpiekrīt Beļinskim, ka ne kaila ideja formē mākslas darbu, bet ideja, kurai piemīt emocionāla kvāle, ideja, ko aizstāv rakstnieks.

Tādu ideju var apjaust arī gluži satīriskā darbā, piemēram, Andreja Upiņa satīriskajās komēdijās, kurās nav neviena pozitīva varoņa, bet tomēr to antiburžuāziskajā nostādībā jūtam prasījumu pēc sociālistiskas sabiedrības (10, 326-344).

No mūsdienu padomju literatūras pētniekiem par patosu visvairāk rakstījis G. Pospelovs (11), pētījis tā nozīmi rakstnieka attieksmē pret dzīves īstenību un tās mākslinieciskajā atspoguļojumā, noskaidrojis patosa veidus literatūrā (heroiskais, tragiskais, dramatiskais patoss, sentimentalitātes un romantisma patoss, satīriskais un humoriskais patoss utt.) Taču jautājums par to, kā patoss veido literāru sacerējumu par māksliniecisku veselumu, G. Pospelovu īpaši neinteresē un to viņš atstāj neizpētītu.

Atgriežoties pie Beļinska, jāatzīmē, ka viņš (daļēji arī Hēgelis) patosu atvasina no rakstnieka personības, no viņa mērķtiecības, viņa pozīcijas - nostāšanās progresa, humānisma pusē.

Tas atļauj mums teikt, ka patosa jēdziens sociālistiskās sabiedrības literatūrā savu dziļāko, nozīmīgāko, cilde-

nāko saturu gūst leņiniskā partejiskuma principā un tas savukārt fundamentālu estētisku pamatojumu rod lielo cilvēces domātāju atziņās.

Patosā jēdziens palīdz daudz ko izskaidrot mākslas darba veselumā, vienībā, dzīvīgumā, kopsakarā. Bet arī tas viens pats nespēj izskaidrot galveno: kas veido vēsturiski konkrēta, vienreizēja literāra darba veselumu?

Patoss izteic literāra darba galveno virzību, galveno tendenci. Tas ir aktīvi iedarbīgs, idejiski un estētiski formējošs moments. Tas saslēdz ciešā vienībā dažādus daiļdarba momentus, bet tas vēl neraksturo visu konkrēta daiļdarba veselumu, jo neraksturo tā sižetisko uzbūvi.

Hēgelis un Beļinskis runā par "Šillera patosu". Tāpat var runāt arī par Gētes patosu. Bet tie ir jēdzieni, kas raksturo Šillera un Gētes mākslu vispār kā veselumu. Bet, ja mēs gribēsim raksturot "Faustu" kā ļoti savdabīgu, vienreizēju māksliniecisku veselumu, vai tad ar patosa kategoriju vien varēsim apmierināties? Vai nebūs jārunā arī par Faustu kā centrālo tēlu? Tāpat - vai ar Indrānei raksturīgo patosu vien varēsim izprast "Udensnesēju"? Vai varēsim paiet garām Klintai kā tēlam, kas organizē sižetu? -

Protams, bez heroiskā patosa mēs Klintas tēlu un līdz ar to visu romānu neizpratīsim, bet to visā vienreizīgā īpatnībā (t.i., veselumā) neizpratīsim arī tad, ja neredzēsim Klintas rakstura sižetiskās peripetijas.

Ir pētnieki, kas norāda uz galveno, centrālo raksturu, un domā, ka tas piešķir visam darbam veseluma kvalitāti.

Interesantu gadījumu pastāsta V. Lācis. Par to, kā tapis romāns "Zvejnieka dēls", par kura viengabalību, veselumu mēs visi priecājamies, rakstnieks stāsta:

"Sākumā gribēju romānā izlietoto vielu izmantot vairākās atsevišķās novelēs. Pāris noveļu arī kādreiz uzrakstīju, bet toreiz vēl nebija dūšas uzrakstīto sūtīt kādai redakcijai... Pāris gadu vēlāk radās doma rakstīt lugu no zvejnieku dzīves. Divus cēlienus uzrakstīju, bet trešais tā arī palika neuzrakstīts. Lugā tika risināta tā pati zvejniekdēla

individuālā tēma, kāda tā vēlāk parādījās romānā, darbojās apmēram tās pašas galvenās personas, bet, strādājot pie abiem pirmajiem cēlieniem, jutu, ka kaut kas nav tā, kā vajadzētu būt, kaut kas neapmierināja. Šis "kaut kas", kā nebija un nevarēja būt ne novelēs, ne lugā un kas prasījās pēc romāna formas, bija plašā, savdabīgā zvejnieku dzīves panorāma, mūsu literatūrā svešais jūrmalas ļaužu vides tēlojums. Gribējās vienā parņēmienā parādīt šo ļaužu dzīvi un likteņus iespējami viengabalaināk un no visām pusēm... Uzrakstīju pirmo reizi, iznāca "Ciems pie jūras". Neapmierināja. Galvenā vērība bija piegriezta nevis personām, bet videi, nebija atsevišķu varoņu, kas izdalītos no savas apkārtnes un paceltos tai pāri: romāna varonis bija zvejniekciems ar saviem kopīgiem likteņiem. Rakstīju otrreiz visu no gala. Zvejniekciems arī šoreiz palika romāna pamatā, palika tās pašas norises, tās pašas figūras, bet viņu vidū jau izdalījās kāds centrālais tēls - punkts bija likts uz Oskara galvas. "Ciems pie jūras" bija izaudzinājis "Zvejnieka dēlu" (12, 357).

No teiktā kļūst skaidrs, ka bez savdabīgā Oskara rakstura V. Lācis nav varējis izveidot romānu "Zvejnieka dēls" kā vienreizēju māksliniecisku veselumu.

Jā, ir stāsti, romāni, lugas, kur spēcīgam, spilgtam, aktīvam centrālajam raksturam ir liela nozīme, lai rastos vienots un vesels mākslas darbs. Bet atkal rodas iebildumi. Kā lai izskaidro nesīžetiska darba, piemēram, dzejoļa veselumu, kur raksturu nav? Bet vai "Zvejnieka dēla" veselumu nozēic tikai Oskara spēcīgi veidotais raksturs? Un Garoza Piķieris, brālis Teodors u.c. tēli nepalīdz veidot to īpašo atmosfēru, kas romānu padara par vienreizēju parādību un piešķir tam individuālu dzīvi? Citiem vārdiem: vai varam izprast V. Lāča romānu "Zvejnieka dēls", ja ignorējam tā patosu - Oskara sašutumu un naidu pret zvejnieku izsūcējiem? - Nē, nevaram.

Levs Tolstojs raksta:

"Cilvēki, kas ne visai smalkjūtīgi uztver mākslu, bieži domā, ka mākslas darbs ir kaut kas vesels tāpēc, ka tajā darbojas vienas un tās pašas personas, tāpēc, ka viss celts uz vienas intrigas vai arī tiek attēlota viena cilvēka dzīve. Tas nav pareizi. Tas tā tikai liekas paviršam novērotājam: cements, kas katru mākslas darbu sasaista par vienu veselu un tādējādi rada dzīves atspoguļojuma ilūziju, nav personu un situāciju vienība, bet gan autora savdabīgās morālās attieksmes vienība pret priekšmetu (13, 445).

Arī pareizi, bet arī tikai daļēji. Autora pozīcija, vai nu tā būtu morāla vai citāda pret attēlojamo priekšmetu, piešķir mākslas darbam skaidri samanāmu vienību. Bet veselums ir kas vairāk, nekā tikai vienība.

Jau pieminētais literatūras zinātnieks M. Hiršmans uzskata ritmu par to spēku, kas piešķir prozas darbam veselumu (14, 128). Viņš citē Irvinga Stouna vārdus romānā "Van Gogs", kurus it kā teicis minētais mākslinieks: "Dzīves vienība - tā ir tikai ritma vienība". M. Hiršmans pamatoti pierāda, ka Dostojevskā un Ļ. Tolstoja darbos ir īpašs ritms, kas piešķir viņu darbiem vienību, veselumu. Minētais zinātnieks lieto abus vārdus kā sinonimus. Bet tā nav. Vienība te izteic tikai vienu veseluma pusi - formālo pusi - īpašā aspektā: ritma aspektā. Lai arī Hiršmans domā, ka runas ritms izteic cilvēka būtību, taču tas paliek formas robežās. Arī būtībai ir sava forma. Bet veselums nevar būt bez satura, tad tas nebūs veselums, jo neaptvers visu mākslas darbu, visas tā puses.

Arī stilam, tā savdabībai ir liela vienojoša (reizē arī diferencējoša) nozīme. Lasot I. Indrānes "Ūdensnesēju", mēs visu laiku esam emocionāli pacilātā, metaforiski saspilgtinātā, līdz klajai patētiskai sakāpinātā stāstījuma varā, kad autore pati kā stāstītāja vairs nespēj apvaldīt sevi un palikt paslepus malā, bet jau iziet darbības arēnā, lai

dotos savai iemīļotajai varonei Klintai palīgā. Indrānes stils "Ūdenānesējā" ir tik īpatns, tik savdabīgs, ka šo romānu nekādā ziņā, ne brīdī, ne rindkopu lasot, nevaram sajaukt ar nosvērto, lietišķi vēso J. Niedres stāstījumu par dedzīgo kolhozu celtniecības vadītāju Ināru Siljāni romānā "Kāpjoši ūdeņi". Katrs rakstnieks stāsta savā stilā, un tas liek visam darbam atspulgot īpašā krāsā. Jau stila dēļ vien nesajauksim I. Indrāni ar J. Niedri.

Bet vai ar stilu vien pietiks, lai raksturotu "Ūdenānesēju" atšķirībā no citiem Indrānes romāniem, no "Lazdu laipas", "Cepures ar kastāņiem", "Aismās"? Tie visi rakstīti emocionāli pacilātā Indrānes stilā. Protams, var izsekot šīs pacilātības pakāpi, parādīt, ka tā beidzot ("Aismā") paceļas tik augstu un top tik subjektīva, ka lasītājam kļūst neomulīgi. Bet vai ar stila analīzi vien pietiks, lai aptvertu minēto romānu veselumu? Laikam gan nē. Lai izprastu "Ūdenānesēju" un "Cepuri ar kastāņiem" kā veselumā vienotus mākslas darbus, būs vien jāizceļ arī citi momenti - vispirms kārtā rakstnieces patoss, kas (Beļinska izpratnē) ir katrā darbā citāds, jo saistīts ar savu idejiskumu. "Cepurē ar kastāņiem" tā ir ideja par ļēniski humānu attieksmi pret cilvēkiem, "Ūdenānesējā" - heroiska dzīves stāja. Tāpat skaidrs, ka šo romānu savdabību veido arī centrālie Annas Liepkalnas un Klintas raksturi (lai gan savā būtībā tie stipri radniecīgi).

Mūsdienu literatūras zinātnieki, atzīdami, ka pētījumu izejas punktā jāizvirza ideja par mākslas darba vienoto veselumu, nāv vēl atraduši kopīgu uzskatu par to, kā šis veselums konstituējas: vai to veido viens kāds princips (iekšējais ritms, stils, intonācija, raksturs, raksturu sistēma, galvenā ideja u. tml.), vai arī vairāku principu integratīva sistēma?

Tā, piemēram, akadēmiķis M. Hrapčenko kritizē tos pētniekus, kas dominantes lomu uztic kādam atsevišķam momentam. Viņš raksta: "Dažreiz - bez pietiekama pamata - tiek

izdalīts kāds viens mākslas darba komponents un tam tiek piešķirta generalizējoša nozīme ārpus tā reālā sakara ar citiem elementiem, vai arī - kas gadās biežāk - viena vai divu komponentu aplūkošana aizstāj darba izpēti tā veselumā" (6, 317).

M. Hrapčenko kritizē tos pētniekus, kas par vienojošo principu atzīst rakstnieka "māksliniecisko pasaules koncepciju" (6, 321), jo arī tā pietiekami skaidri neraksturo atsevišķa darba struktūru.

Runājot par dominantu, kas organizē un vieno visus mākslas darba elementus, Hrapčenko norāda, ka šai ziņā īpaša nozīme ir Beļinska mācībai par radošo patosu.

Tiesa, patoss plašā izpratnē - ietverot sevī dominējošo ideju rakstnieka subjektīvi emocionālā un voluntārā notonējumā - apgare visu mākslas darbu, to strukturē. Taču arī patoss, kā jau vairākkārt esam norādījuši, viens pats (pat vārda visplašākā nozīmē) nespēj radīt konkrēta mākslas darba veselumu, jo tas ir kaut kas vienreizējs, neatkārtojams, singulārs, individuāls (neraugoties uz savu tipisko vispārīgumu). Tāpēc, lai izprastu konkrēta mākslas darba veselumu, jāievēro arī tie momenti, kas veido, organizē tā vienreizību - t.i., sižets, centrālais raksturs (raksturu sistēma).

Jā, daiļdarba neatkārtojama individualitāte mākslas sfērā ir būtiska īpašība, bez tās mākslas darbs un tā veselums nemaz nevar rasties. Tas nozīmē, ka veseluma dominantes jēdziens jāveido tā, ka tajā var ietverties arī mākslinieciskās vienreizības jēdziens.

Tāpēc nekādā ziņā nav ignorējami to literatūras zinātnieku uzskati, kas literāra darba veselumu (un līdz ar to tā tapšanu) izprot integratīvi, t.i., meklē to nevis vienā, bet daudzos (vismaz vairākos) momentos, to mijiedarbībā.

Ne velti populārais marķsisma-ļeņinisma filozofs V. Afanasjevs, kas savā pētījumā "Sistēmiskums un sabiedrība",

izsekojis dažādu sistēmiska teorētiku uzskatus, secina, ka sistēmas veselumu veido vairāku komponentu mijdarbība, t.i., integrācija (1, 33-34, 59-65, 69). Taču Afanasjevs visus komponentus nozīmības ziņā neliek vienā plāksnē, viņš izdala tos, kuru nozīme veseluma veidošanā ir lielāka, kuri ir noteicošie, dominējošie (1, 94), tos viņš sauc par integrējošiem faktoriem (1, 64).

Patiesību sakot, arī patosa jēdziens ir jau integratīvs - ne no viena, bet no vairākiem principiāliem momentiem veidots: no idejiskuma un autora subjektīvās (emocionālās un vērtējošās) attieksmes. Tie ir ļoti plaši jēdzieni, tādēļ arī ļoti aptveroši. Patosa princips ir nepieciešams mākslas darba izpratnē, bet ne pietiekams.

Kāpēc?

Lai to saprastu, jāiztīrā jautājums par veseluma aspektiem.

Kā katru jēdzienu, arī veseluma jēdzienu var izprast un lietot divos aspektos: 1. veselums vispār - un - 2. konkrēta mākslas darba (R. Ezeras romāna "Aka", Ē. Vilka noveles "Pusnakts stundā", Raiņa lugas "Put, vējiņi!") veselums. Tāpat var runāt par rozes smaržu vispār un šis - manā vāzē turētās, apvītušās - rozes smaržu; par zaļo krāsu vispār - un - šīs ozola lapas zaļo krāsu, utt., u.tml.

Protams, runājot par daiļdarba veselumu vispār, nav nepieciešams runāt par tā sākumu un beigām, tā nobeigtību, vienreizību, konflikta atrisinājumu u.tml. Bet runāt tieši par Raiņa "Put, vējiņi!" veselumu un nepamēst, neizskaidrot Baibas mešanos Daugavā (lai izvairītos no Ulda varmācības) - nevaram, jo neredzēsīm tieši šīs Raiņa humānās lugas īpašo veselumu.

Veselums vispār ir abstrakts jēdziens, tas sevī ietver, ja arī ne visiem, tad tomēr veselai mākslas darbu jomai kopīgas īpašības. Veidojot šādu jēdzienu, var abstrahēties no tām īpašībām, kas piemīt konkrētam mākslas darbam. Tādā abstraktā plāksnē notika arī mūsu līdzšinējā domu apmaiņa, kad

runājām par mākslas darbu un tā veselumu vispār, kad iztīrījām jautājumu par patosu, stilu, ritmu, ideju. Bet, runājot par konkrēta mākslas darba veselumu, jāievēro vēl daudzi citi momenti, katrā ziņā tā nobeigtība.

Ko tas nozīmē? - Par nobeigtu mēs uzskatām tādu daiļdarbu, kura iecere piepildīta, ideja izvērsta un mākslinieciski izteikta (iemiesota mākslas tēlos), kad notikumu klāsts, kas vajadzīgs, lai ideju izteiktu, izsmelts, problēma atrisināta, raksturs atsegts, sižets nobeigts. Tāds daiļdarbs, runājot Beļinska vārdiem, pārvēršas par "īpašu, sevi pašā noslēgtu pasauli" (t.i., mākslinieciski noslēgtu) un var sākt dzīvot savu patstāvīgu (mākslinieciski patstāvīgu) dzīvi. Izbeidzas daiļdarba tapšanas posms, jo tagad tas (ja meistarīgi rakstīts) ieguvis savu individualitāti, vienreizību, neatkārtojamību, singularitāti, originalitāti, kļuvis par mākslas darbu.

Reizē ar to arī daiļdarba veselums ieguvis jaunu kvalitāti un pacēlies savā augstākajā pakāpē - mākslinieciskas nobeigtības pakāpē.

Tā, var teikt, gluži loģiski rodas nepieciešamība izvirzīt jautājumu: vai veselums mākslā pastāv tikai vienā veidā, vienā formā?

Jau samērā steidzīgs ieskats mākslas darbu daudzveidībā no veseluma viedokļa liek atzīt vismaz trīs veseluma veidus jeb formas:

1. mākslas darba veselums tikai kopsakara veidā,
2. mākslas darba veselums vienības formā,
3. mākslas darba veselums nobeigtības formā.

Piemēra dēļ ielūkosimies Andreja Upiša monumentālajās eņģelēs "Zaļā zeme" un "Plaīsa mākoņos".

Pirmais, kas saista mūsu uzmanību, meklējot "Zaļās zemes" veselumu, ir Brīviņu viensēta un daudzsejīgā saime, kas tur dzīvo un strādā: saimnieki Brīviņi ar veco Brīviņu centrā, kalpi, gājēji ar Upišu Mārtiņu un Kalvicu Andru centrā,

graudnieki Oši, kaimiņi utt. - visa pagasta ļaudis pagājušā gadsimta 80. gados. Te ir plašs ļaužu kopums. Tā veselumu veido kopsakars telpā un laikā.

Paviršāks lasītājs pie tā var arī palikt, t.i., apmierināties ar to, ka redz "Zaļās zemes" ļaudis darbojamies vienā laikā un vienā telpā. Taču Andrejs Upīts ar to neapmierinās. Viņš iet tālāk, "rok dziļāk", atrod, ka ir būtiskāki pamati, kas Brīviņu gājējus vieno savā starpā un šķir no saimniekiem. Tie ir šķiriskie pamati. Pie tiem rakstnieks pakavējas visai nopietni un partejiski, jo viņa simpatijas gājēju pusē. Aprakstoši tēlojošais, lietišķais Upīša stils, runājot par Upīšu Mārtiņu, Kalvici Andri, Ošu Annu, Bērziņu Lienu, iegūst skaidri samanāmu citādu intonāciju nekā, tēlojot lielsaimniekus Brīviņu un Rijnieku. Savu patosu Upīts neizteic atklāti un patētiski kā Indrāne, bet iekļauj to tēlu raksturojumā. Ka Latvijas laukos jau 80. gados pretrunas starp nabagajiem un bagātajiem šķeļas arvien dziļākas un iegūst arvien šķiriskāku raksturu, ka tikai bagātajiem zeme ir zaļa un ka nemierīgākie lauku proletārieši dodas uz Rīgu meklēt sāpīgo sociālo jautājumu atrisinājumu - tā ir ideja, kas upītiskā patosā kļūst organizējoša, iegūst vadmotīva nozīmi un piešķir "Zaļajai zemei" ciešu vienību. Te varam runāt par veselumu idejiskas vienības līmeni, vienības formā.

Bet "Zaļā zeme" šo problēmu - kā panākt, lai zaļā zeme visiem būtu zaļa, vēl neatrisina. Lai to atrisinātu, Upīts raksta "Zaļās zemes" turpinājumu - "Plaisu mākoņos". Tikai abu šo romānu diologija - kopskatījums - izveido istu, sevī nobeigtu māksliniecisku veselumu.

"Plaisa mākoņos" turpina "Zaļās zemes" tēmu jeb problēmu - šķiru diferencēšanos latviešu sabiedrībā pagājušā gadsimta pēdējā ceturksnī, "plaisas" plešanos sabiedrības "mākoņos", resp., apziņā. Arī Rīgas strādniecību nomāc buržuāzijas ekspluatācija, un arvien asāk pacēlas jautājums: kā tikt pie taisnības? kā atbrīvoties no ekspluatācijas? Asās šķiru

sadursmēs briedinātie un neatlaidīgās marksisma s'udijās meklējošākie Rīgas strādnieki - Kalvicu Andrs un citi - nonāk pie atziņas: ir jāgatavojas lielai kaujai ar budžiem un fabrikantiem, ir vajadzīga kaujinieciska strādnieku partija. Ir jādibina tāda. Apspiestie darba ļaudis izka-rot sev cilvēcīgu dzīvi var tikai šādas partija vadībā.

Ar šo domu, ko apņem rakstnieka dziļākais patoss un ko jūsmīgi izsaka Kalvicu Andrs nelegālā strādnieku sa-nāksmē, nobeidzas "Plaisa mākoņos". Tā atrisfna dilogijas tēmu jeb problēmu, piepilda rakstnieka ieceri, atsedz galveno ideju.

Ar idejisko nobeigtību izbeidzas nepieciešamība turpināt sižeta un raksturu attīstību. Dilogija ieguvusi mo-holītu veselumu - augstāko mākslinieciskā veseluma formu; iekšējās nobeigtības formu. Tā iezīmē arī māksliniecisku-ma augstāko pakāpi - kad viss ir nobeigts, kad viss savu uzdevumu piepildījis.

Te atkal var atgādināt Beļinska vārdus: "... Īstiem mākslas darbiem nav ne atsevišķu jaukumu, ne trūkumu; kas apjautis viņu veselumu, tam acu priekšā vienīgi skaistums" (15, 201).

Bulgāru literatūrzinātnieks K. Goranovs atzīst, ka vienīgais neatkārtojamais mākalā ir mākslinieciskais vese-lums. Protams, tāds tas ir tikai nobeigtības formā.

Protams, var jau arī gluži citādi interpretēt "Zaļo zemi" un "Plaisu mākoņos" no veseluma viedokļa. Var jau at-zīt, ka "Zaļā zeme" pati ir sevī noslēgts mākalas darbs un nekāda turpinājuma tai nevajag. Var jau tā domāt (daži, kā zināms, "Plaisu mākoņos" nemaz nelasa, apmierinās ar "Zaļo zemi"). Man, turpretī, ir tāda estētiskā izjūta, ka "Plaisa" "Zaļajai zemei" piešķir vēl lielāku jēgu, paceļ to vēl augstākā mākslinieciskā pakāpē. Esmu pārliecināts, ka tiesī-bas šādam uzskatam pastāvēt devis pats rakstnieks, jo citā-di jau viņš "Plaisu" kā "Zaļās zemes" turpinājumu nebūtu rakstījis.

Grūtāk atspēkot otru iebildumu, proti, ka "Plaisa mā-

koņos" vēl nebūt nebeidz tēmu par partiju, ka būtu vajadzīgs romāns, kas rādītu partiju cīņā - 1905. gadā. Bet vai ar to beidzas partijas tēma? - Taču nē. Tātad jāraksta un jāraksta romāni, romānu virknes, jo partijas cīņa par tautas laimi turpinās un turpinās. Ko rakstniekam darīt? - Neko citu kā no bezgalības izvēlēties galīgo, t.i., zināmu posmu tautas un partijas vēsturē, un to attēlot. Manuprāt, tā Upīts arī rīkojies. "Zaļā zeme" un "Plaisa mākoņos" attēlo svarīgu posmu - kā latviešu pilsētas un lauku darba ļaudīs rodas doma par partijas nepieciešamību cīņā par taisnību.

"Vētras" beigās gan arī V. Lācis saka, ka dzīve turpinās un tāpēc arī romāns nevar beigties, bet tas nav jāsaprot tieši, jo kā mākslas darbam "Vētrai" ir beigas: epopejas tēma - Padomju Latvijas tapšana - ir atsegta.

Nobeigtības formā veselums, kā jau atzīmējām, parādās tad, ja tēma vai problēma, kas ietveras darba idejā, iegūst atrisinājumu, ja atrisinās arī sižetiskie konflikti un sižets dabiski beidzas, ja var noslēgties arī raksturu attīstība.

Vēlreiz pasvītrosim, ka šai formā mākslas darbs iegūst augstāko veseluma izpausmi, jo sāk "dzīvot" savu iekšēju dzīvi, lielā mērā patstāvīgu un vienreizēju.

Mākslinieciska veseluma dzimšana ir grūti izdibināma parādība. "... Mākslas noslēpums rodas tikai reizi, tai brīdī, kad dzimst veselais, mākslas darbs kā tāds" (16, 333).

Asprātīgi izsakās A. Makedonovs (19, 72), norādot, ka mākslas darba veselums ir ciešāks, stingrāks, nekā organisma veselums. Mākslas darbā daļas nevar un nedrīkst amputēt - tās nevar aizstāt ar citām.

Literatūras zinātnieks N. Gejs, kas šiem jautājumiem veltījis plašu pētījumu "Vārda māksla", mākslinieciskumu saskata visu mākslas darba komponentu (idejas, tēmas, sižeta, raksturu, mākslas un dzīves patiesības, motīvu, pretrunu, stila, ritma, atskaņu, autora pozīcijas utt.) saskaņoti-

bā¹, izteiksmībā, nobeigtībā, neatkārtojamībā. No tālā "Mākslas darbs kā veselums" viņš saka: "Mākslas darbs - tā ir vesela pasaule, par veselumu izveidots organisms, neizmēlama un nobeigta sistēma, kas tieši tādēļ var eksistēt, ka tai ir viss nepieciešamais un nav nekā lieka" (16, 329).

Mākslinieciskums tātad aptver visus darba komponentus, bet jau īpašā veidā - veseluma veidā. "Mākslinieciskuma kritērijs", raksta N. Gejs, "ir tikai to rezultātu integrēts lielums, kas rodas no visu to elementu universālas mijiedarbības, kuri veselumā parādās gluži citā kvalitātē nekā paši par sevi" (16, 341).

Līdzīgos uzskatos ir arī estētikas pētnieks M. Kagens. Arī viņš atzīst, ka mākslinieciskums ir tāda specifiska mākslas veseluma īpašība, kas nav reducējama ne uz kādu īpašu, atsevišķu mākslas funkciju. Tālab arī Kagens mākslinieciskumu atzīst par integratīvu kvalitāti. Mākslas darba funkcijas jāskata kā viena veselā atsevišķas šķautnes (18, 124-125).

Zinātnieki, kas pēta mākslas darba veseluma problēmu, nonākuši pie atziņas, ka nedz veselums pastāv pirms elementiem, nedz elementi savā estētiskajā nozīmē pirms veselā.

Protams, atsevišķas idejas, atsevišķi raksturi, tipi, simboli, atsevišķas gleznas, epizodes rakstnieka apziņā var

¹Te gan jāaizrāda, ka modernā estētikā dažkārt tiek atzīts tieši pretējais - nesaskaņotības (disharmonijas) princips. Tā, piemēram, V. Džepravs raksta: "Ir jāzrādīties, ka darbi, kuros forma un saturs neatšķirami saplūst (antīkā skulptūra, Puškina, Gēte), ir tikai viens no viņu estētiski augstākās apvienošanās veidiem. Tik pat pilntiesīgi šai ziņā arī tie darbi, kuros manāmi izceļas forma kā tāda, kuros forma iegūst ievērojamu aktivitāti (Rubļevs, Gogolis, Saltikovs-Ščedrins, Brehts)" (17, 5).

raстies un pastāvēt jau pirms stāsta, romāna, lugas, bet tiem nebūs mākslinieciskas kvalitātes. Māksliniecisku jēgu tie iegūs tad, kad kļūs par stāsta, romāna, lugas sastāvdaļu, t.i., kad būs zaudējuši savu atsevišķību, nošķirtību, kad savā mijdarbībā būs kļuvuši par veseluma sastāvdaļām. Tad viņi būs ieguvuši estētisku kvalitāti, māksliniecisku kvalitāti. Būs radies kaut kas jauns, kaut kas estētisks, kas vēl nepiemita atsevišķām daļām jeb elementiem, kas vēl nebija atsevišķiem vārdiem (lai cik tie izmeklēti būtu), ne atsevišķiem raksturiem (kamēr tie pastāvēja atsevišķi, izolēti), ne atsevišķiem sižeta gājieniem vai arī visam sižetam atsevišķi (lai cik intrigējošs tas būtu), atsevišķām atskaņām, pantmēriem par sevi, utt. Bet nu literārs darbs kļūvis par estētisku parādību, ieguvis jaunu - estētisku - vērtību, iegājis jaunā pasaulē - estētiskā pasaulē, kas, protams, nav šķirta no fiziskās, bet tomēr īpaša.

Iedziļinoties mākslas darba tapšanā, ir sava jēga ideju, patosu, raksturus skatīt divos līmeņos. Pirmais būtu funkcionālais līmenis, kad mēs ideju, patosu utt. saprotam kā faktorus, kas organizē dažādus elementus, vieno tos zināmā estētiskā veselumā. Kā jau norādijām, katrā mākslas darbā ir tāds organizējošs centrs (dominante). Te vēl nav mākslas darba, jo nav veseluma, te tas tikai top. Ar zināmu ideju saistīts patoss vēl nav mākslas darbs, nav konkrēta mākslas darba veselums, bet tikai organizējošs faktors.

Otrkārt, rezultatīvais līmenis, kad mākslas darbs jau tapis, kad izveidojies tā veselums, un tas atkal parādās kopā ar darba ideju, patosu, stilu, raksturiem, sižetu, bet jaunā pakāpē - kā šo komponentu īpaša kvalitāte - veseluma kvalitāte, mākslinieciskuma kvalitāte, kas radusies, atsevišķos komponentus pakļaujot rakstnieka iecerei - kopīgai mērķtiecībai.

Dostojevskis savā laikā atzina: lai uzrakstītu romānu - vajag kādu vānu vai vairākus spēcīgus pārdzīvotus iespaidus, no tiem attīstās tēma, plāns, monolīts veselums. Ka mākslas

darba tapšanu var rosināt kāds nejaušs notikums, gadījums, gaistošs iespaids, pat nenozīmīgs sīkums, atsevišķa detaļa, tas daiļrades psiholoģijā jau sen apstiprināts fakts. Tāpēc būtu naivi un aplam iedomāties, ka mākslas darba veselums rodas tikai tad, kad savāktas jau visas sastāvdaļas, visi elementi. Vēl aizspriedumaināk būtu iedomāties, ka mākslas darba veselums parādās uz reizi gatavā veidā, ka tas neat-
tīstās. Arī te ir dažādas iespējamības. Tas var attīstīties līdzīgi embrijam - sākumā ļoti nediferencēts, bet tomēr zināms veselums.

Mākslinieciska veseluma tapšanā daiļrades procesā M. Hiršmans izdala trīs pakāpes. Rakstnieka iecerē veselums vispirms parādās kā pirmelements (nediferencēts pirmtēls), bet tomēr jau kā organizējošs princips, kā avots sekojošam darba izvēršienam. Rakstnieka iecere te vēl nav nobriedusi, nav apaugusi ar detaļām, nav konkretizējusies. Otrā pakāpe - veseluma tapšana mijiedarbīgu sastāvdaļu sistēmā; te iecere konkretizējas, izvēršas; trešā - kad veselums parādās kā mākslas darba tapšanas rezultāts, kā nobeigta mākslas darba vienība. Līdz ar to ir notikusi īpatnēja mākslas pasaules pašattīstība (7, 439).

Par to, ka mākslas darbs izaug dziļveidīgi, runā arī ievērojamais literārās daiļrades psiholoģijas pētnieks, bulgāru akadēmiķis Mihails Arnaudovs. Viņš raksta:

"Allaž daiļrades procesa sākumā dota ^ovisa sākotnējā glezna, kopīgā radošā ideja, un tikai pēc tam rodas daļas vai epizodes, kā saka Aristotelis" (20, 464).

Runājot par daiļdarba ieceri, M. Arnaudovs raksta: "Apziņai slēptas fantāzijas darbības rezultātā, kad zināms bijis tikai vadošais noskaņojums, negaidīti, bet kā vēlams viesis parādās vispārējs priekšstats, redzējums veseluma veidā, kas dziļi satur visas galvenās nākamā daiļdarba daļas" (20, 468).

B. Tabūns, izpētījis rakstura kā mākslinieciska veseluma veidošanos latviešu romānistu jaunrades procesā, runā par "rakstura ieceres nobriedināšanu", kurā līdzdarbojas "domāša-

na zemapziņas līmenī", kas "realizējas kā pēkšņa tēla parādīšanās, iecerētā varoņa atnākšana fantāzijā" (21, 108).

Veseluma tapšana jaunrades procesā ir ļoti sarežģīta un individuāla. Līdz galam neizpētīta personāla parādība, bet svarīgi tas, ka mākslinieciskais veselums neparādās uz reizi gatavs, bet top - nevis mehānistiski - daļām summējoties, bet gan mijiedarbībā integrējoties. Kā tas notiek īstenībā - dažādu rakstnieku daiļradē - rūpīgi jāizpētī.

Bez šaubām, padziļināta daiļrades psiholoģijas izpratne mums palīdzēs izveidot arī pilnīgāku daiļdarba analīzi veseluma aspektā.

Ir skaidrs, ka mūsdienu literatūras zinātne un kritika prasa arī jaunu literāra darba analīzes metodoloģiju, kas izietu no veseluma, jo līdzšinējā atsevišķu komponentu analīze manāmi ignorēja veselumu.

Skolu vajadzībām romāna analīzi veseluma aspektā mēģinājusi izstrādāt literatūras mācīšanas metodikas speciāliste T. Braže. Viņa balstās uz Beļinski, kas, analizējot kādu literāru darbu, bieži vien analīzes gaitā sekojis daiļdarba attīstībai, atstāstot un komentējot autora domu gājieni. T. Braže liek romānu vispirms izlasīt, tad sākt informatīvu ievadu - par laikmetu, kad darbs radies, par rakstnieka mākslinieciskiem nolūkiem utt., apjēgt un patūrēt prātā galveno - darba idejiski māksliniecisko koncepciju. Pēc tam sākt komentējošu analīzi pa nodaļām - sekojot darbības attīstībai tādā secībā, kā autors to rāda. Nodarbību beigu posmā darba jēgu, uzbūvi, māksliniecisko un vēsturisko nozīmi T. Braže liek skatīt vēlreiz - augstākā pakāpē, sintēzes pakāpē.

Bez šaubām, šāda analīze ir orientēta uz daiļdarba veselumu un novedīs pie tā ieskatīšanas klasē. Šaubas rada tikai tas, vai veseluma attīstības issekošana pa nodaļām neaizņems pārāk daudz laika?

Beļinskis rakstīja garas apceres, analītiski pamatīgi izklāstīja daiļdarbu pa nodaļām. Tas vairs nav mūsdienu sti-

lā. Tāpēc neder vairs mūsdienu kritikā.

Līdz šim plašāko un pamatotāko literāra darba analīzes shēmu, balstoties uz sistēmiskās literatūrzinātnes atzinumiem, devis J. Borevs, viens no šodien pazīstamākajiem literatūras zinātnes un estētikas teorētiķiem. 1977. gadā viņš publicēja rakstu "Mākslas darba analīze no sistēmiskā veseluma viedokļa" (23; latviešu valodā skat. 24, 34 u. tāl.). Tātad tieši par jautājumu, kas mūs interesē.

Literāra darba analīzē (izpētē) J. Borevs uzrāda četrus līmeņus jeb pakāpes.

Pirmais līmenis - pasauls uzskata līmenis (te vajadzētu atrast gan precīzāku terminu). Tas, pēc Boreva domām, noteic analīzes principus, metodoloģisko nostādni, ieteic analizējamo darbu apskatīt mākslas attīstības procesā un raksturot tā žanriskās īpatnības.

Otrs līmenis - kontakta līmenis. Te pētnieks jau konkrēti tuvojas savam objektam, aplūko to no visām pusēm - socioloģiski, biogrāfiski, genētiski, salīdzinoši, gnozeoloģiski, statistiski, semiotiski (valodnieciski). Var analizēt arī vairākas mākslas darba puses uzreiz - tā būs daudzkontaktu pieeja (piemēram, stilistiskā, tematiskā, diskursīvi semioģiskā analīze). Visi kontakta piegājieni mākslas darbam pakļauti pasaules uzskata līmenim un modificē socioloģisko pieeju.

Tikai šādā veidā, pēc J. Boreva domām, var panākt vispusīgu pieeju darbam un atbrīvoties no buržūziskā socioloģisma vienpusības.

Trešo līmeni J. Borevs sauc par operācijas līmeni. Tajā mākslas darbs tiek "operēts" jeb "anatomēts", t.i., sadalīts slāņos, kārtās, elementos un tādējādi izpētīts. Šai līmenī darbojas "strukturālā operāciju tehnika un pazēmieni". Šis līmenis vienmēr saistās ar iepriekšējiem un tiem pakļaujas. (Nevar būt otrādi, nevar pasaules uzskatu pakļaut strukturālajai operāciju teknikai, kā to dara daži strukturālisti, piemēram, R. Bārts). Daži domā, ka strukturālā analīze ir

lika uzšķērsšana. J. Borevs tam piekrīt, tikai norāda, ka lielais Mikelandželo, riskēdams ar savu dzīvību, anatomējis līķus, lai iepazītu dzīvā cilvēka ķermeņa uzbūvi. Tāpat rīkojas arī ārsti.

J. Borevs atsaucas uz Belinski, kas atzīst, ka cilvēka prātam, lai izprastu mākslu, "ir tikai viens ceļš un viens līdzeklis - atšķirt ideju no formas, sadalīt elementus, kas veido attiecīgo patiesību vai arī attiecīgo parādību. Un šī prāta darbība nebūt nav pretīgs anatomisks process, kas saārda skaistu parādību tāpēc, lai noteiktu tās nozīmi. Prāts parādību saārda tālab, lai to atdzīvinātu sev jaunā skaistumā un jaunā dzīvē, ja viņš tajā atradis sevi. No prāta sadalošā procesa mirst tikai tās parādības, kurās prāts neatrod nekā no sevis..." (23, 139-140).

Šī atdzīvināšana, kā atzīst Borevs, notiek ceturtajā līmenī, ko viņš nosauc par konceptuālo. Te mākslas darbs tiek skatīts kā veselums, daļas sintezētas, vispārinātas, tiek veidotas induktīvas teorijas un hipotēzes. Šeit mākslas darba izpratnes process iziet nobeiguma posmu, "sašķērsta" darbs tiek atkal atdzīvināts...

Tik plaši pakavējāmies pie J. Boreva uzskatu izklāsta divu iemeslu dēļ. Pirmkārt tālab, lai redzētu, cik sarežģītu pieeju literāra darba analīzei prasa mūsdienu literatūras zinātne. Otrkārt - lai šo to precizētu un izdarītu dažus secinājumus.

Rodas jautājums: vai prāta analīzē mākslas darbs obligāti jānomirdina, jānonāvē? Vai šo operāciju nevar izdarīt tā, ka analizējamais darbs visu laiku paliek dzīvs? Arī ārsti taču izdara sarežģītas operācijas un pētījumus, cilvēkam nelaide dzīvību. Vai literatūras zinātnieks nevar tā izdarīt? Šķiet, ka var. Analīzi, protams, viņš izdara tikai prātā, bet to var izdarīt arī tādejādi, ka prātā patu dzīvo mākslas darbu ar visām funkcijām, ko tas veic. Tas ir tu apmēram tā, kā rīkojas ārsts, operācijā uzšķēržot cilvē

, bet neapturot tā elpošanu, asinsriti, vielu maiņu un citu nepieciešamas bioloģiskas funkcijas. Arī kritiķis taču r analizēt romānu, kādu tā tēlu, un domāt par to, kādu funkciju šis tēls veic visā tēlu sistēmā. Tāpat var rīkoties stila elementiem. Zīmīgi aizrāda N. Cejs, ka vārds par stilu, kompozīcijas, ritma un intonācijas elementu kļūst tikai klasas darbā kā veselumā (16, 328). Tātad stilu nemaz nevar analizēt ārpus "dzīva" mākslas darba.

"Izrauti no veseluma, izolēti no mākslas darba elementi rstāj būt tas, kas tie bija organismā, pārvēršas par "pāstiem" vārdiem, par nesaturīgu paņēmienu" (16, 331).

Jāatceras Kanta aizrādījums: neviena daļa nevar tikt teikta ārpus attieksmes ar veselo.

"Mākslas darba sastāvdaļas analizēt kopsakarā ar veselumu - tā ir mūsu dienu literatūrzinātnes prasība.

Bet ar ko analīzi sākt: ar daļām vai veselumu?

Te rodas zināma dilemma. Elementus pirms veselā īsti nevar pakļaut estētiskai analīzei, jo tos kā mākslas darba sastāvdaļas noteic veselums. Ar veselumu arī nevar rīkoties, jo arī tas nav noteicams pirms sastāvdaļu analīzes. Kā rīkojas?

Izveja, manuprāt, tai apstākļi, ka mākslas darba analīze r notikt dažādos līmeņos. Šo principu J. Borevs atzīst par tisku mākslas darba izpētē. Tikai viņa raksturotie līmeņi atrodas "augstuma - zemuma" attiecībās. Pirmais - pasaules skata līmenis - nav zemākais, jo tas satur principus, kas noteic visu analīzes gaitu. Bet tāds piegājiens nav obligāts. Arī pasaules uzskata un citus konceptuālos principus noteikt par literārās analīzes priekšnoteikumu, jo tos jau ir gadījumā neanalizē.

Lielāka skaidrība varbūt rastos, ja kāda daiļdarba analīzē sākusim uzskatīt par informatīva ievada posmu, par informatīvo pakāpi. Tajā kritiķis varētu informēt par visu to, viņš atzīst par nepieciešamu, lai attiecīgā darba analīze varētu notikt. Te varētu runāt par to, kur, kad, kādos ap-

stākļos analizējams darbs rakstīts vai iespiests, kā tas radies, kāds tam sakars ar laikmetu, kā tas jau vērtēts kritikā, kādu vietu tas ieņem rakstnieka daiļradē, no kādām pozīcijām kritiķis to aplūkos, utt., u.tml. Ja vajadzīgs, var informēt arī par rakstnieka daiļrades principiem, dot biogrāfisku izziņu.

Paša literārā darba analīze faktiski sākas kontakta līmenī (lietojot Boreva terminologiju), kad analizējamo sacerējumu "apskata" no visām pusēm. Bet apskata to, kā norāda Borevs, vēl ļoti vispārīgi. Istā konkrētā un diferencētā analīze vēl nav sākusies.

Mākslas darba analīze nav vienmēr jāizvērs tik plaša, kā to ieteicis J. Borevs. To var iesākt daudz šaurākā aspektā, apskatot darbu nevis no dažādām pusēm, bet no vienas - pašas būtiskākās - veseluma puses. Arī te novele, luģa vai romāns, dzejolis vispirms tiks skatīts savā kopumā, nediferencēti. Izlasot literāru darbu, kāds nediferencēts kopskats mums radīsies gan par šī darba veselumu - tā kopējo "skatu", kopējo "atmosfēru", vērtību, gan par atsevišķām nozīmīgākām vai raksturīgākām sastāvdaļām. Ar šo nediferencēto priekšstatu par analizējamo darbu kopumā un atsevišķām daļām to sakarībā ar kopumu var sākt analīzi. Šis priekšstats gan vēl nebūs precīzs, vairākos momentos tas būs korigējams, bet tas neļaus daļas skatīt ārpus veselā, ārpus kopsakara.

Tā būs nediferencētā pakāpe. To var saukt arī par intuitīvo pakāpi, jo daiļdarbs, tā veselums te atklājas tiēsā skatījumā. Protams, termins "intuitīvs" te nav lietots tādā nozīmē, kā to lieto ideālistiskie intuitīvisma filozofi (piemēram, A. Bergsons) - kā kaut kas irracionāls (prātam svešs, neizprotams). Mūsdienu dialektiskā materiālisma filozofi intuīcijas terminu lieto bieži un izprot racionāli - kā cilvēka domāšanas spēju norisināties arī zemapziņā (ne Freida izpratnē), t.i., kā spēju cilvēkam neapzinoties iziet visas tās pakāpes, kas vajadzīgas apzinīgam domāšanas

procesam, lai nonāktu pie patiesības, bet cilvēka apziņā pacelt tikai rezultātu - t.i., atzinumu, pie kā novedusi neapzinātā domāšana, kas savā būtībā arī ir diskursīva - t.i., racionāla (25, 45-54). Par intuitīvu šo procesu sau- cam tāpēc, ka rezultatīvā atziņa parādās pēkšņi (domāša- nas starpposmus neapzināties), tiek it kā ieskatīta (tā- pat kā par skatīšanu runājam tad, ja kāds fizisks priekš- mets parādās pēkšņi mūsu apziņā). Tas nav nekā brīnumains mūsu laikā, kad skaitļojamās mašīnas ieguvušās gandrīz vai ikdienišķu raksturu, jo skaitļojamās mašīnās arī tiek ie- programmēts zināms uzdevums. Un neapzinātas domāšanas spē- ja arī ir matērijas īpašība. Intuitīvs domāšanas process norisējis mūsos ik nakti, kad, no rīta pamodušies, zinām problēmas risinājumu, kas vakarā bija licies neatrisināms. Ņūtons gravitācijas likumu arī aptvēris intuitīvi.

Un tā mēs intuitīvi veselumā varam apjēgt sarežģītu mākslas darbu arī pirms daļu analīzes, nediferencētā pakā- pē.

Otra daļdarba analīzes pakāpe jeb līmenis aptvers tieši daļu jeb elementu analīzi, tēmas, idejas, raksturu, sižeta, stila, dažādu formālu pazīmju analīzi, paturot vienmēr prātā to kopsakaru, kontekstu, zemtekstu. Tāpēc šo pakāpi lietderīgi nosaukt par analītisko.

Trešā pakāpe saucama par sintētisko jeb totālo, jo tajā būs runa par visu darbu, tā veselumu, kopsakaru, vienību, bet jau balstoties uz daļu diferencētu analīzi. Šajā posmā erudīti noskaidrojama arī darba ideja, vērtība, sakars ar dzīvi, dažādās funkcijas u.c. konceptuāli jautājumi. Borevs ieteic par šiem jautājumiem runāt jau sākuma daļā - otrajā līmenī, bet, šķiet, kamēr nav darbs izanalizēts, priekšlai- cīgi nopietni iztirzāt tā funkcijas. Arī šai pakāpē darbo- sies intuitīvā domāšana, bet tā kā še risināmi galvenokārt konceptuāli jautājumi, tad to varam saukt par konceptuālo intuīciju.

Literāra darba tiešās analīzes (izpētes) process pēc

informatīva ievada tātad norisinātos trīs pakāpēs, līmeņos jeb posmos (būtiskas atšķirības nav): 1) nediferencētā, 2) analītiskā, 3) sintētiskā pakāpē.

Mākslas darbs kā veselums mūsdienu literatūras zinātnē, arī sociālistiskā reālisma teorijā vēl ir svaiga problēma. Daudzos jautājumos tās pētīšana tikai sākas, citos notiek asas diskusijas. Pārdomu līmenī ir arī šis raksts. Tā atzinumi ir diskutējami, nav uzskatāmi par neapstrīdamiem.

Tāpat no šī raksta nobeiguma, kur runāts par literāra darba analīzes pakāpēm jeb līmeņiem, nav secināms nekāds kritiska raksta, referāta, vai diplomdarba plānojums. Tas novestu pie nedzīva šablonisma. Raksts veidots metodoloģiskā, bet ne metodiskā līmenī. Raksts neprasa ignorēt atsevišķu raksturu, resp., varoņu analīzi, tematiski idejiskā pamata, stila u.c. struktūrelementu analīzi. Tas viss var palikt, bet tikai sistēmiskā interpretācijā. Tā radīsies, ja stāstā, lugā, romānā, dzejoli būs ieskatīts faktors, dominante, centrs, kas veido mākslas darba veselumu, būs izprasts šis veselums un paturēts vienmēr prātā, runājot par darba ideju, raksturiem, stilu, valodu un citiem struktūrelementiem.

Kā to visu realizēt praktiski - konkrēta daiļdarba analīzē - par to jārunā īpaši.

Norādītā literatūra

- I. Афанасьев В. Системность и общество. М., 1980.
2. Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 23, с. 337.
3. Абрамович Г. Введение в литературоведение. М., 1979, 7-е изд.
4. Введение в литературоведение. Хрестоматия. М., 1979.
5. Проблемы художественной формы социалистического реализма. В двух томах. М., 1971, т. 2.
6. Храпченко М., Художественное творчество, действительность, человек. М., 1976.
7. Гиришман М. Литературное произведение как целостность. - В кн.: Краткая литературная энциклопедия. М., 1978, т. 9.
8. Белинский В. Полн. собр. соч. М., 1953, т. 3.
9. Григорян В. Пафос как эстетическая категория. - В кн.: Эстетика и жизнь. М., 1979, вып. 6.
10. Kraulipš K. Andrejs Upīts, dzīve un darbs. R., 1979, otrs izdevums.
11. Поспелов Г. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972.
12. Lācis V. Kopoti raksti (divdesmit sešon sējums). R., 1978, 22. sēj.
13. Русские писатели о литературном труде. Л., 1955, т. 2.
14. Гиришман М. Ритм и целостность прозаического художественного произведения. - Вопросы литературы, 1974, № II.
15. Белинский В. Полн. собр. соч. М., 1954, т. 4.
16. Гей Н. Искусство слова (о художественности литературы). М., 1976.
17. Днепров В. Идеи времени и формы времени. Л., 1980.
18. Каган М. Человеческая деятельность. Опыт системного анализа. М., 1974.
19. Македонов А. Анализ художественного мастерства. - В кн.: Современная литературно-художественная критика. Актуальные проблемы. Л., 1975, с. 44-106.
20. Арнаудов М. Психология литературного творчества / Перевод с болгарского. М., 1970.
21. Tabūns V. Raksturs latviešu prozā. Iecere un izveide. R., 1978.

22. Браже Т. Целостное изучение эпического произведения. М., 1964.
23. Боров Ю. Системно-целостный анализ художественного произведения. - Вопросы литературы, 1977, № 7.
24. Borevs J. Literatūras un mākslas kritika. R., 1977.
25. Кармин А. Интуиция и ее механизм. - В кн.: Проблемы методологии науки и научного творчества. Л., 1977.

A.V.Majorova

Daiļdarba izpētes specifika kontekstā
ar citiem mākslas veidiem

Dažādu mākslas veidu salīdzināšana viena virziena ietvaros paver ceļu vēsturiski literāru problēmu veselam kompleksveidīgam risinājumam. Palielinās iespēja dziļāk un precīzāk ietiekties daiļdarba idejiski mākslinieciskajā specifikā.

Mākslas darba būtība atklājas, analizējot tā saistību un objektīvās attiecības ar līdzīgiem mākslinieciskiem faktiem citos mākslas veidos. Tas ļauj pilnīgāk noteikt katra mākslas darba vietu sabiedrības kultūras un politiskajā attīstībā. Līdz ar to vēsturiski salīdzināmā analīze kļūst par izpētes pamatprincipu, kurš rada nosacījumus daiļdarba dažādo elementu organiskas vienotības izpētei, dod iespēju izsekot to dažādo mākslas veidu pakāpeniskai attīstībai, kas ietilpst vienā virzienā, palīdz atklāt tēmas, idejas un mākslinieciskās izteiksmes līdzekļu saistību ar tradīciju, kā arī pārveidošanos kultūrvēsturiskā procesa gaitā.

Vairāku mākslas veidu zināšana rada bāsi dziļākai mākslinieciskās struktūras izpratnei.

Tēlotāja māksla, piemēram, ir apbrīnojama un pievilcīga pasaule, bet ne vienmēr viegli tajā iekļūt. Kaut gan šī pasaule ir mūsu dzīves daļa, tā dzīvo pēc saviem īpašiem likumiem. Tēlotāja māksla sniedz dzīves īstenības izjūtu, saglabā katras attēlotās parādības neatkārtojamo individualitāti un cilvēka pasaules iekšējo būtību un iedabu. Taču tā savos darbos neaprobežojas ar attēlojamā priekšmeta ārēju līdzību, bet katru reizi cenšas ietiekties tā būtībā, jo māksliniekam un skatītājam tēlotāja māksla ir īpašs pasaules izpratnes un darbības veids.

Galvenā atšķirība starp tēlotājmākslas un literā-

tūras metodēm ir tā, ka tēlotāja māksla tieši attēlo nevis priekšmetu radītos iespaidus, nevis pārdomas par tiem, bet gan pašus priekšmetus to jutekliskajā ustveramībā. Domas un pārdzīvojumus ustvērēja saņem netieši caur šo jutekliskās ustveres formu.

Katrs mākslas veids, katrs tā žanrs, nezaudējot sev raksturīgo, laika gaitā nepārtraukti mainās, piepildoties ar jaunu saturu, kas prasa citus, jaunus māksliniecišķās izteiksmes līdzekļus.

Pievērsīsimies dažiem salīdzināmās analīzes momentiem, salīdzinot romantiskos dažādu mākslas veidu darbus.

Vēsturiskumam romantiķu daiļradē vēl bija nosacīts raksturs. Viņi vēl neizprata vēstures likumu objektīvo būtību un labprāt modelēja vēsturi kā savu priekšstatu izteicēju par vajadzīgo un vēlamo, tēlojot augstsirdīgus, vīrišķīgus varoņus-sapņotājus, kuri paceļas pāri apkārtējai videi.

Tādi varoņi ir Ļermontova "Dziesmā.. par tirgoni Kalašņikovu", dzejoli "Borodino", poēmā "Mciri". Neapmierināti ar sava laika īstenību, viņi cara Nikolaja laika Krievijas dzīvē alkst pēc brīvības, pēc morālā un garīgā skaistuma, pēc varonības ideāla.

Krievu tauta taču prata aizstāvēt savu godu, savu taisnību "līdz pēdējam", jo ir taču bijušas dienas, kad tā atlieca muguru un izslējās visā savā varenajā augumā, ir taču bijušas dienas, kad tā bija diža tauta. Cauri Borodinas kaujas ugunīm izgājuša kareivja vārdi "Spēkavīri - ne jau jūs!" - skan kā vadmotīvs, kā īpašs pārmetums dzejnieka laikabiedriem viņa "Dziesmā.. par tirgoni Kalašņikovu". Šajā "Dziesmā.." it kā satuvinājušies, savienājušies divi laikmeti.

Ļermontovs "Dziesmā.." attēlo krievu dzīves ainas cara Ivana Bergā valdīšanas laikā. Dzejnieks tēlo spēcīgus krievu cilvēkus, monolītus, atklātus raksturus. Valdziņošs ir Aļonas Dmitrijevnas, uzticīgās sievas, tēls, kura nebaidās no "ļaunas nāves" un "ļaužu valo-

dām", bet baidās mīlotā vīra vienaldzības. Un šos skaistos, spēcīgos, drosmīgos laudis dzejnieks ar sava talanta spēku izvirza sava "laikmeta krastā", drūmajā cara Nikolaja reakcijas, izmisuma un bezcerības, pazemības un verdziskuma laikā. Ļermontovs šos varoņus pretstata saviem laikabiedriem, kas vairs neprot "bez bailēm ne nīst, ne mīlēt". Vēstījumā par Ivana Bargā laikmetu autors ievij sava laika motīvus. Un lai izjustu, saprastu visu "Dziesmas.." skaistumu un spēku, nepieciešams iedziļināties šajos abos laikmetos, ielūkoties dzīvē, saprast to cilvēku domas un izjūtas, kas dzīvojuši divos dažādos tālos laika posmos.

Viduslaiku Krievzeme saistīja ne tikai dzejnieku, bet arī mākslinieku uzmanību. Mēģināsim ielūkoties Ivana Bargā laikmetā, tajā tālajā Krievzemē ne tikai dzejnieka, bet arī mākslinieka acīm. Pamēģināsim iedomāties "Dziesmu.. par tirgoni Kalašņikovu" krāsās un gleznās. Šeit mums palīdzēs Viktora Vasņecova glezna "Koklētāji". Šī glezna izceļas ar savu vareno, episko veidojumu. Ar tādu pašu lepnumu par vareno, diženo savas tautas pagātņi, ar tādu pašu mīlestību pret krievu nacionālo garu, ar kādu Ļermontovs veidoja savus "Dziesmas.." varoņus, V. Vasņecovs pēc 60 gadiem zīmē savus koklētājus. Autora patoss saliedē mūsu iztēlē divu mākslinieku tēlus: vārdu un otas.

"Mēs tikai tad dosim arī savu daļu visas pasaules mākslas dārgumu krātuvē, ja visus spēkus veltīsim savas dzimtās zemes mākslas attīstībai, ar mums iespējamu pilnveidošanu un iztēles pilnīgumu izteiksim savas dzimtās zemes tēlu skaistumu, spēku, mūsu krievu cilvēka un dabas, mūsu dzīves, mūsu pagātnes, mūsu naida un sapņa, mūsu ticības jēgu un nozīmi un pratīsim savā, patiesi nacionālajā, attēlot mūžīgo, nezūdošo,"¹ sacījis V. Vasņecovs.

1 Замечательные полотна. Л., 1966, с. 300.

Gan dzejnieks, gan mākslinieks padara tēlus redzamus, veidojot tos ar atšķirīgiem mākslinieciskiem paņēmieniem. Abi mākslas darbi palīdz tuvināt tālo, vēsturisko Krievijas pagātņi, tās vēsturiskos darbiniekus.

Ivans Bargais ir viena no varenāķejām figūrām Krievijas vēsturē. Ir bargajā cara tēlā kaut kas magisks, kas nu jau vairākus gadsimtus saista daudzu mākslinieku uzmanību, liek par viņu sacerēt legendas, dziesmas un uzmanīgi ielūkoties viņa bargajā laikmetā.

Ļermontova poēmā cars Ivans Vasiļjevičs parādās savā "baismīgajā varenumā", kādā šo tēlu savās dziesmās un legendās tērpj pati tauta. "Viņa acu skats - zibens, viņa runas skaņa - debesu pērkons, viņa dusmu uzliesmojums - nāve un spīdzināšana, bet cauri tam visam kā zibens caur mākoņiem uzplaiksnī krituša, pazemota, izkropļota, bet garā stipra un pēc savas dabas cēlsirdīga cilvēka gars."¹

Lasot rindas par bargo caru Ivanu Vasiļjeviču, nedrīkst aizmirst brīnišķīgo V. Vasņecova gleznu "Cars Ivans Bargais" (1897).

Ne pie debesīm saule mirdz,
Ne tai priecājas mākoņi zilganie:
Sēd tur pie mielasta zelta vainagā,
Sēd bargais cars Ivans Vasiļjevičs -
(Atdz. R.Egle)

lasām Ļermontova poēmā. Un iztēlē veidojas bargā cara tēls, kas atveidots uz šaura vertikāla formāta audekla visā augumā tā, ka skatītājs it kā atrodas kaut kur lejā, pūļa vidū, pie kura tad arī iet cars. Tas piešķir tēlojumam īpašu nozīmīgu un varenumu. Valdonība jaušama attēlotajā cara Bargā pozā, dzīslainajā rokā, kas cieši satvērusi zizli, galvas pagrieziena, caururbjošajā skatienā.

Kad skaties uz melnajām, virs deguna sarauktajām cara uzacīm, uz kumpaino degunu un smalki veidotajām

¹ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. М., 1954, т. 4, с. 505.

nāsīm, kas spēj dūsmās izplesties, uz muti ar cieši sakostiem zobiem, liekas, ka kaut kur jau esi redzējis tādu Ivanu Bargo, tikai varbūt ne tik spilgti un ne tik tuvu. Un atmiņā atāust vārsmas no Ļermontova "Dziesmas..":

- Lūk, tad sacīja cars vārdu bargajo,
Un tad itin kā pamodās lāga jauneklis.

(Atdz. R.Egle)

Skaties uz gleznu un redzi Ivana Bargā roku, zizli ar asu usgali, ko sažņaugusi šī roka. Lasi poēmas rindas:

- Lūk, tad cars pret zemi spieķi ussita,
Un ozola grīdu līdz puscetorksnim
Cirta pušu viņš ar apkali dzelžaino..

- un ievēro, ka gleznā Ivana Bargā roka ir smaga, spēcīga, kas valdonīgi satvērusi zizli. Ak, šī roka, kas izveidojusi centralizētu Krievzemes valsti... Poēmas rindas liek vērīgāk iedziļināties, ielūkoties gleznā, liek ne tikai vienkārši skatīties uz gleznu, bet lasīt to, iedziļināties tās būtībā, tās daļēs. Skaislais, spilgtais Ivana Bargā tēls ilgi paliek atmiņā, jo mākslinieks un dzejnieks iemūžinājuši tajā ne tikai neierobežotas varas simbolu, bet arī cilvēku, kuru plosa milzums kaislību, un kurš apveltīts ar pret-runīgu un negantu dabu.

Vasņecovs apgalvoja, ka cara portreta psiholoģiskajā padziļināšanā viņam palīdzējusi šalapīna apbrīņojamā spēja iemiesoties tēlā; tā lāvusi M. Musorgska operā "Pleskaviete" ieraudzīt uz skatuveš isto Ivanu Bargo.

Atbilstoši atveidojamā tēla bargajam rakstūram, Vasņecovs gleznu veido drīzāk vienkrāsainu nekā krāsainu, dzeltenbrūno tonu pārsvars nenomāc atsevišķu krāsu dekoratīvo skanējumu, bet ievērojami klusina to. Tomēr šī klusināšana un vienkrāsainība īpaši izceļ ornamenta nozīmi, kas gandrīz pilnīgi aizpilda visu

audekla virsmu. Dekoratīvajā zīmējumā ievīts pils kāpņu sienu raksts. Ornamentāli pieņemams ir no loga redzamais vecās Maskavas stūrītis, kas pilns pasākaina valdzinājuma. Bagātīgi ornamentēts cara tērps. Ivana Bargā figūra ietērpta smagā, cieši savilktā, zeltā cauraustā ferjazā (senkrievu tērpā), rakstainās piedurknēs un pērlēm izrotātos zābakos, kas it kā veido smagu, drošu futlāri. Šajā savā barbara uzpūtībā, ar izrotāto zizli rokā viņš ir nešķirams no senās Maskavas ainavas, kuru tik tikko var saskatīt pa mazo, ieapaļo lodziņu. Šis Ivana Bargā pārbagātais dekoratīvisms, tēla veidola loģiskais saplūdums ar senās galvaspilsētas apkārtējo pasauli ienes gleznā kaut ko no tautas dziesmām un teikām par bargo caru, līdzīgi kā folkloras rotājošie epiteti, metaforu izmantošana padara skaistāku "Dziesmu.. par tirgoni Kalašņikovu", nepavisam netraucējot tēla uztverei, tieši otrādi, attēlotajam piešķirot īpašu tautiskuma niansi.

Ivana Bargā tēls minētajos mākslas darbos iemiesots dažādi. Vasņecovam Ivans Bargais ir cars ar viņa skarbo, nežēlīgo, spilgto un spēcīgo dabu, kurš uzstājas par labklājību Krievzemē, kura kā valsts sāka veidoties tikai Ivana Bargā laikā. Tas arī nosaka mākslinieka Vasņecova tēla sniegumu. Ivana Bargā tēls paceļas pāri visiem, cars nokāpj pie tautas, bet Vasņecovs it kā notur viņu uz pjedestāla. Turpretī Ļermontovs caru Bargo rāda tiešā opričņiku ielenkumā, kas ļauj izjust tā laikmeta īpatnības, tā cietsirdību, ko noteica iekšēja cīņa topošajā valstī.

Ļermontovam ar vārda palīdzību ievērojami pilnīgāk izdodas atveidot ne tikai Ivana Bargā tēlu, bet arī visa laikmeta kolorītu, kas Vasņecova gleznā jūtam tikai zemitā. Un lai šo zemitā atklātu, nepieciešamas ne tikai to vēsturisko notikumu zināšanas, kas saistīti ar šo laikmetu, bet arī jābūt dziļai izpratnei par krievu kultūras attīstību, kuras pamatā vienmēr bijusi tautas daļrade.

"Es vienmēr esmu bijis pārliccināts," - sacījis mākslinieks, - "ka. pasakā, dziesmā, teikā un drāmā atklājas tautas vienotais veidols, iekšējais un ārējais, pāgātne un tagadne, bet varbūt arī nākotne... Vāja tā tauta, kas neatceras, nenovērtē un nemīl savu vēsturi."¹

Mīlestība pret tautu, tās vēsturi, mākslu ir tas galvenais morālais balsts, kas noteica arī visu Ļermontova turpmāko daiļrades ceļu. Jau kopš agras bērnības viņa dvēsele meklēja kaut ko brīnišķīgu, neatkarotojamu. Tāds brīnums dzejnieka dzīvē izrādījās Kaukāzs ar savām sniega cepurēm, vareno klinšu un ūdenskritumu harmoniju, mūžzaļām un sulīgām plāvēnām, melnām un apburošām naktīm. Dabas varenums, neparastie iedzīvotāji, ievainoto un slimo virsnieku stāsti par karu ar kalniešiem, par kalniešu parašām - tas viss atstāja neizdzēšamu iespaidu poētiski noskaņotā bērna dvēselē.

○ M. Ļermontova neparasti aktīvā attieksme pret visu, ar ko vien tikai viņam iznāk sastapties savā daiļradē, "katras tēmas pārdzīvojuma nebijis pilnīgums un filozofisko vispārinājumu plašums"² nošķir viņu no tādiem dzejniekiem-romantiķiem, kā Baratinska ar viņam raksturīgo smalko psihologismu un no Poļežajova, kurš apdzied lepno bojā ejai nolemta vienpatņa protestu. Ļermontova dzejā izskan nevis sociāli vēsturiskā analīze, bet 30. gadu krievu īstenības noliegums no ētiskā ideāla augstumiem, meklējuma dedzība, "lepna naida pret debesīm".

Ļermontova dzejai ir subjektīvs raksturs, tajā saskatāma dzejnieka personība, viņa dziļi personiska attieksme pret dzīvi. Lūk, kāpēc dzejnieks pastāvīgi atgriežas pie vienām un tām pašām tēmām, pie viena un tā paša sižeta variācijām, kas veido "vienīgi vienas

¹ Лебедев А.К. Виктор Михайлович Васнецов. М., 1974, с. 10.

² Федоров А.В. Лермонтов и литература его времени. Л., 1967, с. 90.

domas valdonību, vienu, bet ugunīgu tieksmi." Un lai arī par ko viņš rakstītu, ".Vīrišķīga, skumīga doma neizgāja viņam no prāta, tā ielaužas visos viņa dzejoļos,"¹ kas noved pie noteiktas sakarības starp atsevišķām tēmām un tēliem ne tikai viņa daiļrades pirmajā romantiskajā periodā (līdz 1835.gadam), bet arī vēlāk. Tragiskā nesaskaņa ar īstenību, tieksme izprast dzīvi visā tās sarežģītībā, sapnis un īstenība, dzīvība un nāve, cildenais un zemiskais - lūk, tās problēmas, kuras nepārtraukti risina dzejnieks savā daiļradē. Lepnā vientulība un "tuvas dvēseles" meklējumi, aizrautīgi noraidījumi un tiekšanās "pēc mīlestības, labā un skaistā ideāla", tragisms un cīņa ar likteni - lūk, kas ir dzejnieka labāko darbu pamatā.

Vai mūsu atmiņā neataust Ļermontova poēmas "Мцири" rindas, kad ielūkojamies A.Kuindži gleznā "Kaukāzs"?

Un šī kalnu upe ar auksto ūdeni, dzidru kā kristāls, kas nes savus ūdeņus starp stāvajām klintīm un kraujām. Un šis izzūdošais, baltais mākonītis, kas, šķiet, apmaldījies kalnos. Tas pasvīturo kalnu augstumu, to varenumu. Kalni izskatās kā visuvareni milži, kas gadu tūkstošiem pacēlas pāri mākoņiem un ar savām sirmām, sniegotām, nekūstošām cepurēm balstās debesīs. Līdzīga šiem visuvarenajiem kalniem ar sniegotajām cepurēm arī drosmīgā tauta, kas droši cīnās par savu brīvību un neatkarību.

Viss ir neparasts - gan Kaukāza daba, gan cilvēki, kuri ir "brīvi kā ērgļi", kas valda debesu plašumā. Kuindži ar krāsu gammas palīdzību rada trauksmes plašuma, bezgalīguma, svaiga kalnu gaisa sajūtu. Kaukāza kalnu poēzija savilpo māksliniekus. Un aizvien tiek apliecināta mīlestība pret dabu, tās skaistumu un dižumu, cieņa pret mazās, bet lepnās un brīvās tautas vīrišķību. V.Beļinska vārdus, kas teikti par M.Ļer-

¹Перцен А.И. Об искусстве.М.,1954,с. 201.

montova poēmu "Mciri", ar pilnām tiesībām var attiecināt arī uz A. Kuindži gleznu "Kaukāzs". "Dzejnieks" krāsas aizguvis no varavīksnes, starus - no saules, spožumu no zibens, dārdoņu - no pērkonā, dunoņu - no vēja." Līdzīgi ir arī V. Orlovska gleznā "Jātnieks". Šeit nav attēlota konkrēta ainava, to grūti saistīt ar kaut cik reālu situāciju: šeit pāri visam - mulsums un degsme.

V. Orlovska glezna "Jātnieks" palīdzēs pilnīgi izprast M. Ļermontova poēmas "Mciri" romantisko varoni, viņa sabangoto jūtu spēku, cīņas alkas un brīvības centienus. Tumšie krāsu toņi, baltās, sarkanās un brūnās krāsas savienojums, to savstarpējā iedarbība, liektās līnijas, uz pakāļājām saslēgts zirgs, kas gatavs pārvarēt jebkuru šķērslī, - tas viss attēlo paša autora satrauktās jūtas.

Gleznotāja autorportrets skatītājos izraisa interesi par V. Orlovska personību, bet ziņas no viņa biogrāfijas atklāj vienu lappusīti viņa dzīvē: viņš bija viens no 1794. gada poļu sacelšanās dalībniekiem.

Ar siltu krāsu savienojuma un tādu detaļu izvēli un attēlojumu kā nolauztais kociņš, ievainotais (varbūt no zibens) koks, zirga torss, kas gatavs iesēties pakāļājās pārdroša lēciena momentā, - autors atklāj savu dvēseles satraukumu, un līdz ar to arī savā varoņa - jātnieka dvēseles stāvokli. Jātnieks sēž sedlos taisni un stingri; viņa nedaudz sajauktie mati izspraukušies no cepures apakšas un plīvo vējā, taču arī šeit kustība attēlota visai nosacīti. Gleznas ainaviskajai skicei pakļauta personīgo jūtū atklāsme.

Ar dabas tēlojumu Orlovska gleznā sasaucas dabas ainava arī Ļermontova poēmā "Mciri". Ļermontovs lasītāju tur spēcīga sasprindzinājuma varā, liekot tam būt gatavam jebkurā mirklī nomainīt vienus iespaidus ar citiem. Pakāpeniski pieaug kontrastainais gaismas un ēnas pretstatījums vārdiskā tēlā, tāpat kā V. Orlovska gleznā.

Ap mani plauka dieva dārzs
Tērpts ziedu varavīksnē ārs
Vēl debess asras glabāja;
Virš dzidrā lapu paklāja...

- - - - -
Arvienu biezāks nāk un baigs;
Visapkārt mēmais tumsas vaigs
Ar melno acu miljoniem
No kokiem glūn un krūmājiem.

(Atdz. R.Egle)

Peizaža Lermontovam palīdz novadīt līdz lasītājam visu varoņa, bet līdz ar to arī savu personīgo, iekšējo jūtu gammu:

Es aizbēgu.- Lai negaiss nes -
Kā brāli apskāvu to es!
Skats pavadīja mākoņus,
Un roka tvēra zibeņus.

(Atdz.R.Egle)

Laiks nešaubāmi uzlicis savu zīmogu M.Lermontova daiļradei. Dzejnieka evolūcijas, dabīgas viņa mākslinieciskās pilnveidošanās procesa loģisks noslēgums bija tādi daiļdarbi kā "Dēmons", "Mocīri", "Mūsu laika varonis" un pēdējo gadu lirika. Sevišķi spilgti šī evolūcija konstatējama, ja salīdzina tos darbus, kas rakstīti par vienu tēmu, bet dažādos laika posmos.

Romantiķi meklēja jaunus mākslinieciskās izteiksmes līdzekļus rakstura atklāšanai un tā iemiesojumam daiļdarba viengabalainajā sistēmā. Un galvenais ir tas, ka literārā varoņa apkārtējās vides raksturojums ievadīja varoņa visdziļākajos izjūtu slāņos, atsedza varoņa dvēseli, viņa uzvedības motīvus. Raksturu atklāšana ar priekšmetiski sadzīviskās vides apraksta palīdzību kļūst par krievu romantiku noteicošo māksliniecisko līdzekli. Šajos jaunu līdzekļu meklējumos jāredz izziņas procesa, sava veida mākslinieciskās taustes izpausme, dvēseles un tās ārējā apvalka saistība, par

kuras esamību romantiķi dažkārt ir izteikušies ar pilnu pārliecību.

Ja poēmas "Dēmons" pirmajās redakcijās par tragēdijas attīstības fonu kalpo nosacīta ainava (jūra un klintis), tad, sākot ar 1838. gada redakciju, darbība tiek pārcelta uz Kaukāzu, bezmiesas mūķenes vietā parādās gruzīnu kņaze Tamāra, un poēmas filozofiskā koncepcija, principā palikdama tā pati, iegūst to dzīvīgumu un izteiksmīgumu, kas "Dēmonu" padara par vienu no spožākajiem krievu un visas pasaules romantiskās poēzijas paraugiem.

Darbs pie Dēmona tēla risinās visas Ļermontova dzīves laikā. Legenda par engeli, kas sacēlies un nepakļāvies dieva gribai, saistīja dzejnieku jau 15 gadu vecumā. 1829. gadā Ļermontovs sāk darbu pie poēmas pirmā varianta. Astotā, laika ziņā pēdējā, redakcija parādās 1841. gadā, neilgi pirms autora nāves. Ar katru nākošo redakciju augs M. Ļermontova kā dzejnieka meistariība un mainījās poēmas iecere.

Pirmajās redakcijās poēmas darbība risinājās ārpus telpas un laika. Pēc tam dzejnieks mēģināja viņu ("Dēmonu") pielāgot ebreju gūstniecības laikam Babilonijā. Spriežot pēc teksta piektās redakcijas, var nojaust, ka darbība pārnesta uz Spāniju, par ko liecina dažas apraksta detaļas. Tomēr, neskatoties uz šīm izmaiņām, kopējais poēmas raksturs nemainījās. Kaut arī autors atradis un nostiprinājis dažas dzejas formulas, kaut arī daži fragmenti būs atrodami teksta galīgajā variantā, tomēr "Dēmona" 1833.-1834. gada redakcijas ieceres raksturs ir abstrakts, sižets attīstās gausi, tēli ir nedzīvi, apraksti ir abstrakti un mākslinieciski nepārliecinoši, mūķene ir bezķermeniska būtne; šādā kontekstā Dēmona monologi neizbēgami šķiet retoriski. Ļermontovs to visu apzinās un uz laiku atliek savu darbu pie "Dēmona", - atzīmē Iraklijs Andronņikova.¹

¹И.Д. Андронников И.Д. Лермонтов в Грузии.-В кн.:Лермонтов. Исследования и находки. М., 1967, с. 249.

Jaunā, sestā redakcija, parādās 1837.gadā. Tā ir ne tikai vienkārši bagātinājusies ar dzejnieka Kaukāza iespaidiem, bet majestātiskās Kaukāza kalnu ainas, ziedošā Grūzija, mežonīgā un krāšņā Kaukāza daba organiski iekļāvusies poēmā, līdzās Dēmonam kļūstot par poēmas varoni. Tāds spēku izvietojums maina arī Dēmona tēla traktējumu. Dēmons zaudē ļauna kārdinātāja iezīmes, kļūst cilvēcīgāks, konkrētāks, varenāks. Ļermontova Dēmons vispirms ir dumpinieks, nemiernieks. Tas ir brīvības centienu, bezgalības un neierobežojamības personificējums.

Šāda veida dzīves izpratne tad arī rada neapmierinātību, tieksmi izmainīt dzīvi, atrast savu vietu visā apkārtējā īstenībā. Taču Dēmonam nav lemts rast mieru.

Priekš sevi dzīvot garlaikā -
Pats sevi un šai cīņā
Bez uzvaras, bez samierības!
Tik nožēlot, ne vēlētis,
It visu sajūst, redzēt, zināt,
Un visu ienīst pūlētis,
Kas vien virs zemes, - noniecināt.

(Atdz. Rainis)

Šis motīvs - vilšanās ļaunumā - kalpo par isto priekšnoteikumu Dēmona mīlestībai pret Tamāru. Mīlestībā viņš cenšas atrast zaudēto harmoniju un atjaunot zudušo saikni ar pasauli. Mīlestība pret Tamāru atklāj Dēmona tēlā jaunas iezīmes. Ar Tamāru saistīta poēmas otra pasaule - Dēmona nolādētas zemes pasaule.

Spilgtais un dzīvais Tamāras skaistums ir nedalāmi saistīts ar viņas dzimtenes skaistumu. Un Grūzijas daba ne tikai atdzīvojas Tamāras tēlā, tā poēmā parādās visā savā teiksmainajā krāsu gammā.

Kā segās klājās, brīnumainās,
Caur tālām lejām Grūzija, -
Šī greznā laimes nomala!

- - - - -

Un vizma, dzīve plašumā,
No simtām balsīm kopudūsma,
Un tūkstoš augu elpas plūsma!
Un kaisla vērsma pusdienā,
Un naktis liegi veldzinātas,
No smaršu rāsas valdzinātas,
Un zvaigznes it kā acis zvēras,
Kā gruzinietes skatieni!...

(Atdz. Rainis)

Dēmons - izziņas cars, Tamāra - dabas, prieka un skaistuma izpaušme. Šie abi tēli veidojas vienībā, taču savā sākotnējā izpratnē veido šīs vienības divas puses. To savienošanās neiespējamību, dzīves un gara, un reālās esamības atšķirtību Ļermontovs attēlo ar visām no tā izrietošajām sekām. Tā dumpinieka lepna drosme Dēmonā sadzīvo ar patiesi dievišķu vienaldzību pret cilvēkiem. Nīstot cilvēku netikumus, Dēmons savu nicinājumu vērs pret visu cilvēci.

Ne ilgi ļaudis pārvaldīju,
Tos grēka mākslā mācīju;
Un visa cēla pēlējs biju
Un visu daļu paļāju,-

(Atdz. Rainis)

Dēmona tēlā Ļermontovs visspilgtāk izgaismo nepārvaramu tieksmi postīt un ārdīt, atklāj ļaunuma pirmsākumu, individuālo egoismu. Taču no tā visvairāk cieš pats varonis, kas arī ir noteicis skaistā un varenā Dēmona neparasto poētiskumu Ļermontova poēmā. Mūsu priekšā parādās Dēmona tēls, kuru moka iekšējais nemiers. Tāpēc viņā cieši savijušies divi pirmsākumi - ļaunuma un dziļu ciešanu pirmsākums. Dēmona tēlā Ļermontovs ielicis kvalitatīvi jaunu saturu, kas spilgti atklāj dzejnieka laikmeta iezīmes. Viņa (Dēmona) dumpis, viņa "lepna naidā pret debesīm" kļūst par simbolu protestam pret dzīvi, kurā nav iespējams savienot reālo īstenību ar cilvēka domu un jūtu pasauli. "Dēmons" ir Ļermontova kā romantiķa daiļrades augstākā virsotne.

Pārcilvēciskām kaislībām apveltīts varonis, fantastisks sižets, idejas alegoriska atklāsmē - tas viss pieder pie romantisma metodes tradīcijām. Vispārīgajam poēmas raksturam atbilst arī stilistiskie paņēmieni - izsaučieni, retoriskie jautājumi, kas kāpina poēmas emocionalitāti. Poēma "Dēmons" ir spilgts, emocionāls, romantisks daiļdarbs. M. Lermontovs savā poēmā ir radījis "izziņas un brīvības cara" tēlu, iemiesojot tajā ideju par dumpi pret augstāko dievišķo varu.

Pēc vēsturiskuma principa daiļdarbs ir jāanalizē nevis izolēti no reālās īstenības, bet "... atbilstoši tai, jo katrs mākslas elements ir vienlaicīgi reālās dzīves elements."¹ Šajā sakarībā īpašu interesi izraisa literatūras un citu mākslas veidu izpēte, piemēram, glezniecības un mūzikas studēšana salīdzinošā aspektā. Dēmona tēma, izteikta ar dažādiem mākslinieciskajiem līdzekļiem, no vienas puses ļauj daudz tiešāk atklāt tās īpašības, kas raksturo katru mākslas veidu, tos uzdevumus, kas tiek izvirzīti attiecīgajam laika posmam, tos jautājumus, kuru risinājums atrodams atsevišķu rakstnieku un mākslinieku daiļradē, bet, no otras puses - ļauj izcelt tās vienotās sabiedriski estētiskās problēmas, kuras dod iespēju mākslu skatīt kā nepārtrauktu dialektisku procesu, kā vienotu veselumu, kura izcelšanās meklējama laikmeta sabiedriski ekonomiskajās attiecībās. Sevišķi interesanti ir izsekot vienas tēmas iemiesojumam un evolūcijai dažādos mākslas veidos, kurus saista viens daiļrades virziens. Tas dod iespēju noskaidrot dažādu laikmetu kopīgas robežlīnijas, izsekot kādas noteiktas tēmas dinamikai mākslā, kuras izpēte dažreiz noved mākslinieku pie neatrisināmām pretrunām.

XIX gadsimta 80. gadi. Tā ir divu Krieviju robeža:

1 Лилачев Д.С. Принцип историзма в изучении единства содержания и формы литературного произведения. - В кн.: Вопросы методологии советского литературоведения. М.-Л., 1966, с. 157.

pagātnes Krievijas ar tai raksturīgo Nikolaja I laiku, ar nežēlīgiem sodiem, katorgu, policijas uzraudzību, ar bezdvēseliskumu un mietpilsoniskumu, un rītdienas Krievijas ar vēl "nedzirdētu pārmaiņu, neredzētu dumpju" gaidām. Lūk, kāpēc pirmsrevolūcijas laikmeta cilvēku radošajos meklējumos var jaust garīgo interešu un ideālu krīzi. Zūd ticība cilvēkam, humānisma ideja atvirzās otrajā plānā un individuālisms "... kļūst par neko neapstiprinošu, negatīvu principu."¹

Šo divu tēmu - bojā ejas un atdzimšanas tēmas krustojšanās tad arī veido Mihaila Vrubelja daiļrades filozofisko pamatu. "Savā daiļradē viņš pauda vientuļības tragismu, bezspēcību valdošā dzīves ļaunuma priekšā un niknu izaicinājumu mietpilsoņu neauglīgai eksistencei. Vairāk nekā citiem māksliniekiem Vrubelim bija raksturīga saspringta jūtu romantika, burvim līdzīga fantāzijas poēzija un tajā pašā laikā stingras mākslinieciskās skolas lielā disciplīna, ārkārtīgs prasīgums pēc meistarības. Liela, varena skaistuma alkas, kas spējīgas uzveikt mietpilsoņu garīgo nabadzību, dedzīga vēlēšanās redzēt cilvēku kā savas augstākās būtības cienīgu: skaistu, spēcīgu, drosmīgu, garīgi bagātu - tas viss caurāda Vrubelja romantisko mākslu."²

Vrubelja dzīves ceļš līdzinās daudzu tā laika krievu intelligentu dzīves gaitām. Atrautība no plašām, demokrātiski noskaņotām aprindām, sava laikmeta pretrunu neizpratne, nespēja realizēt savus ideālus dzīvē virzīja Vrubeli uz individuālistiskā protesta ceļa mākslā.

1 Дмитриева Н.А. М.А.Врубель.-В кн.:История русского искусства.М., 1968, т.1, с.250.

2 Всеобщая история искусств.М., 1966, т.6, кн.2, с.42.

Savā daiļradē viņš gāja no garīgās pasaules nolieguma līdz cilvēka augstākās harmonijas apdziedāšanai. Tāpēc viņš tik radoši uztvēris un attīstījis Ļermontova Dēmona tēlu, kas augstu pacēlies pār pasauli un dziļi cieš savas atrautības dēļ no tās.

Kā ierosme darba sākšanai Vrubelim noderējusi M. Ļermontova poēmas sestā redakcija. Uztvēris varoņa nemierpilno garu, Vrubelis tiecas parādīt Dēmona dzīvīgumu savā laikā. 1885.gadā Vrubelis pirmo reizi pievērsās darbam par Dēmonu. Pirmie gleznojuma varianti līdz mūsdienām nav saglabājušies, bet no laikabiedru liecībām var secināt, ka mākslinieks strādājis neatlaidīgi. Lai aptveroši un vispusīgi atklātu Dēmona tēlu gleznā, Vrubelis izgatavo vairākas nelielas skulptūras. "Es sāku ievērot, ka mana tieksme pēc iespējas pilnīgāk aptvert formu traucē manai glezniecībai, tāpēc nolēmu atkāpties un veidot Dēmona skulptūru."¹ Sešu gadu ilgo meklējumu rezultātā 1890.gadā rodas brīnišķīga glezna, tā sauktais "Sēdošais dēmons". Tajā vēl nav vērojamas mākslinieka neatrisinātās pretrunas. Tā ir spēku pārbaude. Mēģinājums izprast un iemiesot savus estētiskos ideālus. "Lūk, jau vesels mēnesis pagājis, kopš es gleznoju Dēmonu, lai gan tas nav tas monumentālais Dēmons, ko es radīšu laika gaitā. Pa pusei atsegta, apgarota, jauna, grūtsirdīgi domīga figūra uz saulrieta fona sēd ceļgalus aptvērusi un skatās uz ziedošu pļavu, no kuras pretī sniedzas ziedu pārpilni zari."² Tas ir tas pats Ļermontova Dēmons, tikai vairāk nobriedis tajos piecdesmit gados, kas šķir abus mākslniekus. Vrubelis dažas tēla iezīmes atmet, dažas izceļ, dara to citādāk, nekā to ir

1 Из письма М.А.Врубеля А.А.Врубелю. II.01. 1888 г. - В кн.: Мастера искусства об искусстве. М., 1970, т.7, с.183.

2 Там же, с.184.

darījis Ļermontovs, taču māksliniekam pamatā ir izdevies uztvert Dēmona tēlā to neatkārtojamo, ar ko Dēmons atšķiras no pārējiem dzejnieka radītajiem varoņiem.

Vrubelja Dēmona tēla pamatā ir vienots kodols satūra un idejas ziņā. Mākslinieks jau pašā sākumā atsakās no Ļermontova varoņa divām pamatiezīmēm. Autors gandrīz pilnīgi atmet negatīvo pusi, turklāt ievērojami padziļinot tragisko. Viņa Dēmons nav tik daudz ļauns, cik skumjš un ciešanu mākts, bet tomēr tas ir varens un valdonīgs. Dēmona diženā figūra veidota uz tikpat lieliska dabas fona. Varens augums, lepns skatiens, lielas, spožas acis. Tajās atspoguļojas mūžīgi meklējošā, bet atbildi nerodošā gara skumjas un izmisums, šaubas un vilšanās. Nedzīvi, sažņaupti stipro, muskuļoto roku pirksti, bezspēcīgi sakumpuši pleci, seja pauž dziļas skumjas. Dēmona figūrā apvienojas spēks un bezpalīdzība. Tas tik tiešām ir cietējs un ciešanu māktais Dēmons. Pacēlies pāri dzīves niecībai un sīkumainībai, viņš pievērsis savu skatienu pasaulei, meklējot skaistumu un harmoniju, bet šī pasaule, tāpat kā M. Ļermontova poēmā, tiek pretstatīta Dēmonam. Zilais apsegs vizuāli izrauj Dēmona figūru no violēto toņu gammās fona.

Ļermontova varonī dzimušās ilgas pēc pasaules dzīvības, siltuma, stabilitātes Vrubelis novedis līdz pēdējai robežai. Viņa Dēmons vairs nevar būt ļaunuma iemiesojums. Šo pašu ideju Vrubelis pauž arī poēmas ilustrācijās, kas radītas 1890.-1891.gadā. Pētnieki atzīmē, ka mākslinieks "atveidojot vientuļo, skumstošo Dēmonu, rada neparasti spēcīgu tēlu, bet attēlot Dēmonu-kārdinātāju, ļaunprātīgu un triumfējošu, Vrubelim izdodas daudz mazāk."¹ Neskatoties uz to, Dēmona tēls, kas radies kā mūžīgi meklējošs un atbildi rast nespējīgs

¹ Дмитриева О.Б. М.А.Врубель.-В кн.:История русского искусства. М.,1968, т.1, с.276.

gars, Ļermontova "izziņas un brīvības cara" tēls gleznā "Sēdošais Dēmons" it kā ieguvīš nobeigtību. Jau ilustrācijās šis tēls ir kļuvis dramatisks. Tālāk pakāpeniski turpinās ne tikai Dēmona augošās neapmierinātības izpausme ar īstenību, bet arī protests pret to. Un visspilgtākā protesta izpausme ir redzama gleznā "Izmisušais Dēmons". Uz šo gleznu Vrubelis it kā būtu gājis visu savu dzīvi. J. Jarjomičs atceras: "Varbūt mākslinieks jūta tuvojošos slimību, varbūt viņu ietekmēja personīgās dzīves apstākļi, bet varbūt arī laikmeta vispārējās noskaņas kāpinājums, kas to lai zin, bet rudenī Vrubelis nonāk ļoti drūmā un uzbudinātā gara stāvoklī. Viņš nolemj, ka beidzot jāuzglezno galvenais, lielais Dēmons."¹

Pie šīs gleznas Vrubelis strādāja mokoši, veselām dienām neatejot no audekla, atkal un atkal jaucot krāsas, bet tā arī negūst vēlamo rezultātu. Pastāv pat tāda versija, it kā labāko, patiesāko Dēmona sejas izteiksmi Vrubelis radošās neapmierinātības uzplūdamā aizgleznojis.² Šāds mokošs darbs droši vien izskaidrojams ar veidojamā tēla neskaidrību paša mākslinieka apziņā. Viņš atkāpjas no Ļermontova, no poēmas teksta. Dēmona tēls kļūst par nolieguma simbolu, bet par tā saturu - paša Vrubeļa personība. Šajā gleznā viņš apkopojis un iemiesojis savu pasaules uzskatu. Šeit Dēmons it kā saplūst kopā ar dabu. Viņa ķermenis it kā pārvēršas mirušās klintīs, bet viņš pats it kā izaug no tām.

○ Pat izmisušajā tēlā jaušams cilvēka ideāla iemiesojums. Viņš nav salauzts, viņa lielajās acīs dzirkstī izaicinājums un nīcinājums visai pasaulei. Vrubelis ir romantiķis. Viņam vispirmā kārtā raksturīga teik-

1 Яремич С. М.А.Врубель.М.,1911,с.164.

2 Солоухин В. Письма из Русского музея. М.,1967,с.125.

smaina pasaules uztvere. No tā izrietēja viņa sižetu fantastiskums un tēlu daudzveidība. Un vēl neparasts ir mākslinieka krāsu spilgtums un sulīgums. Tas kāpināja viņa gleznu emocionalitāti, sekmēja to dziļākās būtības izpratni. Neraugoties uz tiem piecdesmit gadiem, kas atdala Vrubeļa dzīves laiku no Ļermontova, šos abus māksliniekus vieno nepatika pret Istenību, savas dvēseles pasaules pretstatījums tai, augsta jūtu kvēle, kas raksturo šos mākslas darbus, cenšanās modernāt cilvēkā mīlestību uz skaisto. Gan dzīvē, gan daiļradē abi mākslinieki palika romantiķi.

Tēlojuma līdzekļu lietojumā gan Vrubeļis, gan arī Ļermontovs gāja savu mākslas darbu emocionālās piesātinātības ceļu, radot aktīvus, garīgi bagātus varoņus, un reizē ar to arī spilgtas, romantiskas gleznas.

Romantisms ar tā sakāpināto interesi pret vēsturi bija jaunu priekšstatu izpausme par laiku, jaunu uzskatu paudējs par vēsturi tās attieksmē pret tagadni.

D.D.Ivlevs

Priekšnosacījumi daiļdarba
analīzei diahronijas aspektā

Terminus "sinhronija" un "diahronija" literatūrzinātnieki pēdējā laikā sāk izmantot arvien biežāk. To varētu uzskatīt par vienkāršu tieksmi "pēc modes", ja būtu vairāki apstākļi, kas liedz izdarīt šādu secinājumu. Minētie jēdzieni atrodami I. Neupokojevas,¹ J. Barabaša,² I. Smirnova³ u.c. autoru darbos. Zinātnieki, arī turoties pie dažādiem atšķirīgiem metodiskiem principiem, tomēr uzskata par lietderīgu pievērsties norādītajiem terminiem, kas nevar neliecināt, ka tam ir nopietni iemesli.

Kā zināms, termini "sinhronija" un "diahronija" literatūrzinātnē aizgūti no lingvistikas. Ferdinands de Sosīrs tos izmantojis, vienlaicīgi pretstatot šos terminus vienu otram. Pēc Sosīra šiem jēdzieniem pievērsās "formālās skolas" teorētiķi, sākotnēji pārmentodami no sava priekšgājēja atrautību starp "sinhronisko" un "diahronisko" pētīšanas aspektu.

Tiecoties pēc mākslinieciskā vārda parādību tiesības izpētes, "formālās metodes" piekritēji visu uzmanību veltīja daiļdarba izpētei "statikā", izolējot to no plašāka literāra konteksta. 20. gadu polemikas procesā šis solis tika vērtēts kā formālistisks, antivēsturisks, un šim vērtējumam, nenoliedzami, bija savs noteikts pamatojums.

Tomēr, neskatoties uz to, bieži vien netika ņem-

Основные положения данной статьи получили развернутое обоснование в моей кн.: Поэма В.В. Маяковского "Владимир Ильич Ленин". М., Высшая школа, 1980.

¹ Неупокоева И. Г. История всемирной литературы. М., 1976, с. 100, 111, 114-116.

² Барабаш Ю. Алгебра и гармония. М., 1977, с. 68.

³ Смирнов И. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977, с. 7.

tas vērā vēlākās korektīvas, kuras attiecībā uz zinātniskā diapazona paplašināšanu (vai runa būtu par izpētes objektu loku vai par pašu zinātnisko metožu bagātināšanu) formulēja tie paši zinātnieki, kuru darbi vēl nesen balstījās tikai uz "sinhronijas" aspekta. Šai sakarā nepieciešams atgādināt šādu norādījumu plaši pazīstamajās tēzēs "Literatūras un valodas izpētes problēmas" (1928): "Krasa sinhroniskā (statiskā) un diahroniskā jēdziena pretstatīšana kā lingvistikā, tā arī literatūras teorijā vēl nesen bija progresīva kā darba hipotēze, jo parādīja valodas, resp., literatūras, sistēmisko raksturu katrā atsevišķā dzīves posmā. Pašreiz sinhroniskās koncepcijas panākumi liek pārskatīt arī diahronijas principu Tīrs sinhronisms tagad kļuvis par ilūziju; katrai sinhroniskai sistēmai ir sava pagātne un nākotne" ¹

Nepareizi būtu aplūkot šo atzinumu kā izteikumu, kas izriet no formālisma pozīcijām: par to mūs pārliecina literatūras statiskās un dinamiskās pētīšanas problēmas risinājumu analīze mūsdienās.

Kāpēc tad mūsdienās notiek pievēršanās 20. gadu terminoloģijai? Cēlonis vispirmā kārtā meklējams tajā apstākļī, ka šī terminoloģija uztver literāro parādību izpratnī kā tādu, kam piemīt sistēmisks raksturs.

Šim jēdzienam ir universāls raksturs: kā sistēmu var pētīt gan atsevišķu darbu, gan veselu literatūras laikmetu. Kopīga pie tam būs to elementu vienība, kas sastāda literāro parādību. Šāds viedoklis bagātina literatūrzinātni un izvirza prasību pētīt atsevišķus faktus plašā kontekstā, ievērojot specifiskas saistītajās sakarības, kādās atrodas sistēmas elementi.

Izvirzot uzdevumu ar salīdzināmo metodi pētīt nacionālās literatūras, kas veido pasaules literārā laikmeta vienotu sistēmu, I. Neupokojeva raksta: "Izsekojot

¹ ТУНЯНОВ Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 282.

pasaules literatūras attīstībai vēsturiski hronoloģiskajā plēksnē, mēs, dabiski, vispirms sastopamies ar dažādu nacionālo literatūru daudzveidīgiem sinhronās analīzes uzdevumiem.¹ Nacionālo literatūru daiļdarbi, ko saista viena literatūras laikmeta ietvari, tad arī veido sistēmu, skatītu no statistiskā viedokļa.

Izprast un novērtēt nacionālo literatūru faktus var tikai tad, ja tos skata saistībā ar literatūras laikmetu (sistēmu) kopumā. Bēt tas taču ir pareizi arī tai gadījumā, ja ir runa par atsevišķu daiļdarbu, kura sistēmā savstarpēji saistīti (protams, savā veidā!) šā daiļdarba veidotāji formas un satura elementi.

Tātad sistēmas jēdziens tiek lietots literatūras zinātnē, un šodien tas kļūst par katra nopietna zinātniska darba obligātu metodisku nosacījumu.² Taču tas vēl neizsaka lietas būtību. Jautājums būtībā virzīts uz to, lai, atzīstot to terminologiju un jēdzienus, kuru pamatā ir radniecīgas filoloģijas zinātnes - lingvistikas - fakti un parādības, literatūrzinātne tiek ievērot sava zinātniskā objekta specifiku, daiļliteratūras un tās parādību īpatnības. Vai vienmēr tas tiek ievērots? Ne vienmēr. Tomēr daļa zinātnieku, izmantojot no valodniecības aizgūtus jēdzienus un terminologiju, apzinās nepieciešamību "pārtulkot" tos savas zinātnes valodā.

Šis "tulkojums" kļūst par realitāti tikai tad, kad mēs atrodam savas zinātnes jēdzienos kaut ko nozīmes un funkciju ziņā līdzīgu tam, ko valodniecībā apzīmē ar terminu "sinhronija" un "diahronija".

Šajā sakarībā I. Neurokojeva, plaši izmantojot iepriekš minēto terminoloģiju, raksta: "Izteicienu "sin-

¹ Неупокоева И.Г. История всемирной литературы, с. 100.

² См. обзор: Эйдинова В.В. Системный анализ в работах по поэтике последних лет. - В кн.: Проблемы стиля и жанра в советской литературе. Свердловск, 1979.

hroniskais nogrieznis" mēs šeit lietojam kā nosacītu pētāmā laika posma apzīmējumu, kura literatūrai vēsturiskās attīstības gaitā ir dažas kopīgas iezīmes."¹ Šī norāde uz izmantojamās terminoloģijas nosacīto raksturu ir daudznozīmīga. Tā liecina par nepieciešamību izvērtēt aizgūtos jēdzienus atbilstoši pašas literatūrzinātnes loģikai.

Būtībā par to runāts tiek arī minētajā I. Neupokojevas darbā, kur savdabīgi izvērtēts "diahronijas" jēdziens atbilstoši viena literārā laikmeta dažādu attīstības pakāpju parādībām. Kā piemērs te noder viena žanra daiļdarbi, kas atrodas uz dažādām savas attīstības pakāpēm. Ietverot sevī dažādu literatūras laikmetu iezīmes un ietilpinot tās viena "sinhronā nogriežņa" robežās, šie fakti it kā apvieno dinamiskas un statiskas pazīmes: "Tādējādi mūsdienu romāna plašā s i n h r o n ā i z p ē t e k ļ ū s t a r ī p a r d i a h r o n i s k u i z p ē t i."²

Šis oriģinālais aizgūto jēdzienu skaidrojums literatūrzinātnē risināts, pilnīgi ievērojot savas zinātnes īpatnības. To var izmantot kā zinātniski korekta to auglīgo ideju izlietojuma piemēru, kas aizgūtas no blakus zinātnēm.

Kādā plāksnē iespējams diahroniskā un sinhroniskā aspekta savienojums, kad runa ir ne tikai par tādām lielām parādībām kā literatūras laikmets, bet par konkrētiem darbiem? Kas attiecas uz sinhronisko aspektu, tad šeit vairāk vai mazāk viss ir skaidrs: atsevišķa mākslas darba, un tieši tā teksta, analīze, sniedz sis-

¹ Неупокоева И.Г. История всемирной литературы, с. 101

² Там же, с. 114

tēmu statiskā stāvoklī. Starp citu, līdzīga teksta apraksta metodika (biežāk aprakstīta tiek dzeja) pēdējos gados ir plaši izplatīta.¹ Tā ir pamatota un likumīga. Par tās paveidu var uzskatīt poētiskā tēla (viena no sistēmas komponentiem) izpēti visā kāda dzejnieka daiļrades kontekstā, kas ļauj izprast poētiskā tēla jēgu un nozīmi autora mākslinieciskās attīstības procesā. Kā šāda veida piemēru var minēt N. Braņņikovas un L. Niķolškas rakstu "У лет на мосту" (par tēla "tilts" funkcionāle nozīmi V. Majakovska dzejā), kas publicēts krājumā "Советская поэзия 20-30-х годов" (Čeļabinska, 1976.).

Taču kāpēc šo rakstu nevar pieskaitīt tiem darbiem, kuros tiek risinātas problēmas par sinhronijas un diahronijas apvienošanu? V. Majakovska dzejas "caurviju tēls" - tilta tēls - atklāts taču nevis kā statisks, bet dinamisks tēls? Tas ir tāpēc, ka sistēmiskā analīze paredz viena elementa iztirzājumu saistībā ar citiem sistēmas komponentiem un diahronija savā būtībā paredz sinhrono "nogriežņu" apvienošanu. "Caurviju tēla" analīze, kaut vai "funkcionālā plāksnē", nozīmē atsevišķa elementa "izraušanu" no "nogriežņa" kā īpašas sistēmas. Bet kādas iespējas paliek statikas un dinamikas apvienošanai tajā gadījumā, ja par izpētes objektu ņemsim atsevišķu daiļdarbu vai vairākus kāda autora darbus?

Mūsu apsvērumiem nav obligāti jāpiekrīt. Runa drīzāk ir par īpašu gadījumu. Mums liekas iespējami apskatīt vairākus radniecīgus viena rakstnieka daiļdarbus, kas uzskatāmi kā secīgi posmi viena sistēmisko

¹Как на примеры, следует сослаться на сборники "Поэтический строй русской лирики". Л., 1973; "Лирическое стихотворение. Анализ и разбор". Л., 1974; и др.

attieksmju tipa attīstībā. Taču tajā pašā laikā jāievēro, ka katrreiz mainīsies sistēmisko attiecību raksturs: kopējā mākslinieciskā efekta radīšanā, no darba uz darbu ejot, galvenā loma būs dažādiem atšķirīgiem komponentiem.

Šajā sakarībā jāatceras likums par dominantu un tās lomu sistēmā. Atbilstoši tam dominantei ir formējošā loma visā sistēmā, "deformējot" (agrīnā Tiņanova terminoloģija), "transformējot" (sk. Tiņanova vēstuli Vinokuram¹) pakļautos sistēmas elementus.

Lai labāk ilustrētu izvirzītos atzinumus, pievēršīsimies trim V. Majakovska dzejoļiem par Ļeņinu, kuri uzrakstīti pirms poēmas radīšanas par lielo vadoni. Kā zināms, tie ir "Vladimir Iljič!" (1920), "Mēs neticam!" (1923.) un "Комсомольская" (1924).

Pēc mūsu izvirzītā viedokļa šos daļdarbus var aplūkot un analizēt ne tikai kā dzejoļus, kurus vieno kopēja tematika. Tie jāvērtē, no vienas puses, kā V. Majakovska pakāpeniska meistarības attīstība V. I. Ļeņina tēla atklāsmē, no otras - kā dzejnieka stila evolūcijas vērtējums 20. gadu pirmajā pusē. Citiem vārdiem runājot, trīs dzejoļi par vadoni - tie ir trīs "sinhroni nogriežņi", kas iekļauti kopējā V. Majakovska stilistiskajā izaugsmē, un kurus var uzskatīt par dzejnieka stilistisko sistēmu trijiem struktūru "modeļiem".²

¹ Выдержки из письма опубликованы в кн.: Ивлев Д. Д. Методологические проблемы поэтики в советском литературоведении 20-х гг. Автореф. дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. М., 1968, с. II.

² На наш взгляд, следует различать понятия "система" и "структура": последнее - "чертёж", схема системы, воспроизводящая функциональные связи ее компонентов и отвлекающаяся от "материальной наполненности" этих компонентов. В соответствии с этим три стилевые системы Маяковского - совокупность всех произведений каждого стилевого этапа, а три стихотворения о вожде - словно бы в схематическом виде воспроизведение внутренних связей каждой системы.

Interesanti atzīmēt, ka, neskatoties uz parasto pieņēmumu, ka nākamais modelis "manto" no iepriekšējā izteiktākās būtiskās iezīmes, šinī gadījumā mēs sastopamies ar gandrīz pretēju parādību. Dzejnieku stilistiskās attīstības īpatnība 20.gadu sākumā izpaužas tādējādi, ka katra nākošā sistēma it kā noliedz iepriekšējo, kvalitatīvi atšķiroties no tās. Taču tajā pašā laikā visu triju stilistisko sistēmu elementi, par kuru struktūras izteicēju kļūst dzejoli par proletariāta vadoni, pārveidotā veidā atrod vietu poēmā "Vladimirs Iljičs Leņins", kurā ir sintezējušies iepriekšējo gadu meklējumi. Poēmā kā galīgā stilistiskā parādībā it kā savienojušies Majakovska stila meklējumu "sinhronie nogriežņi": poēma veidota kā savdabīga dzejoļu sintēze par vadoni, tiesa, "pacelta jaunā pakāpē".

Pirmais dzejolis saucas "Vladimir Iljič!" Tajā ietvešas revolūcijas pirmo gadu un pilsoņu kara gadu dzejas iezīmes. Tā pamatā ir hiperbolizācija un metaforizācija, alegorisks īstenības tēlojums. Dzejolī izmantots galvenais poētikas paņēmieni - "metaforas realizācija": izteicienus "viņš ir visas lietas galva" vai "viņš ir galva" dzejnieks izvērtis noteiktā konkrētā tēlojumā, kur vārdam "galva" atkal atgūta tā burvīgā nozīmi.

Iedomāsimies sekojošu ainu (fantastisku un neparastu, bet Majakovska poētiskajai pasaulei pilnīgi pieļaujamu) - miesa bez galvas, bet šī miesa dzīvo, darbojas, kustas. Skaidrs, ka visa šīs miesas darbība ir bezmērķīga un haotiska. Zaudējusi galvu, bet reizē ar to arī redzi un saprātu, miesa nevar atšķirt savā cīņā isto pretinieku. Šī miesa - tā ir zemeslodes strādnieku pasaule.

Aina mainās, kad revolūcijas pasaule iegūst galvu. Leņins - tās ir revolūcijas redzīgās acis un saprāts. Dzejoļa idejiski shematiskā dominante ir atrodama stāstījumā par to, kā tika pārvarēts vecās pasaules haoss un kā cilvēku miljoni ieguva pārliecību par uzvaras

iespēju pār ļaunajiem spēkiem, kas nesatricināmi bija valdījusi līdz šim.

Jāatzīmē, ka dzejoļa dominante nebūt nav vienīgi satura vai arī "formālās" kārtības īpaša kategorija. Tā nav nejaušība, ka šī dominante raksturota kā "idejiski tēlaina" parādība. Pats metaforas lietojuma pārņēmiens nosaka, no vienas puses, vairāku viendabīgu tēlu parādīšanos, kā, piemēram, miesa, rokas, kājas, no otras puses, pašas metaforas pastiprināšanos ar šo tēlu palīdzību. Protams, pievēršanos šāda veida tēliem veicināja pati dzīve, tās "mākslinieciskais domāšanas" veids (atcerēsimies pirmo revolūcijas gadu grafiku un paša Majakovska dzejoli "Rosta logi"), kas tiecās uz alegorijām, simboliem un līdzībām. Līdz ar to "miesas tēli" pieder pie "caurviju tēliem" Majakovska dzejā un ir saistīti ar idejiski estētisko vērtējumu sistēmu viņa poētikā. Turklāt metafora "rokas" ir savdabīga strādnieku šķiras "emblēma", kas veidota pēc tiem pašiem mākslinieciskajiem likumiem, pēc kuriem radīta arī dzejoļa centrālā metafora kopumā. Un tieši tas arī dod iespēju savienot lietvārdu "rokas" ar verbu "zina".

Dzejoļa otra metaforiskā līnija, kur revolūcija identificēta ar dabas stihiskajiem spēkiem, arī ir raksturīga pilsoņu kara laika dzejai. Abu metaforisko līniju savienojums rada īpašu daiļdarba "valodu", ar kuras palīdzību tiek zīmēti tā laika notikumi. Šī valoda ir alegoriska, bet stilistika - racionāla. Tāpēc nebūtu pareizi šo dzejoli pieskaitīt liriskajiem dzejoliem, kā to bieži mēdz darīt literatūrzinātnieki, jo te netiek runāts par Ļeņinu kā par cilvēku, bet gan par Ļeņina nozīmi pasaules revolūcijā, par viņa vietu vēsturē.

Stāvoklis mainās otrajā Ļeņinam veltītajā Majakovska dzejolī. Šis dzejolis uzrakstīts 1923.gada pavasarī, kad visu valsti bija pārņēmis satraukums par vadoņa veselību.

Dzejolis saucas "Mēs netīcam!"

Šī dzejoļa uzbūves īpatnība ir tā trīspakāpju vēstījuma struktūra un autora savdabīgās pārejas no viena vēstījuma plāna uz otru, kas notiek triju pantu ietvaros, kuri tad arī veido dzejoļa centrālo daļu. Piem.:

Разве молнии велишь
не литься?

Нет!
не оковать язык грозн!

Вечно будет
тысячастраницы

грохотать набатный
ленинский язык.

Vēstījuma pirmajā plānā revolūcija zīmēta mums jau pazīstamos grandiozos stihisko parādību tēlos - zibēnī, negaisā, pārkonā, viesuļvētrā, kas gāžas, dārd, verd un mutuļo. Otrajā plānā vēstīts par to, kādā stāvoklī atrodas slimais Leņins. Tēlojums sniegts tikai atsevišķiem vilcieniem. Trešajā plānā stāstījums pāriet uz Leņina ideju nemirstības apliecinājumu.

Shematiski šo triju plānu savstarpējās attiecības to "priekšmetiskajā" izpausmē (analizējam tikai cītēto pantu) izskatās sekojoši:

zibens - Leņina valoda - Leņina darbi
negaisis lappušu tūkstošos

Visu triju posmu savienojuma īpatnība ir to savstarpējā ietekmēšanās un papildināšanās. Veidoti uz blakus un pretstatījuma pamata, šie plāni visnotaļ "izsaka" viens otru. Līdz ar to mūsu shēmai faktiski jāizskatās šādi:

zibens plaiksni - Leņina valoda - tūkstoši lap-
negaisu neapturēt saslēgta pušu Leņina
darbos dārdēs
mūžīgi; tāda
tad arī ir
Leņina valoda.

Nav grūti pamanīt, cik lielā mērā bagātinājusies Majakovska tēlojuma līdzekļu valoda salīdzinājumā ar

pirmo dzejoli par vadoni. Teikto pilnībā var attiecināt arī uz Ļeņina attēlojumu. Par Ļeņinu runa ir ne tikai kā par proletariāta vadoni. Dzejnieks tēlo fiziski sajūtamu dzīvā Ļeņina tēlu, kura organisms saspringti cinās ar slimību.

Bažas par Ļeņina dzīvību ar lielu spēku izskan bēdu un sāpju intonācijā. Pārvarēt smagos pārdzīvojumus spēj tikai stingra pārliecība par Ļeņina ideju nemirstību, kas izteikta grandiozajās metaforiskajās revolūcijas attēlojuma ainās; tā ir Ļeņina daudzo darbu valoda, kas dārd kā negaiss, tā ir miljonu partijas biedru griba, kas iemieso sevī Ļeņina gribu, tā ir revolūcijas krūtīs mūžam pukstošā vadoņa sirds.

Jāatzīmē, ka trešais plāns, kurā ietveras stāstījums par Ļeņina reālo darbību, salīdzinot to ar revolūcijas metaforām, būtībā ir konkrēts, nevis metaforisks.

Metafora, kas vēl nesen bija visas padomju dzejas konstruktīvs paņēmieni, tagad atkāpjas otrā plānā. Ja dzejolī "Vladimir Iljič!" Majakovskis gāja no "dzīves" uz metaforu (īstenības faktiem piemeklējot atbilstību īpašās metaforu rindās), tad dzejolī "Mēs neticam!" ir otrādi - metaforām dzejnieks atrod "ekivalentus", kas aizgūti no dzīves. Dzejoļa "idejiskā mākslinieciskā dominante ietverta apgalvojumā, ka Ļeņins ir nemirstīgs. Tam tad arī atbilst daļdarba uzbūve: formāli tas ir monologs, kas pēc būtības kļūst par dedzīgu strīdu, par apgalvojumu, par tā šķietami neapstrīdamā fakta atspēkojumu, ko ietver biļetens par Ļeņina veselības stāvokli. Tādējādi vēstījuma trīs plāni kļūst par tēzes nomaiņu ar antitēzi, bet pēc tam - par pāreju uz to sintēzi: katra panta robežās notiek intonācijas maiņa - retoriskā jautājuma liriski emocionālo toni, ar ko sākas katrs no centrālās daļas trijiem pantiem, nomaina noteiktas atbildes tonalitāte, bet to - izšķirošais apgalvojums.

Dzejolis lirisks visos tā komponentos: intonācijā, kompozicionālajā "grēdzenā", kam šajā dzejolī jāveic lirisks uzdevums un jāsniedz īpatnējais Ļeņina cilvēka "klātbūtnes efekts", lai gan formāli konkrēta Ļeņina tēlojuma te nav.

Trešajā dzejolī par Ļeņinu "Комсомольская" (1924) liriskā intonācija pastiprinās un tā neapšaubāmi sāk veikt dominantes lomu. Dzejolis uztver "Mēs neticam!" motīvu, taču piešķir tam jaunu pavērsienu.

Dzejoļa epigrāfs "Смерть-не смерть!" uzreiz nosaka tā idejiski tēlaino virzību: fiziski sajūtamajam zaudējumam vajadzēja pretstatīt Ļeņina mūžīgās dzīves tēlu, ko lasītājs un klausītājs varētu konkrēti uztvert. Bet tālab bija jāpārvar smaguma un zaudējuma noskaņa un emocionāli jāpakļauj un jāiedvesmo auditorija. Tāpēc šajā gadījumā sistēmas noteicošais elements ir meloģija (melodiskums).

Atšķirībā no dzejoļa "Владимир Ильич!" runai raksturīga skanējuma, dzejolis "Комсомольская" tūlīt aizrauj ar savu īpatnējo "dunošo plūdumu", savdabīgo "mūziku".

Šī muzikalitāte saistās ar visu dzejiskās struktūras elementu noregulējumu, kas dzejolī izpaužas to atkārtojumā. Tātad dzejolim "Комсомольская" ir grēdzenveida kompozīcija, un šajā gadījumā pirmais pants atkārtojas pilnībā, un tas pats par sevi jau pastiprina dzejoļa lirisko skanējumu.

Tam pašam nolūkam kalpo arī panta uzbūve: 16 panti veidojas no 4 vai 6 rindām un beidzas ar refrēnu. Pie katr četrrindes ir "notikumu" vēstītājas, bet sešrindes - emocionalitātes paudējas.

Залили горей, Свезли в мавзолей
частицу Ленина - тело.

Но тленью не взять - ни земле, ни золе -

Спервейшее в Ленино - дело.

Tam seko stastījuma emocionālais vērtējums par vadona bēgām.

Смерть, кому положи!
Приговор жив.

С ТАКИМ
НЕБЕСАМ НЕ БЛАЖИТЬ.

Un refrēns:

Ленин -
жил.
Ленин -
жив.
Ленин -
будет жить.

Sevišķa nozīme dzejolī ir skaņu atkārtojumiem. Minētajos piemēros atkārtojas vairākas skaņu kopas (ЛОЖИ-ЛЖИВ-ЛАЖИ и ЖИЛ-ЖИВ-ЖИТЬ).

Uz atkārtojumu pamata būtībā veidojas refrēns. Tiešs kā lozungs tas pat it kā ar savu ritma spēku stāsta par Ļeņina dzīvi pagātnē un cauri šodienai - nākotnē.

Tādējādi dzejolis ir harmonisks visos savos komponentos - gan skaņu, gan pantu, gan sintakses, gan kompozīcijas ziņā. Šī harmonija rada voluntatīvu melodiju, kas emocionāli iedarbojas uz lasītāju. Tikpat liela nozīme ir arī dzejoļa ritmam, kas veidots rečitātīva garā.

Kāds ir dzejoļa galvenais uzdevums? Tā uzdevums ir - "atspēkot" faktu par Ļeņina nāvi. Tieši tāpēc daudz tiek runāts par "viltus nāves spriedumu", kas ir bezspēcīgs daudz cildenāka fakta priekšā - Ļeņins mūžīgās dzīves priekšā.

Analizējamais dzejolis ir lirisks. Par to liecina dzejoļa sižets, kas vairāk pakārtots stāstītāja iekšējo pārdzīvojumu atveidei nekā notikumu secībai skatos un ainās.

Tādējādi mēs izsekojām, kā Majakovskim, strādājot pie Ļeņina tēmas, mainījās viņa dzejas poētikas elementu

attiecības, kuriem jaunajā sistēmā savukārt bija jauna nozīme.

Poēmā par Ļeņinu visu triju ⁰ sistēmu konstrukcijas paņēmieni ir atraduši savu vietu, taču to uzdevums jaunajā sistēmā burtiski mainījies. Šajā gadījumā par dominējošo kļūst revolūcijas un Ļeņina-vadoņa, un cilvēka liroepisks atveidojums.

Arī šeit ir lietots metaforas realizācijas paņēmiens, taču vispārīgajā kontekstā tam ir pakārtota loma (piemēram, pirmajā daļā, tēlojot Kapitālu, kas izaug no "zelta teļa" un pārvēršas par "vērsi", utt.). Sociālās būtības personificējuma paņēmiens izmantots poēmas pirmajā daļā (viena fragmenta personāži - "Kapitāls", "Strādnieku šķira", "Bezdarbs"). Dabas spēki kā revolūcijas metafora bieži sastopami poēmā par Ļeņinu. Ļeņina darba nemirstības apliecinājumu Majakovskis izvērsis poēmas trešajā daļā, kur izmantots rečitātīvs, kurš pārvar rekviēma sērīgo mūziku, kas pavada vadoņa bērnu gājiena skatu.

Šādus piemērus, kur sasaucas trīs dzejoļi un poēma, varētu minēt daudz. Taču šāda veida analīze, bet, galvenais, šo sasaukšanos jaunās funkcijas vērtējums poēmas kontekstā varētu izveidoties par patstāvīga darba tematu. Secinājumā jāuzsver, cik svarīgi un nepieciešami analizēt daļdarbus to statikas un dinamikas sinhronijas un diahronijas vienotībā. Tas bagātina literāro darbu analīzes iespējas.

В.И.Борисенко, С.Н.Даугович

"ФАКТОР ЧИТАТЕЛЯ" В МЕТОДОЛОГИИ
АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ *

I. Человековедение как методология анализа
литературных произведений

Каждая теория имеет в своем основании некоторое фундаментальное представление о своем предмете. Для эстетической системы марксизма таким фундаментальным предметом и конечной научно-практической целью является человек в его целостном бытии в мире человека. Это значит, что не сам по себе человек как индивид и не бытие как абстрактное всеобщее составляют предмет эстетики, теории художественно-поэтической деятельности и самой этой деятельности, а система содержательных внутренних отношений мир-человек как субъект-субъектных отношений человека и человека. Именно в этой системе формируются законы, формы и содержание его жизни, осуществляется его свобода и несвобода, гармония и дисгармония.

В борьбе с рецидивами литературоцентристского сциентизма марксистское литературоведение прошло сложный путь, выйдя на стратегическую линию формирования подлинного человековедения в сфере художественно-поэтической деятельности и ее теории, в сфере формирующейся литературной эстетики, стремящейся мыслить свой предмет в категориях человека.

Прогрессивное развитие литературной эстетики лежит на путях методологического осмысления сущности специфических содержаний, соединяющих собой мир природы и общества, творческое сознание писателя, мир литературного произведения

* Первая часть статьи написана В.Борисенко, вторая — С.Дауговичем.

и мир читателя как развивающуюся и преформирующуюся целостность, как "свое-другое" самосознающей и самоконструирующей себя жизни. Ведь эстетические содержания, формирующие содержания художественно-поэтические и ими формируемые - это всегда "третья реальность", бытующая на границе содержаний реального, чувственного мира с его отраженным субъективным бытием. И если природы и сущности этого "третьего содержания" литературная эстетика осмыслить не сможет, - никакой необходимой связи между реальной жизнью и художественной реальностью, между практической и художественно-поэтической деятельностью она принципиально установить не сможет, продолжая вращаться в кругу редуцируемой в эстетику гносеологии, психологии, социологии и т.д.¹ И только постигая "сумму личности" как эстетически преобразованное и самоценное в мире человека², литературная эстетика займет свое собственное и подобающее ей место в системе научного человековедения и реальной жизни.

Любая эстетическая теория есть прежде всего некоторая теория межчеловеческих отношений. "Человек, - писал К. Маркс, - это мир человека"³. И поскольку этот мир внутренне объективно разделен на мир-в-себе и мир-для-меня, по своим ценностно-качественным характеристикам несождественные друг другу, то с эстетической точки зрения речь должна идти не об одном или другом отдельно взятом или "отражаемом" одном в другом, а с некоторой противоречивой ценностно-диспозиционной, "эксцентрической" целостности, о к о н ц е н т р е м и р а ч е л о в е к а - самой человеческой личности, творчески прокладывающей свой путь через практическую реализацию гуманистических потенциалов бытия как фундаментальной линии исторического развития. Только марксизму стало понятно,

¹ Стебун И.И., Борисенко В.И. Реальный мир и словесно-художественная реальность. Донецк, 1972.

² Личность в комплексе ее существования может считаться эстетически завершенной в том случае, если ее жизнедеятельность гармонически совпадает с приемлемостью мира и своего в нем места.

³ Маркс К., Ф.Энгельс. Соч., т. I, с. 414.

что человек — это не "сознание" или антропоморфное "тело", а мир универсальных и универсально взаимосвязанных содержаний, субъективно включенных в содержательность всей Вселенной, в процессы движения и изменения этих содержаний. Более того, само определение коммунизма, данное К. Марксом, в своей глубочайшей сущности имеет собственно эстетический характер, определяющий фундаментальный смысл и цель человечества¹, содержательно реализующегося как Человек.

К. Маркс писал: "... что предмет, как бытие для человека, как предметное бытие человека, есть в то же время наличное бытие человека для другого человека, его человеческое отношение к другому человеку, общественное отношение человека к человеку"². Это значит, что любое содержание (предмет, поступок, слово, мысль, интуиция и т.д.), попадая в процессе жизнедеятельности в поле субъективной реальности, становится тем самым одновременно и субъектом действия на человека как человеческое же действие.

Все, что принято считать "поэтической формой", мы рассматриваем как преобмирзованное Я-бытие человека, как "развернутую психологию" и способ существования его сознания и чувствования.

Эстетически человек "входит" в другого человека через ценностную взаимопроникаемость открываемых ими друг для друга содержаний. "Содержательность" этих содержаний и составляет расстояние между человеком и человеком, человеком и миром. И поскольку человек является реальным носителем собственной реальности, сам же он (как субъект бытия) и является ценностно-этической границей между человеком и человеком не только в пространстве и времени вне себя, но и в самом себе.

Трудность в определении специфики и формы бытия

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 42, с. 116.

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 2, с. 47.

эстетических содержаний заключается в том, что они не существуют в мире видимостей, как не существуют и в тексте как некоторое качество или свойство предмета, текста или отдельное от предмета, текста отношение к нему.

Гегель высказал чрезвычайно глубокую мысль: "Только природа содержания может быть тем, что разворачивается в научном познании, причем именно лишь эта собственная рефлексия содержания полагает и порождает само определение содержания"¹. Только в континууме разнокачественных содержаний осуществляется бытие и деяние человека как "суммы личности". В этом же континууме порождается и осуществляет свое деяние поэтическое содержание.

Литературное произведение - это порожденный и порождающий аспект жизни, дающий сам себе новые формы эстетического существования, формирующий новые концепции жизни и личности.

С человековедческой точки зрения художественно-поэтическая деятельность и литературное произведение, как и вся художественная реальность в целом, есть процесс, качественные границы которого определяются переходом в иные его формы, включением и преобразованием в иных содержательных системах, уже тем самым включаемых в методологическую орбиту литературной эстетики. Но какие бы содержательные трансформации ни происходили с литературным произведением в актуальном и постакуальном историческом процессе жизнедеятельности, оно всегда остается субъектом порождающего действия, интенционально включенного в ход истории. Другими словами, мы исходим из того, что фундаментальным методологическим понятием литературного произведения является его порождающая интенциональность, организуемая и функционирующая в форме живой человеческой жизнедеятельности читателя, литературоведа, критика - человека, а не

¹ Гегель. Наука логики. М., 1970, т. I, с. 78.

познания, рефлексий или "функций". Мы принципиально не можем, с этой точки зрения, ничего знать о произведении, не зная того, что оно с нами делает и что нового производит в нашей жизни.

Процесс порождения эстетических содержаний зависит от многих слагаемых, заложенных как в "опыте" литературного произведения, так и в опыте читателя.

Эстетической мерой произведения, константой его аутентичности¹ является диапазон разрешаемости между известным и неизвестным, пережитым и непережитым, данным, наличным и ожидаемым, или говоря иным языком, мерой преобразования системы, на которую направлено произведение.

Основным законом, господствующим в ситуации взаимодействия произведения и читателя является не закон познавательно-рефлексивного "восприятия", а закон порождающего субъект-субъектного отношения.

Поскольку автор и читатель объективно находятся в едином "эстетическом поле" (Илиады) культуры, между ними нет никаких социально-онтологических границ. Р.Негру на 6 Международном конгрессе по эстетике очень точно сказал: "Художник-творец заключен в объективную совокупность координат общественной жизни, познания и человеческой мысли"². Мы добавим к этому: не только художник-творец, но и любой человек, которого деятельность эстетических содержаний делает потенциальным творцом. Границы, проходящие между составными системы ЖИЗНЬ-АВТОР-ПРОИЗВЕДЕНИЕ-ЧИТАТЕЛЬ-ЖИЗНЬ определяются только ценностными характеристиками взаимодействующих содержаний, качественно варьирующихся в пределах каждого компонента этой системы. Такое же отношение господствует

¹ Аутентичным произведением мы называем произведение, способное породить новую эстетическую реальность, ранее не открытую ни в других произведениях, ни в общественном сознании, наличествуя в жизни лишь в качестве ее интенциональной возможности.

² Негру Р. Социальная орбита гения. - В кн.: Искусство и общество. М., 1972, с. 243.

и во внутреннем мире литературного произведения, его бытия-в-себе.

Литературоведческая аналитика сплошь и рядом упускает из виду тот определяющий фактор, что произведение - не объект для познающего и рефлектирующего субъекта, а содержательный субъект для содержательного субъекта, т.е. содержание для содержания.

Человековедческий анализ литературного произведения предполагает открытие и меня в другом и принятие или непринятие себя в другом и другого в себе. И это не только порождение нового бытия моей субъективной реальности. Лишь за пределами произведения и моей собственной субъективной реальности завершается действие произведения. Деятельностно-порождающие границы литературного произведения гораздо шире его внутренней пространственно-временной семантической целостности. Это значит, что читатель как реальная жизнь приобретает методологическое эстетическое и человековедческое научное значение и требует соответствующей понятийно-категориальной теоретической интерпретации¹.

Литературная эстетика (и ее раздел - литературная аналитика) не может развиваться как научное человековедение, не включив и теоретически не проанализировав в соответствующих категориях эстетической структуры жизни и читателя реального Я-бытия, придающего целесообразность художественно-поэтической деятельности. Без этого любой ("целостный", "системный", "философский", "математический" и т.п.) анализ будет лишь более или менее "умным" прочтением и субъективистской "интерпретацией" семантического содержания произведения, необходимость и целесообразность чего была подвергнута принципиальному сомнению участниками Всесоюзной научно-теоретической конференции по этой проблеме, проведенной ИМЛИ им. М. Горького и кафедрой теории литературы МГУ

¹ Федоров В.В. Художественное целое и позиция литературоведа. - В сб.: Целостность художественного произведения. - Донецк, 1977, с.24.

в Москве в декабре 1979 года.

Делая соответствующие философские выводы из изложенного выше, мы должны признать фундаментальной мысль о том, что писатель и созданное им (в ретроспективе - жизнью) литературное произведение в конечном счете имеет дело не с самим читателем как познающим и относящимся индивидом, а с содержательной структурой социального организма и его общественного самосознания. А поэтому вопрос о художественном произведении и его человековедческой деятельности - это проблема не только для литературной эстетики и литературной аналитики, а в первую очередь, проблема самой художественной деятельности, проблема исторической ответственности "писательского корпуса", проблема творящего и абсолютно ответственного в эстетическом, политическом, идеологическом смысле автора.

Давно пора отказаться от той идеалистической мысли, что "песня" поэта так же по своей природе имманентна ему ("богом" данному "таланту"), как песня соловья. Эта во всех случаях безответственная идея делает писателя внеподоженным по отношению к истории, человеку, читателю, и санкционирует теоретическое отношение к читателю как только познающему и рефлектирующему субъекту, точнее, - сознанию.

2. Информация, порождаемая в читателе литературным произведением

Становление содержания художественной деятельности в читательской аудитории связано, по-видимому, с общезначимостью и социальной продлеваемостью, континуальностью композиционных актов.

Всевозможные формулировки "идейного" или "идейно-тематического" содержания, порождаемого (в частности, - через суггестию) в эстетической активности читателя, нельзя признать вполне адекватными предмету, т.к. их место в культуре занято самой содержательной формой конкретных художественных произведений. Разумеется, попытки интуитивистов абсо-

лтизировать данный момент художественной практики приводят только к научному скептицизму. Непродуктивным представляется и подход, согласно которому читатель вчитывает содержание в некие "нулевые структуры" "оппозиции" и "имманентные коды".

Для реального существования художественного образа нет более важной конструктивной основы, чем композиция, являющаяся ведущим и специфическим механизмом художественной деятельности. Межсубъективный характер художественного общения и требует моделирования содержания согласно структурам человеческого субъекта.

Именно композиция моделирует эстетически ощущаемое неравенство социума самому себе в каждый данный момент его бытия. Это неравенство постоянно воспроизводит потребность человека в своей Человеческой сущности, равно как и развитии этой сущности в форме индивидуальной жизни.

Включение "читательского фактора" в методологию литературоведческого анализа не означает, конечно же, передоверения научных функций "массовому вкусовому суждению". Читатель необходим для человековедческого расширения предмета науки о литературе^I. Было бы заблуждением игнорировать разделение труда в области гуманитарного познания и не доверять профессиональному литературоведению. Но, вместе с тем, нельзя видеть в критике, историке и теории литературы единственного, окончательного и исключительного адресата художественного творчества.

Писатель преднаходит читателя как "образ понимания". Читатель же "понимает произведение" в той мере, в какой само произведение участвует в ценностной переориентации его духовно-практической активности.

^I Частным случаем такого расширения может быть сравнение данных традиционного сюжетно-композиционного анализа с анализом "читательского отношения к образам". Доклад ташкентского литературоведа Л.И.Левиной, прочитанный на Всесоюзной конференции по анализу литературного произведения (МГУ, декабрь 1979 года), дает достаточно оснований для подобного сравнения.

В качестве примера можно избрать "программную" ("городскую") повесть Ю. Трифонова "Обмен", которая с момента ее опубликования ("Новый мир", 1969, № 12) и до настоящего времени осознается как функционирующая ценность для читателей различных уровней и категорий.

Информативные ориентиры, несомне композицией данного произведения, выявляются при противопоставлении невербализуемой системы ценностного ранжирования и словесно оформленных истолкований "понятого" конкретными личностями смысла.

Вероятностным фактом (требующим, конечно, многократной проверки) является способность литературного произведения порождать подобие ценностных иерархий в восприятии самых различных групп читателей, обнаруживающих очевидное несходство в словесных формулировках воспринятого.

Освоение содержания повести исследовалось в двух (основной и контрольной) группах читателей.

Первую группу (43 человека) составили читатели со средним образованием, начинающие специализироваться по филологическим дисциплинам (студенты I курса отделения русского языка и литературы, а также - журналистики). Во вторую группу (12 человек) вошли читатели с тем же образовательным уровнем, но значительно старше по возрасту, а главное, - профессионально занятые обменом (сотрудники Рижского отдела обмена, найма и поднайма жилой площади).

Обеим группам была предложена одинаковая инструкция и анкета. Устно оговаривались мотивы "сотрудничества" экспериментатора и опрашиваемых ("важно знать, что думает сам читатель", "ваше восприятие - очень ценный материал для наблюдений", "ответы будут использованы в научном исследовании" и т.п.).

При выработке методики и составлении анкеты допускалось, что самым эффективным источником информации для избранных групп читателей являются изображения людей, героев повести. Принималось во внимание и то обстоятельство, что композиционные отношения, воспроизводимые при восприятии

повествовательной прозы, достаточно ясно проявляются в сюжетно-фабульном плане, в частности, во взаимоотношениях персонажей.

Отношение к героям чрезвычайно важно и для читателя. Оно формирует содержательность чтения и, вместе с тем, свидетельствует о степени развитости эстетического вкуса воспринимающего. Это означает, что герой может быть воспринят и понят лишь в случае определения его места в ценностной иерархии содержательных уровней сознания реципиента. Ценностные ориентации аудитории далеко не всегда выражаются в формулировках рефлексивного типа, но в любом случае они, по-видимому, являются первостепенным регулятором процессов декодирования пафоса как внутренней, эмоционально окрашенной программы, позволяющей интегрировать гносео-аксиологический потенциал художественных произведений.

Цели исследования предполагают, конечно, некоторую абсолютизацию рациональных моментов читательского восприятия, но принцип несформулированности мотивов ранжирования персонажей сохранен. Сохранено и минимальное разнообразие ожидаемых точек зрения (позиций декодирования), пересечение которых теоретически имитирует композиционный характер постижения сюжета (типичность героев для окружающей читателя жизни, "симпатичность" персонажей, отождествимость их внутреннего мира с представлением читателя о себе). Не исключалась также и профессиональная направленность читательского восприятия.

Значительное место в исследовании заняла и словесная формулировка смыслов, интериоризирующих понятие "обмен", вынесенное Ю. Трифоновым в заглавие повести. (Заглавие трактовалось как предельно сжатое предъявление содержания повести и, одновременно, как номинация доминантного смысла информации, извлекаемой из сюжета).

Вниманию опрашиваемых была предложена выборка из 13 персонажей, достаточная для воспроизведения коллизии повести, т.е. отношений, вне которых не раскрывается характер Виктора Дмитриева:

1. Дмитриев; 2. Лена (его жена); 3. Ксения Федоровна (его мать); 4. Вера Лазаревна (его теща); 5. Лора (его сестра); 6. Тая (его приятельница); 7. Товт (бывший муж Тани); 8. Невядомский (коллега Дмитриева); 9. Георгий Алексеевич (отец Дмитриева); 10. Феликс (муж Лорн); 11. Иван Васильевич (отец Лены); 12. Дед Дмитриева; 13. Повествователь (знакомый Дмитриева, которому тот все рассказал). Выборка, сделанная экспериментатором, могла бы включать меньшее (оптимальное) число персонажей, но за читателями было оставлено право сокращать исходный список основных, по их мнению, героев повести.

По инструкции, читатели должны были ответить на 4 сложных вопроса. 1. Какие из героев повести кажутся Вам типичными, характерными (и в какой степени) для окружающей нас жизни? Расположите имена героев в порядке убывания типичности.

2. Как распределились Ваши симпатии и антипатии к героям "Обмена"? В первую графу запишите (в порядке убывания) имена тех, кому Вы склонны отдать предпочтение. Во вторую графу запишите (таким же образом) тех, кто, в основном, не вызывает Вашей симпатии.

3. Расположите имена героев в таком порядке, чтобы он отражал степень возможного внутреннего отождествления Вас с ними. Герои, более похожие на Вас, упоминаются первыми.

4. Напишите, как Вы лично понимаете смысл заглавия повести.

Данные, полученные при анализе ответов на первый вопрос:

Количество упоминаний-неупоминаний имен героев рассматривалось как признание-непризнание их значимости в сюжете, т.е. подразделение на основных и неосновных героев. В сокращенный таким образом список основных персонажей вошли следующие 7 имен:

I - Лена (2 неупоминания в основной группе и I - в контрольной);

2 - Дмитриев (соответственно - 5 и I);

- 3 - Вера Лазаревна (9 и 2);
- 4 - Ксения Федоровна (II и 2);
- 5 - Лора (II и 4);
- 6 - Таня (I3 и 2);
- 7 - Иван Васильевич Лукьянов (I3 и 3).

Второстепенность остальных персонажей обнаруживается в резком снижении их репрезентированности. Все их имена оказываются в пределах от 25(5) до 36(10)⁰ упоминаний.

Анализ типичности (в обычном читательском восприятии отождествляемой с типическим частым, т.е. с количественной распространенностью положительной или отрицательной направленности жизненных реалий) показал значительную степень соответствия сюжетной значимости героев рангам оценки их характерности. Изображение характеров, допускающее меньшую схематичность, воспринимается как более типичное (Дмитриев, Лена). Расположение имен по рангам типичности (I - высшая степень, I3 - низшая) в основном отражает весомость персонажей в коллизии повести:

- I - Дмитриев (2I);
- 2 - Лена (I7);
- 3 - Вера Лазаревна (9), Таня (8);
- 4 - Лора (10), Ксения Федоровна (7);
- 5 - Иван Васильевич Лукьянов (5).

На графике эти соотношения отражены на с. 85.

График № I показывает результаты ранжирования типичности героев читателями основной группы. Данные по контрольной группе аналогичны и поэтому графически не представлены.

Данные, полученные при анализе ответов на второй вопрос.

Оцениваемость, активность оценки героев читателями обеих групп можно распределить по трем уровням:

- высокий уровень I - Таня (I упоминание в основной группе, 0 - в контрольной);
- 2 - Лена (соответственно - 3 и I);

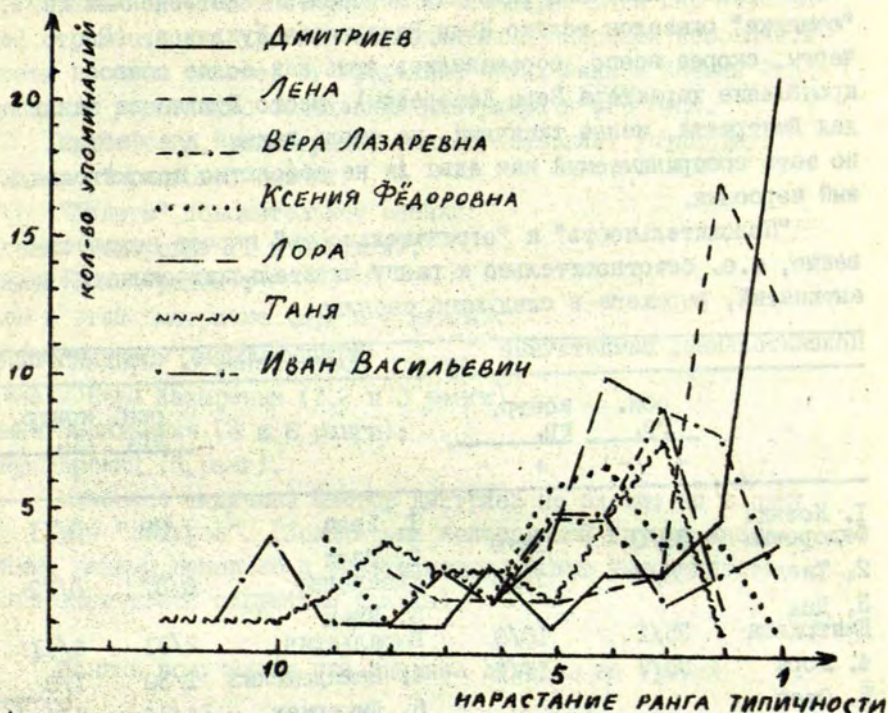


График № I

3 - Дмитриев (4 и 0), Ксения Федоровна (4 и 0);

4 - Вера Лазаревна (6 и 0); Лора (6 и 0);

5 - Дед Дмитриева (7 и 2).

средний уровень

6 - Иван Васильевич (10 и 1);

7 - Невадомский (12 и 2);

8 - Отец Дмитриева (14 и 3);

9 - Феликс (16 и 3).

низкий уровень

10 - Товт (24 и 5);

11 - Повествователь (37 и 6).

Высокая интенсивность оценки, как видим, вызвана у читателей группой наиболее типичных персонажей. Вытесненным из "семерки" оказался только Иван Васильевич Лукьянов. (Его черты, скорее всего, осознавались лишь как более слабое проявление характера Веры Лазаревны). Место Лукьянова занял дед Дмитриева, менее типичный, не столь важный для фабулы, но зато воспринимаемый как едва ли не абсолютно положительный персонаж.

"Положительность" и "отрицательность" героев количественно, т.е. безотносительно к рангу читательских симпатий и антипатий, выражена в следующей таблице:

Положительные, симпатичные				Отрицательные, антипатичные			
осн. гр.		контр. гр.		осн. гр.		контр. гр.	
+	-	+	-	+	-	+	-
1. Ксения Федоровна	39/0		12/0	1. Лена	1/39		0/11
2. Таня	39/3		12/0	2. Вера Лазаревна	0/37		0/12
3. Дед Дмитриева	35/1		10/0	3. Иван Васильевич	2/31		0/11
4. Лора	30/7		11/1	4. Неядомский	1/30		1/9
5. Отец Дмитриева	28/1		8/1	5. Дмитриев	14/24		6/6

(Феликс, Товт и Повествователь, оцениваемые с незначительной интенсивностью, - положительные персонажи).

Абсолютно отрицательным героем читатели считают Веру Лазаревну. (Здесь не следует исключать возможности влияния на восприятие шаблонов обыденного сознания, согласно которым "теща" - традиционный антигерой семейных сюжетов).

Абсолютно положительной признается Ксения Федоровна. Наиболее противоречивым (антипатично-симпатичным) оказывается главный герой Виктор Дмитриев. Регистрация рангов оценки дает почти тождественные количественному показателю результаты: выше по рангу отрицательной оценки (с минимальным перепадом над Верой Лазаревной) удостоивается Лена.

Примерная количественно-ранговая симметрия пяти пар персонажей отражает пять уровней снижения их ценностной несоместности в самом сюжете: от предельно чужих Лены и Ксении Федоровны до родственно сближенных Дмитриева и его отца.

Кроме того, регистрация рангов позволяет установить "лидеров" ранговой оценки.

"Лидеры" положительной оценки:

Ксения Федоровна (1 и 2 ранги);

Таня (3 и 4 ранги);

Дед и отец Дмитриева (5,6 и 7 ранги).

"Лидеры" отрицательной оценки:

Лена и Вера Лазаревна (1,2 и 3 ранги);

Иван Васильевич (4 и 6 ранги);

Невядомский (5 ранг).

Наиболее типичный Виктор Дмитриев не входит ни в одну из групп "лидеров". (Показатели контрольной группы аналогичны данным основной и только подтверждают устойчивость аксиологической структуры сюжета).

Данные, полученные при анализе ответов на третий вопрос.

Отождествимость читателя с героями литературного произведения - вопрос сложный, требующий отдельного исследования, учитывающего все многообразие психологических, социальных и собственно эстетических аспектов чтения. Заметим только, что подобие читателя и героя не сводится, очевидно, к прямой подстановке одного на место другого. Скорее всего, следует говорить о сходстве персонажа, действующего в определенных обстоятельствах, с образом поведения (мыслимого, чувствуемого как необходимость) в тех или иных (часто лично не испытанных) жизненных ситуациях. "Как бы я себя вел, если бы смотрел на себя со стороны". Это парадоксальное суждение в какой-то мере указывает на условия сходства читателя с литературным персонажем.

Наиболее коммуникативными, открытыми для уподобления

оказываются следующие герои "Обмена":

<u>В основной группе читателей</u>	<u>В контрольной группе читателей</u>
Таня, Лора, Дмитриев, Ксения Федоровна, Лена, дед Дмитриева	Таня, Ксения Федоровна, Дмитриев, Лора, дед Дмитриева, Товт

Можно предположить, что особое место не очень типичной Тани, персонажа наиболее интенсивной оценки и отождествленности с читателем, обусловлено ее исключительностью из оппозиции Дмитриевы-Лукияновы, а следовательно, и ее специфическим отношением к главному герою Виктору. (Содержательно это отношение представлено как почти безнадежная любовь-жалость к Дмитриеву, которого еще можно за что-то любить).

Таня - это тот персонаж, который дает читателю возможность более или менее свободной организации отношения к событийному плану "Обмена". Повествователь же этой функции не выполняет, хотя в каждой из групп читателей и можно обнаружить по одному (причем высшего ранга) случаю отождествления с ним.

Вообще читатель склонен к отождествлению своего внутреннего мира с характерами положительно оцениваемых героев. Но "исповедальность" художественного восприятия не исключает и обратных случаев. Два читателя из основной группы порицают Таню и Лену, но считают себя похожими на них ("хотя это и плохо").

График № 2, показывающий ранжирование отождествимости читателей с персонажами, фиксирует также и принципиальное соответствие рангов количественно определенной степени коммуникативности героев.

График свидетельствует и о том, что отождествление представляет собой вид более интимной, психологически подвижной оценки героев (переходящей в "самооценку героев"). Отождествляемость (в ранговом отношении) колеблется значительно заметнее, чем типичность или симпатичность-несимпатичность персонажей. График принимает более нестойкую форму "взлетов и падений".

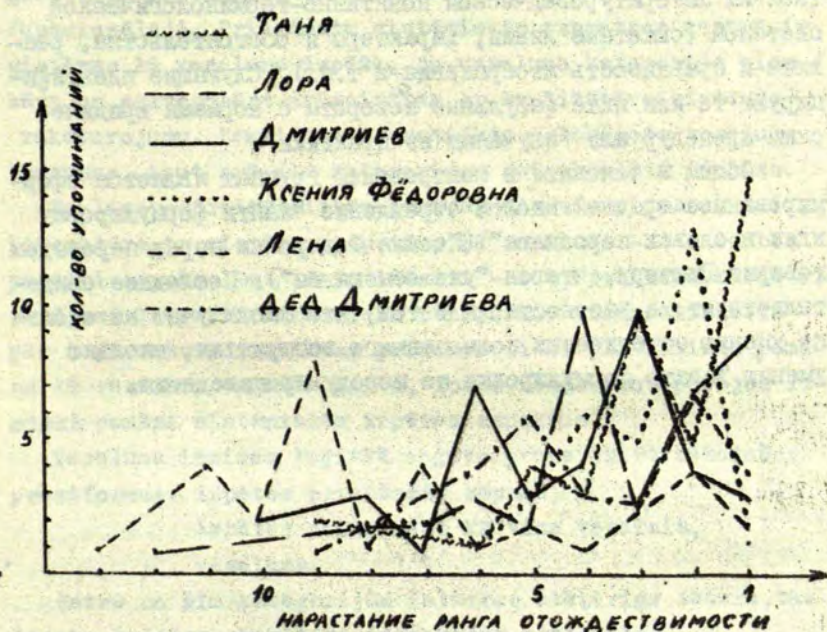


График № 2.

Результаты ранжирования отожествимости в контрольной группе читателей в основном аналогичны показаниям графика.

Данные, полученные при анализе ответов на четвертый вопрос:

Если композиционная модель информации, вычитываемой из "Обмена", принципиально равнозначна для обследованных читательских групп, то вербализация (словесная экстернизация) восприятия, полученная при "расшифровке" названия повести, обнаруживает расхождения между читателями.

Отличия вербальных истолкований связаны с профессиональной направленностью читателей, в большей мере информируют о них самих, нежели о содержании повести. Студенты-филологи пытаются раскрыть соотношение своей оценки с известной им литературоведческой понятийно-терминологической системой (скетные линии, характеры и обстоятельства, реализм и правдивость изображения и т.п.). Служащие идентифицируют те или иные фабульные повороты с нормами юридических процедур или "случаями из практики".

Общим в основной и контрольной группах является сформированное средней школой стремление "найти формулировку идеи в словах персонажа" (Ксения Федоровна перед переездом говорит Виктору, что он "уже обменялся"). Последнее свидетельствует, в частности, и о том, что школа учит не столько умению эстетически полноценного восприятия, сколько умению давать формулировки по поводу произведения.

Liriskā romāna kā veseluma ap- guves gaita

Jebkura priekšmeta sistēmiskā analīze ietver sevi tā ap-
guvi trīs pamataspektos - vēsturiskajā, priekšmetiskajā un
funkcionālajā. Priekšmeta sistēmiskās izpratnes centrā ir
sistēmas kā veseluma izpēte, jo veseluma kategorija pirm-
kārt un galvenokārt ir saistīta ar kvalitatīvo sistēmas
raksturojumu. Kvalitāte ir noteikta priekšmeta veseluma
izpaušme, kaut arī šīs kategorijas nav absolūti identas.

Ka literatūrzinātniskās izziņas tiešais objekts, t.i.,
literatūra ir sistēma un pētāma kā veselums - tas šaubas
parasti nerada, bet kā to izdarīt - lūk, problēma, kuras ri-
sinājumā literatūrzinātnieku starpā nav vienprātības. Tā -
pēc šajā rakstā izteiktas pārdomas tieši par liriskā romā-
na kā veseluma apguves gaitu, īpaši neapskatot pārējos li-
riskā romāna sistēmiskās izpētes aspektus.

Veseluma izziņas loģiskā apguve prasa šķirt sekojošas
pamatformas: izpētes priekšmets kopumā,
izpētes priekšmets kā viss veselais,
veselums.

Katrā no šīm kategorijām ietveras atšķirīgs saturs, tās
izsaka dažādas objektīvi pastāvošas attiecības.

Pirmajā liriskā romāna kā veseluma izpētes pakāpē liris-
ko romānu neskatām kā kaut ko absolūti unikālu, bet gan kā
kopumu, kuram ir saknes literatūras vēsturē un kuru iespē-
jams skatīt līdzvērtīgu mūsdienu romāna apakšsistēmu kon-
tekstā. Vadoties no žanra būtiskajām pazīmēm, romānu tipolo-
ģizējam, tālāk tipoloģiskos sakarus precizējot u. padziļi-
not visos analīzes līmeņos.

Jautājums par romāna tipoloģisko pamatu ir aktuāls šo-
dienes literatūrzinātnē. Vissavienības mēroga pārrunās par
mūsdienu romānu, kuras organizēja žurnāls "Voprosi lite-
raturi" (I), atsedzas, ka jautājums par romāna specifiku
mūsdienu literatūras teorijā ir atklāts.

Par romāna žanra būtiskajām pazīmēm Hēgelis rakstīja:

"...romāns, tāpat kā eposs, prasa pasaules uztveres un uzskata veselumu, kura daudzveidīgais materiāls un saturs izpaužas individuālākā situācijā, kas ir visa kodols"(2,274). Plašākās sociālās dimensijās žanra izpratni ievadīja V. Beļinskis. Romāna "forma un noteikumi ir parocīgi cilvēka mākslinieciskai attēlei, skatītai attieksmē pret sabiedrisko dzīvi"(3,271), romāns izvirza uzmanības centrā "cilvēka likteni, visas tā attieksmes pret tautas dzīvi"(3,39). Tātad - daudzveidības atklāsmē caur individuālo. Citiem vārdiem - personība kā individualitātes paudēja tās attiecībā ar sabiedrību ietilpst romāna pamatos. Tas, ka romāns skata cilvēku un pasauli maipā, kustībā, ir reālais pamats tipologizēšanas grūtībām. Romāna attīstības vēsture ir apliecinājusi, ka romāns lauž formas normatīvus, mainās līdz cilvēka sociālās esības garīgā satura nozīmes maiņām. Tomēr tas stabilais centrs, uz kuru pirmais vērsa uzmanību Hēgelis, bet tālāk attīstīja V. Beļinskis un daudzi citi teorētiķi, saglabā aktualitāti arī mūsu dienās. "Augsne, no kuras dzimis un attīstījies romāns", - uzsver V. Kožinovs, "vienmēr ir bijušas personības un sabiedrības attieksmes"(4,1817). Personības un sabiedrības dialektika lielā mērā nosaka un izskaidro romāna žanrisko specifiku. Neskatoties uz romāna vēsturisko un mūsdienu formu daudzveidību, tajā saglabājas pamatvielas nemainīgais, genētiskais kodols. No tā izaug spēcīgi idejiski mākslinieciskā daudzveidības atzari. Tāpēc domājam, ka personības un sabiedrības dialektika romānā var būt par reālo pamatu tipoloģijai vispārējās līnijās. Atšķirības starp romāna žanriskajām formām tiek noteiktas pēc tā, kādā aspektā un dzīves procesa līmenī tiek parādīta personība.

Personības un sabiedrības dialektika kā žanra būtiska pazīme atšķirīgi realizējas dažādos romāna tipos.

Sociālajā romānā personība skatīta plašā sabiedrisko attieksmju sistēmā un doti galvenokārt tās sociālie raksturojumi (personība kā sabiedrisko attieksmju un sociālās darbības

subjekts, personības sociālie stāvokļi, sociālās lomas, sabiedrības likteņgaita uz citiem sociālajiem stāvokļiem). Individuālā psiholoģija nav autora izpētes nolūks.

Psiholoģiskā romāna centrā ievirzīta personība kā individualitāte, tās pašapzināšanās problēma, cilvēka iekšējās pasaules izziņa, kas dažādajos psiholoģiskā romāna veidos vairāk vai mazāk sociāli nosacīta.

Psiholoģiskais romāns tālāk klasificējams sociāli psiholoģiskajā un individuāli psiholoģiskajā romānā.

Sociāli psiholoģiskais romāns ir episki izvērstas romāns, kurā organiski saaužas sociālais episkums un psiholoģiskums, iedziļināšanās cilvēka individuālajā apzīpā ar laikmeta sociālvēsturisko likumsakarību izpratni. Cilvēka iekšējā "es" pulsācija saskapā vai kritiskā pretrunā ar ārējo īstenību. Garīgajai dzīvei te piešķirta zināma patstāvība.

Individuāli psiholoģiskā romāna centrā ir cilvēka individuālās garīgās pasaules tuvplāns. Atkarībā no tā, kuru personības psiholoģiskās struktūras šķautni rakstnieks izceļ par dominanti, individuālpsholoģisko romānu iedalām analītiskajā un liriskajā.

Analītiskajā romānā rakstnieka uzmanība koncentrēta uz to centru, kas nosaka visas pārējās personības iezīmes - virzību un savukārt vajadzību un motivācijas sfēru. Pārmaiņas vajadzību un motīvu saturā notiek personības nobrieduma, socializācijas procesā. Tāpēc romāna centrā parasti cilvēks brieduma gados, kura dzīve uzdūrusies krācsm, bet dvēselē - krīze. Krīzes situācijā svarīgs kļūst apzināšanās, vispārīguma, analīzes moments.

Otrs individuālpsholoģiskā romāna veids - liriskais romāns ataino cilvēka jūtu pasaules daudzveidību. Liriskā romāna tematiskā amplitūda nekad nav tik plaša, lai apjomīgi dokumentētu laikmeta sociālvēsturiskās likumsakarības. Liriskais romāns runā par cilvēka dvēseli, par laimes alkā un mīlestības brīnumu, tā atšķirīgajām tonalitātēm un noskaņām.

Te ir pietāte pret cilvēka likteni, dvēseles izversmojumiem un ar sirdi apgūtajām patiesībām. Teiktais nepavisam renozīmē, ka liriskā romāna autori nesaredz personību kā veselumu, ka arī citos romāna veidos nebūtu cilvēka jūtu tēlojuma. Šeit ir runa par **d o m i n a n t i** un liriskajā romānā tā ir cilvēka jūtu dzīve.

Pēc liriskā romāna tipoloģiskā izdalījuma metasisēmās "romāns" un "psiholoģiskais romāns" ietvaros pievēršamies liriskā romāna kā vienota kopuma tālākai izziņai, skaidrojot tā saknes literatūras vēsturē, salīdzinot vēsturiski izveidojušos sistēmu ar šodienas lirisko romānu un citām mūsdienu romāna apakšsistēmām.

Latviešu liriskā romāna saknes ietiecas 19. gs. pēdējo gadu desmitā un 20. gs. sākumā un saistāmas ar J.Poruka, K.Skalbes un J.Akurātera liriskās prozas tradīcijām, bet vēlāk ar J.Jaunsudrabiņa romānista talantu.

Mūsu gs. 20. un 30. gados, kad latviešu romāns žanriski sazarojas, liriskajā romānā izveidojas divi galvenie tipi -- polifoniskais un sentimentālais liriskais romāns.

J.Jaunsudrabiņš uzskatāms par polifoniskā liriskā romāna tradīcijas iedibinātāju latviešu literatūrā. Viņa romānā cilvēka mīlestības jūtu tēlojums visnotaļ saistīts ar sakpojumu dzīves realitātē, kurpretī sentimentālā atzara pārstāvji (I.Kaija, A.Erss, A.Miedra u.c.) cilvēka subjektīvo pasauli skata kā pašvērtību, pilnībā izolējoties no apkārtējās dzīves.

Latviešu padomju liriskais romāns atgriežas pie cilvēka jūtu pasaules tēlojuma un to vērtības izcēluma citā sociālajā nosacītībā mūsu gs. sešdesmito gadu sākumā. Minētajā desmitgadē liriskais romāns kļūst aktuāls, sakuplo un citādu, specifisku, bet likumsakarīgu statusu gūst septiņdesmitajos gados. Liriskais romāns pastāv līdzās analītiskajam un sociāli psiholoģiskajam romānam. Citos sociālos apstākļos - forsēta zinātniski tehniskā progresa apstākļos, liriskais romāns ar cilvēka emocionālo tvērumu nostājas ken-

frontācijā pret morālā racionālisma un patērētāju psiholoģijas izpausmēm vienā mūsu sabiedrības daļā. Cilvēka jūtu tēlojums, savstarpējo kontaktu atklāsmes problēmiskums spē' akumulēt tās ētiskās vērtības, kas vajadzīgas mūsdienu cilvēkam, spēj stiprināt cilvēciskuma pamatus. Vadošās liriskā romāna tendences izsaka polifoniskais liriskais romāns, jo cilvēka jūtu sfēra tajā atklājas kā daudzšķautņains un sarežģīts veselums ar dziļu problēmisku ietilpību (I. Indrāne "Ūdensnesējs", R. Ezera "Aka", "Zemdegas", I. Lubejs "Dvīņu zvaigznājs" u.c.) Daļa septiņdesmito gadu lirisko romānu aizvirzās mīlestības jūtu subjektīvā noslēgtībā un izolētībā no apkārtējās dzīves (D. Avotiņa "Nenogaliniet stirnu", C. Dinere "Cilvēks no Šeherezādes", J. Rasa "Duets" u.c.)

Tālāk lirisko romānu pētām sistēmas priekšmetiskajā jeb struktūras līmenī, bet no veseluma viedokļa to skatām formā "viss veselais". Apgūstam liriskā romāna reālo esību noteiktā laika posmā. Te veselo mēs sadalām komponentos jeb struktūrvienībās, kuru mijiedarbe arī rada veselam piemītās kvalitatīvās īpašības. Parasti komponentu lomu izpilda elementi. Ar elementu saprotam dotās kvalitātes apjomā tālāk nedalāmo vienību.

Šajā līmenī atsevišķos komponentus skatām kā veselā kādu pusi, momentu. Jānoskaidro: 1) no kādiem komponentiem sastāv pētāmā sistēma, kura ir dotās sistēmas kvalitātei adekvātākā daļa,

2) kādas ir elementu savstarpējās attiecības,

3) kādas ir elementu sevišķās un atsevišķās īpašības.

Pie kām komponentu, veselā un veseluma izziņa notiek it kā vienlaicīgi - izdalo' struktūrvienības, mēs tās analizējam kā veseluma elementus, bet sintezējot, mēs veselo atklājam kā dialektiski sadalītu, sastāvošu no daļām. Analīzes un sintēzes vienību dialektiskajā metodē akcentēja Hēgelis:

"Filozofijas metode ir vienlaikus sintētiska un analītiska, bet nebūt tajā nozīmē, ka abas šīs galīgās izziņas metodes būtu blakus vai vienkārši nomainītu viena otru, bet gan tādējādi, ka tās abas ir ietvertas filozofijas metodē atceltā veidā un tā katra savā kustībā darbojas vienlaikus kā analītiski, tā arī sintētiski". V.I. Leņins izrakstījis "Filozofijas burtnīcās" šo Hēgeļa domu un savu attieksmi izteicis vārdiem "ļoti labi! (un gl. naini)" (5,214).

Līrisko romānu kā veselo sadalot struktūrvienībās, īpašu lomu iegūst intuīcija - to saprotot filozofiskajā, nevis ikdienas apziņas nozīmē. Intuīcija - kā lietu objektīvā sakara paredzējums, kas nebalstās uz pierādījumu: "Prāta apguves sastāvā ir patiesības, kuras prāts atzīst nevis uz pierādījuma pamata, bet vienkārši paredzot viņu saturu" (6,3-5). Tādu patiesību var vēlāk pierādīt formālogiski, bet tā var arī nekad netikt pierādīta un neprasīt pierādījuma, kurā nav iespējams. Intuīcijai īpaša loma ir dominantes izdalījumā. Līriskā romāna struktūras izpētes līmenī, kad veselo mēs sadalām, visgrūtāk, bet arī vissvarīgāk ir atklāt to elementu attiecību, kas ir citu struktūrvienību noteicošais pamats. Dominantes problēma, pētot objektu kā veselumu, iegūst būtisku nozīmi, jo tā ir ne tikai sistēmas pamats, bet arī galvenais moments tās kvalitatīvajā raksturojumā. Kvalitāte ir priekšmeta veseluma izpaušme. Kaut arī kvalitatīvs objekta raksturojums ir plašāks par veselumu, abas kategorijas ir tik cieši saistītas, ka atraduši adekvāto komponentu, galveno sistēmveidojošo sakarību, mēs iegūstam pētāmā priekšmeta veseluma apjēgsmi. Šajā attiecībā koncentrējas iekšējie, visbūtiskākie veselā komponentu sakari un likumsakarības. Atklādami dominanti, nonākam pie veseluma visdziļākās, sistēmveidojošās sakarības.

Līriskā romāna sistēmā patoss vienotībā ar intensīvi ritmisko savdabību ir tā pamatattiecība, kas izteic noteiktu sistēmas kā veseluma kvalitāti. Terminoloģiski jēdziens "patoss" šedienas literatūrzinātnē tiek lietots juceklīgi,

visbiežāk to izprotot ikdienas apziņas līmenī, proti, kā īpašu jūtu pacilātību, savilņotību. Patosa lomu daiļdarba struktūrā dziļi teorētiski ir apzinājuši Hēgelis un Beļinskis. Mūsdienu literatūrteorijā - V. Grigorjans, E. Rudņeva.

Tā kā patosa kategorija literatūrzinātnē tiek lietota atšķirīgās nozīmēs, kā arī tāpēc, ka literiskā romāna sistēmā tai ir konstitutīva loma, šai problēmai jāpieskaras detalizētāk. Jāpievienojas V. Grigorjanam, ka patoss "ir neparasti sarežģīts veidojums, kurā visas mūsu jūtas, emocijas un pārdzīvojumi grupējas, sakoncentrējas ap noteiktu vispārnozīmīgu ideju un, pateicoties tādai koncentrētībai, ne tikai pašas tiek apjēgtas, bet kļūst it kā par dvēselisku starpnieku mākslinieka ideālo centieniem, viņa sabiedriskās pozīcijas un ideālu izprašanai" (7, 295).

Paskaidrosim šīs atziņas ar konkrētu piemēru - J. Jaunsudrabīņa romānu "Jaunsaimnieks un velns".

Jūtām Jaunsudrabīņa darbos ir īpašs svars. "Kāpēc mani darbi jums patik?" - rakstnieks jautāja savas darbības 35 gadu jubilejā, un pats atbildēja: "Pirmkārt, nekad neesmu rakstījis, kad neesmu gribējis, neko neesmu rakstījis, ko neesmu izjutis" (8). Tātad katrā grāmatā ir dzīvē izjusta. Bet tā rodas visi labie mākslas darbi - caur grāmatas iepriekšēju izsāpēšanu un nodzīvošanu. Jautājums ir - kas veido patosa saturu? Tas saistāms ar dotā mākslinieka personības filtra būtību, ar vērtību sistēmu. Katrā rakstnieka apziņā, pulsējot noteiktā kontekstā ar maiņā esošo laikmetu, tieši ar savu jūtziņu iegūst kādas paliekošas, nepārprotamas, nemaināmas vērtības. Tās ir tikai šī rakstnieka gara produkts, kas var atbilst laikmeta aksioloģiskajai dominantei, bet var arī kontrastēt. Piemēram, J. Peruka, K. Skalbes un J. Akurātera izvirzītā dvēselis kults izauga no mākslinieku vērtību sistēmas konflikta ar modernā kapitālistiskās sabiedrības vērtību sistēmu. Vērtības nepaliek apziņas ietīnā, tās tiek "izstumtas", ieprojectētas mākslas darba re-

alitātē un tur iegūst savu imanento attīstības logiku, saaužoties ar idejiskumu un mākslinieciskumu. Tāpēc patosa saturs izaug no rakstnieka emocionalitātes un vērtību domināņu vienotības un tā noskaidrošana nepieciešama daiļdarba objektīvai izvērtēšanai. Noskaidrot patosu - nozīmē apzināties rakstnieka dvēseles virzību, subjektīvo jūtu ieplūšanas īpatnības daiļdarbā vienotībā ar vērtību sistēmas dominantu. Šī kategorija ļauj spriest par rakstnieka pasaules skatījuma viengabalainību.

Jebkura rakstnieka, arī liriskā romāna autora subjektīvo jūtu izpausme ir dažāda. Labi to pateicis K. Fedins: "Acmredzēt, garīgā dzīvē nepazīst kaut kādas savas atsevišķo spēju robežas. Cilvēks nevar tikai just vai tikai domāt. Vīpā viemēr jūt, ja domā, viemēr domā, ja jūt, bet spēks, ar kādu atklāj sevi šīs spējas, reti mēdz būt viennāds. Reizēm doma, bet reizēm jūtas pārspēj viena otru" (9, 124).

Mēs jau noskaidrojām, ka J. Jaunsudrabiņš pasauli tver ļoti emocionāli, galvenokārt ar jūtām. Bet romāna "Jaunsaimnieks un velns" problēmu loks ir plašs - centrālā varoņa jaunsaimnieka Indriķa Krasta pārdzīvotais savīts ar viņa ģimenes, pagasta, lauku un Rīgas dzīves atveidi, nenāket pat līdz buržuāziskās valsts pārvaldes kritikai. Un tomēr mēs šo darbu nevaram uzskatīt par sociāli psiholoģisku romānu, ja noskaidrojam tā patosu. Ne tāpēc, ka romāna vēstījums nav tik emocionāls kā, teiksim, "Vēja ziedes" vai "Neskaties saulē", bet tāpēc, ka patoss iekustina visu plašē romāna problemātiku noteiktā emocionāli aksioloģiskā virzienā. Arī ideja, kas ir doma, specifiski objektivizēta daiļdarba pasaulē. Bet vispirms gan patoss. Je "atklāt daiļdarba ideju nezīmē noskaidrot, parādīt, ka tā nētiec attiecināta uz kā'nu viennēsīmīgu īstotājiem, bet ir dažādu domu, motīvu, nežinju dialektisks kopums, kas kustas, attīstās un mijiedarbojas mākslinieciskā radītāja pasaulē. Atklāt daiļdarba pa-

tosu nozīmē saprast to dzīvinošo šīs kustības principu, tās "mierīgi saprātīgai apcerei nepakļāvīgās jūtas", kas piešķir mākslas darba idejai noteiktu emocionālu ievirzi, to īpašo mākslinieka dvēseles pārdzīvojumu koncentrētību, kas notur saturu "subjektīvā vienotībā ar darba iekšējo savdabību" (7, I33).

Ir zināms, ka J. Jaunsudrabiņa cilvēciskajā personībā dominēja vajadzība dzīvot saskapā ar dabu, ietekmēties no dabas skaidribas, harmoniskajā dabas pasaulē meklēt cilvēkdzīves harmonisko iespēju. Tāpēc arī visa plašā problēmu daudzveidība pieminētajā romānā varētu būt pakļauta Jaunsudrabiņa jūtu avotam un aksiologiskās sistēmas pamatkomponentam - dabai. Tas ir Jaunsudrabiņš, kurš izsaucies: "Saulē pie debesīm, dzidrais gaiss, ūdeņu spoguļi un zemes plašais vaigs - kādu slavas dziesmu lai jums dziedu? Jūs esat un paliekat man neatņemams īpašums, es esmu daļa no jums, jūs esat daļa no manis" (Ie, 216). Šādu sajūsmīgu vārdu par dabu pašā romānā nav, bet mēs zinām, ka rakstnieks no dabas slavinājuma allaž virzījies pie cilvēka, jo "kas tad ir daba bez cilvēka? Kas viņas krāšņums bez apbrīnotāja?" Bet romāna nosaukums ir "Jaunsaimnieks un velns" - kāpēc? Zīmīgs ir pats romāna sākums, kur velns, atstājis savu ziemas mītni ezerā, gozējas saulītē uz piekalnes starp kadiķiem. Viņš ež pēc dūpām un zivīm. Citviet rādīts, ka velns brien pa pļavu, un kājas tam "aplīpušas ar ziedu putekšņiem". Tādu detaļu ir daudz, un tās visas rāda velnu kā saaugušu ar dabu, kā dabas daļu. Velns uzšūta Krastam visvisādus šķēršļus. Jaunsaimnieka cīņa ar velnu ir cīņa ar dabu. Pats autors saka: "Bez velna kā personas, romānam zustu visa valgme, viss īpatnējais krāšņums. Pietrūktu spraigums Krasta cīņām ar zemi un pietrūktu neaizskartās dabas burvīguma" (II, 125). Bet velns simbolizē ne tikai arējos dabas spēkus, bet arī pašas dabas ieprogrammētas vēlnes Krasta dvēselē. Velns uzšūta Indriķim skaiste čigānieti Mangu, kaut gan Krastam jau ir sieva un

bērni. Pie tam viņa uzticīgā Aina tieši tobrīd guļ slime, tātad viņai nepieciešams vēl lielāks maigums un gādība. Bet Krasts satiek Mangu, un sākas Jaunsudrabiņam raksturīgs stāsts par liktenīgu, neprātīgu mīlestību. Dabas harmonijā tiek ievesti jēdzieni - sāpes, gaviļš, dzīvība, cilvēka dzīve, kur viss kā jau dabā, atrodas savstarpējā sakarībā. Visam vienotību piešķir Jaunsudrabiņa pasaules uztveres un jūtu "gaismas stars" - daba, dabas bikumi ir ieprogrammēti arī cilvēka zemapziņā. Ar zemapziņas palīdzību daba dod virzību visai cilvēka dzīvei, respektīvi - nosaka cilvēka likteni. Liktenīgā mīlestība nav ārēja spēka ieprogrammēta, tā ir daļa no dabiskā cilvēkā.

Mūža nogalē Jaunsudrabiņš rakstīja: "Milu! Šis īsais vārdiņš skan jau cauri gadu simtiem, miljoniem un vēl nav bānāls kļūvis. Neviena par to nesmejas, jo tas nāk no paša dzīvības avota un ved uz dzīvību" (I2). Šo vārdu patiesība ir rakstnieka ilgu un dziļu pārdomu rezultāts un apliecinās gandrīz katrā romānā. Jaunsudrabiņu varam nosaukt par mīlas kā dabas noteiksmes cilvēkā cildinātāju, jo "mīlai jāstāv visam pāri, kā baltai svētdienai virs darbdienām, kā saulei pie debesīm" (I3, I05). Tā arī romānā "Jaunsaimnieks un velns" - visas problēmas pulsē konkrētā pārdzīvojumā par dabas, cilvēka un mīlestības harmoniju. Sapratuši, izjutuši romāna patosu, mēs varam iesākt dialogu par rakstnieka darba idejiskumu vai bezidejiskumu, par romāna idejiski tematiskās apleces mērogiem, par rakstnieka ideālu un sabiedrisko pozīciju.

Tos, ka patoss ir uzskatāms par jebkura literāra darba substancionālu kategoriju, neatrisina jautājumu par liriskā romāna patosa savdabību, jo patoss ir daudzveidīgs. Tā īpatnības skaidrojamas ļoti individuāli, iedziļinoties rakstnieka daiļradē kā vienotā mākslinieciskā veselumā.

Patoss, mijiedarbojoties ar daiļdarba visiem komponentiem, top par nevērtējumu - jo daudzveidīgāks, polifoniskāks daiļdarba problēmiskais slānis, jo tajā saaužas daudzveidīgāks

novērtējuma attiecības. Kāda noteikta novērtējuma attieksmes pārsvaru nosaka ne tikai autora emocionāli aksioloģiskā, caur pārdzīvojumu gūtā vispārnozīmīgā pieredze, bet arī pati attēlojamā materiāla izvēle, tātad daiļdarba objektīvā puse.

Kā jau iepriekš norādīts, liriskā romāna centrā ir jūtas, visbiežāk mīlestības pārdzīvojums, dažādā mērogā tverts. Mīlestībā ir aktualizēta cilvēka subjektīvā pasaule tās estētiski morālajā attieksmē pret otru cilvēku. Šajā attieksmē ietveras tādi morālās apziņas momenti kā jābūtība, vērtība un gribas brīvība. Gan no apkārtējiem apstākļiem, gan arī no paša cilvēka ir atkarīgs, cik dramatiski, traģiski, heroiski, komiski vai romantiski tie var savienoties cilvēku saskares procesā. Mīlestības situāciju reālajā un rakstnieku aksioloģiski subjektīvajā daudzveidībā slēpjas liriskā romāna patēsa savdabības.

Saasinātais pretrunīgums vai harmonijas problēmiskums augstāko morālo jūtu sfērā var kļūt par personību veidojošu pretrumu ansambli. Konkrētās situācijas pamatpretruna starp esošo un vēlamo, starp apziņu un darbību bieži vien sadalās sīkākās, katram cilvēkam individuālās pretrunās. Bieži vien tas ir strīds starp cilvēku saskares harmonisko jābūtību un reālajām disonansēm (R.Ezera "Zemdegas", I.Lubējs "Dviņu zvaigznājs" u.c.), starp atšķirīgām vērtību sistēmas ievirzēm (D.Zigmonte "Zilo rūķu gals"), starp jūtu uzbangojumu dvēselē un sirdzapziņu (R.Ezera "Aka", C.Dinere "Cilvēks ne Šeherezādes"). Kopīgs šīm pretrunām tas, ka lielāko daļu no tām var atrisināt tikai katrs cilvēks pats - sevi. Rakstnieki tēlo pretrumu risinājuma dažādību. Būtībā šādai problēmai ievirzē atbilst E.Rudņevas formulētais dramatiskais patēss kā arējo un iekšējo cilvēka pretrumu izteicējs (I2,99 - Ie3). Liriskajā romānā pārsvarā ir psiholoģiskā dramatisma patēss, je pretrunas, kas izvirzās romānā, rodas apzīpā, mīlestības pārdzīvojuma ierosinātās un apzīpā arī tiek risinātas.

Dramatiskajam patēsam raksturīga ir situācija, kad cil-

vēka emocionālā sfēra saspriegta pretēnīgumā, kad tiek apdraudētas jūtas, kas attiecīgajā brīdī ir augstākā vērtība cilvēka dzīvē. Tas izraisa ciešanas, lielu garīgu sasprindzinājumu un liek vai nu aktīvi pretdarboties vai ļauties bezcerībai un izmisumam. Aplami tomēr būtu teikt, ka liriskajā romānā ir tikai dramatiskais patoss. Daudzkārt ir sastopami arī citi patosa veidi: romantiskais saaudumā ar heroisko (I. Indrāne "Cepure ar kastāņiem", "Ūdensnesējs"), romantiskais un dramatiskais (I. Indrāne "Lazdu laipa", "Aisma"), sentimentālais (J. Rasa "Ducts", D. Avotiņa "Zuze", "Nenogaliniet stirnu" u.c.) Dramatiskais patoss nav vienīgais, bet visbiežāk ir pārsvarā.

Patoss genētiski rodas agrāk par citiem daiļdarba elementiem, visādā ziņā vienlaicīgi ar tēmas izvēli. Par "Ūdensnesēja" tēmas izvēli, piemēram, I. Indrāne teikusi: "... sievietes pašizliedzība, personiskās laimes egoistiskais, sīkais raksturs, salīdzinot ar sabiedrības izsalkumu pēc laimes". Tam pievienojas rakstnieces īpašā emocionalitāte kā "mana mīlestība un jūtība pret mūziku". Rakstnieces pārdzīvojumi sakarā ar to, ka nav bijis iespējams turpināt muzikālo izglītību, viņai sāpējuši "kā karā norautas rokas". "Kļuva par skolotāju astoņpadsmit gadu vecumā. ... Dzīvē viss bija gan spilgtāk, gan tragiskāk. Berns sadēga un aizgāja bojā. Neatādās Klinta, kas glābj. Es nebiju Klinta, tikai briesmīgi vēlējos tādā būt -- izglābt viņus" (15, 53).

Patosa genētiskais pirmreizīgums arī liecina par šīs kategorijas dominējošo lomu sistēmā. Kā liecina veseluma filozofiskās izpētes speciālisti (piemēram, V. Gončarenko u.c.), tad dominantes īpatnība veselumā atklājas arī tādējādi, ka genētiski tā aizimst agrāk par citām daļām, vēlāk tās viena cauraužot.

Patosa emocionalitāte atklājas intonatīvajā sfērā, kas ir ļoti svarīga daiļdarba puse. "Tā nav dekoratīvs izpušķojums, nav otršķirīgs elements, bet uzbūves, tēlaino vispā-

rinājumu organiska pazīme, ārpus intonācijas nepastāv ne pasaules estētiskā apguve, ne īstenības tēlainās izziņas rezultātu iemiesojums"(16,184). Intonācija ir tas saturiski formālais elements, kas atklāj patosu. V.Āstafjevs atzīst: "... pirms rodas sižets, noformējas iecere, darbam jāsāk "skanēt", tas ir dzimt dvēsele ar "skapu", salieties vienotā melodijā, kuru rada iekšēja vajadzība un pati dzīve"(17,102). Melodija, par kuru runā rakstnieks, nav tikai formas elements, bet gan saturisks, jo tajā izpaužas daiļdarba emocionālā vienība. Intonācija ir patosa atslēga. Intonācija vienībā ar patosu genētiski rodas visagrāk. Domāju, ka daudzi liriskā romāna autori piekristu R.Ezeras atzīpai: "Ritms - tas ir ļoti svarīgi. Ritms ir jaunā darba pirmie divas vilcieni. Saturs sāk elpot. Sāk pukstēt satursirds. Es sāku apjaust sava vēl nedzimušā bērna kustības.

Ritms - tas ir pulss ar savu biežumu, ar savu pildījumu. Kamēr vēl nav pulsa, nav vēl arī dzīvības"(18). Ritms, par kuru šeit runā rakstniece, ir elements, kurš visciešāk saistīts ar intonāciju. Ritms konkretizē intonāciju. Daiļdarba intonatīvo sfēru veido pamattonis un pārējās tonalitātes, arī pauzes, akcenti un runas temps. Intonāciju konkretizē, fiksē un objektivizē ritms. M.Šaginjanai taisnība, kad viņa apgalvo, ka tieši "ritmiskajā vārdu izkārtojumā pirmām kārtām izsakās mākslinieka individualitāte, viņa prasme saskatīt un atspoguļot raksturu, reālo objektu, vienlaicīgi ar savas personiskās attieksmes atspoguļojumu pret šo objektu"(17, 182). Rakstnieki atšķiras viens no otra daudzējādā ziņā ar ritmu. Ritms konkretizē intonāciju un arī ir saturiska parādība.

Prozas ritma rašanās cēloņus pareizi uzrāda angļu literatūrzinātnieks H.Reds: "Ritms nerodas no vārdiem, bet gan ne demas saturs un no visām emocijām, kas pavada domu"(19,61). Lirisko romānu autoriem piemērošā mākslinieciskā domāšana rod savdabīgu atspoguļojumu. teksta ritmiskajā organizācijā, radot katra autora oriģinālo prozas vilcējumu.

Jautājumā par prozas ritma līdzekļiem nav vienprātības. V. Kožinovs atzīst, ka "frāze prozā ir tas stingrais un organiskais veselums, kurā nedrīkst neko mainīt" (20,308), lai nesalauztu tās mūziku, veseluma iespaidu. Domājams, ka prozas ritma problēmas var skatīt gan mazākā daiļdarba vienībā, gan arī visa daiļdarba apjomā - nosacīti runāt par mikroritmu un makroritmu. Tieši prozas mikroritms atklāj sintaktisko formu atbilstību darbā paustajām domām, jūtām, darbības norisēm. To veido loģiskie akcenti frāzē, dažāda veida atkārtojumi, frāžu sākuma un nobeiguma vientipiskums un tml. Prozas ritma problēmas būtu risināmas ļoti konkrēti, ja katrs apdāvināts rakstnieks nāk ar savām ritma īpatnībām. Atsevišķā romānā ekspresīvo funkciju var veikt gan mikro - ritms, gan makroritms - ideāli, ja vienībā. Ritms caurauž visus literārā darba elementus, ir v i e n s no literārā darba veseluma un vienotības vistiešākajām izpausmēm (17, 136).

Ritma vadošā funkcija ir ekspresīvā funkcija, tāpēc ritmu varam skatīt arī visa daiļdarba apjomā: makroritms atklāj visa darba uzbūves atbilstību romānā paustajam patosam. R. Ezeras romāna "Zemdegas" makroritms palīdz uzsvērt domu par cilvēka morālo vajadzību harmoniskuma nepieciešamību. Šo vienojošo, mierīgo romāna caurviju skapu R. Ezera ornamentē ar spējiem rečitātīviem - atsevišķu cilvēku dzīves momentiem. Vienotā, līganā un līdzsvarotā ritma līnija it kā tiek apturēta, aizķērsota ar spējiem individuāle likteņu "akordiem". Neskatoties uz atšķirībām katrā no tiem, šie individuālie akordi palīdz izcelt vienote romāna kedolu.

Ritms vienotībā ar patosu kļūst par romāna veseluma noteikami tik tad, ja patoss piepildīts ar nozīmīgu saturu, kurā harmoniski sajaucas ar intonatīvi ritmisko izpaudumu, nepārprotami norāda uz šo saturu un pulsē katrā veselā elementā.

I. Indrānes romāna "Lazdu laipa" centrā ir jauniešu mīlestības un draudzības jautājuma temperamentīga sakāpinātība. Jaunieša dvēsele te ir spilgtā gaismā. Pašas rakstnieces poētis-

ki uzkarsētā balss saplūst ar galējības izteicošiem jūtu stāvokļiem. Rokstniece runā no sirds par pretrunu pilnu jauniešu Kristīnes un Pauļa mīlestību. No šī pamatkodola atrisinās mīļpilsonības problēma (Hedviga Grisle), kolektīva un individualitātes jautājums, atziņas par cilvēka rosmi, nemieru, cilvēci- bu kā dzīves augstāko jēgu. Romāns aicināts iekurt cilvēku ilgu sārtu, iedegt sirdīs lielus ideālus, padomāt par to, ka "septiņpadsmit gadus vecam cilvēkam ir septiņi kalni varo- nības un septiņas jūras uzticības... Kādi burvju vērsi gan iz- lok šīs jūras? Kādas burvju lāpstas nolīdzina šos kalnus? Kā- dēļ gan dažam cilvēkam to pietrūkst? Kādēļ viņš nomirst tukšs un nabags?" (2I, 25).

Romāns iekustina laikmetu kopsakarības izjūtu, kas tik ne- pieciešama šodienas cilvēka atbildības problēmas izpratnē:

"Mani bērni, kur jūs esat? Kādā zemē turas jūsu saknes? Vai manējā, šai pašā - vienīgajā? Kurš bērzs, kura vālodze to pateiks?" (2I, 8).

Atbilde romāna izskaņā: "Spēcīgas brūnas plaukstas sa- žpauģušās ap kapu žoga balto kārtiņu, blakus vēl kādas un vēl, un vēl..."

Nezināmais karavīrs, vai tu redzi šīs rokas?" (2I).

Cilvēka laimes izjūta, lielās priekšā stāvošās cilvēka dzīves solījums ietērpts neparastā simbolā - tie ir aļņi.

"Ja es redzēšu aļņus, es būšu laimīga," domā Kristīne, kopā ar Pauli brīzdama caur piesnigušo mežu. Viņi ierauga aļņus, taču tie vēl neatnes Kristīnei laimi. Tādu laimi, par kādu tai laikā domā meitene. Laime atnāk tad, kad viņa beidzot ir isti kopā ar biedriem, ne tikai blakus sēdētāja klasē, bet cilvēks, kas jūtas vienots ar savu laiku un cilvēkiem:

"Zilajā krēslā gar purva malu iet aļņi. Rāmi, pašapzinīgi, kumpaines purnus izstiepuši, ragu žuburus mugurai pieklāvu- šī... Aļņi... Kristīnes tumšās acis nenovērsdamās seko pelēko skaistuļu gājienam. Spēcīgas brūnas plaukstas sažpauģušās ap kapu žoga balto kārtiņu, blakus vēl kādas un vēl, un vēl" (2I,

647). Laimes arī tagad iegūst citu nozīmi, tāpat kā citu nozīmi ieguvusi dzīve - ne vairs neskaidri sapņi, bet pamats zem kājām, darbs, prieks, grūtības un panākumi - kopā ar visiem.

Rezultātā šī ļoti liriskā grāmata, kuras stila instrumentācijas liecina par izturēti poētisku domāšanu ar forsēti izkāpinātu dzīves redzējumu, labi atklāj jaunieša socializāciju un savukārt šajā socializācijas procesā - vērtību orientāciju un ētikas sistēmas stabilizāciju. No trim vērtību grupām I. Indrāne orientē lasītājus galvenokārt uz morālo vērtību grupu.

"Mīlestība un naids caurstrāvo katru romāna poru. Naids pret laudim ar mirušu dvēseli un pārakmepotu sirdi, pret pamāļiem, kas pazaudējuši saikni ar dzīvi, pacēlušies burtu un formu pāri būtībai un saturam, savu vegetāšāmu dibina uz principiāla karjerisma un melīgas lišķības. Vēl spēcīgākā plūsmā romānam cauri strāvo kvēla mīlestība pret dzīvi, tās pozitīvajiem, pašizliedzīgajiem komunistiskajiem spēkiem, kas nosaka vēstures virzību. No līdzsvarotā dzīves attīstības perspektīvu vērojuma izriet mūdrāis, optimistiskais pamattonis, kas nenodziest nevienā "Lazdu laipas" lappusē, lai arī kādas būtu mūsu dzīves nostūros ielavījušās ēnas, ko neizvairīdamās atmasko rakstniece. Un varbūt tieši šī lielā ticība dzīvei arī atļauj I. Indrānei rakstīt tik izjustā, iekšējiem monologiem, liriskām atkāpēm, gleznainiem vides un cilvēka dvēselis noskaņu attēlojumiem piesātinātā, krāsu košumā zaigojošā stilā." (22). Kritiķa V. Meļņa secinājumam par romānu vēl der piebilst, ka lirisms I. Indrānes "Lazdu laipā" kļūvis par galveno iedarbības līdzekli uz lasītāju, grāmata atstāj pārliecību, ka galvenās atziņas ir dzīvē izspētas un nodzīvotas - tas ir I. Indrānes novatoriskā liriskuma izejas punkts. Rakstu to, ko redzu, kā ir, kā izjūtu dzīvi un pasauli, es gluži vienkārši nevaru rakstīt mierīgi. Nekad neesmu domājusi par savas izteiksmes spilgtumu, tas tā iznāk

dabiski, pats no sevis", - apgalvo pati rakstniece (23, 183).

I. Indrānes romānos patosa un trauksmainās intonācijas izejas moments ir rakstnieces aktīvā emocionālā pozīcija laikā un telpā, šīs pozīcijas aktivitāte, personiskā uzpildītība, nostabilizējusies sabiedrības un cilvēības, cilvēka un atbildības attiecību izpratne.

Vai līdzīgu veseluma kvalitāti iegūst, piemēram, A. Bela romāns "Poligons"? Pats rakstnieks par romāna tematisko pamatievirzi raksta: "Mīlestība divdesmitajā gadsimtā ir tikpat nozīmīgs temats kā visi pārējie. Varbūt pats nozīmīgākais. Uz šķirto laulību fona, uz alkoholisma sasesto ģimeņu fona, uz greizsirdības un cilvēciskās nodevības fona, kas nāk mums pretim no statistikas lappusēm, man gribējās parādīt divu cilvēku gaišās attiecības, es atradu tādas cilvēkus un aprakstīju. Lai arī cik skumji tas būtu, mīlestība divdesmitajā gadsimtā mīt kā starp plēsīgiem zvēriem: alkoholisms, egoisms, nodevība, neciepa, vecāku kategorisks viedoklis. Mīlestība ir ielenkumā. Mīlestības vārds ir Dzīvība. Aiz divdesmit miljonu kritušo palika mātes, māsas, meitas, dēli, brāļi, tēvi palika. Dzīvības lielākais ienaidnieks ir karš. Tāpēc grāmatā ietvertas divas nodaļas par poligomu, divas nodaļas par pienākumu pret Dzīvību, bet galvenajā līnijā tas tikai pastiprina romāna tēmu - mīlestību, jo arī mīlestība ir pienākums pret Dzīvību. Mīlestība ir visu jūtu aukle." (24).

Romāna centrālais raksturs Ģirts Kokzars ikdienas rūpju un rosības gūzmā atklāj vecveco atziņu, ka mīlestība ir "visaptverošākā, gaviļejošā dzīves sistēma un pilgvērtības izjūta". Un tāpēc pārējais viņam šķiet nesvarīgs un nevajadzīgs. Ģirts spēj emocionāli reflektēt un šī mīlestības plīvura dēļ ir it kā egoistiski vienaldzīgs pret dzīves sarežģītību. Mīlestībā viņš redz dzīves iekšējo nozīmīgumu. Tomēr romānā šī iecerētā mīlestības "slavas dziesma" sadrupaudzē sadzvisko problēmu raksturojumā. Rodas iespaids, ka Ģirta Kokzara ref-

leksijas pārvēršas erudīta 20.gs. cilvēka vārdu un pārdomu spēlē par daudzām nopietnām problēmām.

Romāna patoss, kā arī tā arhitektonika - nodaļu un apakšnodaļu maiņa, kuru atklāj makroritms, arī mīlestības savijējuma neatbilstība intonatīvi sadzīviskajai mikroritma izpausmei frāzē neaizsniedz veseluma līmeni, kaut arī kvalitatīvā noteiksme paliek. Kvalitatīvi tas ir liriskais romāns, bet veseluma atribūts romānam nepiemīt. Tas apliecina, ka kvalitāte piemīt visām parādībām, bet veseluma atribūts gan nē. Jo veselums meklējams nevis darba nobeigtības pakāpē, bet visbūtiskāko, sistēmai visraksturīgāko elementu attiecībā. A. Bela romāns ir piemērs, kad romāns nesasniedz veseluma līmeni. Par Ģirta Kokzara pārdzīvojumu konkrēto patiesumu nešaubāties, bet rakstnieka sniegtais jūtu nozīmības vērtējums palicis visiem normāli domājošiem cilvēkiem zināmu deklarāciju līmenī: "... cilvēks vienmēr var nokāpt uz zemes, cilvēks nav detaļa uz gadsimta konveijera, cilvēks ir mīlētājs uz zemes maigā, izliektā vaiga" (25, 138). Nav veseluma kvalitatīvas atklāsmes mākslas patiesības līmenī.

Kaut arī A. Bela iecere ir interesanta - parādīt dziļas jūtas, kas izteic dzīves pilnskanību (bet tas izteic liriskā romāna kvalitatīvo noteiksmi), parādīt, ka caur mīlestību uz tuvu cilvēku rodas savas tautas mīlestība. Mākslinieciski iecere nav istenojusies. Un to labi atklāj veseluma pamatattiecības deformācija - autera patoss izšķīst darbā, būtiski nesaistoties ar citām struktūrvienībām, ar darba iekšējo loģiku.

Raksta ierobežotais apjoms nedod iespēju detalizētāk atklāt to, kā veseluma attiecība pulsē pārējos liriskā romāna elementos. Kopsavelket atzīmēsim, ka aksioloģiski emocionālais strāvojums, respektīvi, patoss vienībā ar intonatīvi ritmisko sferu liriskā romāna sistēmā atsedzas kā žanra formas veseluma izpausme, kā pamatattiecība, kas ieaužas daļdarba intonatīvajā sfērā un nosaka vārda lomu lirisma radiācijā, sižeta veidojumu, konflikta risinājumu un gala rezultāta

arī raksturu emocionālo un morālo satvaru un virzību.

Izmantotā literatūra

- I. Роман - эпос современной литературы. Выступления. - Вопросы литературы, 1978, № 12, с. 6-60.
2. Гегель. Лекции по эстетике. Сочинения. М., 1958, т. 14, 437 с.
3. Белинский В.Г. Статьи и рецензии. 1841-1844. Полн. собр. соч. М., 1954, т. 5. 863 с.
4. Кожинов В. Происхождение романа. М., 1963. 439 с.
5. Lerins V.I. Filozofijas burtnīcas. - Raksti, 38. sēj., 69. - 215. lpp.
6. Асмусс В. Проблема интуиции в философии и математике. М., 1965. 312 с.
7. Григорян В.С. Пафос как эстетическая категория. - В кн.: Эстетика и жизнь. Общие проблемы эстетики. М., 1979, вып. 6, с. 119-142.
8. Jaunākās ziņas. 1932, 8. martā.
9. Федин К. Собрание соч. в 9-и т. М., 1962, т. 8. 463 с.
10. Jaunsudrabiņš J. Ar makšķeri. R., 1924. 58 lpp.
11. Jaunsudrabiņš J. Mana dzīve. R., 1937. 128 lpp.
12. Jaunsudrabiņš J. Neskaties saulē. R., 1936. 220 lpp.
13. Введение в литературоведение. М., 1976. 422 с.
14. Tabūns В. Raksturs latviešu prozā. Iecere un izveide. R., 1978, 346 lpp.
15. Храпченко М. Художественное творчество, действительность, человек. М., 1976. 366 с.
16. Гириман М. Пад строками анкет. - Вопросы литературы, 1973, № 7.
17. Ezera R. Par prozas sacerējuma "degunu", "iekšējiem orgāniem" un ... Saruna ar R. Ezeru /pierakst. В. Tabūns. - Literatūra un māksla, 1979, 2. febr.

18. O ritme художественной прозы. - Вопросы литературы, 1968, № 2.
19. Read H. English Prose Style. London, 1952. 216 p.
20. Кожин В. Художественная речь как форма искусства слова. - В кн.: Теория литературы. М., 1965, т. 3, с. 234-317.
21. Indrāne I. Lazdu laipa. R., 1963. 647 lpp.
22. Melnis V. Dzīlāku dzīves atklāsmi. - Cīņa, 1963, 7. maijā.
23. Zimule E. Par dažām stila un žanra tendencēm un savdabībām jaunākajā latviešu padomju romānā.-Grām.: Problēmas un risinājumi. R., 1973, 161-185. lpp.
24. Bels A. Četri jautājumi Albertam Belam pirms trīs stāstu publicēšanas. - Literatūra un Māksla, 1979., 2. marts.
25. Bels A. Poligons. R., 1977. 158 lpp.

Oto Čakars

"GRAUDS VAI DZIRNAKMENS"?

(Z.Skujiņa novele "Neikens iet uz Roperbekiem")

Noveles centrā ir vēsturiska persona - Juris Neikens, kura sabiedriskā un literārā darbība risinājās 19. gs. 50. un 60. gados. Šajā laikā sāka skanēt jaunlatviešu balses, viņu centieni izveidot latviešu literāro valodu, nodināt interesi par folkloru, celt izglītības līmeni, apsināties sevi kā tautu, kurai var būt patstāvīga kultūra. Sāka briest jauni spēki un idejas, bet vācu ideologu pozīcijas vēl arvien bija stipras. Joprojām dominēja uzskati, kaniecīgajai latviešu tautīņai neesot nekādu izredžu uz patstāvīgu eksistenci, latviešu nacionālai kultūrai trūkstot pamatu, latviešu valoda esot neizkopta, tā noderot tikai sadzīvē.

Z.Skujiņš vācu ideologu uzskatus un to īstenojumu dzīvē salīdzina ar dzirnakmeni, kas "guļ visam pāri, milzīgs kā debesis". Latvieti, kura sirds nav pārakmeņojusies un kurš tiecas darboties tautas labā, tas samāļ kā graudu. Laikmeta pretrunīgās tendences - vācu ideologu un latviešu inteliģences uzskatu un rīcības sadursmi Z.Skujiņš projicējis Neikenā, viņa šaubās, svārstībās, psiholoģiskajā cīņā. Neikens pakļāvies dzirnakmens spiedienam, kļuvis par baznīcas kalpu, kam jāmašca tautai pazemība un paklausība dzīves varenajiem. Taču Neikena izcelsme, viņa sirds un asinis mudina darboties tautas labā. Neikena draudzē visi tās locekļi prot lasīt, enerģiski viņš dibina skolas jaunajai paaudzei. Savā laikrakstā "Ceļa Biedris" viņš iespīēž ne vien reliģiska satura rakstus, bet arī reālistiskus stāstus. Neikens pirmais Vidzemē organizē novada dziesmu svētkus, tē rosinādams koru rašanos plašākā apkārtnē.

Z.Skujiņa noveles ass - laikmeta pretpēku caurau-

tais Neikena liktenis. Tā atklāsmē galvenais ir iekšējais jeb psiholoģiskais sižets. Rakstnieks tēlo Neikenu vairākās attieksmju līnijās, pirmkārt, ģimenes dzīvē. Tā "izvērtusies par elli", jo Neikens apprecējis vācieti, kas ar nicināšanu raugās uz latviešiem. Otrkārt, pretrunīgs ir Neikena stāvoklis sabiedrībā. Kļuvis par mācītāju, viņš var sēdēt "pie viena galda ar baroniem un grāfiem". Arī zemnieki viņu cienī, turpretī latviešu progresīvie inteligenti asi nosoda. Treškārt, rakstnieks tēlo Neikena attieksmi pašam pret sevi, t.i., izseko uzskatu attīstībai un iekšējām pretrunām. Jaunībā viņš "kā ap-sēsts" centies "izrauties uz priekšu". Cimzes semināru nobeidzis ar izcilību. Kaut gan Neikens vairāk interesējies par dabaszinībām un tās izvēlējies par studiju priekšmetu, tomēr, paklausīdams mācītāja Valtera padomam, pārgājis uz teoloģiju. Tagad - iegūta augstākā izglītība, izcils stāvoklis sabiedrībā, bet sirdsmiera nav.

Neikena pašanalīzē iepriekš minētās attieksmju līnijas risinās pamīšus, iekšējam monologam bieži pārejot dialogā. Līdz ar to tagadnes un pagātnes notikumu apcere iegūst emocionālu kāpinājumu. Šķietamajā diskusijā ar progresīvajiem latviešu intelligentiem tas sasniedz kulmināciju, kurā novelē risināta problēma, kas ir Neikens - "grauds vai dzirnakmens"? - iegūst jaunu izgaismojumu. Progresīvie inteligenti apšaubā pat tos Neikena darbus, kas viņam pašam šķituši nozīmīgi tautas kultūras dzīvē: Neikena dibinātās skolas darbojoties "muižas pavēnī", ar "Ceļa Biedri" viņš centies atvilināt ļaužu prātus no "Pēterburgas Avīzēm", izdodams vācu valodas mācības grāmatu, sapinis latviešus vācietības tīklos, aizmirsis tautas garamantas. Kaut gan Neikens pūlas atspēkot pārmētumus, rakstnieks rāda, ka tie ir viņu satriekuši.

Šo Neikena iekšējo pārdzīvojumu atklāsmi sekmē arī

ārējais sižets, kas veidots skopi. Tiešā darbība risinās pirmsjāņu nedēļā aptuveni stundas laikā. Neikens iet no savas mājas uz piecas verstis attālo Roperbeķu muižu, parunājas ar ganuzēnu ceļmalā, netālu no Roperbeķiem sastop zemnieku, "grūti slim" nonāk muižā. Jau vēstījuma sākumā rakstnieks konstatē, ka Neikens soļo "nervozī (pasvītrojumi mani - O.Č.) knibinādams melno velūra platmali." Kad iekšējā cīņa saasinās, "sviedri līst aumaļām", "sirds krūtīs smagi kaļ". Pēc dialoga ar progresīvajiem intelligentiem Neikenam "trūkst elpas", "sviedri lien laukā no pieres kā tārpi", "smadzenes kārpa kā ar asiem nagiem". Neikens vairs neapjauš, kur atrodas, viņam sāk rādīties vīzijas. Gan pretrunas dvēselē, gan norišu apraksts arvien pieaugošā intensitātē atklāj Neikena pārdzīvojumu skaudrumu.

Blakus personas - Neikena māte, sieva Konstance, viņas vecāki, mācītājs Valters, Auseklis, Pumpurs, Kronvalds, zemnieks, Laiviņu Maija kā patstāvīgi literāri tēli neatklājas. To viēnīgā funkcija ir Neikena pārdzīvojumu un iekšējo pretrunu izgaismojums. Reljefāk iezīmējas kautrīgais, bailīgais, bērnišķīgi atklātais ganuzēns. Kompozicionāli viņa saruna ar Neikenu ir neliela atelpa sasprindzinātajā Neikena iekšējā cīņā, reizē tā apstiprina Neikena tuvumu tautai.

Z. Skujiņš uzrakstījis noveli izkoptā mūsdienu literārajā valodā, bet ar jaušamu atspoguļotā laikmeta iekrāsojumu leksikā: laulības satikšana, mežģiņu nezdodziņš, jaunības jūsmība, raudiens, skolmeistars, puisķāns, ancuks. Neikens bija baznīcas mācītājs un sludinātājs, bet ne tikai sludinātājs. Viņa nozīme latviešu kultūras vēsturē šajā "ne tikai" (skolas, dziesmu svētki, reālistiski stāsti), tālab rakstnieks Neikena valodā viņa profesiju īpaši neakcentē, bet arī necenšas noklusēt. Par to lie-

cina daži vārdi un frāzes no baznīcas rakstiem: tā debesu svētlaimības valstība, esiet lēnprātīgi un bijīgi, tā kunga pagalmi, mūžīgi mūžos.

Neikena iekšējam monologam, kas izteikts nogiedamās un tiešās runas formā, raksturīgs kustīgums, dinamiski kāpinājumi mainās ar atslābumiem. Atkarā no pārdzīvojumu intensitātes, atkarā no tā, cik dziļi notikums skāris Neikenu, mainās personu vietniekvārdu lietojums monologā. Domas par nesaskaņām ar sievu sākas atturīgi, Neikens it kā skatās uz sevi no malas:

"Lai tas kungs vinam žēlīgs, bet, kopš Konstance aizbraukusi, dzīve mājās rit mierīgāk."

Kad Neikens atceras Konstances augstprātību jau pirmās tikšanās reizē, viņš rūgtā ironijā uzrunā sevi:

"Turpretī tev šī mīlestība bija balva un vislielākais paaugstinājums, ko tu, zemais un necienīgais, saņēmi pilnīgi bez jebkādam tiesībām."

Apliecinot savu piederību latviešu tautai, Neikens iekaist; valodā par to liecina uzruna, pāreja uz pirmo personu:

"Ak, Konstance, Konstance, neprasi to, ko tev nevaru dot! Kur lai es aizbēgu no savām asinīm?"

Dziesmu svētku organizēšana ir pēdējais arguments, ko Neikens izvērza sevis attaisnošanai. Trauksmīgos teikumos viņš apliecina to nozīmi:

"Lūpas ir jāatver, domas ir jāatver, acis ir jāatver, mutes ir jāatver. Ak, netrīci, netrīci, sirds, laimīgās jausmās, priecāties vēl par agri."

Arī tālākajās rindkopās atkārtojumi, uzrunas, jautājuma un izsaukuma teikumi liecina, ka Neikens ar pēdējiem spēkiem meklē attaisnojumu savai dzīvei, atmiņās jūsmo līdz ar dziedātājiem un klausītājiem Dikļu dziesmu svētkos.

Neikena laika gaitā vērtēts atšķirīgi, piem.,

A.Upīts par viņa stāstiem spriež:

"Neikens neapzinoties nodibināja ciešu pamatu reālismam...",¹

bet J.Niedre raksta:

"Neikena darbi stāv tālu no reālisma."²

Kāda ir Z.Skujiņa attieksme pret šo iekšēju pretrunu sašķelto un arī pretrunīgi vērtēto personību? Rakstnieks rosina lasītāju iejusties Neikena sarežģītajā situācijā, nomācošajos pārdzīvojumos, rosina dziļāk izprast Neikena rīcības motīvus, tiecas atklāt Neikena pretrunīgo dabu, modinot lasītājā spēcīgu emocionālu līdzpārdzīvojumu. Neikena dzīves skatījuma dialektika uzskatāmi atklājas simboliskajos caurviju tēlos - dzirnakmens un grauds. Rakstnieks rāda, ka Neikens vēlējies kļūt par dzirnakmeni, bet bijis grauds, tomēr tāds grauds, kas nav zaudējis spēju dīgt, augt un nest augļus. Par to liecina Neikena dibinātās skolas, viņa ierosmē organizētie dziesmu svētki, viņa reālistiskie stāsti. No tēlojuma izriet, ka Neikenam ir paliekama, pozitīvi vērtējama vieta latviešu kultūras vēsturē. Neikena tēls Z.Skujiņa novelē iegūst plašu vispārinājumu, sasaucoties ar latviešu inteligenci 19.gs. trešajā ceturksnī. Valdošās ideoloģijas dzirnakmens tiecās samalt tautas kultūras darbiniekus. Vieni vairāk vai mazāk samierinājās ar to, otri cēlās cīņai (jaunlatvieši), trešie, kā Z.Skujiņa Neikens, sadega savās un laikmeta pretrunu ugunīs.

¹ Upīts A. Latviešu jaunākās rakstniecības vēsture, R., 1921, I, 9. lpp.

² Niedre J. Latviešu literatūra. R., 1953, II, 78. lpp.

Literatūras kritikā atzinīgi vērtēta noveles koncentrētība, Z.Skujiņa prasme nelielā prozas darbā ietvert ne vien cilvēka pretrunīgo mūžu,¹ bet arī "visa laikmeta pārtapšanas mokas."² Atšķirīgus uzskatus pauž J.Kalniņš. Arī viņš atzīst, ka Z.Skujiņš "īsti labi parādījis" Neikena "cenšanos sēdēt divos krēslos", bet pārmet autoram Neikena darbības saistīšanu ar Raini un sarkanajiem strēlniekiem.³ P.Zelle pareizi konstatē, ka šāds apgalvojums no Z.Skujiņa noveles neizriet:

"... Z.Skujiņš viņu [Neikenu] ne idealizē, ne arī no viņa tiecas veidot tālāko progresu līniju. Tieši otrādi, noveles autors pasvītro, ka Neikens nesaredz un nesajūt plaisas un robus varas smagajā akmenī."

Ne no Neikena, bet no A.Pumpura, Raiņa, P.Stučkas un citiem progresīvajiem darbiniekiem autors aizvērpj domu uz Piekto gadu un sarkanajiem strēlniekiem.⁴

-
- ¹ Kronta I. Laikmeta seismogrāfs? - Literatūra un Māksla, 1974, 3.VIII.
 - Čākurs J. Žanrs ir prasīgs. - Karogs, 1975, 8, 129. lpp.
 - ² Lāms V. Personība dzīvē. Personība mākslā. - Karogs, 1976, 3, 131. lpp.
 - ³ Kalniņš J. Romāns un personības jautājumi. - Karogs, 1976, 11p 143. - 144. lpp.
 - ⁴ Zelle P. Zigmunds Skujiņš - novelists. - Karogs, 1977, 10, 174. lpp.

Vitolds Valeinis

Dzejoļa analīze

Dzejolis analizējams atbilstoši lirikas īpatnībām, atbilstoši tās specifikai. Aksiomas patiesība. Taču, diemžēl, ne katrreiz tā tiek ievērota.

Lirikā atspoguļojas paša dzejnieka attieksme pret dažādām parādībām. Liriska darba saturs ir dzejnieka pārdzīvojumā, kas sevī ietver autora domas, jūtas, gribu (centienus). Liriska darba saturs līdz ar to nav meklējams tikai tajās parādībās, kam dzejnieks pievēršas (dabā, sabiedrībā, personīgajā dzīvē) vai arī kas kalpo tikai kā līdzeklis dzejnieka attieksmes, viņa pārdzīvojuma izpausmei (piemēram, dabas gleznas), bet galvenokārt viņa emocionāli vērtējošā attieksmē (ko, starp citu, lielākā vai mazākā mērā vienmēr nosaka objektīvas sava laika likumsakarības).

Taču pārdzīvojums pats par sevi katram cilvēkam ir iekšējs un citiem neuztverams. Lai to padarītu ārēji uztveramu, lai arī citi spētu pārdzīvot kaut ko līdzīgu, tad šim iekšējam, liriskajam tēlam = pārdzīvojumam jāietveras citiem cilvēkiem atskāršamās formās, tā sakot, jāobjektivējas redzes, dzirdes un citu sajūtu gleznās, kas dzejā tiek sniegtas ar attiecīgi intonētas ritmiskas valodas palīdzību. Tādējādi valodas jēdzieni, glezna un mūzika dzejā cieši vienojas. Dzejiskais priekšstats gleznās, sniegts zināmā intonācijā un izvērstā domas gaitā, kāpinās un gūst kādu vienotu kompozicionālu izskaņu. Piemēram, Rūdolfa Blaumaņa dzejoli "Ziema" dabas ainu virkne kāpinājumā tiek aizvadīta līdz jautājumam par "spārnotā gaisa ubadziņa" domām par pavasari, bet tad atkal atslīgst ziemā un beidzas ar majestātisko ziemas nakts iestāšanās gleznu dzejoļa izskaņā. Stingra uzbūve Raiņa sausinātajam sonetam "Kalnā kāpējs", kur kvartā tēlota kalnā kāpēja vientuļīgā gaita, tercā - dramatiska bezcerība, bet beigās -

kā daudzos Raiņa dzejoļos - skan lepna, nesalauztais "tomēr", "bet" - kā sparīgs pavērsiens uz indivīda gribas noteikto nākotnes gaitu. Abos minētajos dzejoļos labi realizēti kompozīcijas pamatprincipi - vienotība, kāpinājums, nobeigtība.

Lirikā visi pārdzīvojumi sniegti kā indivīdam piemītoši subjektīvi pārdzīvojumi, taču savā dziļākajā, filozofiskajā būtībā tie nepaliek atsevišķa cilvēka pašizpaušme, tajos atklājas liriskajam varonim raksturīgais emocionālās attieksmes tips pret dzīvi. Lirikā, tāpat kā visās mākslās, vispārīgais atklājas caur vienreizīgo. Liriskais varonis ir tipisku pārdzīvojumu, noskaņu kopums, kas atspoguļo kādas sabiedrības daļas emocionālo attieksmi pret dzīvi. Liriskais varonis ir ne tikai noteiktu emociju kopums, bet arī noteikta estētiskā ideāla iemiesotājs, tādējādi tas, būdams atspoguļotājs, reizē ir arī vērtētājs un aicinātājs, jundītājs garīgu vērtību pasaulē.

Dzejnieks, rakstot savas dvēseles vēsturi, izdziedot savu mūžu, reizē netieši raksta sava laika noskaņu, vēlmju un arī sabiedriskās domas un centienu vēsturi. "Autobiogrāfismā" ietveras daļa no laikmeta "biogrāfijas".

Dzejoļa analīzei var būt dažādi nolūki un viedokļi un līdz ar to arī dažāds raksturs. Var par pamatu ņemt dzejoļa žanriskās īpatnības vai arī akcentēt tā tapšanas gaitu un variantu salīdzināšanu. Savas īpatnības dzejoļa analīzei skolā, savas - augstskolas literatūras teorijas praktiskajās nodarbībās. Bez tam analīzei vairāk var būt literatūrvēsturisks vai literatūrkritisks raksturs. Taču galvenā prasība visos gadījumos ir nepakļaut analīzi shēmai, jo nav tādas vienīgās shēmas, nevar tādas būt un arī nedrīkst būt.

Galvenā prasība analīzē ir paša teksta mākslinieciskuma, dzejiskuma analīze saistībā ar autoru, viņa pasaules uzskatu un laikmetu, kas nosaka viņa daiļradi. Visi pārējie aspekti, kas iet pāri tiešajam

tekstam (žanra īpatnības, dzejoļa tapšanas vēsture u.c.) pakļaujami teksta analīzei un izlietojami paša teksta izprašanai un vērtēšanai.

Atsevišķus dzejoļa izveides struktūras "līmeņus" un elementus - gan tēlainos (mikrotēli - gleznas), gan ekspresīvos (figūras, intonācijas, ritmika) skatām kā vienotā veseluma īstenotājas to funkcionalitātē ar jautājumu, kā daļas kompozicionāli izkārtotas un funkcionāli pakļautas dominantei, citiem vārdiem, kā tās kalpo liriskā tēla (pārdzīvotuma) atklāsmēi.

Dažkārt sastopamies ar izvērstiem dzejoļa poētikas salīdzinājumiem ar tā paša autora vai citu dzejnieku darbu poētiku. Tas, protams, analīzes kvalitāti var celt, bet tikai tādā gadījumā, ja neatvirza no galvenā - no paša teksta vienotas analīzes.

Kādai būtu jābūt dzejoļa analīzes secībai? No satura uz formu, izsekojot, kā saturs izpaužas atbilstošās formas īpatnībās. Vispār atzīta un zināma patiesība. Bet kā tā īstenojama? Bieži, ejot no satura uz formu, vispirms visu izrunā no satura puses un tad "palūkojas", kā šis saturs "noformēts". Bet varbūt labāk iet no dzejoļa veidojuma īpatnībām uz saturu? Jo lasītājs vispirms taču uztver valodu, ritmu, strofisko veidojumu. Protams, lasītājs vispirms uztver minēto ārējo, formālo pusi, bet analīze tomēr prasa iziet no galvenā. Un īsta analīze var sākties tikai tad, ja galvenie pavedieni ir rokā - ja ir vismaz pjausts galvenais saturā (tēma). Un patiesībā, ja ar saturu (un tēmu) saprot dzejisko saturu, nevis vienkārši pašas dzīves "saturu", tad to nevar neuztvert reizē ar formu, formas līmeni un kvalitātēs. Citiem vārdiem, ja dzejolis, tā saturs un tēma nav vienkārši "par mīlestību", "par dabu", bet ir pašas šīs jūtas autora vārdos ietvertas, ja ir pārdzīvots atskārtums, emocionāls lirisks tēls, dzejoļa patoss, tad tādā saturā "skan" formā, tikai tajā uztverams, izjūtam un izprotams.

Dzejiskais pārdzīvojums nav loģizēta domas gaita, kāda, piemēram, ir intelekta darbība, kas no premisām iet uz secinājumiem. Te pirmajā vietā sinhrons koptvērums, pārdzīvots atskārtums, kas vienlaicīgi aptver visus dzejoļa elementus vienotā atklāsmē, kas savā kopiespaidā rada un izteic lasītāja noskaņas vienotību. Tāpēc analizēšana, dzejoli "salasot" pa izteiksmes elementiem un pa pantiem un rindām, neatbilst mākslas darba kā veseluma uztveres īpatnībām, kur galvenais ir estētiskais kopiespaids. Pie tam šis kopiespaids bieži vien nerodas pie dzejoļa pirmā lasījuma; bieži tikai pēc vairākkārtējas lasīšanas spējam tuvoties dzejoļa būtībai - tajā ietvertajam pārdzīvojumam, resp., pārdzīvojuma tēlam.

Analīzes gaitā var būt dažādas pakāpes un t.s. "līmeņi", taču analīzes pamats ir saturs tā konkrētajā izpausmes formā, kur visi formas elementi, paužot šo saturu, kļuvuši "saturīgi". Un saturs dzejolī, kā jau teikts, ir dzejiskais pārdzīvojums, ko sauc arī par līrisko tēlu (pārdzīvojums, skatīts formas aspektā). No tā sākama un veicama analīze, skatot, kā noskaņu, pārdzīvojumu pauž ar formu: ar gleznām, to izkārtojumu, ar valodu, ar tās tēlainības un izteiksmības elementiem, ar tās intonatīvi sintaktisko veidojumu, ritmu. Tikai tad, ja pamatā ņem veselo, var izprast tā daļu funkcionālās sakarības.

Ievērojot teikto, jāatzīst, ka dzejoļa analizē nav īsti pieņemama ne secība no satura uz formu, ne arī no formas uz saturu. Tāpat kā dzejoļa uzrakstīšanā, arī tā analizē nepieciešams vienreizīgs atskārtums. Analizē nepieciešams atskārsts, kas ir mākslinieciskā iespaidīguma pamats vienotajā tekstā, dzejiskajā tekstā, kas veido koptēlu. Analizē atskārstošā uztvere pulsē no veselā, no koptēla uz daļām, uz to funkcionālām kopsakarībām, un no daļām uz vienojošo veselo. Šī kompleksā pieeja turklāt prasa ne tikai sakarību atskārtumu starp dzejoļa kā veseluma daļām to

statikā, bet to funkcionālā dinamikā. Pie tam sakarību atskārtumi iet pāri dzejoļa tekstam, ietiecoties gan zemtekstos, gan atsevišķa dzejoļa saistībās ar autora daiļradi, un tālāk - autora daiļrades saitēs ar dzīvi, laikmetu (jo dzejolis kā katrs mākslas darbs ir īpatnējs īstenības koncentrējums, kas īstenojas, "dzīvo" tikai savā iedarbībā uz recipientu).

Līdz ar to vispār analīze nav iespējama ne pēc kādas gatavas shēmas un ne pēc kāda registra, jo estētiskā uztvere nav pakļaujama visiem gadījumiem nodēriem šabloniem. Arī estētiska analīze.

Un tomēr, analizējot dzejoli, zināma sadaloša pakāpenība nepieciešama, jo nevar par visu runāt vienā reizē. Gadījumu vairumā liriska dzejoļu analīze būtu sākama ar pārdzīvojuma, noskaņas idejiski estētisko raksturojumu (t.s. patosa veidi: tragisks, heroisks, cildens, elģisks, dramatisks, romantisks, komisks utt.). Svarīgi noskaidrot, kādu estētisku iespaidu dzejolis uz mums atstāj. Te apvienoti ietveras gan tēmas kā galvenā satura skaidrojums, gan atziņas pamatīevirze, gan atskārtumi par dzejnieka māksliniecisko iecerī, kas pieprasa īstenojumu tēlainajās detaļās -

1 Dzejoļa tēma ir dzejnieka attieksme pret kādu parādību, tās formulējums, tā pārdzīvojuma, noskaņas "definējums", kas radies sakarā ar kādu parādību. Pati parādība, tāpat arī t.s. liriskā situācija, pamato tēmas un satura objektīvo pusi, liriskais varonis un liriskais tēls (=pārdzīvojums) vairāk veido subjektīvo pusi dzejolī. Tēma aptver objektīvo un subjektīvo pusi. Tā nav tikai objekts, kam dzejnieks pievēršas (jo dzeja nav apdzeja) vai ko izmanto par līdzekli objektīvajai, lai izteiktu kādu savu subjektīvu attieksmi. Blaumana dzejoļa "Ziema" tēma nav vienkārši ziema, bet gan dzejnieka attieksme pret tēloto ziemas novākari, tās nepatīkamo skaitumu.

dzejas gleznās, to kompozicionālajā kārtojumā. Liriskais tēls, dzejoļa koptēls, resp., pārdzīvojums kā tēls pastāv tikai tā valodiskajā ietērpā, struktūrā, tāpēc jo tiešāk un ciešāk izpausmes koptēlu skatām tā valodiskajā izpausmē (skarot iespaidīgākos un ar visa dzejoļa izveidi tiešāk saistītos valodas elementus (piem., spilgts epitets, dzejoļa izveidē svarīga sintaktiska konstrukcija u.tml.), jo tuvāk esam lirikai kā emocionālas runas formai.

Ne katrreiz pēdējā vietā liekams jautājums par ritmiski intonatīvo slāni un valodas fonētisko organizāciju. Dažos dzejoļos tieši šie jautājumi var izvirzīties pat priekšplānā (sevišķi bērnu t.s. skaitāmajos dzejoļos).

Ne tikai dzejas, visas mākslas uztvere vienota ar līdzradīšanu, jo mākslas specifika prasa subjektīvu aktivitāti (tāpēc arī mākslas kritikā subjektīvais moments nevis tikai pieciešams un paciešams, bet tieši nepieciešams, protams, bez aizvirzes subjektīvismā). Bet, lai līdzradītu, vajag iejusties, izprotoši iejusties. Šo iejūtīgo izpratni prasa arī analīze. Tā prasa līdzraušānu (protams, autora dotās struktūras ietvaros).

Viens no galvenajiem trūkumiem dzejoļu analīzēs ir dzejas proziskošanas tendence. Dzejas gleznas un to asociatīvos saistījumus nereti aizstājam ar proziskiem, logizētiem pārstāstījumiem un abstraktiem vispārinājumiem, ignorējot dzejiskos priekšstatus to konkrētajā, dzīvajā valodiski intonatīvajā "noformējumā". Tā, piemēram, Raiņa dzejoli "Lauztās priedes" pēc tajā tēlotās "notikumu" norises pārstāstīšanas "atšifrējam" ar paskaidrojumu, ka tās priedes te pastāv revolucionāros cīnītājus, kuri, arī cīņu zaudējuši, garīgi paliek nesalaukti, ar uzvaras cerību nākotnē. Un viss. Bet kur te dzeja, kur teksta dzejiskums? Tas ir paša teksta skanējumā, gleznu melodijās, nevis vēsturiskajos vai politiskajos jēdzienos, ko

mēs pārklājam pār dzejoli.

Kāds neklātienes students kontroldarbā, analizējot Ā. Baloža dzejoli "Brāz, jūra, vilņus pret krastu!" redz tikai to, ka te autors iepazīstinot ar jūru un ar cilvēka bojā eju kā viņa trauksmainās dzīves rezultātu, ar to, ka agrāko paaudžu dzīve un "cīņa ir pamatā tam, ka padomju cilvēks var sasniegt visuma tāles". Primitīvs gnozeologisms, vulgarizēts idejiskums. Šī pieeja līdzinās tādai, kas dzejas rindās -

Pamazām brauciet un klusu!

Līkratus netriciniet!

Mani uz pēdējo dusu

Smiltājā aizviziniet...

redzētu autora nolūku pateikt, lai, vedot uz kapiem, līkratus netricina un mironi nekrata.

Blakus proziskotai analīzei ir arī pārdzejiskota. Tā ir iejūtīga, emocionāla, dzejiska iztēlošana ar savu klātpienesumu, papildinājumu. Izvērsti, noskaņas radīšanai domāti pastāstījumi, emocionāli apraksti, raksturojumi, kas vispār ir analīzes papildlīdzekļi, te stājas īstas analīzes vietā. Šīs metodes pārstāvji, saprotot, ka dzejoli nevar pārstāstīt un skaidrot prozas jēdzienos, saprotot, ka dzejas saturs prasa īpašu tā atklāšanu, tomēr pārcenšas tai ziņā, ka sāk sacensties ar pašu dzejnieku, sāk ar savu dzejiskoto stāstījumu pretendēt uz patstāvīga pārdzīvojuma izraisītāja lomu.

Tādējādi, tāpat kā prozaiskas pārstāstīšanas gadījumā, arī te tiek ignorēts dzejola teksta, resp. dzejola koptēla, tā vārdiskās struktūras vienreizīgais estētiski valdzinošais spēks un skaistums, kas ir vienīgais analīzes objekts. Nav jārada pēc savām spējām atšķaidīts klātpiedzejojums. Šī pseidodzeju radošā metode būtībā ir pliekana, naīva, prasta.

Analīze prasa iejūtīgu sarunu par to pirmavotu, kas radījis uztvērēja pārdzīvojumu, nevis jācenšas jūsmīnāt ar saviem sadarinājumiem, jo tie vienmēr

slid banalitātē.

Tātad, jāanalizē dzejnieka teksts, tajā sniegtais vienotais tēls=pārdzīvojums, jāatklāj, kāpēc tas saista, valdzina (vai arī nepietiekami to spēj). Jānoskaidro, kāpēc un kā teksts iespaido, liek pārdzīvot.

Dzejoļa radītais iespaids atdzīvināms galvenokārt ar dzejnieka vārdiem, jo tikai šajos vārdos tas dzīvo pilnvērtīgā veidā.

Kā jau teikts, analizējot tekstu dalām elementos, tos skatot kā vienotas veselas struktūras sastāvdaļas. To viegli pateikt, bet ne tik viegli praksē realizēt. Bieži dalīšana kļūst formāla. Šablonizēta, sīki registrējoša formas elementu uzskaitē nedrīkst nostāties formas kā satura izpausmes veida analīzes vietā, jo citādāk tiek pazaudēts pats analīzes objekts un mērķis.

Šai "metodei" sākta dzīvotspēja tāpēc, ka šāda pieeja, ja pie tam vēl lieto teorētiskus terminus - it kā pasargā analīzi no primitīvas - prozaiskas vai dzejiskas - "satura" pārstāstīšanas un it kā pretendē pat uz kaut kādu zinātniskumu. Taču patiesībā šādas pieejas rezultātā tiek pazaudēts pats analīzes pamats- dzejoļa kā vienota vesela mākslas darba saturisko sabiedriski iedarbīgo un nozīmīgo vērtību atklāsmē. Tātad tiek pazaudēta māksla, bet arī zinātnes nav. Tā analīze top pseidozinātniska.

Analizējot dzejoli, nav ne iespējas, ne vajadzības pievērsties itin visiem kompozīcijas, stila un ritma elementiem un paņēmieniem. Jāuzrāda tikai "atslēgas" un mezglu punkti dzejoļa izveidē.

Tā, piemēram, Plūdoņa dzejojumā "Divi pasaules" noteicoša nozīme ir kontrastējumam - gan kompozicionālajam, gan valodiskajam, pat fonētiskajam, kā sociālo pretrunu mākslinieciskam akcentējumam. Raiņa "Fabrikas meitenes dziesmas" izveidē tāpat nevar ignorēt kontrastu, bet te tas ietveras meitenes žēlabu runā, lūgšanā dabas dailei, tajā aizlauztajā intonācijā, kādā šī bezcerīgā lūgšana skaņ un izskan, redzot savu dzīvi,

pretstatā dabai, paliekam arī turpmāk zem vecā sloga, kas "plecos velts".

Gan kompozicionālie, gan valodiskie formas elementi analizējami to tiešajā, konkrētajā funkcionalitātē to vienreizīgā izlietojuma īpatnībās. Tiem nav visos gadījumos pastāvīgas vienas nozīmes un lomas. Tā, piemēram, daktils vienā gadījumā var būt smagi svinīgs (heksametrā), otrā - viegls, rotaļīgs (īsās rindās). Savu nozīmi un lomu formas elementi iegūst no kopskaņas, no konteksta. Nebūtu nekādas jēgas, piemēram, teikt, ka Raiņa dzejoļa "Pats" jambi visatbilstošāki tieši šā dzejoļa satura izpausmei, jo jambiem šādu lomu varam ierādīt lielākajā daļā no Raiņa dzejas. Tāpēc pantmērs un atskanas, arī panta forma nav jāuzrāda katrreiz, bet tikai īpašos gadījumos, kad tie uzņemas sevišķu lomu dzejoļa izveidē (piemēram, pantmēra maiņa), kas cieši sasaistās ar kādu citu formas (vienlaik arī satura) īpatnību.

Par specifiskiem liriskās valodas elementiem uzskatot tropus un figūras, dažkārt tiem piedēvē kaut kādu pašiem par sevi piemītošu dzejiskumu. Patiesībā tropiem un figūrām un ritmam pašiem par sevi nav nekāda mākslinieciskuma; mēs tos sastopam arī ikdienas runā un avīžu rakstos. Māksliniecisku jēgu tie iegūst tikai tad, kad tie, izsakot dzejiski nozīmīgu saturu, izkārtojas noteiktā mērķtiecīgā sistēmā. Tikai tad tie kļūst par mākslinieciskas formas elementiem, sastāvdaļām, jo piepildās ar dzejisku nozīmību, kas piemīt liriskam pārdzīvojumam tā dzīvajā valodiskajā intonējumā. Pārdzīvojums pulsē īpaši izkārtotos vārdos, intonatīvos periodos. Dzejnieka meistarība formas aspektā pastāv spējā atrast noteiktas noskaņas, pārdzīvojuma izteikšanai atbilstošu valodisko sistēmu (vārdi, to intonatīvi sintaktiskais kārtojums, ritms ar tā pamatvienībām - pēdu, vārsmu, pantu).

Viss nule teiktais lieku reizi pasvītro, cik tuļši, beznozīmīgi ir skolotāju dažkārt pielautie skol-

nieciskie konstatējumi: "Dzejnieks bagātīgi izmantojis izteiksmes līdzekļus: epitetus, salīdzinājumus, metaforas, personifikācijas". Šiem standarta "konstatējumiem" parasti seko virkne citātu un ar to valoda skaitās tikpat kā izanalizēta. Tas ir maza bērna darbs un līmenis un nozīmē tikpat daudz, cik konstatējums, ka dzejnieks dzejoļa uzrakstīšanai izmantojis valodu. Bet svarīgi taču, ko no tās izmantojis vairāk, kāpēc un kā atbilstoši nolūkam.

Īsta dzeja nav metaforika un analīzes uzdevumi nevar satilpt tā saukto speciālo mākslinieciskās izteiksmes līdzekļu interpretācijas ietvaros. Ne skolā, ne arī kritikā. Pievērsties metaforām kā galvenajam dzejiskuma avotam nozīmē samainīt analīzes objektu.

Nereti notiek arī pārāk tiešs dzejoļa pamatdomas, motīva, tēmas izpausmes meklējums atsevišķos formas elementos, piemēram, metaforikā, arī ritmikā un fonētikā. Dzejoļa saturs izteiksmi, ritmiku, fonētiku nosaka caur emocionālo tēlainību un vispirmā kārtā, pakļaujoši tos dzejoļa liriskajam koptēlam.

Analīzes veidu izšķiroši nosaka dzejoļa žanriskā piederība, dzejnieka stils, kā arī atsevišķa dzejoļa vienreizējās īpatnības. Vienā dzejolī, kurā dominē attēle, būs galvenokārt jāpakavējas pie tēlainības (piem., Blaumaņa "Ziemā", bieži Bārdas dzejā), otrā - pie muzikalitātes (sevišķi Plūdoņa dzejā), kādā citā - pie alegoriskās divplānības (piem., Raiņa 1905. gada dzejā) utt.

Ne žanra un idejas, ne formas elementu noteikšana un nosaukšana, protams, nav tik svarīga dzejoļa satura izpratnei, cik tas, par ko dzejolis liek padomāt, kādu emocionālu ievirzi dod domām, gribai, kādu pavērsienu jūtām, noskaņām, atskārtumiem, vārdu sakot - kā tas "darbojas" mūsos, sabiedrībā vispār. Dzejoļa elementu mījsadarbes izpratne un analīze var vienīgi palīdzēt skaidrot, kas visvairāk veicina dzejiskā teksta vienoto iespaidīgumu, ar ko tas iet pie lasītājiem, ar ko

tas pastāv kā mākslas darbs sabiedrībā.

Dzejoļa vienotā analīze balstās uz tā kā veseluma¹ uztveres vienotības. Dzejoļa jēgas, kodola tiešais intuitīvais atskārtums ir nepieciešams priekšnoteikums analīzei. No šā kopjēgas, kopiespaيدا atskārtuma kā no celma atvases laiž logiskie pārspriedumi, tiecoties pilnīgāk ieiet mākslinieciskajā veselumā. Analīze tādējādi neprasa māksliniecisko, lasītāja uztvērumu "pārcelt" uz zinātnisko. Tie vienoti. Tiem jābūt vienotiem. Ja pietrūkst daiļdarba kā organiski veselā izjūtas, uztveres, tad pats analīzes objekts tiek samainīts ar citu, analīze vairs neattiecas uz mākslas darbu, bet uz atsevišķiem tā elementiem (kas, starp citu, paši par sevi ņemti, vairs nav mākslinieciski, jo netiek tverti to mākslinieciski komunikatīvajā funkcijā). Ja analizētājs paliek ārpus mākslinieciskā iespaيدا, viņš vairs nevar darbu analizēt tā mākslinieciskajā kvalitātē. Tā realizējas un ir dzīvīga tikai attiecībā pret uztvērēju. Dzejoļa saprašana vien to vēl nedod. Daiļdarbs ir mākslinieciski jābaida, no tā jāsaņem estētisks valdzinājums. Ja tā nav, ja nerealizējas dzejoļa dzīve sabiedrībā, nav arī daiļdarbu konstituējošā pamata, lai arī lasītājs to var būt savā veidā sapratis un šo to no tā pat arī uzzinājis.

Visi "līmeņi" un "viedokļi", "puses" un "elementi" tikai tad gūst kopjēgu, ja tie centrējas ap intuitīvi uztverto pārdzīvojumu. Tā zudums analīzi dara kroplu. Par atsevišķus elementus "skaidrojošu" analīzi var teikt, ka tā aiz kokiem neredz mežu.

Protams, analīzes gaitā pirmā uztvēruma loks pa-

¹ Starp citu, šo veselumu nosaka daiļdarba kā izziņas akta relatīva pabeigtība. Bet šo vienoto pabeigtību (atšķirībā no zinātniskās izziņas) savukārt nosaka estētiskās iejūtas sakpojums cilvēkā kā veselumā (nesadalot viņa apziņu pa "tēmām" un elementiem).

plašinās, aptverot aizvien jaunus struktūras slāņus, taču šis lokš nav bezgalīgs un nespēj aptvert itin visas ritmikas un fonētikas sīkdetāļas. Analītiskas nozīmības lokā paliek tikai tas, ko spēj cementēt, caurstrāvot pārdzīvotais kopiespaids. Ejot pāri tā robežai, rodas mehāniska sīkuzskaite, registrēšana.

Analīzi noslēdzam ar daiļdarba kā veseluma uztvērumu jaunā, loģiskas izpratnes padziļinātā veidā. Šī sintēze nevar rasties no mehāniski sadalītu, sareģistrētu elementu kopsalikuma. Tā ir saglabāta un padziļināta pirmā sintētiskā uztvere, jo veselums labā analizē tiek dāļīts, nepazaudējot tā vienotības izjūtu. Dzejoļa analītisks sadalījums ir bijis tikai starpposms tā pilnīga estētiska uztvēruma procesā. Šī starppakāpe neatceļ pirmo "naivo" uztvērumu, bet to padziļina.

Ja analīzes gaitā loģiskie atzinumi nonāk pretrunā ar intuitīvo atskārtumu, izšķirošais vārds pieder pēdējam, jo mākslas darba analizē nepietiek ar sausa un vēsa prāta zināšanām, te vajag izjust, pārdzīvot, atskārt estētiskas vērtības. Vispār mākslā, estētikā svarīgi ne tikai zināt, bet arī atskārt. Pat ne tik daudz zināt, cik atskārt, nojaust. Tāpēc daiļdarbs kā analīzes objekts necieš racionāli objektīvu pieeju. Tāpat kā pašā mākslā, arī tās analizē nepieciešams subjekts, tā estētiski vērtējošā klātesamība. Analizē tas ir uztveroši pārdzīvojošais un vērtējošais skaidrotājs. Māksles darba analīze prasa arī vērtējumu, jo visas estētiskas parādības prasa subjekta vērtējošo attieksmi no "patik" vai "nepatik" viedokļa.

Kā viena no svarīgākajām problēmām analizē izvirzās formālo "līmeņu" saattieksme ar saturisko, estētiski vienoto.

Nedzejas teksta jēgu var skaidrot, dalot teksta saturisko un formas pusi, jo te saturu var izteikt dažādās "formās", bet, ja mēģināsim citādāk izteikt pazīstamo rindu "Ak, lakstīgala nedziedi..", tad dzejiskais gan saturā, gan formā būs sabrucis. Tātad pats izpauš-

mes veids dzejai atgriezeniski piešķir saturisko jēgu. Taču, pārspilējot formālo sīkelementu nozīmi satura līdzradīšanā, dažkārt notiek nesemantizējamā semantizācija. Tā, piemēram, dažkārt skaņām tiek piešķirta noteiktas jēgas nesējas nozīme, aizmirstot, ka ne jau skaņām par sevi un viņu atkārtojumiem, bet tikai vārdiem piemīt patstāvīga nozīme. Fonētiskā instrumentācija var gan niansēt vārdos izteikto, taču dominante ir vārdos ietvertā jēga. Šādas patvaļīgās semantizācijas (ne tikai fonētikas, bet arī vārdu mūzikas vispār) ar loģisku argumentāciju grūti atspēkojamas, jo pret subjektīvistisku "man liekas" objektīvi argumenti nedarbojas. Taču par laimi šos subjektīvistiskos sasemantizējumus vienmēr viegli sagāž veselīgais pašas dzīves nosacītais, nemākslotais lasītāja uztverums. Dzejas specifika neprasa valodas saārdīšanu, vārda izcelšanu no engēm.

Tātad, lai dzejoli saglabātu kā veselumu, analīze nav jāpārvērš par vienpusīgu "skaldīšanu atomos", tā viscaur jābalsta uz sintētiski intuitīvo "lasītāja uztveri" un jāveic ar patstāvīgu atiešanu uz to estētisko kopiespaidu, ko dzejolis, tā teksts mūsos izraisījis ar savu vārdos tvertā pārdzīvojuma kā tēla spēku un valdzinājumu. Un tikai šā iespaids kā veseluma lokā, t.i., pie teksta radītā iespaids (un arī zemitā) nemitīgi atgriežoties un to turot sevī, to par jaunu pārdzīvojot un jautājot, kāpēc tāds iespaids, kas to izraisa, analīze neklūs registrējoši skaldoša un garlaicīgi uzskaitnieciska. Ejot pa šo ceļu no pirmiespaids uz analītisku uztveri, citiem vārdiem, resp., V. Beļinska vārdiem izsakoties - ejot pa ceļu, kas ved no sirds uz galvu, mūs vienā ceļa malā - kā redzējām - gaida tās briesmas, ko var saukt par primitīvu (proziskotu vai pārdzejotu) pārstāstījumu, otrajā - tās briesmas, kas rodas no elementu formālas registrēšanas. Ne vienkāršota aprakstīšana, ne mehāniski registrējoša skaldīšana daļās nav analīze.

Tātad, dzejoļa analīzes centrā ir teksta kā veseluma izraisītā vienotā valdzinošā iespaيدا atklāšana, noskaidrošana. Pats teksts ir gan pamats, bet īstais analīzes objekts ir dzīvais, uztvērēja apziņā radītais tā iespaids. Protams, savu vienotu uztveri dzejoļa kopējā vienotajā struktūrā veido tāds relatīvi vienots veselums kā atsevišķi panti, strofas, gleznas, frāzes. Tā, piemēram, dzejiski vienoti skan glezna:

No rīta mazā gaismiņā
mans tētis līdumā izgāja:
pie rokas bērtis pavadā,
pār plecu lemeši spīdēja.

Skopā detaļu atlase šajā ainā: maza gaismiņa, tētis ceļā uz tīrumu, bērtis pavadā, lemešu spīdums pār plecu dod lasītājam iekšēji pārdzīvotu, liriski vienotu priekšstatu, iespaidu. Un piebildīsim – šo liriski vienoto priekšstatu grautu ne tikai kādu detaļu atmešana, bet arī to proziska pārveide, piemēram, ja teiktu:

No rīta ļoti agri
Mans tēvs aizgāja tīrumā art.

"Saturš" it kā tas pats, taču nē – dzejiskā satura te pavisam vairs nav. Dzejisko saturu var graut vai citu iespaidu radīt pat viena vārda pārstatījums rindā, piemēram:

No rīta gaismiņā mazā
Mans tētis izgāja līdumā.

Tāpēc analīzē vienmēr svarīgi zināt nevis tikai to, ka Plūdons "Atraitnes dēla" sākumā rāda dēlu modinām māti, jo viņam drīz jādodas tālā ceļā, bet arī to, kā dzejnieks parasto teicienu, ka pulkstenis nosīta tik un tik un ka laiks celties, pārveido par dzejisku emociju mūziku, par valodisku emociju mūziku un, neatveidojot visu ainu, ar dažu ārēju un psiholoģisku (runas) detaļu palīdzību atgādina to noskaņu, kas valda un tādējādi rada iekšēji vienotu tēlainu lirisku priekšstatu lasītāajā pašā, viņa apziņā, iztēlē.

Te, lūk, ir jautājums, no kā var sākties dzejas teksta dzejiskuma (mākslinieciskuma) analīze.

Bieži visgudri, kā vienīgie sapratēji metodiski norādām un viens otru pamācām, ka daiļdarbs, šai gadījumā dzejolis, jāanalizē satura un formas vienībā, tā elementu savstarpējā saistībā, ko nosaka daiļdarba patoss un mākslinieka nolūks, bet, kā īsti konkrēti tas darāms, tas visbiežāk gan paliek katra pamācītāja paša ziņā (un neziņā).

70.gados gan ir radušies atsevišķi mēģinājumi sniegt analīzes paraugus. Šeit atzīmējama tāda grāmata kā "Поэтический строй русской лирики" (Л., 1973), kur izcili dzejas un literatūrzinātniskās metodikas zinātnāji analizē atsevišķus krievu klasiskās dzejas darbus. Analizētāji daudz uzmanības (recenzijās atzīmēts, ka pat pārāk daudz) veltī dzejoļu rašanās cēloņiem, kā arī dzejoļa "dzīvei" savā laikā un citiem ārpus tiešā teksta esošiem faktoriem, bet par maz vērības veltī dzejiskā teksta kā vienota veseluma radītā iespaida analīzei. Otra grāmata ir "Анализ литературного произведения" (Л., 1976), kurā atsevišķi raksti ir arī par dzejoļu analīzi, kā arī pašu dzejoļu analīzes. Jaunākais darbs - ar skolas praksi saistīts - ir R.O.Maderas - "Анализ поэтического текста на уроках литературы" (М., 1979). Latviešu valodā nozīmīgākie raksti par dzejas analīzi pieder A.Grīnvaldei.

Nepretendējot uz vispusīgi aptverošu un vienīgi pareizu analīzi, ielūkosimies B.Saulīša dzejolī "Laiks" (krāj. "Mūžīgā cerība", 1971, 7., 8.lpp.).

Kas ir šī dzejoļa īpatnējā pievilcība, kas rada estētisku valdzinājumu?

Tā ir spraigas gribas piesātinātā liriskā varoņa apņemšanās nepazaudēt velti atvēlēto laika sprīdi, pārvarēt ik brīdī zaudējamā laika plūdumu ar sava mūža galvenā darba veikumu, darba, kuram vajag "garu gadu", "nakšu un dienu".

Tātad pirmais, kas saista, ir monologizēts liriskā

varoņa pārdzīvojums spraigā pārdomu situācijā, liriskajā situācijā, kas nav ikdienišķa, bet paceļas visa mūža izjūtu līmenī, likteņa izjūtu līmenī.

Otrkārt, mūs saista svaiga oriģināla gleznainība (mikrotēlainība), ar ko dzejnieks šo savu mūža domu padara pat it kā sajūtās uztveramu: "man vajaga" nevis vispār ilga laika, bet tieši "nakšu un dienu", lai "pirkstos var noturēt "to vienīgo pavedienu",

Kas vedīs vēl ilgi, ilgi zem ziemēlu debess juma
Un cauri visaukstākiem lediem ļaus iziet bez sa-
stinguma.

Gan metonīmiskais teiciens par naktīm un dienām, kas vajadzīgas aizrautīgam mūža darbam, gan metaforiski akcentētais "vienīgais pavediens", kas vedīs cauri neradošajiem dzīves posmiem kā caur ledājiem, emocionāli un ietilpīgi pauž derību, ka neatgriežamais laiks tomēr netiks gluži zaudēts.

Šī sakāpinātā gleznainā doma ietverta spēcīgā, pašmagi svinīgā ritmiskā plūdumā - plašajās, ar cezūru dalītajās sešpēdu amfibrahija rindās - gūst apņēmīgas zvērēšanas patosu. To kāpina tālākais gleznainais domas risinājums par vienīgo, īsto vārdu meklēšanu.

Kā meklēdams apslēptu mantu, līdz rīta gaismai es
rakšu.

Tas rada spilgtas asociācijas par aizrautīgu darbu nakts stundās. Šo gleznu atbalsta aiz atkārtotās pamatmotīva frāzes sekojošais pretējās iespējas izvirzījums:

Bet, ja es tos nespēšu atrast un tikai žagatas ža-
dzēs.

Zīmīgi, ka te, šajā kāpinājuma daļā, kas sākas ar "bet", ievijas skaniskā instrumentācija - skaņu atkārtojumi. Tie te pastiprina iespaidu par tukšas plāpības draudiem, kas vēstī par garīgu nāvi, jo tad -

Ne gadu, ne dienu, ne nakšu - nekā man vairs neva-
jadzēs.

Starp citu - šīs griezīgās domas izcelšanai labi noder arī atskaņojumi ar "ž-s" un "z-s" - "žagatas

žadzēs" - "nevajadzēs". Pie tam šis "nevajadzēs" te nostājas pret pirmajā daļā sešas reizes atkārtoto "vajaga".

Iespaidīgs arī kodolīgais pārnestas nozīmes nobeigums. Ja nespēs aizmirsties darbā tā, lai laika neatgriežamo skrējienu uz nebūtību nemaz nemanītu, dzejnieka vārdiem - ja "savu pulksteni dzirdēšu sitam", tad -

Manas dienas, manas naktis, manus gadus - nemiet
un atdodiet citam.

Zīmīgi, ka to, kas pamatmotīvā izvirzīts kā galvenais, pēc kā tiecas - "Man vajaga garu gadu, man vajaga nakšu un dienu" - frāze, kas variēti jau atkārtojusies četras reizes - faktiski tā atkārtojas visos divrindu pantos, izņemot vienu - otro, te nobeigumā, atkārtojoties piekto reizi, pasvītroti pastiepjās garumā ar to, ka katram no laika lielumiem tiek ussvērti pielikts priekšā "manas" ("Manas dienas, manas naktis.. utt."), lai tādējādi kontrastā ar "atdodiet citiem", paspilgtinātu domu par paša izniekoto mūžu.

Līdz šim vairāk pievērsāmies atsevišķām vietām, kas saista un rada vienoto iespaidu par apņēmību ar darbu pārvarēt laiku, bet visa dzejola iespaidīgums atkarīgs arī no šo gleznu saistījuma kvalitātes. Tās spēcīgi saista viena pamatdoma, viena vienota "jūta", vienots lirisks pārdzīvojums, vienota liriskā situācija, ko - kā jau minēts - pastiprina pamatfrāzes, pamatmotīva variēts atkārtojums (no 12 dzejola rindām - piecās rindās).

Apņēmības virzīta prasība pēc laika, kas nepieciešams radošajam darbam, kāpinājumu gūst līdz rindai "Ir jāatrod..". Bet tad nāk otra daļa ar pret domu. Līdz ar to pirmo daļu, kas piesātināta ar vajadzības izteiksmi, nomaina otra ar nosacītības formām ("Ja es tos nespēju atrast", "Ja iegrimis nevarībā.."). Pirmās daļas jūtību izteicējs kāpinātais, atkārtojumos pulsējošs patoss otrajā daļā nomainās ar antitēzi, lai beigās caur pretējā iespējas izvirzījumu ("atdodiet citiem")

vēl vairāk pastiprinātu sava ideāla kā pašas dzīves apliecinājumu.

Svinīgu zvērēšanas noskaņu palīdz uzturēt arī garās garo pēdu - trīsreizbīgo pēdu - amfibrahija rindas, kuras palīdz šim patētiski filozofiskas domas dzejolim piešķirt smagnēji spēcīgu intonatīvi ritmisko vienoto plūdumu. Šim plūdumam atbilstošu muzikālo skanējumu vairo daudzie atkārtojumi - gan kā rindu (1 rinda variēti atkārtojas, kā teikts, vēl četras reizes), gan kā vienlīdzīgu teikuma locekļu (gan minētajās atkārtojošajās rindās kā laika vienību uzskaitījumi un citi), gan kā vārda dubultojumi ("ilgi ilgi"), gan kā fonētiskie ("žagatas žadzēs" - "nevajadzēs") atkārtojumi, gan arī kā blakus atskaņojumi divrindēs.

Tādējādi pārdzīvojums, kas radies, dzejniekam apziņoties laika plūdumu, un vēlēšanās savam mūžam iedalīto laiku pieļaut ar radošu darbu iegūst vispārīgā raksturu un izteic vispārīgu cilvēcisku saturu un domu par radošu darbu kā mūža piepildītāju.

Ielūkosimies vēl vienā dzejolī, kam atšķirīgs stils. Tas ir I. Ziedoņa dzejolis "Pirms dzērves atkal projām dodas.." (krāj. "Caurvējš", 15. lpp.).

Tas ir elēģisku pārdomu dzejolis, kas balstās uz gleznainām analogijām starp psihi procesiem un dabas parādībām.

Tautas dziesmās līdzības, paralēles bija starp dabu un cilvēka dzīvi. Šeit (spilgtāk pirmajā pantā, bet ir arī citur) paralēle veidojas starp dabu un liriskā varoņa iekšējo pasauli. Pie tam arī izteikta šās paralēles otra puse atšķirīgi - nevis objektīvi konstatējošā formā, bet mūsdienīgi - ar iekšējā monologa, ar runas vai subjektīvi pārdzīvota retoriska jautājuma (beigās - izauciena) palīdzību.

Dzejoļa vienotā noskaņa saistās ar pārdomu par bijušo mīlestību, kas pielīdzināta gan dzērvi aiziešanai ar viņu mēmo atskatīšanos uz vasaru un ziediem,

gan baltam putnam, kas krīt no debess klaja ar neizteiktu pārmetumu, gan baltai puķei, kas lūdz nepārmest un neapsūdzēt vienam otru.

Pārdzīvojuma kāpinājumā, sagatavojot kulmināciju, retoriska jautājuma formā ienāk gleznaini izteikts pamatojums par pārmetumu neiederību, kad mīlestība irst:

Vai lapai var ko pārmetest lapa?

Un ko drīkst pārmetest ziedam zieds?

Viņi blakus bijuši un abi zaļojuši un ziedējuši.

Raiņa vārdiem izsakoties, "Ik laiks nes izlīdzni iekš sevis".

Seko sešas pārdzīvojumā vissaspriegtākās vārsmas par izjūtu it kā pie aizbērtā kapa:

Bēt manu galvu kā pie kapa

Kāds dīvains smagums lejup liec.

Un kad tu balta nāc pār pelniem,

Man spēka nav tev pretī iet.

Ar kādiem ziediem smagi melniem

Pret tavu sirdi mana zied!

Beigu izsauciens kā visa dzejoļa noslēgums izriet no iepriekšējās priekšstatu secības: sākumā par attālo - par aizlidojošām dzērvēm un par putna krišanu vēstīts kā par ko ārēju, tad - tuvplānā, ieskanas runa, saruna par "mums":

Viens otru dzērām, kad mums slāpa.

Bet, pārejot uz kāpinātāko daļu, dzejnieks jautājumu formā vēl runā caur dabas gleznām ("Vai lapai var ko pārmetest lapa?"), līdz beigās pāriet tieši uz "es" formu:

Bet manu galvu kā pie kapa..

Un visbeidzot - uzruna uz "tu", sarunā. kas beidzas ar izsaucienu "Ak, kādiem ziediem smagi melniem..". Tādējādi beigu frāzē - izsaucienā "tu" un "es" paliek "smagi melno" (šeit svarīgs šā saliktā epiteta kopiešpāids) ziedu un pelnu kā bezcerības simbolu lokā.

Dzejolī trīs reizes atkārtojas vārds "balts" - gan kā balts putns, gan kā balta puķe, līdz tad - "tu balta nāc pie manis". "Balts", šķiet, te asociējas ar aprimumu jūtu trauksmē, ar atvēsumu divu cilvēku attiecībās, ar pacelšanos pāri mīlai un naidam, ko tomēr pavada nespēja palikt vienaldzīgam pret tiem pagājušo sapņu pelniem, pār kuriem "tu balta nāc", bet "man spēka nav tev pretī iet".

Elēģiskajai noskaņai, ko caurstrāvo un analizē spēcīgs domas pulsējums, atbilst īsas četrpēdņu pantos kārtotas rindas, kas, krusteniski atskatotas, ar saviem asiem aprautiem noslēgumiem vīrišķajās atskaņās piešķir tekstam it kā smagas nolemtības iespaidu, dod likteņa nepielūdzamības tragisko piesitienu:

Man spēka nav tev pretī iet.

Ak, kādiem ziediem smagi melniem

Pret tavu sirdi mana zied!

Dzīve ir prieks, mīlestība - dīvķāršs. Ja ir citādāk, ja dzīvi māc grūtsirdība un mīlestībai kā bijušajam ugunskuram pāri klājas atmiņu pelnu pelēkais smagums, tad ir tā, ka "spēka nav tev pretī iet".

TĒLA STRUKTŪRAS IZPRATNES NOZĪME DZEJAS ANALĪZĒ

Praktiskajā darbē ar dzeju grūtības sagādā prasība dzejas idejiski mākslinieciskās vērtības atklāt satūra un formas vienotībā. Nereti analīzes gaitā vērojama tendence dzejoli pausto atziņu un jūtu vispārīgu raksturojumu papildināt ar norādēm uz vienu vai otru valodas mākslinieciskās izteiksmes līdzekli vai vārsmas uzbūves īpatnību. Nejauši izvēlēto formas elementu izcēlums nestklāj šo elementu nozīmi liriskā varoņa pārdzīvojuma atdevē, nerada priekšstatu par visa dzejola savdabību kopumā. Tas liecina, ka nepietiekami apzināts tēls (šīnī gadījumā dzejas tēls) kā daiļdarba pamatšūna, kurā vispilgtāk atklājas satūra un formas vienotība.

Tātad neveiksmes analīzes metožu izvēlē un tās rezultātā daļēji novēršamas, apgūstot teorētiskās atziņas par dzejas tēlu kā īpašu daiļliteratūras tēla veidu - p ē r d z ī v o - j u m a t ē l u, kā arī atziņas par dzejas tēla struktūru. Tieši tēla struktūras izpratne nepieciešama mērķtiecīgi diferencētai pieejai konkrētiem dzejas darbiem.

Dzejas tēla kā pārdzīvojuma tēla apzināšanās orientē analizētāju galveno vērību veltīt dzejā iekļautā cilvēka pārdzīvojuma izpētei. Rosinot dzejas darba uztvērējā līdzpārdzīvojumu, iespējams bagātināt viņa personisko emocionālo pieredzi un atmodināt estētiskam pārdzīvojumam, ko sniedz dzejas māksla.

Pārdzīvojuma tēla izpratne orientē saklausīt dzejā ne tikai pārdzīvojuma m o m e n t u, bet arī pārdzīvojuma pul- sāciju, attīstību, dinamisku dvēseles stāvokļu k u s t ī b u.

Bez tam pārdzīvojuma tēla izpratne orientē uztvert pārdzīvojumu kā d o m u un j ū t u vienību, izcelt pārdzīvojumu gammas nokrāsu dažādību, sākot ar jau izkristalizētu domu pārliedzinošu atklāsmi un jūtu ķeislīgu apliecinājumu un beidzot ar visklusinātāko, tikai spjausāmo minējumu un jūtu vibrējuma tvērumu.

Pārdzīvojuma tēla izpratne orientē arī saklausīt liriskā pārdzīvojuma k o n k r ē t o s a t ū r u, saprast, ka arī

dzejnieka veidotā dabas gleznā galvenais nav pati šī glezna, bet gan konkrētais pārdzīvojums, ko šī glezna izraisa, vai arī dzejola zemtekstā iekļautais pārdzīvojums, kura izteiksmei poētiskais tēls radīts.

Pārdzīvojuma tēla izpratne orientē saklausīt lirikā tipiskus pārdzīvojumus un noskaņas. Tādēļ precizējams termina „l i r i s k a i s v a r o n i s” saturs. Liriskais varonis saistīts gan ar autora personību, kura pārdzīvojumai kļuvuši par pamatu vispārīga rakstura un nozīmības pārdzīvojuma izteikšanai, gan ar to sabiedrības daļu, ko autora personība pārstāv. M. Kaganis atzīst, ka lirikā „visdziļāk personiskais, pats intīmākais pārstāv vispārējo, sociālo, šķirisko”.¹ Dzejā saklausām liriskā varoņa pārdzīvojumu, viņa attieksme jūtamā arī tad, ja dzejoli ieskicēts kāds objektīvs varonis (reizēm arī personificēta tēla veidā) un atklāta šī varoņa meditācija.²

Beidzot pārdzīvojuma tēla izpratne orientē atklāt, kā pārdzīvojums objektīvajies noteiktā dzejas tēlā - kādā tēlainībā, izteiksmībā, kādā ritmiski intonatīvā, skaniskā plūduumā. Tātad dzejas tēlu veido it kā trīs tikai teorētiski norobežojami slēpi: 1) emocionāli jēdzieniskais slēnis, 2) tēlainās struktūras slēnis, 3) ritmiski intonatīvais un skaniskais slēnis.

Analizētājam nepieciešams apzināties, ka katrs dzejolis ir nestkārtojams un nedalāms mākslas vienība, tādēļ mēģinājums analīzes gaitā trīs tēla slāņus norobežot nenoliedzami

¹ Кэган М. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. М., 1964, ч. 2, с. 15.

² G. Pospelovs jebkuru liriskās meditācijas paudēju dzejā iesaka nosaukt par „lirisko subjektu” un terminu „liriskais varonis” vispār nelietot. Liriskā subjekta pārdzīvojumā atklājas ar noteiktu nacionāli vēsturisku laikmeta un noteiktas sabiedrības grupas sociālais apziņas raksturīgākajām īpatnībām saistītā dzejnieka garīgās pasaules daļa, kas radoši izcelta ar zināmās izdomas palīdzību.

ārdīs dzīvo māksliniecisko organismu. Taču dzejoļa analīze gan literatūrzinātnieka, gan literatūras skolotāja, gan filologijas studenta darbā ir nepieciešama. Varam vienīgi to veikt vairāk vai mazāk lietpratīgi atbilstoši katra dzejoļa uzbūves specifikai un analīzes mērķim. Piemēram, iespējams ciešā saiknē ar emocionāli jēdzieniskā slēpa atklāsmi raksturot vai nu pašas būtiskākās tēlainās struktūras slēpa īpatnības vai arī izcelt ritmiski intonatīvā un skaniskā slēpa savdabību un tās nozīmi pārdzīvojuma atdevē.¹ Iespējams arī kompleksa dzejoļa analīze, kurā minēto slēpu atklāsmei pievienojas detalizēts dzejas darba valodas raksturojums tēla izveides aspektā. Tādēļ konkrēta darba analīzes dziļums un plašums pakāpe var būt ļoti atšķirīga.

Analizētājam nepieciešams arī apzināties viena un tās pašas dzejas darba raksturojums iespējamo dažādību, ko nosaka subjektīvais faktors mākslas uztverē, kā arī tās auditorijas īpatnības, kurā dzeja tiek atklāta. Tādēļ universālu paraugu dzejoļa analīzei sniegt nav iespējams, arī jaunākie metodiskie norādījumi par lirisku darbu analīzi izmantojami tikai kā ierosinošs materiāls patstāvīgas pieejas izveidei.² Par tādu materiālu uzskatāmi arī turpmāk izteiktie ierosinājumi, kuru mērķis - pievērst uzmanību iespējai izveidot diferencētu pieeju dažādu dzejoļu analīzei atkerībā no to atbilstības noteiktam dzejoļa tēlainās struktūras variantam. Vienlaikus atgādinātas arī galvenās atziņas par dzejoļa tēlainās struktūras variantiem jeb modeļiem.

Dzejoļa k o p t ē l s ir apjomā mazāku lokālu tēlu un vēl mazāku mikrotēlu mijaspoguļojuma sistēma. Tas ir sarežģīts veselums, kurā tēli gan iekļaujas viens otrā, it kā spīver viens otru, spīd cauri viens otram, gan izkārtojas se-

¹ Grīvalde A. Dzejas tēla struktūras un kontekstualitātes jēdzienu aktualizācijas nepieciešamība. - Grāmk.: Mācību un audzināšanas procesa optimizācija skolā un augstskolā. Liepāja, 1979, I, 87. lpp.

² Методика преподавания литературы / Под. ред. З.Я.Реза. М., 1977, с. 244 - 256.

cībā. Koptēla uzbūvi palīdz izprast P. Paļijevska atziņas par vārdiska tēla veidošanas mākslinieciskās domāšanas asociatīvitātes rezultātā.¹

Koptēla tēlainās struktūras izveidē dominē vai nu pārdzīvojamības izpausmes princips vai arī attēles princips. Atbilstoši veidojas izpausmes vai attēles (konkretizēti) koptēli. Attēles koptēliem daudz modulāciju, no kurām iezīmīgākie ir divi attēles tēlu paveidi: ainas koptēls un notikuma koptēls. Tāpat runāsim par šo trīs dzejas darba tēlaino struktūru - izpausmes, ainas un notikuma koptēlu analīzes īpatnībām.

Tā kā izpausmes struktūras būtībā raksturīgas meditātivās liriskas lielākajai daļai, bet attēles struktūras - tēlotājiem lirikai, ar šādu struktūru savdabību daļēji iespējams iepazīties G. Pospelova pētījumā „Lirika starp literatūras veidiem”. Darbā sniegts liriskas iedalījums divos galvenajos veidos - meditātivajā un tēlotājējā lirikā. Savukārt tēlotāja lirika iedalīta paveidos - aprakstošajā un vēstītājējā lirikā. (Tām kopumā atbilst minētie ainas un notikuma tēli.) Raksturotas arī šo veidu un paveidu pārejas pakāpes. Iedalījuma pamats - daiļliteratūras valodas dažādās funkcijas: meditācija raksturota kā cilvēka domu un jūtu vārdiskas izteiksmes akts, apraksts - kā apkārtējās pasaules parādību vārdisks stveidojums šo parādību statiskumā, vēstījums - kā laikā un telpā notiekošas darbības un kustības vārdisks stveidojums.² Precizitātes dēļ jāpiebilst, ka lirikā arī aprakstā un vēstījumā iekļautas liriskā varoņa domas un jūtas, tikai par tām šoreiz vairāk runā ainas un notikumu tēlojuma veids, zemitēti.

I z p a u s m e s k o p t ē l i s atgādina liriskā varoņa emocionālu monologu, kurā atklājas kāds viņa pārdzīvojamības pasaules moments vai pārdzīvojamības vilnis. Nelielā izpausmes koptēlu daļā dominē dažāda apjoma psiholoģiski intelektuāli lokāli tēli, tie izkārtoti lineārā secībā. Gleznainu priekšstatu iesaistījums struktūrā šādam koptēla modelim nav rak-

¹ Палиевский П.В. Внутренняя структура образа. - В кн.: Теория литературы. М., 1962, I, с. 72 - II4.

² Пospelов Г.Н. Лирика среди литературных родов. М., 1976, с. 206.

sturīgs. Tāds tiešs izpausmes vārdiskās struktūras vērojamas kaujinieciski publicistiskā vai klusināti filozofiskā un aforistiskā dzejā. Piemēram minēsim Z. Purva aforistiska rakstura piecīnīdi („Ja tu uzticētos”, 1972):

Apdomā vēlreiz
Un nēsteidzies cilvēkam
Pasacīt slikto.
Neklusē, saki tūlīt
Visu, kas viņā ir labs.

Koptēlu veido divi lokāli izpausmes rakstura tēli pirmo trīs vārsmu un pēdējo divu vārsmu ietvaros.

Plašāk dzejas praksē sastopami izpausmes koptēli, kuros domu un jūtu tiešā atdeve apvienojusies ar daudzu pārnestā nozīmē saprotamu mikrotēlu iesistījumu struktūrā. Arī šādos metaforizētos izpausmes koptēlos joprojām saglabājas emocionāli jēdzieniskā slāņa atdeves tiešums bez pārdzīvojuma ieslēpuma plašos tēlainos priekšstatos un gleznās. Lokālie attēles mikrotēli ar dažādu tropu raksturu padara domu elastīgāku, emociju vilni iedarbīgāku. Metaforizētais izpausmes koptēls iezīmīgs intīmajā lirikā, arī publicistiskajā un filozofiskajā dzejā. Piemēram citāim Ā. Elksnes dzejoļa „Audziniet labi savas meitas” („Klusuma krastā”, 1973) fragmentus:

Ak, cik daudz lieka mēs visi mēcāmies,
Neiemēcāmies prieku, -
Kur lai, kur lai es savu ērcīgo,
Savu ērkšķaino dvēseli lieku?

Velc, vienalga, kādu tērpu -
Nigrums cauri duras.
Nav neviena balta gulbja,
Nevienas baltes bures.

Dzejoļa koptēlā ik pāris vārsmu veido spjomā mazāku lokālu tēlu, kurā iekļauta viena pārdzīvojuma atdeves ēze. Pārdzīvojums tēlā pekāpeniski atklājas aicinājums rūpēties par cilvēku savstarpējo attiecību skaistumu. Aicinājumu emocionāli iedarbīgāku padara izpausmes struktūrā visai blīvi iesestītie un lineārā secībā izkārtotie mikrotropi: neiemēcāmies prieku, ērcīgo, ērkšķaino dvēseli u.c. Tiem grupējoties,

lasītāja apziņā veidojas jau apjomīgāki tēlaini priekšstati ar simbolisku nokrāsu: nav neviens balts gulbja, neviens baltas bures. Tāpat izpausmes struktūrā iezīmējas koptēla konkretizācija.

Kā analizēt šādu dzeju? Pārdzīvojuma tēla izpausmes struktūrā pakāpeniski izsekojam pārdzīvojuma konkrētā saturs atklāsmei un tās nokrāsai. Vienlaikus raksturojam arī struktūrā iesaistīto tēlaino priekšstatu nozīmi domu un jūtu atdevē. Varam norādīt uz šo priekšstatu iespējamo metaforisko dabu, kāda konkrēta tēla personificējumu utt. Izceļamas tikai pašas būtiskākās dzejoļa struktūras īpatnības un to nozīme pārdzīvojuma atdevē. Atklājot dzejoļa koptēla uzbūves vadlīniju, detalizēta norāde uz katru mikrotēlu un tās idejiski estētisko nozīmi nav nepieciešama. Tās pieļaujama tikai tajos gadījumos, kad analizētāja mērķis ir literatūrzinātniski raksturot tiesi koptēla daudzveidīgo šūniņu uzbūvei izmantotās valodiskās formas - valodas tēlainības un izteiksmīguma līdzekļus un citas valodas īpatnības.

Ieskatīsimies O. Vēciņa dzejoļa „Ceļš” („Antracīts”, 1978) idejiski estētiskajās vērtībās, raksturojuma gaitu pakļaujot dzejoļa izpausmes struktūras prasībām, jo dzejoli ik vārsmu grupu veido lokālus izpausmes tēlus, kas pakāpeniski atklāj ievadītāzes jēgu. Katrs lokālais tēls ir savukārt parasti vārsmas ietvaros iekļautu izpausmes mikrotēlu sērija. Vienkāršajā struktūrā, dominējot izteiksmes tiešumam, tomēr atklājas plaše un daudzšķautņaina atziņu pasaule, kurā ievēd jau virsrakstā izvirzītais un dzejoli variētais ceļš motīvs.

Pārdomu pavediens risinājuma sākumā izvirzīta tāze:

Pie visa, kā eju,

Es eju kājām.

Kājām atnākušas ceļš splicināts per skaistu un nepieciešamu pašam gājējam, jo tieši šāda ceļa vērtības un skaistuma izjūtu rada ceļa piekusums. Grūtums ļauj apzināties sasniegtā cenu:

Es gribu atnākt

un nevis -

ierasties.

Bez ceļa piekusuma.

Arī vientulība izvirzīta kā vērtība cilvēka ceļā pie otra cilvēka. Cilvēkam nepieciešams sevis izpētes, iepazīšanas un analīzes laiks, sevis pārvērtēšanas un izprašanas stundas - sevis satikšanas laiks, lai bagātinājies viņš turpinātu pilnveidoties saskarsmē ar cilvēkiem, ar dzīvi.

Liriskā varoņa atziņas formēšanās gaitu un spriegumu struktūras centrā akcentē mikrotēlu virknes izkārtojums gradācijā ar anaforas palīdzību. Uzziņām par nevēlēšanos ieras-ties

Bez ceļa piekusuma.

Bez ceļa vientulības.

Bez sevis satikšanas.

Bez ilgošanās.

Koptēla nobeigumā pārlicība par nepieciešamību veidot ie-jūtīgu, saudzīgu un skaistu cilvēku savstarpējo attiecību pa-sauli koncentrējas aforistiska rakstura metaforiskā paralēlē:

Jā, es noplēšu daudz

zoļu,

bet es nenoplēšu daudz

cilvēku.

Dzejnieks risinājis gūsu laikmetā tik skaudro un sasāpē-jušo cilvēku atsvešinātības problēmu. Atklējas ceļa tēla jē-ģe - ceļš ir sevis iepazīšanas, pārdomu, ilgu laiku, sagata-vošanās laiks lielajai atnākšanas misijai.

A t t ē l e s k o p t ē l s veidojas, ja pārdzīvojums iekļauts tēlainā priekšstatā - dabas ainas zīmējumā, cilvē-ku vai personificētu tēlu savstarpējo attiecību atveidojumā. Piemēram, laika neapturemā rituma izjūtas ietvēruma vakara ainā L. Līvenas dzejolī "Laiks II" („Šūpoles", 1970):

Skat, vakars klēt. Pār jūru sarkans zelts,

Kā tomāts pārgetavojies tur saule rāmi peld.

Peld mākoņi - šīs plētās, mēmās leivas,

Tik sārta sulīgas kā spēlīnu daivas.

Un klusas ēnas peld sārtvioletas,

Un atspīdumi pil kā asinis no rētas.

Jau vīnogzaļa vakarzvaigzne pleiksn

Un vēsi norauģās, kā noaspīgo laiks.

Attēles struktūras tēlainajā priekšstatā iekļauts kādas dzīves parādības idejiski emocionāls vērtējums un jūtama parādību apliecinātāja vai noliedzēja patosa nokrāsa. Idejiski emocionālā vērtējuma konkrētais saturs un tā izpausmes patoss atklājas gan liriskā varoņa attieksmē pret tēloto, gan tēlainā priekšstata zemtekstā.

Kā jau minējām, attēles jeb konkretizētie koptēli ir ļoti dažādi. Galvenokārt tie raksturīgi tēlotājsai lirikai. Attēles koptēlu daudzveidīgajās modulācijās, kas atklājas dzejas tēla konkretizācijas procesā¹, reljefāk izdalās un norobežojas ainu un notikumu tēli, kuru analīze koptēla tēlainās struktūras aspektā vissi atšķirīga. Tādēļ raksturosim šo tēlu analīzes vadlīnijas.

A i n s s k o p t ē l s reizēm veidots kā liriskā varoņa pārdzīvojuma izpausmei īpaši radīta dabas glezna. Pārdzīvojuma skords, noskaņas impulss iekļauts šādā subjektīvi konkretizētā peizāžas skicē. Nereti dabas aini seko domu un jūtu nokrāsas tieša izpausme vai arī pārdzīvojuma nianšes iezīmējums ar retorisku jautājuma palīdzību. Tāds subjektīvi konkretizēts ainas tēls ir jau citētais L.Līvenas dzejolis „Laiks”. Sastopami arī koptēli, kuros dzīves glezna, dabas ainas attēlota kā pilntiesīga objektīvās pasaules daļa. Taču arī objektīvi konkretizētos ainu tēlos vērojama liriskā varoņa dvēseles pulsācija.

Piemēram raksturosim K.Skalbes dzejoli „Agrā vasara” („Pēclaikā”, 1923), kas ievietots arī 1957. gadā publicētajā K.Skalbes dzejoļu izlasē. Dzejoļa struktūra atbilst ainas koptēla modelim un iekļaujas aprakstošajā lirikā, jo tajā sniegts parādību vārdisks atveidojums šo parādību statistikumā.

Analīzes gaitā vispirms raksturojama koptēla atveidotā aina. Pēc tam atklājamas liriskā varoņa noskaņas, izjūtas, atziņas, kas ietvertas ainā un ko šī aina projicē arī uztvērēja apziņā.

Lasot dzejoli, iztēlā iznirst agrās vasaras tēls, ko veido vairāku poētisku priekšstatu grupa. Lakoniskās vārsmas

¹ Grīnvalde A. Mūsdienu latviešu padomju dzejas tēla konkretizācija. - Latvijas PSR ZA Vēstis, 1978, Nr.6, 84. - 95. lpp.

it kā ar vienu otns triepienu uzglezno reibinošu smaržu vilnī slīgstošus dārzus un namus, cerīgu ziediem kaisītus celīņus:

Ielās, namos, dārzos -

Visur cerīpi.

Ziediem nobirusī

Visi celīpi.

Nākamajās vārsnās krāšņā redzes glezna sāk elpot, sanēt, ieskanas vasaras auglību vēstītējās balsis:

Bišu sanāšana

Dārzim cauri slīd.

Dzejoļa izskanē ziedona tēla svinīgais majestātiskums atplaukst metaforiskā priekšstatā:

Gaiša svināšana

Kastānsvecās spīd.

Poētisko priekšstatu izkārtojums pakāpeniski atklāj koptēlī iekļautā pārdzīvojuma gammu. Sākumā sirsnīgā, liriskā noskaņā, kas mostas, vērojot pavasara pilnzieda skaistumu un vienkāršo atdevi, pāreug spēcīgā, kaut klusinātā apbrīnā par dabas krāšņo spēku ziedu izšķērdībā. Noskaņu skordiem ievilņojoties un piesūgot spēkā, iznirst atziņa par agrās vasaras ziedēšanas prieku kā svētkiem uzvarē un arī atdevē, atdevē rītdienai - dabas pilnziedam.

Notikums koptēlī raksturīgs vēstītājam lirikai. Tas vērojams sižetiskajā dzejē. Lai gan sižets ir viens no vadošajām episku un liroepisku darbu pazīmēm, reizēm tā ieskicējums atklājas arī lirikā.

Notikums tēla raksturojumā ievērojami daži sižetiska darbā analīzes principi. Te iespējams izsekot sižeta elementu izkārtojumam, atbilstoši koptēla uzbūves savdabībai atklājot ekspozīcijas sprīsi, kāpinājumu, kulmināciju utt. Iespējams izcelt arī dažas iezīmes notikumos iesaistīto personu un personificēto tēlu raksturā. Arī notikums tēla raksturojums gaitē vai nobeigumā atklājams liriskā varoņa attieksme, nepieciešama norāde uz tēla dziļākajos slāņos, zentekstē ieslēptu liriskā varoņa un ar to saistītās autora personības subjektīvo emociju un pārdomu saturu un spriegumu.

Notikums tēli, tēpat kā sinu tēli, var būt veidoti, te

vairāk izceļot tēlā iekļautās dialektiskās pretmetu vienības subjektu - objekta pirmo locekli, te vairāk akcentējot otro locekli. Ja iepriekš analizējām dzejoli, kas atklāj objektīvās pasaules realitāti kā pārdzīvojuma izraisītāju, tad tagad pievērsīsimies notikuma tēlam ar subjektīvas konkretizācijas iezīmēm.

O.Vēcieša dzejolis „Palsa” („Elps”, 1966) veidots kā liris-kā varoņa domu un jūtu pasaules subjektīvs modelis, liriskais veronis it kā objektīvā Palsas tēlā. Vēstījumā konkretizētā notikuma skicēta k, ūst par pārdzīvojuma tulku. Šoreiz psihologiskajai alegorijai pievienojas izskaņa, kurā tieši norādīts uz koptēlā ieprojectētā pārdzīvojuma saturu. Taču šāda izskaņa varētu arī nebūt, un tomēr notikuma tēlā ieaus-tās domas un jūtas dzejnieka daiļrades kontekstā atklātos koptēla zemtekstā.

Dzejoli attēlots Palsas tecējums uz Gauju. Ekspozīciju veido vēstījums par spriganās un dzidrās upītes gaitas sākumu vasaras miglsinājē rītā:

Vasaras miglē palse
Maze, skaļš un straujš
Steidzas upīte Palsa
uz to pusi, kur Gauja.

Palsas tēls personificēts: viņš steidzas, tad neziņā it kā baidīdamās piestāj, steidz tēlāk pāri krācēm, skatās caur alkšpiem un atklāj savas šaubas par ātro nākumu, atklāj savas pretrunas un ilgas pēc leimes. Mežās, skaļš un straujās Palsas veitenīgo trauslumu izceļ viņai kontrastējošais Gaujas tēls ar tās stiprajām, spožajām un platajām dzelmju saujām.

Jau sākumā tēlojums liriskajā noskaņā jūtami iekšēja dinamika. Tā piesūg, kad sīzete vēstījumā iesaietās Palsas monologs. Nemiera, šaubu un pretrunu intonācijas tajā izceļ retoriskās un noklusējuma figūras:

Kāpēc tik ātri nācu?
Kāpēc es esmu tik vējs...
Vēl vienu baltu krāci
Es sev likšu zem kājām.

Vēstījuma kulmināciju veido Palsas lēmums pasniegt rokas tam lielajam brīnumam, kas viņu gaida sīz leimes nojeusmu un ne-

zipas beilu krēcēm:

Kad arī tās būs garām,
Vienviet būs laime un mokes.
Nezinot, ko lai dara,
Es tev pastiepsu rokas.

Lēmums nevairsties no laimes, kaut arī tai līdzī nēktu sāpes,
it kā apskaidro Palsu. Viņas gaita kļūst dzejai līdzīga, vi-
ņas acis salīst debesu dziļu dzidrums, un mēs jūtam atmodinā-
tas dvēseles harmonijas skaistumu:

Aizplūst Palse kā dzeja,
Acīs tai debesu spīdums.

Palsas balto krēču ceļā pretī Gaujai saklausām liriskā va-
ropa balsi, viņa mulsinošās pretrunes pirmo lielo jūtu atmo-
das rītā, kad nezipas bailes un šaubas par sevi savijas ar
kautru bijību un pielūgsmi pret to cilvēku, ko mēs visvairāk
alkstam.

Un tiešām - dzejoļa nobeigumā apstiprināts zemtekstā sa-
klausītā pārdzīvojuma patiesīgums: Palsas gaita salīdzināta
ar cilvēka gaitu uz savu mīlestību.

Attēles koptēlu, kuros tēlainais priekšstats (ains vai no-
tikums) būtu izvērstas viss dzejoļa ietveros, dzejā nav daudz.
Biežāk vērojami koptēli, kuros liriskā veropa pārdzīvojums
tieša izpausme konkretizēta ar sajūtās tveramu priekšstatu
palīdzību. Tādās izpausmes attēles jeb konkretizētās struktū-
rās veidojas dažādi lokālu izpausmes tēlu un lokālu attēles
tēlu grupējumi.

Nereti konkretizētais koptēls ir vairāku lokālu attēles
tēlu sērija, kurā katrs lokālais tēls jaunā aspektā un citā
pakāpē iegaismo dzejoli iekļauto pamstatzīpu. Tādē gadījumā
pakāpeniski raksturojams katrs lokāli veidotais tēlainais
priekšstats (ains vai norise) un atklājams atzīpes formēšanās
ceļš. Šādam konkretizēta koptēla modelim atbilst O. Vāciša
dzejolis „Pelēkā” („Antracīts”, 1978). Pārdomu gammu ievilpo
pelēkos skvareļa topos iekrāsotā noskaņu glezna:

. . no pelēkas pelēkas.
dzer pelēki baloži;
pelēks lietus

pelēkām pelkām
pelēkus šermuļus uzsit.

Pelēko lietavu sinsvā pirmo nemierpilno akordu piesit ar sarkanu liesmu gaiļi saīstītais ugunsgrēka un deguma gruzduma priekšstats:

Pelēka migla
kludama jopro
kā pelni pēc ugunsgrēka...

Kontrastējošie tēli ierosina domas pirmo impulsu par pretspēku sadursmā dzimstošo jauno. Modušos domu balsts, variē un attīsta vairāku priekšstatu ieskicējumi. Tur vecsis zaldāts, kas tagad laiku maiņā smeldz rētas un sirdī gruzd zaudējuma sāpe par tiem daudzajiem biedriem, kas cīņā par jauno dzīvi karē sēdēgs. Tur jaunsais censonis, kas apņēmies izgāzt fizikas paksi, kaut arī saprot, ka zinātnes augšupceļš nav domājams bez zaudējumiem, arī šajās cīņās sēdēguši daudzi. Tur strupdegune meitene, uz kuras pleciem gulst darbs un sievietes pienākumu nāsta, kuras smagums kliež pēc uzliesmojuma pelēkajās gruzdumā.

Reljefi veidotās skices kāpina dzejotā emocionālās iedarbības spēku. Tādāļ nobeigumā pārliecinoši un spēcīgi izskan dzīves nerimstošās augšupejas apliecinājums, cīņas un nolieguma diženuma suminājums:

Es esmu izlēcis
apziņas sgrajā stundā
un ielēcis tajos degums pelēkos pelnos,
pa kuriem ik stundu,
ik minūti
mēs visi brienam
uz savām veravīksnēm.

Arī attēles koptēli līdzīgi izpausmes koptēliem var metaforizēties.¹ Veidojas metaforizēti un metaforiski attēles tēli. Dzejas prakse metaforizētas izpausmes un metaforizētas attēles struktūras nav strikti norobežojamas. Piemēram, B.Sauliņa dzejoli „Rembrants” („Mūžīgā cerība”, 1971) pārdzi-

¹ Grīnvalde A. Mūsdienu latviešu dzejas tēla metaforizēcijs. - Kritikas gadagrāmata, R., 1979, VII, 49.-62.lpp.

vojuma vilnis iekļaujas koptēlā, kurā ciešā mijatspoguļojumā savijušās nelielas lokālas metaforas (ēnas lūst, gaisma plūst), metaforiski salīdzinājumi (kā sprādziens, kā skūpstis, kā ugunsgrēks kļūst vienīgā svece, kas tumsā plīvo) un personifikācijas (doma, kam tumsā šauri, izlaužas cauri) ar metaforu izvērsmiem (ar cilvēka domas lidojumu tiekās nepieciešamība) un plašākām metaforiskām gājām, kas uzbur mūsu iztēlē klusās muzeju zāles ar gaismas stara vīzijā iznirstošo Rembranta ģēniju. Vispārējā mikrotēla metaforizācija un līdzās domas tiešā izpausme virza, vada un tuvina lasītāju pamatattīstībai, kas centrējas beigu daļē un šinī gaļjumā izteikta gan tieši, gan līdzās ietverta metaforiskā aforismā. Dzejnieks apliecina mākslas cildenāko misiju - tās spēju cauri gadsimtiem saglabāt humānisma caurstrāvotu pārliecību par cilvēka gara gaismu, neremdināmo dziņu un lielās dvēseles nemirstību:

.. cilvēks ir bagāts, ir nemirstīgs.

Vīpš ir kāda liela mirzuma daļa.

Klusai Zelta putokļi put. Ēnas lūst,

Gaisma plūst,

Mūžīgās cerības gaisma.

Metaforiska, alegoriska un simboliska rakstura attēles koptēli atklājami analogi attēles koptēliem, kuros vārdiskais parādību atveidojums saprotams tiešā nozīmē. Arī šoreiz papriekšu veicama tēlainē priekšstata analīze un tikai pēc tam seko norāde uz koptēlā atveidotās parādības nozīmes pārnesumu uz konkrēto saturu.

Ja strukturā ar salīdzinājuma, metaforas vai plašāka tēlaina priekšstata palīdzību norādīts uz darba ideju, koptēlu var uztvert gan kā metaforisku, gan simbolisku tēlu. Simbolizāciju viena autora mākslinieciskās sistēmas ietvaros daudzos gadījumos atklāj dzejoļu krājuma simboliska rakstura nosaukums, kura jēgu saklausām gan atsevišķa dzejoļa, gan krājuma kopējā skatījumā. Piemēram, A. Skalbes dzejoli "Sūrābele" ("Sūrābele", 1959) metaforiskā koptēla jēga pakāpeniski iezīmējas jau šī dzejoļa ietvaros. Ar sūrābeles tēlu saistīts priekšstats par dzīvi pasaules krustceļos, par spēvu cīņu, par zemes darba reibinošo, kaut sviedru sāļi mērķto

skaistumu. Ar to saistās arī priekšstats par māju un dzimteni. Pēdējā pantā autors jau mūsu iztēlē asociatīvi dzimstošos priekšstatus nostiprina ar salīdzinājuma palīdzību. Veicot simbola funkciju, sūrābeles tēls apliecina dzejola pamatdomu par latviešu tautas izturību, gara dāsnumu sūrājās likteņgaitēs, cīņas lielumā un ikdienas skarbumā.

Dzejas analizē grūtības reizēm sagādā nepieciešamība iepazīt dzejola kontekstuālo fonu. To var veidot ne tikai nodāļa vai krājums, kurā dzejolis ievietots, bet arī visa autora daiļrade, plašākā tvērumā arī attiecīgā laikmeta nacionālās dzejas prakse utt. Plašu kontekstuālo fonu īpaši nozīmīgi pārzināt, analizējot alegoriskas struktūras, atklājot simboliskus tēlus.

Piemēram, V. Jūdēna krājumā „Rudzu puteni” (1971) tādi tēli kā rudzu graudi, zelmenis, rudzu maize, kā arī rudzu sējas, zemes iestrādāšanas un briestošas druves sīnas - vesels tematiski radniecisku tēlu komplekss poēmā „Rudzi”, kā arī metaforiskais tēls rudzu puteni iegūst simbola nozīmi. Ar šiem tēliem saistās ideja par dzimtenes varoņspēku, tautas sīkstumu, vienmēr saglabāto augtspēju. Tie simbolizē tautas nenogurdināmo darbu speru un kluso dvēseles skaidrību. Krājumā „Tāšu raksti” (1973) dzejoļos „Lauks pavasārī”, „Lidotējs” u.c. šie tēli apliecina domu par personības izaugsmi un bagātību. Šāds simbolisks jēgs druves darbe, rudzu grauds un maizes tēlam ne tikai V. Jūdēna daiļradē, bet kopumā arī mūsdienu latviešu dzejas devumā.

Tāpat pamatots ir secinājums, ka dzejas idejiski estētiskās vērtības iespējams atklāt tikai tad, ja pārzināsim dzejas teoriju un praksi. Tieši dzejas tēla uzbūves izpratne palīdzēs analizē atklāt emocionāli jēdzieniskā slāņa un tēlainās struktūras slāņa nedalāmo vienību.

Arī dzejas ritmiski intonatīvā un skeniskā slāņa raksturojumā izceļama tā nozīme pārdzīvojums atdevē. Izvērstas un detalizētas analīzes ietveros jau iekļaujams dzejas darba valodas kā tēla mezāko vienību uzbūves elementu raksturojums.

Анализ стихотворения Ладислава Новомеского "Анализ"

Поэтическое /как любое другое литературное/ произведение живет после своего возникновения самостоятельной жизнью и является импульсом для поиска его новых связей с действительностью, соотношений с жизнью. Подлинное литературное произведение укрепляет тенденции развития общественных отношений. В произведении проецируется такое отношение автора к действительности, которое важно не только во время жизни автора, но вдохновляюще воздействует и на людей более позднего времени. В этом заключается одно из объяснений постоянной актуальности подлинного литературного произведения.

Это постоянное и в зависимости от общественного развития часто углубляющееся существование литературного произведения восполняют новые и новые попытки его интерпретации, открытия не только его источников, но и элементов структуры.

К стихотворениям, которые привлекают исследователей, несомненно, принадлежит и стихотворение "Анализ" словацкого поэта Л. Новомеского. Исследовательскую статью этому стихотворению посвятил словацкий ученый Станислав Шматлак, который включил стихотворение в контекст творчества Ладислава Новомеского, подчеркнул его значение в этом контексте и в то же время убедительно описал элементы его внутренней структуры.^I

Для того чтобы наши рассуждения были более наглядны, не-

^I Шматлак С. Reflexie nad Novomeského básňou Analýza, Slovenská literatúra, 21, 1974, 3, s. 290-302.

обходимо привести текст стихотворения / автор перевода Ю. Левитанский/².

Л. Новомеский

Анализ

Всего мы боялись.

Завыванья сирен, ночей затемнения,
того, что, может быть, мы исчезнем,
как город Дрезден, где столько непогребенных
в черных руинах и обгаренных,
всего мы боялись.

Того, что, может быть, нас не будет,
и того, что мы были.

"Доброго утра" /два пальца приложены к шляпе/,
вскакиванья на подножку трамвая,
дней рабочих и дней воскресных,
пайков /"... о господи, как разделить их
между этими вечно голодными ртами..."/,
из дому взятых пакетов с едой
/"... дома о нас заботятся тоже..."/,
без них и господь сотворить не сумел бы
сегодняшний ужин;

вечеров, наполненных лунным светом,
когда тень перекрещивается предметом,

²Новомеский Лапо. Стихи. Поэмы. Статьи. М., 1976.

наполняя комнату беспокойством,
спокойный вечер,
слушай:

"Говорит Лондон".

"Говорит Москва. Говорит Москва"

об ужасном, о разном,
вслушивались напряженно,
слова не пропустить старались,
за нее боялись,
за себя в ней боялись,
за все боялись.

За все. И всего. Постоянно.

Звона оружия, сотрясавшего дали,

звона зловещего

/сталью по стали/,

но также той тишины молчаливой
вшивой

/этой-то мы боялись еще поболее/,

которая, говорят, является тем не менее
мудростью государственной наивысшей,

/"... едва приложился к этой руке -

имеешь все то, чего нет у других,

и весел, и сыт, и нос в табаке..."

минут доброй воли,

позволявшей нам и поплакать вволю,

и кричать от боли;

радости ежедневной, что мы еще живы,

но и тех, умиравших в горестях ежедневных;
солнца, что видит нас
и видело муки Лидиц,
взывающих к совести мира
/я назвал бы их Видиц,
видящих Видиц,
в именительном - Видице/;
воздушного воздуха, которым мы дышим,
и дыханья тех, кто пал бездыханным;

даже воды в нашем старом колодце,
с тайною мыслью,
чтобы не расплескалась,
здесь бы осталась,
другим не досталась;
и плача детского, детского плача,
того, последнего,
но и первого тоже.

И женщин усталых, не старых, но постаревших,
в этой усталости и прекрасных,
потому что были такие тоже,
а раньше только такие и были;
"...Все от войны этой мерзкой,
она нас увечит..."

до седьми морозит от омерзенья,
от страха, от страха из-за всего,
от страха за все,

хотя б за мужей наших бедных,
за всех наших бедных из всех наших Легот,
за нашего там, на Кавказе, - только бы его не убили,
только бы не убили
или сам кого не убил бы,
"...Господи, сохрани его душу,
грехом да не оскверится..."

И такое дыханье горячее
шло искать избавленья,
от грехов избавленья,
и такое дыханье горячее,
словно руки, сплетенные накрепко,
стало мыслью, нацеленной в главное,
стало сутью судьбы и пути,
стало помыслом,
замыслом,
омыслом.

Да, друзья, это так началось.

Всего, говорю я вам,
за все мы тогда боялись,
а потому на бой,
на смертный поднимались.

"Анализ" Л.Новомеского наглядно подтверждает актуальность

мысли А. Жовтиса о существенных чертах свободного стиха. "Свободный стих строится на повторении периодически чередующихся фонетических сущностей разных уровней, причем компонентами повторения во взаимосвязанных стихах могут быть ... фонема, слог, ударение, клаузула, слово, группа слов и предложение."¹

"Повторение фонетических сущностей", причем повторение на разных уровнях налицо и в стихотворении Л. Новомеского. Часто встречаются параллелизмы "низшего", т.е. звукового языкового уровня. Новомеский употребляет в первой из трех частей стихотворения / о триадическом разделении стихотворения позже / много ассонансов, - приведем хотя бы стихи

воздушного воздуха, которым мы дышим,
и дыханья тех, кто пал бездыханным

или

"... Все от войны этой мерзкой,
она нас увечит..."

до седины морозит от омерзенья.

Иерархически самым важным повторением в стихотворении является то, что можно было бы назвать синтаксическим параллелизмом. Вводный стих /Всего мы боялись./ "несет" всю конструкцию первой части стихотворения, кончающуюся "... грехом да не осквернится...".

Синтаксическая сжатость соответствует подъему идеи стихотворения, его напряженной мысли. И это отвечает самой сущности свободного стиха. Как раз акцент на точную передачу мысли стал отправной точкой для развития концепции свободного стиха в истории поэзии. Синтаксическое уравнивание

¹ Жовтис А. Стихи нужны. Алма-Ата, 1968, с. 36

поэтического высказывания с прозаическим связано с эпицентризацией мысли в стихотворении. Словацкий свободный стих /произведения Новомеского, Плавки, Мигалика, Валека, Руфуса и др./ строится на углубленном выражении мысли.

В "Анализе", написаном в честь двадцатой годовщины Словацкого национального восстания, мы встречаемся с подобной поэтической организацией. В стихотворении налицо три части, различающиеся не только основной мыслью и — что несомненно системно — также синтаксически и поэтически.

Стихотворение можно понимать как триаду тезиса, антитезиса и синтеза. Правда, с точки зрения построения стихотворения, было бы целесообразно говорить о последовательности — антитезис, тезис, синтез. Этим трем элементам логического "уравнения" соответствуют три неодинаковые части произведения.

Первая, самая объемная часть стихотворения, что-то вроде экспозиции мысли, является, с точки зрения развертывания этой мысли, скорее антитезисом, чем тезисом. Стих /Всего мы боялись/ вносит атмосферу страха, вытекающего из ужасов войны и гнета в годы неволи. Однако, поскольку читатель, знакомый с историей, знает, что не страх победил, первая часть является — как мы это назвали — антитезисом, который опровергается в ходе развития поэтической мысли.

В то же время поэт отлично знает действительность военных лет, и поэтому, если он вспоминает страх, то так он выражает подлинное чувство, которое было вызвано опасением за весь народ /того, что, может быть, мы исчезнем/ и за жизнь каждого человека.

Таким образом, Новомеский в первой части объединяет опыт коллектива с опытом отдельного человека. В то же время понятие

коллективного обрамляет стихотворение - его начало и заключение. Так, например, чувство коллектива, кроме уже приведенного стиха /того, что, может быть, мы исчезнем.../, выражает и кажущееся отступление - упоминание о трагедии города Дрездена, хотя, естественно, коллектив и нация тут не сливаются. Упоминание о бомбежке Дрездена /февраль 1945 г./ выполняет функцию временного определения, оно включает стихотворение в атмосферу второй мировой войны, тем самым определяя авторский замысел.

Определив время, автор анализирует воздействие страха на отдельных лиц. Поэт, пользуясь возможностями свободного стиха, чтобы наиболее полно выразить поэтическую мысль, строит время и пространство в стихотворении очень интересно, стремясь достичь максимальной комплексности.

Временная комплексность периода войны определена, с одной стороны, ссылкой на начальный период войны, когда фашистская армия еще добивалась частичных успехов. Роль временного определения выполняет и упоминание о Москве, особенно когда поэт пишет: "... за нее боялись ...". Естественно, этот стих метафорически выражает понимание трудного положения советского народа в начальный период войны.

С другой стороны, временным обрамлением является уже упоминаемый стих о трагедии Дрездена, причем продвигает время действия и за предел, что вытекает из стихов

того, что, может быть, мы исчезнем,
как город Дрезден .

Таким образом, "макроремя" стихотворения - это годы войны. Однако, Новомеский заполняет напоминанием о страхе и "микроремя" - день. Он пишет:

"Доброго утра" /два пальца приложены к шляпе/

вечеров, наполненных лунным светом .

Аналогически строится и пространство стихотворения. Так, здесь встречаемся с городом - Братиславой / вскакивая на подножку трамвая/. Братиславу сменяет вся Словакия, её деревни, её женщины, которые, как синекдохически пишет поэт, боятся / за всех наших бедных из всех наших Легот/.

В то же время автор расширяет пространственное представление о войне упоминанием о Москве, Кавказе, Лондоне, Дрездене , о трагедии деревни Лядице.

Время и пространство определяет человеческая мысль. О коллективности, подразумевающей нацию, народ, мы уже говорили. В стихотворении четко выражена и линия отдельного человека. В "Анализе" очень наглядно выражен субъект поэта, мир его идей, чувств, знаний. Но в стихотворении присутствует не только субъект поэта. Автор упоминает в стихотворении детей, женщин мужчин. Налицо здесь очень симптоматическая градация: поэт говорит о страхе, связанном с ребенком, с женщиной, и в заключительные речь идет о страхе "... за мужей наших бедных..."

Первую часть стихотворения заключает стихи

от страха, от страха из-за всего,
от страха за все,
хотя б за мужей наших бедных,
за всех наших бедных из всех наших Легот,
за нашего там, на Кавказе, - только бы его не убили,
только бы не убили
или сам кого не убил бы,
"...Господи, сохрани его душу,
грехом да не осквернится..."

Здесь уже звучат новые этические мотивы, в частности,

страх, чтобы он (муж) /сам кого не убил/, причем этот стих связан с народной песенной традицией.

Вообще народная песня и народная поэзия играют в "Анализе" своеобразную композиционную, структурную роль. В упоминаемом случае намек на народную песню предваряет новый подход к действительности, новый этап построения стихотворения.

Катарсис, вызванный мыслью /сам кого не убил бы/, является логическим переходом к преодолению страха. Человек, способный преодолеть биологический страх за собственную жизнь, сумевший в таком существенном вопросе пройти путь от эгоцентризма к альтуризму, тем самым преодолел страх.

Вторая часть стихотворения организована по-другому с точки зрения развертывания мысли, синтаксиса и семантики. Страх потерял уже свою "магическую" силу, и даже синтаксически эта вторая часть, начинающаяся со стиха /И такое дыханье горячее/ уже не связана с первым стихом "Анализа" /Всего мы боялись/. "Дыханье горячее" как мотив отдельного человека соединяется, "словно руки, сплетенные накрепко" с "мыслью, нацеленной в главное", т.е. мотивом коллективным, общим, в данном случае о вооруженным восстанием народа. Хотя в "Анализе" ни разу не упоминается событие, послужившее толчком к его созданию, словацкий читатель вполне естественно связывает это событие со Словацким национальным восстанием.

Заключительное четверостишие

Всего, говорю я вам,
за все мы тогда боялись,
а потому на бой,
на смертный поднимались

уточняет авторскую мысль.

Если мы первую часть стихотворения условно назвали анти-тезисом, во второй части страх как тематический эпицентр полнотью опровергается. Вторая часть является тезисом: выражает стремление сражаться, объединить силы, наделить в главное.

Поэт второй частью подготовил заключительный "аккорд" - только что приведенное четверостишие, являющееся третьей частью стихотворения. Страх можно преодолеть только в борьбе, в вооруженном бою, уточняет автор свою мысль. Поэтому можно условно назвать третью часть стихотворения синтезом.

Авторское решение соответствует историческим фактам. Словацкий народ под руководством Коммунистической партии /в ее высшем органе работал тогда и Ладислав Новомеский/ поднялся - как пишет поэт - "на смертный бой".

Заключительное четверостишие является контрастом к первой части стихотворения. По структуре оно близко народной поэзии. И этим "приемом" поэт показывает, что решающей силой в антифашистской борьбе был народ.

Стихотворение Л. Новомеского "Анализ" /кстати, и само рациональное название является как бы призывом к полифоническому прочтению произведения/ очень наглядно подтверждает взаимную обусловленность рационального и эмоционального в замысле, в процессе творчества и особенно в результате - художественном произведении.

"Анализ" является доказательством того, что литературное произведение неповторимо отражает действительность и в то же время в нем выражен и мир автора, его

идеи, знания, его этические идеалы. Поэтому "Анализ" помогает глубже понять Новомеского - человека и Новомеского-поэта.

Д. С. Левитан

ПОНИМАНИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ — ПРЕДПОСЫЛКА ЕГО АНАЛИЗА

Анализируя литературное произведение, мы опираемся прежде всего на знание и понимание всеобщих, универсальных закономерностей отражения действительности в искусстве, претворения реального мира в мир художественный. Каждый элемент художественного построения, формы произведения должен быть не столько описан, сколько осмыслен, объяснен в его содержательной функции. А это возможно только при том условии, что общеметодологические принципы анализа будут конкретизированы методически: применительно к специфике, своеобразию рода, жанра, которому принадлежит произведение, метода и стиля, присущего автору, это произведение создавшему. Художественная функция слова осуществляется в лирике иначе, чем в эпическом произведении, сюжет романа строится иначе, чем сюжет новеллы, романтическая поэма отличается от реалистической поэмы.

Важную роль играет и такой фактор, как установка на читательское восприятие. Слово обладает многообразными изобразительно-выразительными возможностями, и в разных случаях они по-разному реализуются.

Одни произведения (и стихотворные, и прозаические) лучше воспринимаются на глаз, другие — на слух. Это находит свое подтверждение в искусстве XX века, когда все шире распространяется практика инсценировок и кино- и телеэкранизаций.

Экранизации и инсценировки, с точки зрения теоретической, представляют собой перевод художественного содержания с языка одного рода (а иногда — и вида) искусства на другой, конкретно — с языка эпики и лирики на язык драмы.

Есть произведения непереводаемые, есть легко переводимые, обладающие драматичностью, потенциальной сценичностью. Но в любом случае текст драматического произведения принципиально отличается от текста эпического и лирического произведений; его читательское восприятие коррелирует со зрительским: читая пьесу, мы в своем воображении превращаем ее в спектакль. Читатель драматического произведения должен быть одновременно и зрителем, и режиссером.

В еще большей мере это требование относится к исследователю драмы. Спецификой драмы как литературного рода определяется методика анализа драматического произведения.

Что есть драма?

В процессе исторического развития драмы ее виды и жанры изменяются, трансформируются: трагедия Пушкина "Борис Годунов" непохожа на трагедии Шиллера и Эсхила, а "Любовь Яровая" Тренева — на комедии Мольера и Аристофана. И тем не менее все драматические произведения, какой бы эпохе и какому бы жанру они ни принадлежали, имеют родовое сходство, обладают основными, фундаментальными свойствами.

Драма выдвигается на первый план среди других литературных родов в эпохи обострения общественных отношений, в периоды бурных исторических катаклизмов. Драма создается для сценического представления, для театра, — а театр воспринимается и художниками, и зрителями как общественная трибуна. "Из всех форм художественного словесного творчества наиболее сильной по влиянию на людей признается драма и комедия, обнажающие эмоции и мысли героев в живом действии на сцене театра", — писал М. Горький^I.

Драма создает особую иллюзию — эффект присутствия зрителя (да и читателя, хотя в меньшей мере) при том, что

^I Горький М. О литературе. М., 1937, с. 452

совершается на сцене. Известно много трогательных и смешных фактов, когда зрители, не искушенные в драматическом искусстве, пытались помочь героям представления, подсказать им правильное решение или даже прямо вмешаться в действие¹.

Такое воздействие драмы возможно потому, что она представляет действие происходящим в настоящем времени; зритель присутствует при том, что совершается сию минуту. Хорошо об этом сказал Ф. Шиллер: "Все повествовательные формы переносят настоящее в прошедшее; все драматические делают прошедшее настоящим"².

Драматическое действие творится на глазах зрителя. "... Занавес - это ... пелена, воплощенная слепота нашей повседневной жизни и сознания. Когда занавес падает, - спадает завеса, отделяющая мир сущностей от мира явлений... Падает занавес - и с мира ниспадает покров..."³.

Таким образом зритель становится не только очевидцем, свидетелем происходящего, а как бы его участником, отчасти и создателем творящегося на его глазах, возлеченным в действие, сопричастным жизни, возникающей на сцене.

Эффект зрительского присутствия совмещается с другой сценической иллюзией - объективности театрального зрелища: "Жизнь, показанная в драме, как бы говорит от своего

¹"Не слушай ее, она плохая!" - кричат дети пушкинской героине, которая готова взять у злой волшебницы роковое яблочко. В годы гражданской войны командиры, бывало, требовали, чтобы красноармейцы, идущие на спектакль, не брали с собой оружия, ибо они могли его разрядить в актера, игравшего роль врага.

²Шиллер Ф. О трагическом искусстве. Собр. соч. М., 1957, т.6, с. 58

³Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968, с. 219

собственного лица"¹.

Но поскольку драма есть искусство слова, оно и творится прежде всего словом — словом драматурга.

Слово в драме

Своеобразие драматургического образа определяется его сценичностью². Сценичность расширяет возможности конкретизации образа (вещи, свет, звуки, голос актера, его мимика и жесты), но основой сценического изображения остается слово, и именно диалогическое слово. Драма есть "особый, диалогический тип образных отношений"³.

В драме слово повествователя отсутствует. В тексте пьесы оно существует в виде ремарок, но при постановке пьесы ремарки реализуются в декорациях, интерьерах, освещении, звукописи, — растворяются в них, и для зрителя остается только диалог (или монолог) персонажей. Отсюда чрезвычайно важная роль слова в драме: герой характеризуется только своим словом и действием, без всякого участия слова повествователя. Кстати, именно этим определяется композиция драмы: деление на акты и явления. Появление нового лица с его словом, уход какого-нибудь персонажа, исчезновение его речи — важное событие для сцены, обязательно отмечаемое ремаркой. Если некоторые события совершаются за сценой, зритель узнаёт об этом опять-таки

¹Хализев В. Драма как явление искусства. М., 1979, с. 74

²Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. М., 1976, с. 382

³Владимиров С. Действие в драме. Л., 1972, с. 158

из слов персонажа¹. Монолог, являющийся, собственно говоря, внутренней речью, выражением мыслей и переживаний героя, произносится в драме "на людях", вслух, предназначается зрителям, и в этом проявляется художественная условность драматической речи².

Проявление той же условности - реплики "в сторону", или "про себя", отлично слышны зрителям, но якобы не слышны стоящим рядом персонажам. "Не уважишь тебя, как же!" - грубо замечает Варвара о матери, и та как будто не должна воспринимать этих слов. "Ну, город наш!" - восклицает Ляпкин-Тяпкин, уходя от Хлестакова, а Хлестаков не замечает этой реплики.

Особенно важным качеством сценической речи является присущая драматическому слову "красноречивость": речь в драме насыщена афоризмами, остротами, сентенциями, она эмоциональнее, напряженнее, сгущеннее, чем речь эпического произведения, она побуждает к действиям, мало того, она и заменяет действие, является им.

Слово в драме настолько выразительно и ярко, что не требует авторского комментария и само собою раскрывает характер, его проявления, его эволюцию.

Однако эта функция слова не всегда в полной мере воспринимается читателем - зрителем драмы, особенно реалистической, бытовой или психологической, в которой все как будто происходит так, как в жизни. Поэтому при анализе драмы особенно необходим "исследовательский комментарий", выявляющий и объясняющий те свойства и закономерности, которые обнаруживаются словом.

¹ В "Грозе" А. Островского Варвара сообщает Борису:

В а р в а р а. ... Муж приехал, ты знаешь ли это? И не ждали его, а он приехал.

Б о р и с. Нет, я не знал.

И зрители узнают новость вместе с Борисом.

² В кн.: Введение в литературоведение

Под ред. Г.Н.Поспелова М., 1976, с. 206.

Превосходные образцы такого анализа содержит книга Е.Холодова "Мастерство Островского". Анализируя первые реплики действующих лиц в пьесах Островского, Е.Холодов отмечает, что обычно они выступают как "заявки на характер"¹:

"Если ты хочешь мать послушать, так ты, как приедешь туда, сделай так, как я тебе приказывала" (Кабанова);

"Да как же я смею, маменька, вас ослушаться!" (Тихон);

"Баклуши ты, что ль, бить сюда приехал! Дармоед! Пропади ты пропадом!" (Дикой);

"Ела-алелие, милая, бла-алелие" (Феклуша).

Убедительно показывает исследователь, как по-разному даже здороваются люди, обнаруживая свой характер, настроение, воспитание, социальную роль².

Красноречиво выступает политическая беспринципность и нравственная растленность белогвардейцев и их приспешников в диалоге полковника Кутова и "деятели тыла" Елисатова (пьеса К.Тренева "Любовь Яровая"). Кутов в присутствии Елисатова диктует машинистке Пановой статью для белогвардейской газеты: "Гидра революции издыхает, и недалек тот момент, когда весь русский народ единым сомкнутым строем встанет за единую, неделимую Россию и с криками "С нами бог" ...". Статья переполнена контрреволюционными штампами, псевдопатриотическими речениями, которые маскируют истинные взгляды и цели белогвардейцев.

И они немедленно раскрываются, как только ремарка отмечает "Панова ушла":

Е л и с а т о в. Привезли что-нибудь?

К у т о в. Сахар.

Е л и с а т о в. Много?

¹Холодов Е. Мастерство Островского. М., 1963, с.475-476

²Там же, с.477-480

К у т о в. Семь пудов.

Е л и с а т о в. Цена?

К у т о в. Семьсот тысяч.

Е л и с а т о в. Полковник, не жадничайте.

К у т о в. Шестьсот - ни копейки меньше..."

Восемь лаконичных реплик - и обнаруживается, что патриотические речи были маской, шелухой, прикрывавшей корысть, жадность, волчьи аппетиты торгашей, продающих родину оптом и в розницу.

Речь в драме органически соединена с действием: реплика может заменять поступок, поступок - реплику, и они вместе создают нерасторжимое единство.

В пьесе К.Тренева "Любовь Яровая" комиссар Кошкин диктует машинистке обращение к жителям города: "Оставляя по требованию стратегии город на кратчайшее время, приглашаю граждан сохранять полный...". В это время выясняется, что один из помощников Кошкина - замаскировавшийся мародер. Реакция Кошкина быстрая и решительная: "Ах ты, бандит, Махна! Марш на колидор!". Слышен вопль Грозного: "Рома, прости!", выстрел, и Кошкин, войдя, продолжает диктовать: "Оставляя город в полном революционном порядке...". Революционный порядок утверждается в сознании зрителей как такой порядок, при котором исключается всякая моральная нечистоплотность.

Благодаря особенностям драмы, в ней подчеркнутой выразительностью обладает речевой контраст: смысл сценического слова резко обнаруживается на фоне слова партнера, особенно в том случае, когда между ними есть стилистическое сходство. В "Любови Яровой" К.Тренева таким сходством отмечены речь матроса Шванди и речь бывшей прислуги Дуньки: и тот, и другая нарушают нормы литературного словоупотребления, их речь изобилует диалектизмами, жаргонизмами, грамматическими искажениями. Но идеологическое и нравственное наполнение стилистически сходных речевых форм - диаметрально противоположно.

В Дунькиных репликах очерчен весь круг ее интересов: вещи, деньги, нажива, спекуляция. Поэтому в ее речи мелькают "чемайдан", "кушнеточка", "гостильная", "бадуварная", "пружинная сидушка", "за свое ж любезное да и страждай"...

А Швандя произносит - тоже неправильно, но совсем другие слова: "упольне сознательный", "с Марксой, как примерно с тобой", "дело мирового масштабу" и т.п. - слова революционного лексикона.

Обращаясь в связи с отмеченной особенностью слова в драме к вопросам методики ее анализа, снова отметим, что речевой контраст не лежит "на поверхности" текста, не сводится к столкновению участников диалога. Чтобы его ощутить, необходимо воспринимать каждую реплику не только в контексте данного диалога или данной сюжетной ситуации, а в более широком - речевом контексте пьесы в целом.

Например, Швандя и Дунька встречаются и разговаривают только один раз, в начале первого действия. Фабульная ситуация не содержит конфликта между ними: Швандя относится к Дуньке как к товарищу по классу и простодушно любит ее нарядом. А вот в речевой ситуации конфликт возникает - и он будет развиваться и углубляться по мере того, как Дунька будет все активнее превращаться в классового врага и ее лексикон будет "обогащаться", наряду со спекулянтскими речениями, белогвардейскими ура-патриотическими лозунгами ("Надо ж всем до поту-крови. За веру-отечество"), завершаясь фразой "Не с хамьем же оставаться!".

Особенно многообразные отношения соотнесенности между репликами, включающие не только контраст, но и сложные формы ассоциативных переключек, существуют в драме XX века.

С появлением чеховской драматургии в искусстве драмы возникает понятие подтекста. Подтекстное слово не несет

никакой прямой информации само по себе, не имеет смысла вне контекста: Оно только сигнализирует о том, что в душе человека происходит напряженная внутренняя работа, не находящая себе адекватного словесного выражения. Таковы, например, знаменитая фраза доктора Астрова о жариче в Африке ("Дядя Ваня"), бильiardные термины в речи Гаева ("Вишневый сад") или реплики Раневской и Ани: "Епиходов идет... Епиходов идет...". Эка важность - прошел Епиходов! В прямом своем, лексическом значении высказывание не информативно, оно не имеет прямого отношения и к драматическому действию: оно свидетельствует лишь о том, как далеко блуждает мысль матери и дочери Раневских; с тем же успехом они могли бы, вместо фразы о Епиходове, напевать какую-либо мелодию без слов.

Подтекст в пьесе Чехова выражается также посредством пауз, "зон молчания" между репликами действующих лиц. Эти паузы в точные формулировки чувств и переживаний непередаваемы, они никому не адресованы, кроме читателя и зрителя. Таковы паузы в речи Лопахина в начале комедии "Вишневый сад": его воспоминания о Раневской и размышления о себе обращены не к собеседнице (на сцене рядом с Лопахиным - Дуняша), это разговор с самим собой, с недоговоренностями и сомнениями, которые остались зрителю неизвестны.

Сюжет в драме

Своеобразие драматургического сюжета в том, что он "строится на более острых и в то же время на более узких (по количеству действующих лиц, периоду времени и т.п.) противоречиях сравнительно с эпосом"¹. Драма требует наиболее острых и определенных жизненных противоречий. В драме на первый план выступает столкновение стремлений и

¹ Тимофеев Л.И. Указ. соч., с. 379

воль героев, приводящее к победе или к гибели. Драматургический сюжет по сравнению с эпическим напряженнее, запутаннее, изобилует неожиданными ходами. "Драма в меньшем пространстве и времени уместит большее число событий, чем любая другая литературная форма"¹.

С насыщенностью событиями связаны острота и напряженность воссоздаваемых в драме конфликтов. Остро конфликтные положения - вот на чем строится драма, она живет конфликтами, столкновениями, противоречиями. Драма не знает описаний, пейзажей, мирного, длительного течения жизни, где ничего бы не происходило. Конфликтность пронизывает все драматическое произведение от начала до конца, насыщает каждую сцену пьесы, каждый ее эпизод. Герои драмы не бывают расслаблены, умиротворены, спокойны сколько-нибудь длительное время; они постоянно находятся в состоянии тревоги, волнения, напряженного ожидания, ликования, горя, восторженных надежд - равнодушию на сцене нет места.

Конечно, это не значит, что драма существует только в форме трагедии, водевиля или детектива: бытовая, социальная драма тоже дает возможность острых, драматичных положений и яркого комизма.

Драматурги и теоретики искусства Лессинг и Гегель, Пушкин и Белинский утверждали необходимость в драме единства действия: "Действие драмы должно быть сосредоточено на одном интересе... В драме не должно быть ни одного лица, которое не было бы необходимо в механизме ее хода и развития"².

Задача исследователя, который анализирует сюжет дра-

¹ Введение в литературоведение. / Под ред. Г.Н. Пospelова. М., 1976, с. 203

² Белинский В.Г. Полн. собр. соч. М., 1953, т. 5, с. 53

мы: выявить эту необходимость, показать, как обеспечивается единство драматического действия.

Вспомним анализ "Грозы" Островского в статье Добролюбова "Луч света в темном царстве". "В "Грозе" особенно видна необходимость так называемых "ненужных" лиц: без них мы не можем понять лица героини и легко можем исказить смысл всей пьесы, что и случилось с большей частью критиков"¹. И Добролюбов высмеивает представления критиков о ненужности для пьесы декламаций Кулигина, выходок Кудряша и Дикого или разговоров калиновских жителей во время грозы.

То, что представляется единичным, случайным стечением обстоятельств, становится в драме показателем устойчивой конфликтности жизни; то, что кажется случайным, неожиданным завершением событий, - выступает как развязка, предопределенная законами мира, где герои вынуждены жить.

С появлением чеховской драматургии возникает иное, чем до Чехова, понимание сюжета в искусстве драмы. Недаром распространено мнение о том, что история драмы делится на дочеховскую и послечеховскую. Чеховский взгляд на жизнь выявил драматургичность, насыщенность драматическими противоречиями любого момента жизненного процесса.

Мемуаристы донесли до нас слова Чехова: "В жизни люди не каждую минуту стреляются, вешаются, объясняются в любви. Они больше едят, пьют, волочатся, говорят глупости. И вот надо, чтобы это было видно на сцене. Надо сделать такую пьесу, где бы люди приходили, уходили, обедали, разговаривали о погоде, играли в вист. Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как и в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это

¹ Добролюбов Н.А. Избранные сочинения. М.-Л., 1947, с.299

время слагается их счастье и разбиваются их жизни"¹.

Чехов отказывается мерить жизнь исключительными событиями, поэтому в его пьесах нет "привычного параболического движения от завязки к кульминации и от кульминации к развязке, движения, приливающего к событию и от события отступающего"². Драма XX века, которая, по словам В.Е.Хализева, все больше "прислушивается к Чехову", чаще основана не на интриге, а на идейном споре, на столкновении разных взглядов, идеалов, убеждений.

Возникает иной, чем до Чехова, тип сюжетно-композиционного единства. Сюжет "Вишневого сада", например, организован не только фабулой - историей продажи вишневого сада, но и противоречием между надеждами, тревогами людей и неумолимо текущей жизнью. Здесь нет ненавидящих друг друга, желавших друг другу зла персонажей, не плетутся интриги, не совершаются измены, нет как будто ни обманов, ни жестокости, ни подлостей. Лопахин искренне любит Раневскую и желает ей добра, - однако отнимает у нее любимый вишневый сад; хозяева искренне заботятся о больном Фирсе, - однако оставляют его одного в заколоченном пустом доме; Дуняша влюблена в Яшу, - однако дает слово Епиходову; Раневская плачет от радости, возвращаясь домой, - однако очень скоро снова уезжает в Париж...

Жизнь течет по своим, непонятным и неумолимым законам и делает близких, любящих людей разобщенными, не понимающими друг друга. Чувства и мысли людей поминутно меняются, а поступки бывают нелепы и не соответствуют этим чувствам. Только что Лопахин смеялся, вспоминая вчерашний спектакль, - и тут же соглашается с Раневской, что нет ничего смешного, только что соглашался с тем,

¹ Арс Г. Из воспоминаний об А.П.Чехове. - Театр и искусство, 1904, № 28, с.521

² Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века. М., 1979, с.91

что хорошо бы жениться на Варе, - а встречает Варю насмешкой: "Охмелия, иди в монастырь"; Гаев произносит восторженную речь о красоте природы, а руки у него дрожат от нетерпеливого желания сыграть на бильярде. И так далее, и так далее.

Такого рода сюжет строится не на причинно-следственных связях, а на внутренних, ассоциативных, эмоционально-смысловых отношениях¹. И потому в таком сюжете большую роль играет так называемое "подводное течение".

"Подводное течение" и "подтекст" - не синонимические, на наш взгляд, понятия. Подтекст может выступать в отдельно взятом предложении, отдельной детали, даже отдельном слове. "Подводное течение" есть движение, часть сюжета, определенным образом организованная система подтекстных образов².

Один из потоков "подводного течения" в пьесе Чехова "Вишневый сад" - тот, который выражен не в словах, а в молчании. Время, занятое паузами, - не пустое время, оно заполнено, причем по-разному, в зависимости от идей и настроений, выраженных этим молчанием.

Другой поток "подводного течения" в "Вишневом саде" - движение интонаций, звуков, шумов, выражающих настроение, которое движется сложными ассоциативными путями, меняется на протяжении пьесы и передается ремарками.

Таким образом, лирическая струя в чеховской пьесе превращается в драматическое начало, говорящее "о драме человеческого существования в условиях социального строя, чуждого гуманизму"³.

¹ Хализев В.Е. Указ. соч., с.94

² Сильман Т. Подтекст - это глубина текста. - Вопросы литературы, 1969, № I, с.94

³ Бердников Г.П. Чехов-драматург. Традиция и новаторство в драматургии А.П.Чехова. Изд. 2-е. М., 1972, с. 293

Сюжет пьесы "Вишневый сад" формируется в процессе сложного композиционного сочетания разных планов драматического действия. На основе отчетливо обозначенной фабульной линии развивается видимый план действия, представленный не только прямой последовательностью поступков и высказываний персонажей, но и их композиционной соотношенностью. С видимым планом сюжета взаимодействует, обогащая его, "подводное течение", которое, в свою очередь, складывается из двух потоков. Первый из них - слышимый: система подтекстных реплик, звуков, шумов, интонаций, обозначенных в тексте ремарками. Второй - система "зон молчания", пауз.

Уроки Чехова явились плодотворными для всей драматургии XX века. Это нашло выражение в тех особенностях построения сюжета пьес Горького, которые отметил Вл.И.Немирович-Данченко: "Вы берете кусок эпохи в крепчайшей политической установке и раскрываете это не целью внешних событий, а через характерную группу художественных портретов, расставленных, как в умной шахматной композиции"¹.

В пьесе Горького "Враги" фабула заключается в том, что жандармерия ищет среди рабочих убийцу директора фабрики. Но сюжет пьесы - в другом: как постепенно представители буржуазии и пролетариата осознают себя непримиримыми врагами, как растут организованность и вера в победу у пролетариата и как никнет, распадается и теряется перед этим фактом обреченный класс угнетателей, у которых в руках еще и власть, и сила. (В пьесе "Егор Булычев и другие" Горький вообще бросает фабулу на полдороге: мы так и не узнаём, кому достается наследство Булычева.)
Расстановку персонажей "бьет в одну точку", выстраивая

¹Немирович-Данченко Вл.И. Статьи. Речи. Беседы. Письма. Театральное наследие. 1962, т. I, с. 140

убедительно и непререкаемо развивающуюся систему. Отношение к рабочим у каждого из персонажей лагеря капиталистов в пьесе "Враги" различно: у братьев Скроботовых это безграничная, осознанная ненависть, у Клеопатры - зоологическая злоба, у Полины - брезгливое снисхождение, у Татьяны - любопытство, у Бардина - затаенный страх; но все это разновидности одного классового чувства.

По пути Горького идет советская драматургия. В лучшей советской пьесе - "Любови Яровой" К.Тренега-фабула - история арестованных белыми партизан играет второстепенную, подчиненную роль, хотя именно этой интригой движется пьеса и именно в ней заняты все действующие лица ее. Но в процессе борьбы за освобождение жегловцев сталкиваются Любовь Яровая и ее муж, очутившиеся по разные стороны баррикады, в процессе революционной борьбы происходит ротивопоставление двух лагерей, двух миров, двух идейных и моральных систем. И по линиям отношения к родине, к культуре, к друзьям, к любимой женщине, к собственности и др. они оказываются резко противоположными, на чем и строится конфликт мировоззрений, идей и из чего и вырастает неизбежная победа революционного лагеря.

Итак, драматург, строя сюжет, знакомит нас с событиями: поступками и переживаниями героев. Анализируя сюжет драмы, исследователь должен, так или иначе, соотнести события, происходящие в художественном мире, с процессами и закономерностями мира реального. А это вызывает необходимость обращения к проблеме художественного времени и пространства в его сопоставлении с реальным.

Время и пространство в драме

Сценичность драматургического произведения замыкает действие пьесы рамками определенного места и времени: размерами сценической площадки и течением сценического

времени (в европейском театре - не более трех-четырех часов).

Скупость сценического времени-пространства, не препятствуя воссозданию процессов жизни в их временной протяженности и пространственном охвате, все-таки накладывает на драматурга ограничения в возможностях перенесения действия: в большей мере - в пространстве, в меньшей - во времени.

Поэтика классицизма требовала от драмы соблюдения, наряду с единством действия, единства времени и места. Это требование в значительной мере сказывается и в реалистической драматургии. Е.Г.Холодов указывает на такую характерную особенность драматургии А.Н.Островского, как концентрация действия во времени: в одной трети пьес Островского действие начинается и заканчивается в пределах одних суток; в пятнадцати пьесах действие длится от двух до трех дней; в тех же пьесах, где фабульное действие растягивается на месяцы или годы, сюжетное действие концентрируется благодаря выведению протяженных во времени и происходящих в ином пространстве событий за пределы сцены^I.

Таким образом, даже если действие не замкнуто в пределах суток и в стенах одного дома, оно, по существу, концентрируется в нескольких эпизодах, сближенных во времени и локализованных в пространстве.

Временные же пробелы компенсируются за счет интенсификации времени сценических эпизодов.

Время в драме напряжено, сгущено, наполнено событиями. За неделю, которая протекает в комедии Островского "Бешенные деньги", Васильков и Лидия знакомятся, женятся, расходятся, примиряются. За сутки в драме "Бесприданница" Лариса отказывает жениху, уезжает с Паратовым, теряет надежду на счастье, погибает от выстрела Карандышева.

^I Холодов Е.Г. Указ. соч., с.317-345.

Еще резче эта сгущенность выступает в третьем действии пьесы Чехова "Дядя Ваня". В течение пятнадцати минут происходят объяснения Елены Андреевны с Соней, Елены Андреевны с доктором Астровым, Елены Андреевны и дяди Вани, — объяснения, которые потрясают душу каждого из персонажей, переворачивают их жизнь.

Однако новаторство Чехова-драматурга проявляется не в большем сгущении сценического времени, чем у его предшественников, а в том, что в пьесах Чехова "движение времени из речей переходит в само действие"¹.

Действие чеховской пьесы, как и всякого драматического произведения, — седьминутно, оно протекает только в настоящем. И вместе с тем оно непрерывно пульсирует, расширяясь и сужаясь, захватывая пласты прошлого и перспективы будущего².

По определению Б.И. Зингермана, "время в пьесах Чехова свивается в несколько кругов, один шире другого. ... Мгновение и вечность в пьесах Чехова дружески обращены друг к другу — через голову монотонной обыденности... Но ... категория времени раскрывается у Чехова ... не только через мгновение и вечность, но и через ровное движение буден. Три круга времени разом видны в его пьесах..."³.

Столь же обогащенным и многоплановым предстает и пространство чеховских пьес. Оставаясь бытовым, житейски-достоверным — пространством дома, человеческого жилья, оно становится и духовным пространством, выразителем идеи

¹ Шах-Азизова Т.К. Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1966, с. 85

² Левитан Л.С. Пространство и время в пьесе А.П. Чехова "Вишневый сад". — В кн.: Вопросы сцено-сложения. 5. Рига, 1978, с. 107-118

³ Зингерман Б.И. Указ. соч., с. 104, 113

человеческого общения. В высшей степени знаменательно, что рядом с домом в пространстве чеховской пьесы - и от пьесы к пьесе во все более важной функции - выступает сад.

Чеховские дома и сады - это не просто места обитания, это средоточие красоты, музыки, высоких чувств, культурных традиций. "Колдовское озеро" в "Чайке", дом Прозоровых, поражающий Вершинина обилием света и цветов, огромный цветущий вишневый сад - это символы красоты, счастья, идеала; на эти поэтические образы проецируется судьба каждого персонажа и его внутренний мир.

От пьесы к пьесе этот идеальный мир становится все более уязвимым и незащищенным, все более нарастает мотив бездомности. Недаром многие чеховские герои приезжают и уезжают, а другим владеет стремление в некое иное - идеальное пространство (Москва в "Трех сестрах").

Так осуществляется взаимосвязь времени и пространства: через изменение пространства раскрывается движение времени, предчувствие исторических перемен.

Литературоведческий анализ художественного произведения направлен, в конечном счете, к читателю этого произведения, призван помочь читателю овладеть содержанием произведения во всей его полноте. Чтобы решить эту задачу, методические приемы анализа должны иметь прочную методологическую основу.

Но одновременно в процессе анализа, по мере совершенствования его методики, происходит уточнение, развитие, обогащение и самих методологических принципов, общетеоретических представлений, эстетических взглядов. Успехи, достигнутые в практике конкретно-аналитического исследования, обогащают не только читателя, но и ученого, и художника.

Ināra Vāka

Dabas tēlojums literatūrā un tā analīze
(Divas R. Blaumaņa noveles)

Jautājums par cilvēka un dabas attiecībām nav nekas cits kā jautājums par cilvēka būtību, par cilvēka vietu pasaulē. Daba kā cilvēces šūpulis, cilvēces eksistences pamats ir teorētisku pārdomu objekts, tāpēc pats par sevi ir saprotams fakts, ka cilvēka dabas izjūta, viņa dabas skatījums ir jebkura pasaules uzskata neatņemama sastāvdaļa.

Marksistiskā estētika un literatūras zinātne uzskata cilvēku, visdažādākās viņa dzīves izpausmes formas un veidus par specifisku mākslinieciskās daiļrades objektu. Šo nozīmīgo atziņu tomēr nedrīkst uztvert šauri un vienpusīgi. No vienas puses, rakstnieka personība nosaka viņa dabas skatījumu, no otras puses, cilvēka dabasfilozofiskā uztvere ietekmē viņa dzīves koncepciju.

Māksla, kas sniedz cilvēkam prieku un padara viņu garīgi bagātāku, sintezē dabu kā vienu no skaistuma un vērtību avotiem. Dabas notēlojuma, cilvēka attiecību atklāsmē pret to literatūras ieguldījums ir ļoti nozīmīgs. Gan dabas skatījums, gan arī dabas tēlojums savā attīstībā ir atkarīgi no sociālajām pārmaiņām. Līdz ar ražošanas spēku un ražošanas attiecību attīstību mainās cilvēka nostāja pret dabu, dažādojas savstarpējās atkarības veidi, bet pati atkarība paliek. Mākslinieks kā sava laika sociālo apstākļu produkts un nesējs rada savus daiļdarbus ciešā sakarā ar savu pasaules skatījumu. No realitātes bagātās daudzveidības viņš izvēlas tādus objektus un parādības, kuriem piemītošās likumsakarības visvairāk atbilst viņa individualitātei, un parāda tās saviem priekšstatiem atbilstošā aspektā. Tieši attieksmē pret dabu izpaužas attiecīgās sabiedriskās iekārtas sociālās kvalitātes.

P. Zeile norāda, ka "visa mākslas vēsture liecina par mākslinieka dabisko atkarību no daiļrades priekšmeta - dabas un cilvēka - un no .. prasmes apstrādāt šo materiālu. Protams, mākslinieka darbības galamērķus nosaka arī sabiedriskie ideāli, taču gan uz seno grieķu mitoloģiju balstītā daiļrade, gan Renesanses cilvēka koncepcija .. un daudzās mūsdienu mākslas parādības cieši saistītas ar kosmosa, dabas izpratni." Pēc autora domām, svarīga nozīme te ir arī "dabas sociāli psiholoģiskās apgūšanas pakāpei, svarīgāko dabas zinātņu atklājumu ietekmei uz mākslinieka psiholoģiju, uz viņa laika un telpas izpratni."¹ Dabas tēlojums literatūrā pakļaujas visām estētiskajām likumībām, tomēr tām ir arī sava specifika, salīdzinot to ar cilvēku raksturu vai sociālo apstākļu notēlojumu reālistiskajā literatūrā, kur individuālajā tiek vispārināti svarīgi procesi, likumsakarības un parādības. Dabas tēlojums literatūrā ir cits uzdevums. Dabas likumsakarību un procesu atspoguļojums šeit nav pašmērķis; tas palīdz izprast cilvēku. Tāpēc mūs vispirms interesē jautājums, kādas dabas parādības ieplūst tēlojumā. Atbildot uz to, varam izdarīt zināmus secinājumus par cilvēku, kurš konkrētajā gadījumā novēro dabu. Lai raksturotu dabas tēlojumu, pēc Vācijas Demokrātiskās Republikas literatūrzinātnieka U. Kirstena domām, jānoskaidro: kādi dabas objekti tiek aprakstīti, kādas ģeogrāfiskas ainavas ir tēlojuma centrā, kādu dabas parādības daļu rakstnieks izvēlas, kuras diennakts stundas atrodas priekšplānā, kādi gadalaiki, cik dziļi ir izsmelta krāsu bagātība un skaņu, smaržu un garšu daudzveidība: vai krāsas tiek apzīmētas tieši, vai tās ir krāsu niansas, vai tikai tiek dots mājiens uz noskaņu, kuru izraisījusi kāda krāsa, kādus salīdzinājumus izvēlas autors un no kādām dzīves sfērām, vai daba tiek notēlota dinamiski vai miera stāvoklī, vai atsevišķas dabas parādības savā starpā ir organizētiski saistītas jeb arī atrodas izolēti viena otram bla-

kus, un beidzot, vai mākslinieks vadās no viedokļa, ka daba ir materiāla vai ne.²

Sākotnējā dabas skaistuma uztvere cilvēka apziņā cieši saistās ar dabas apgūšanu darba procesā. Darbā, materiālajā ražošanā, kura veido pamatus sabiedriskajai esamībai, realizējas cilvēka un dabas attiecības. K.Markss "Kapitālā" raksta: "Darbs ir vispirms process, kas notiek starp cilvēku un dabu, process, kurā cilvēks pats ar savu darbību ir vidutājs, regulē un kontrolē vielu maiņu starp sevi un dabu. Dabas vielai viņš pats stāv pretim kā dabas spēks."³

Gan estētiski, gan satura ziņā mākslā nav iespējams pilnīgi adekvāti notēlot visas dabas parādības, tādēļ mākslinieks ir spiests izvēlēties līdzekļus, lai radītu priekšstatu un noskaņu, izraisītu pārdzīvojumu. Šis ir viens no galvenajiem iemesliem, kādēļ dabas tēlojumā tieši metaforikai ir īpaši liela nozīme. Izcilais vācu dialektīķis Hēgelis nonāk pie atziņas, ka māksla cilvēcisko dabu, ka skaistais ir dabas un cilvēka radošo spēku vienotībā, kurā dabiskie un cilvēciskie elementi atspoguļo viens otru.

Apliecinājumu tam atrodam jau folklorā, piemēram, latviešu tautasdziesmās, kuru uzbūvi bieži veido metafora, kurās reflektējas gan dabas skaistuma objektīvās īpašības, gan arī dabas pārcilvēciskošana. J.A.Jansons, vērtējot to nozīmīgo, ko tautasdziesmas mums atstājušas dabas dailes mantojumā, saskata divas svarīgas tendences: 1) "... tās rāda, kā ceļas un veidojas dabas daiļuma izpratne sakarā ar cilvēka dzīves celsmi un vispār cilvēka dzīvi; 2) "... šīs senās dziesmas ar savu poētisko tēlojumu vēl tagad var izraisīt estētisku pārdzīvojumu."⁴

Katras tautas dabas skatījums, tās attieksme pret apkārtējo pasauli ir lielā mērā atkarīga no dabiskajiem apstākļiem, kuros tā dzīvo. Latvijas daba ietekmēja agrokultūras attīstību. Latviešu tautai jau no senatnes ir bijusi tuva zeme kā druva un ar to saistī-

tais darbs. Latviešu folkloru caurvij īpatnējais zemnieka skatījums uz dabu. Tautas dziesmās nereti izpaužas doma, ka tā dabas daļa, kuru cilvēks ir apguvis darba procesā - nolīsti meži, apstrādāti lauki, iekopti dārzi, zvejai pieejamās upes - ir cilvēkam noderīga, patīkama un skaista:

Koša plava, kad nopļauta,
Vēl jo koša, kad nogrābta;
Vēl jo koši ieskatās,
Kad pārveda sētiņā.

Bet utilitārais aspekts ir viens no daudzajiem, kurā daba tiek skatīta. Dainās atklājas strādājošā cilvēka dziļā saikne ar dabu, viņa saudzīgā un saprotošā izturēšanās pret to - tāds cilvēks vēltīgi nepostīs ne mežu, ne birstalu un nocirtīs tikai tik daudz koku, cik nepieciešams viņa eksistences nodrošināšanai:

Līdriet, tautas, bērzu birzi,
Vienu daļu atstājiet,
Vienu daļu atstājiet
Putniņiem uzmeties!

Šie ir tikai divi piemēri, kuri nekādā ziņā neizsmel tautas dziesmu bagāto tematikas klāstu attiecībā uz cilvēku un dabu.

Pievēršoties latviešu literatūrai, varam konstatēt, ka daudzu rakstnieku darbos cilvēka un dabas attiecību mākslinieciskai izziņai ir ierādīta liela un spilgta vieta. Apliecinājumu tam rodam, aplūkojot to rakstnieku daļradi, kuri darbojās 19.gadsimta beigās un 20.gadsimta sākumā (daži no viņiem turpina savu literāro darbību arī vēlāk).

Apbrīnojama ir Raiņa - lielā latviešu dzejnieka un domātāja, spēja ietvert dabas tēlos grandiozas filozofiskas domas. Latviešu literatūras klasikai pieder cilvēciņas un dabas dailes suminātāja Jāņa Jaunsudrabiņa izjustie dabas tēlojumi. Arī Jāņa Poruka prozā sastopamies ar izjustiem dabas notēlojumiem.

Viņa darbos varoņu dabas uztvere ir romantiska.

Lirisku dabas skatījumu atrodam "Staburaga bērnos". Valdis ne tikai zīmē poētiskas Daugavas ainavas, bet dabas priekšstatus izmanto arī, lai parādītu bērnu jūtu un domu pasauli. Andrejs Upīts, sasaistot dabas parādības ar notikumiem sabiedriskajā dzīvē, uzsver, ka dabas priekšstati sakūst ar laikmeta sociālo atmosfēru un reizē to raksturo.

Šoreiz gribētos sīkāk pakavēties pie dabas tēlojuma meistarības latviešu reālista Rūdolfa Blaumaņa prozā. Neskatoties uz samērā kritisko nostāju pret R. Blaumaņa daiļradi, J. Jansons-Brauns tomēr objektīvi atzīmēja, ka "Blaumanis ir dzimis mākslinieks: viņš prot dzīvi un dabu skatīt, uzņemt iespaidus sevī un tos tiešām arī tēlot.."⁵ Dabas tēliem R. Blaumaņa stāstos un novelēs ir liela nozīme un dažādas funkcijas: sākot no fona un dažos darbos paceloties līdz aktīvam komponentam daiļdarba psiholoģiskajā dramatismā, harmonējot vai kontrastējot ar tā galvenajiem motīviem. Nakts tēlojumā figurē ēnas, kuras nospiež jauniešu sirdis tāpat kā vecāku naida rēgs.

Blaumaņa neaizmirstamie raksturi dzīvo un darbojas Latvijas dabas ielokā. Dzimtenes dabas ainavu tēlojumi palīdz izdarīt secinājumus par tiem cilvēkiem, kuri rādīti attieksmē, saskarē ar dabu. Izsekojot cilvēka un dabas attiecību tēlojumam Blaumaņa darbos, atklājas daudzveidīgas iespējas rakstnieka tēloto cilvēku koncepcijas izpētē.

Liela nozīme dabas tēlojumam R. Blaumaņa darbos ir cilvēka mīlestības jūtu un dziļu pārdzīvojumu atklāsmē. Kā klasisku piemēru daudzi literatūrzinātnieki min noveli "Salna pavasarī". Lai neatkārtotos, izvēlēsimies tos rakstnieka darbus, kuri līdz šim cilvēka un dabas attiecsmju aspektā aplūkoti mazāk. Kaut vai noveli "Romeo un Jūlija".

Dabas tēlojumu rakstnieks šeit ļoti veiksmīgi iekaudis noveles otrajā pusē, kur tas veic sagatavotāj-

motīva funkcijas tālākajai darbībai un liek nojaust tragisko iznākumu. Dabas tēlojumā dominē tumši toņi, atbilstoši nāvei nolemto mīlētāju pārdzīvojumiem, kad viņi dodas uz ezeru: "Kā divas tumšas lentas dziļas riteņu sliedes izstiepās viņu priekšā un nozuda egļu mežā, kas melns un mēms viņus ar savu ēnu plīvuru likās sagaidām."⁶ Šīs tumšās lentas it kā simbolizē abu jauniešu - Jura un Annas - sabojātās dzīves. Sastringušās un bālās Annas un Jura sejas pasvītro mēness aukstais spīdums, bet tanī pašā laikā tajās manāma arī stingra apņemšanās. Tumšais mežs uzņem nelaimīgos un it kā dod viņiem patvērumu. Drīz atklājas, ka tā tomēr ir tikai ilūzija, jo mežs paliek retāks un jauniešu priekšā paveras ieleja un ezers, ar kuru saistīti viņu pašnāvības nodomi.

Arī ezera notēlojums palīdz izprast abu izmisušo cilvēku pārdzīvojumu gammu. Autors stāsta par ūdens nedzīvo svina krāsu un mazliet tālāk atkal salīdzinājums ar svinu - "ezera nedzīvā, svinainā krāsa."⁷ Ar to tiek vēl vairāk pasvītrots pieņemtā lēmuma smagums. Šīs dabas ainavas drūmo atmosfēru pasvītro ne tikai vizuāli elementi, bet arī veiksmīgi izmantotais akustisko parādību atveidojums: ".. tikai šad un tad kāds vilnītis diktāk iegurkstējās.. Vilnīši murmināja vienmuļīgi, pa starpām kāds ieglukstējās diktāk, un tālumā atskanēja it kā dobjs vaids, uz ūdeņa saceldams dīvainu atbalsi."⁸

Drūmo noskaņu ezera tēlojumā pēkšņi pārtrauc lakstīgalas pogošana, kuru uztveram kā pašas dabas protestu pret divu vēl pavisam jaunu cilvēku nāvi, kura ir tik ļoti pretrunā ar dabas likumsakarībām, ar Jura un Annas ziedošo jaunību.

Jurim un Annai putna dziesmas ir iegansts, lai novilcinātu sava lēmuma īstenošanu, un lakstīgala pogo ilgi, kā cenzdamās paturēt nelaimīgos savu "saldo melniņu" varā. Kad jaunu dzīvības cerību ieaijātais Juris aizmieg un Anna paliek viena ar savām domām un

šaubām, tēlojuma gaitā atkal "ieslēdzas" daba. Vāveres riešanā nelaimīgā saklusa nicinošus smieklus. Kad viegls rīta vējš pieskārs koku galotnēm "... lapas iečabējās it kā maigā modināšanas saucienā. Un, it kā šo saucienu būtu dzirdējis, cīrulis pacēlās gaisā, uzdziedāms īsu dziesmu." ⁹ Saprotama ir šīs epīzodes kompozicionālā funkcija - tikko manāmā dabas atmoda izrauj Annu no sastinguma, šajā brīdī viņa pārvar šaubas un pretrunas un izvēlas nāvi.

Turpmākajā dabas tēlojumā tiek izmantots cits princips. Līdz šim mēs varējām konstatēt cilvēka dvēseles stāvokļa un dabas noskaņu atbilstību un harmoniju. Noveles beigu daļā R. Blaumanis meistariski izmanto kontrastējošu parādību pretstatījumu un panāk ar to ievērojamu tragikas padziļinājumu. Rīta jautrā un priecīgā noskaņa ir pilnīgs pretstats Annas nāvei un Jura izmisumam. Dabas pakāpeniskās atmodas tvērumā izceļas divas līnijas: putnu un saules notēlojums. "Pirmai cīruļa dziesmai sekoja citas, ezermalā, virs ezera, viņpus ezera atskanēdamas. Mežā iesvilpās strazds. Tam atbildēja otrs, trešs, visapkārt sāka svilpt, čirkstēt, trallināt... troksnis tapa arvien dzīvāks un skaņāks." ¹⁰ Šī uzskaitījuma atsevišķi locekļi nes attiecībā cits pret citu dažādu semantisku slodzi, tādējādi pasvītrodami tā augošo tendenci.

Uzbūves ziņā tam līdzinās arī saules lēkta tēlojums: "Austrums pārsvīda ar sārtu blāzmu, debess gaišums un zemes krēsla saplūda nenoteiktā, smalkā krāšā. Auseklis nodzisa..." ¹¹

Aizsāktais tēlojums iegūst vēl lielāku padziļinājumu, kad autorš apveltī dabas fenomenu "sauli" ar cilvēkam raksturīgu darbību: "Nu pirmie saules stari sveicināja koku galotnes - nu tā bija pilnīgi uzlēkuse un pārklāja ezeru ar saviem vizuļiem." ¹²

Uz šī fona atklātais Jura izmisums atstāj īpaši paliekošu iespaidu uz lasītāju: "Ar smagiem soļiem Jūris aizvilkās uz mežu atpakaļ.. Tā viņš tur gulēja kā

nedzīvs..."¹³ Taču cilvēka tragēdija nevar aizkavēt vai apturēt rīta atmodas attīstību: "Pa tam saule kā-
pa augstāk un augstāk un stiepa trīsošus dzīpara pa-
vedienus starp eglu tumšajiem zariem, un pildīja mežu
ar zaļganu krēslu. Putni gaviļēja, it kā viņiem liela
svētku diena būtu pienākuse."¹⁴

Manuprāt, dabas tēlojums šeit izpilda ne tikai
fona funkciju -vispusīgāk izgaismot raksturu pārdzīvo-
jumus. Šeit var saskatīt filozofisko domu par dzīves
bezgalību un mūžīgu atjaunošanos, kuru nevar pārtraukt
individuālā fiziskā nāve.

Tragisko darbības atrisinājumu mākslinieciski pār-
liecinoši palīdz sagatavot dabas tēlojums arī stāstā
"Pērkona negaiss". Dinamiskais kāpinājums psihologis-
kajā plāksnē norisinās paralēli ar negaisa tuvošanās
notēlojumu. Parādot varenās norises dabā, rakstnieks
panāk vispusīgu un niansēm bagātu cilvēku pārdzīvoju-
mu atklāsmi.

Emocionālā sprieguma pieaugums jūtami iezīmējas,
sākot ar epizodi tirgus dienas priekšvakarā, kad ve-
cais Roplainis aizbrauc uz pilsētu. Kad Krustiņš cen-
šas pierunāt Ādamu palikt vienam pie zirgiem, jo viņš
grib iet uz krogu, autors liek kalpam teikt pirmās ne-
gaisa nojausmas un brīdinājumu: "Šovakar tev nu gan
nevajadzēja iet!.. man liekas, ka būs pērkons."

Sekojošajā Ādama domu atspoguļojumā Blaumanis vēl
tiešāk norāda uz to, ka tuvojas izšķiroši notikumi gan
dabā, gan Krustiņa dzīvē: "Pērkona negaiss viņu pār-
steigs", viņš nodomāja, "šovakar šitāds, rīt vai parīt
otrāds, jo ilgi tā nevar iet."¹⁵

Arī šeit, tāpat kā "Romeo un Jūlijā", ieskanas tra-
gisko beigu nojausma. Roplaiņu māte ar nemieru skatās
"melnajos, lēnām augošajos padebešos un to smagums it
kā gulstas uz viņas pleciem: "Kas par smagu, nepanesa-
mu gaisu... Kā lietuvēns tas man guļ uz krūtīm!"¹⁶
Māti nomāc nelaimes nojautas. Viena no Blaumaņa meis-

tarības īpatnībām ir akustisko un vizuālo elementu prasmīgs sapludinājums, panākot ar to dabas tēlojuma paspilgtinājumu: "Te šaurs, balts zibens izšāvas no tumšajiem mākoņiem un pazuda... Dobjš, vājš dūciens satricināja gaisu."¹⁷

Līdz ar negaisa tuvošanos tuvojas arī darbības kulminācija. Īsajā laika sprīdī, kuru Krustiņš pavada istabā, zogot naudu no tēva skapja, dabā notiek milzīgas pārmaiņas. Blaumanis sniedz šeit ļoti dinamisku un iespaidīgu negaisa aprakstu: "Dikti un diktāki un arvienu biežāki rībēja pērkons, kūšādami onelnie debeši kāpa briesmīgā ātrumā uz augšu.. no tāluma tuvojās špākšana kā iz kādas milzīgas čūskas rīkles. Pa starpām atskanēja .. augošās vētras kaušana. Reižu reizēm zilgan-baltas liesmas pārskrēja pār debesīm."¹⁸

Tādu stilistisku līdzekļu izvēle kā epiteti (piem., "melnie debeši kāpa"), salīdzinājums (piem., "špākšana kā iz kādas milzīgas čūskas rīkles"), īpašības vārdu salīdzināmo pakāpju u.c. lietojums palīdz vadīt šausmu pilnu negaisa ainu. Tomēr negaisa kā dabas parādības aprakstīšana autoram nav galvenais. Blaumanis šo iespaidīgo fonu darbības risinājumam izvelas, lai sasniegtu savu idejiski māksliniecisko mērķi. Un, manuprāt, tā nav nejaušība, ka tieši daba izraisa Krustiņā bailes, pamodina viņā cilvēcīgas jūtas.

Tad seko islaicīgs situācijas atslābums. Šim Blaumaņa darbam vispār raksturīgi vairāki motīkumu norises kāpinājumi un atslābumi. Tādējādi rakatnieks sagatavo kulmināciju, ko veido paralēlēs ar dabu. Vecā Roplainā šāviens uz neredzamo zagli sakrīt ar ārkārtīgi spēcīgu pārkoņa rībienu, visas debesīs liesmo. Pēkšņs augstā sprieguma kritiens iestājas tanī brīdī, kad Krustiņa isā cīņa ar nāvi ir beigusies: "Lietus smagie, saltie pilieni slacināja miroņa vaigu..."¹⁹

Tēva liktenīgā pārskatīšanās nes sevī ne tikai gadījuma vai nejaušības iezīmes; palūkojoties dziļāk,

šeit var saskatīt Krustiņa likumsakarīgā bojā ejas procesa paātrinājumu.

Īsi ielūkojoties tikai divos R.Blaumaņa prozas darbos, varam konstatēt, ka dabas tēlojumam šeit nav patstāvīgas liriskās atkāpes lomas, tas ir dots ciešā saistījumā ar aktuālām problēmām, notikumiem un dziļiem pārdzīvojumiem cilvēka dzīvē.

Blaumaņa darbos dabas tēlojuma ētiski estētiskā loma nereti atklājas paaudžu psiholoģijas un sociālo attiecību (piemēram, "Indrānos", "Andriksonā" u.c. darbos) atveidojumā, kā arī morāles problēmu risinājumā (piemēram, novelē "Nāves ēnā", "Raudupiete").

Mākslinieka attieksmēm pret dabu R.Blaumanis ir pieskāries savā novelē "Baltais"; šeit jūtama gleznotāja J.Rozentāla ietekme, ar kuru rakstnieku saistīja draudzības jūtas un daiļrades metodes vienotība.

Rezumējumam noder A.Upīša vārdi par dabas tēlojuma nozīmi cilvēka pārdzīvojumu atveidē. Šos A.Upīša vārdus varētu attiecināt arī uz dabas tēlojumu R.Blaumaņa prozā: "Dažādus pavērsumus un izlokus ārējā notikuma ritumā, sastrēguma, apstājas un nākamā neziņas, gaidu un nojausmas momentus izsver un ilustrē apkārtnes daba - pārkoņa negaiss, vētrā šalčošais mežs, spiedīgā pusdienas tveice, drūms krēslas novakars vai blāzmaina rītausma." Šajos "ārējos atgleznojumos", kā norāda A.Upīts, tiek ieproģicēti - "atsevišķa cilvēka dvēseles pārdzīvojumu acumirkli".²⁰

Morāli ētiskas problēmas, kas ir visciešākajā sakarā ar dabu, ir kļuvušas par šodienas dzīves aktualitātēm. To saknes saskatāmas jau R.Blaumaņa daiļradē.

Ētiski estētisko problēmu nozīmes kāpinājums ir izraisījis sociālistiskā reālisma literatūras pastiprinātu pievēršanos cilvēka un dabas attiecību mākslinieciskajam notēlojumam, smelot ierosmes konkrētajās nacionālajās literārajās tradīcijās. Tā, piemēram, B.Tabūns, pētot R.Ezeras daiļradi, nonāk pie secinājuma, ka "attālākos kopsakaros te varētu runāt par blau-

manisku cilvēka dvēseles izpētes tradīciju, kas apvienota ar latviešu klasiskajai literatūrai raksturīgo pietāti pret dabu."²¹

Avoti un literatūras norādes

1. Zeile P. Personība un vērtības. R., 1979, 60.lpp.
2. Kirsten U. Mensch und Natur in künstlerischen Sicht. Versuch einer Problemstellung auf der Grundlage der russischen, klassischen und sowjetische Literatur. Disertācija Vilhelma Pika Rostokas universitātē, 1978, 103.lpp.
3. Markss K. Kapitāls. R., 1951, 170.lpp.
4. Jansons J.A. Dailes lokā. Tautasdziesmas par dailumu. R., 1970, 25.lpp.
5. Jansons-Brauns J. Rūdolfa Blaumaņa kopotie raksti.- Grām.: J.Jansons-Brauns. Literatūra un laikmets. R., 1972; 452.lpp.
6. Blaumanis R. Kopoti raksti. R., 1958, II sēj., 180.lpp.
7. Turpat, 181.lpp.
8. Turpat, 185.lpp.
9. Turpat, 184.-185.lpp.
10. Turpat, 185.lpp.
11. Turpat, 185.lpp.
12. Turpat, 185.lpp.
13. Turpat, 185.lpp.
14. Turpat, 185.lpp.
15. Turpat, I sēj., 51.lpp.
16. Turpat, 52.lpp.
17. Turpat, 54.un 55.lpp.
18. Turpat, 58.lpp.
19. Turpat, 60.lpp.
20. Upīts A. Romāna vēsture. R., 1941, I sēj., 33., 34.lpp.
21. Tabūns B. Raksturs latviešu prozā. Iecere un izveide. R., 1978, 143.lpp.

Jaunākās literatūras saraksts par daiļdarba
analīzi (70.gadi).¹

I. Par daiļdarba analīzi vispār

- Borevs J. Literatūras un mākslas kritika. Teorijas un metodoloģijas problēmas. R., 1977
- Kraulīņš K. Aktuāli sociālistiskā reālisma jautājumi šodien.- Karogs , 1977, 9-11
- Анализ литературного произведения. Л., 1976
- Анализ отдельного художественного произведения. Л., 1976
- Анализ художественного произведения. Воронеж, 1976
- Барабаш Ю. Алгебра и гармония. О методологии литературоведческого анализа. М., 1977
- Буяльский Б.А. Курс на мастерство. Начала методики изучения литературы. Киев, 1974
- Бушмин А.С. Об аналитическом рассмотрении литературного произведения.- В кн.: Наука о литературе. М., 1980
- Гей Н.К. Время и пространство в структуре произведения. - В кн.: Контекст 1974. М., 1975
- Гиршман М.М., Громяк Р. Целостный анализ художественного текста. Донецк, 1970
- Елкин В.Г. Опыт логики- диалектического анализа художественного произведения. Владимир, 1977
- Искусство анализа художественного произведения. М., 1977
- Корман Б.О. Принципы по изучению художественного произведения. Ижевск, 1977
- Маймин Е.Я. Опыт литературного анализа. М., 1972
- Маранцман В.Т. и Чирковская В.Т. Проблемное изучение литературного произведения в школе. М., 1977
- Проблемы совершенствования анализа художественного произведения в вузовском преподавании / Под. ред. А. Ребякина. М., 1977

¹ Pilnīgākā (sistematizēta) bibliogrāfija par daiļdarba analīzi (līdz 60.gadu beigām) atrodama grāmatā: Богданов А.Н., Одкевич Л.Г. Методика литературоведческого анализа. М., 1969, с.173 - 190

- Пруцков Н.И. Историко-сравнительный анализ произведений художественной литературы. Л., 1974
- Ревякин А.И. Проблемы изучения и преподавания литературы. М., 1972
- Рудяков Н.А. Стилистический анализ художественного произведения. Киев, 1977
- Современная литературная критика. Вопросы теории и методологии. М., 1977
- Хованская Э.И. Принципы анализа художественной речи и литературного произведения. Саратов, 1975
- Храпченко М.Б. Размышления о системном анализе литературы. - В кн.: Контекст 1975. М., 1977
- Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Донецк, 1977

II. Par episku darbu analīzi

- Bikova S. Latviešu 70.gadu liriskais romāns.- Karogs, 1978, 8,9
- Dombrovska Dz. Skolēnu izziņas interešu izraisīšana literāro darbu analīzes procesā. R., 1980
- Par prozas mākslu. R., 1974
- Skurbe A. Psihologiskās prozas socialitāte.- Grām.: Vienotā daudzveidība. R., 1978, 159.- 179.lpp.
- Zimule E. Dažas mūsdienu latviešu padomju romāna žanra un stila īpatnības. R., 1972
- Žanrs un kanons. R., 1977
- Гиршман М.М. Проблемы целостного анализа художественной прозы. Донецк, 1973
- Калачева С.В. Методика анализа сюжета и композиции литературного произведения. М., 1973
- Карпов А.С. О целостном анализе литературного произведения. - В кн.: Актуальные проблемы современной литературы. М., 1977, с.107 - 112
- Одинцов В.В. О языке художественной прозы. М., 1973

- Ржевская Н.Ф. Концепция художественного времени в современном романе. (Функция ретроспекций в романе). - Научные доклады высшей школы. Филологические науки, 1970, № 4, с. 28 - 40
- Советский роман: Новаторство. Поэтика. Типология. М., 1978

III. Par lirisku darbu analīzi

- Daži dzejas uztveres un mācīšanas jautājumi. R., 1979
- Grinvalde A. Dzejas analīzes pamatprincipi. R., 1980
- Valeinis V. Metodiski norādījumi dzejoļu analīzei kontrol-darbos. R., 1980
- Беленький Е.И. Об анализе лирического произведения. Омск, 1973
- Лирическое стихотворение. Анализы и разборы. Л., 1974
- Лотман Д.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972
- Поспелов Г.Н. Лирика среди литературных родов. М., 1976
- Поэтический строй русской лирики. Л., 1973
- Проблемы стиховедения. Ереван, 1976

IV. Par drāmas darbu analīzi

- Bībers G. Drāmas mainīgās un nemainīgās iezīmes. - Grām.: Literatūras un vēstures fakultatīvā mācīšana. R., 1976
- Владимиров С.В. Действие в драме. Л., 1972
- Аникст А.А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., 1972
- Аникст А.А. Теория драмы на западе. М., 1980
- Владимиров С.В. Действие в драме. Л., 1972
- Карягин А.А. Драма как эстетическая проблема. М., 1971
- Хализев В.Е. Драма как явление искусства. М., 1978

S A T U R S
C O Д Е Р Ж А Н И Е

Priekšvārds	5
Kraulīņš Kārlis. P.Stučkas Latvijas Valsts universitāte Daildarba analīze veseluma aspektā	9
Majorova A.V. P.Stučkas Latvijas Valsts universitāte Daildarba izpētes specifika kontekstā ar citiem mākslas veidiem	41
Ivlevs D.D. P.Stučkas Latvijas Valsts universitāte Priekšnosacījumi daildarba analīzei diahronijas aspektā	60
Борисенко В.И., Дауговиш С.Н. Донецкий государственный университет, ЛГУ им. П.Стучки "Фактор читателя" в методологии анализа худо- жественной прозы	73
Bikova Skaidrīte. P.Stučkas Latvijas Valsts universitāte Liriskā romāna kā veseluma arguves gaita	91
Čakars Oto. P.Stučkas Latvijas Valsts universitāte "Grauds vai dziņnakmens?" (Z.Skujina stāsta "Neikens iet uz Roperbekiem" analīze)	111
Valeinis Vitolds. P.Stučkas Latvijas Valsts universitāte Dzejola analīze	117
Grīnvalde Ausma. V.Lāča Iļerājas Valsts pedagoģiskais institūts Tēla struktūras izpratnes nozīme dzejas analīzē	137
Слободник Душан. Институт литературоведения Словацкой АН г. Братислава Анализ стихотворения Ладислава Новомеского "Анализ"	151
Левитан Л.С. Даугавпилсский педагогический институт Понимание особенностей драматического произве- дения - предпосылка его анализа	163
Vāka Ināra. Vilhelma Pīka Rostokas Universitāte Dabas tēlojums literatūrā un tā analīze	181
Jaunākās literatūras saraksts par daildarba analīzi	192

АНАЛИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Методология и методика

Межвузовский сборник научных трудов

Под ред. проф. В.Валейниса

**Латвийский государственный университет им. П.Стучки
Рига 1981**

На латышском и русском языках

D A I L D A R B A A N A L Ī Z E

METODOLOĢIJA UN METODIKA

Starpaugstskolu zinātnisko rakstu krājums

Prof. V.Valeina redakcijā

Redaktore I.Audriņa

Tehniskā redaktore I.Balode

Korektore I.Fridberga

**Parakstīts iespiešanai 20.04.1981. JT 10003. Papīra formāts
60x84/16. Papīrs Nr.1. 12,5 fiz.iespiedl.11,6 uzsk.iespiedl.
9,5 uzsk.izl.levn.1. Metiens 300 eks. Pasūt.Nr.795,Maksā 95 k.**

**P.Stučkas Latvijas Valsts universitāte
Rīga 226098, Raina bulv.19
Iespiests ar rotaprintu P.Stučkas LUV
Rīga 226050,Veidenbauma ielā 5**