

© 2010 г. В.И. Кравченко

**ТРАНСФОРМАЦИЯ И МИФОЛОГИЗАЦИЯ РОМАННОГО
ГЕРОЯ И ХРОНОТОПА В ДИЛОГИИ Д.Г. ЛОУРЕНСА
«РАДУГА. ВЛЮБЛЕННЫЕ ЖЕНЩИНЫ»**

Анализируется система персонажей (главных героев сюжетного действия) и пространственно-временная композиция двух сюжетно связанных романов Д.Г. Лоуренса «Радуга» и «Влюбленные женщины». Рассмотрены основные черты мифологического хронотопа, выявлен циклический принцип в первом романе, архетип дороги – во втором. В системе персонажей установлено наличие ориентации писателя на систему образов архаичного мифа (архетипы «борьбы» и «тени», мотив «инцеста» и др.). Выявлены тенденции трансформации.

Ключевые слова: поэтика мифологизирования, мифологический хронотоп, трикстер, культурный герой, бинарная оппозиция, архетип, изоморфизм, трансформация.

Центральным событием в творчестве Дэвида Герберта Лоуренса (David Herbert Lawrence, 1885-1930) 1910-х гг. была работа над романной дилогией, принесшей автору неубывающую славу – в 1915 г. вышел из печати роман «Радуга» (“The Rainbow”), а в 1920 г. – роман «Влюбленные женщины» (“Women in Love”). Еще не закончив создание первой части дилогии, писатель осознал ее особый характер, несходство даже художественного языка с предыдущим его шедевром – романом «Сыновья и любовники» [1, с. 46]. В чем же заключается эта особенность? После того, как структура классического социального романа XIX в. подверглась серьезнейшей ревизии, одним из распространенных способов организации повествования становится мифологизирование. Поэтика мифологизирования включала как совокупность определенных художественных приемов, так и особое мироощущение рубежа веков, с его ощущением переходности, ощущением изжитости прежних форм мировоззрения, творчества, постоянным и напряженным поиском новых. Пафос мифологизирования в литературе XX в., по мнению Е.М. Мелетинского,

не столько в социальной критике современного общества, сколько в «выявлении неких неизменных, вечных начал, просвечивающих сквозь поток эмпирического бытия и исторических изменений» [2, с. 295]. Основоположниками мифологизирования в прозе XX в. Е.М. Мелетинский называет Джеймса Джойса, Томаса Манна, Франца Кафку, «четвертым основоположником» указан Дэвид Герберт Лоуренс [2, с. 358]. Роль мифа в системе образов, идеологии и структуре произведений Лоуренса, хорошо знакомого со скандинавским, древнегерманским эпосом, античной мифологией, внимательно изучавшего «Золотую ветвь» Дж. Фрейзера и другие работы, посвященные творчеству и ритуалам древних, исследовалась и в отечественном (Н.В. Глинка, Г.М. Ермакова, М.К. Попова, А.В. Пустовалов) и в зарубежном литературоведении (D. Albright, N. Frye, C. Rossman, W. Troy, R.G. Walker, P.T. Whelan и т.д.). Тем не менее, такие исследования фрагментарны, нуждаются в систематизации и обобщении. В данной статье, которая является частью более емкого исследования, проследим за трансформацией и мифологизацией персонажей и хронотопа в дилогии Д.Г. Лоуренса «Радуга. Влюбленные Женщины».

«Радуга» – весьма своеобразная, не имеющая прецедента в английской литературе, «семейная сага», рисующая жизнь трех поколений фермерской семьи Брэнгуэн в графстве Дербишир с 1840-х гг. до начала XX в. Хотя в «семейной саге» четко обозначены приметы времени и места, уединенная ферма в средней Англии становится той «опытной моделью», на которой автор подвергает художественному анализу глубинные, общие для всей страны социальные процессы. Представители старшего поколения в «Радуге» – Том Брэнгуэн и его жена Лидия – ведут еще вполне «почвенное» существование: общий ритм их жизни определяется близостью к природе, зависимостью от ее естественных циклов. Инстинктивное взаимопонимание между супругами сменяется у их детей – Уилла, сына Тома, и дочери Лидии от первого брака Анны – ожесточенной борьбой несходных темпераментов. В углубляющемся разобщении между героями Лоуренс видит следствие болезненно вторгающейся в сельский быт Дербишира индустриализации, чреватой для его обитателей многими бедами. Психологическое отчуждение достигает наивысшей точки в жизни представительницы третьего поколения Брэнгуэнов – дочери Уилла и Анны – Урсулы, унаследовавшей чувственно-страстную натуру матери и романтический идеализм и любовь к искусству отца, талантливого резчика по

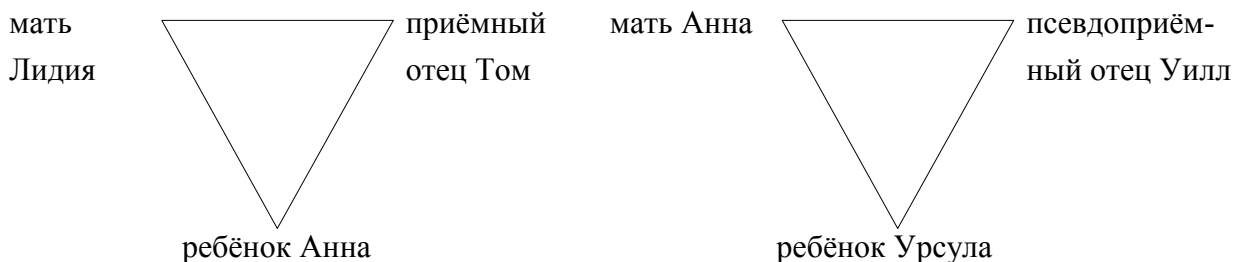
дереву. История Урсулы состоит в том, что ее переезд в город, тщетные попытки самоутвердиться на учительском поприще, найти себя в искусстве или религии, наконец, ее любовь к молодому офицеру Антону Скребенскому, участнику военной кампании в Индии, и последующее разочарование в нем занимают главное место во второй части романа «Радуга», завершают который утопические картины будущего, где разрешены социальные контрасты современности. Дальнейшим поискам Урсулой и ее сестрой Гудрун собственного места в жизни в условиях Англии начала века Лоуренс посвятил роман «Влюбленные женщины» (1920), сюжетно примыкающий к предыдущему и составляющий в совокупности с «Радугой» эпико-повествовательную дилогию о семье Брэнгуэн. Во втором романе дилогии история взаимоотношений Урсулы Брэнгуэн с Рупертом Беркином, школьным инспектором, которая переплетается с историей взаимоотношений другой пары – сестры Урсулы Гудрун и Джеральда Крича, наследника владельца крупной угольной компании. Главной темой романа являются чувственные отношения между мужчиной и женщиной, их развитие в сложных условиях XX в. В рамках этой темы впервые осуществляется постановка проблемы противостояния естественного и «механического», проблемы, едва ли не важнейшей для позднего творчества Лоуренса. Носителями полярных начал являются Беркин и Джеральд. В полемике этих героев реализуется одна из основных в концепции позднего Лоуренса идея о «ложности» жизни, подчиненной установкам «механизма» и «истинности» судьбы, следующей позывам внутреннего «Я». Также впервые в этом романе авторский герой обретает одну из своих характеристик, которая позже станет для него постоянной, это его так называемое «non-commitment» («невключение», «неприятие», «недеяние»), то есть отказ от «включения» в общественную деятельность, уход в «личную жизнь».

Мифологический хронотоп представляет собой универсальную систему, охватывающую прошлое, настоящее и будущее, заменяя фактически для людей реальную историю. Поэтому в мифах нет необратимого времени, события развиваются внеисторично и панхронично. Абсолютный мифологический хронотоп заполняется вечными и абстрактными предметами и субъектами, здесь нет ничего преходящего и смертного, бытие лишь меняет свою внешнюю форму, а в своем существе оно вечно. Основным критерием и способом же организации циклического мифологического хронотопа яв-

ляются универсальные причинно-следственные связи, обусловленные архетипическими семантическими парами (верх-низ, рождение-смерть, мужское-женское, близкое-далекое и т.д.). Эти семантические бинарные оппозиции или антиномии обусловили также структуру мифологической концепции пространства [3, с. 25]. Основными чертами мифологизма хронотопа могут являться: 1) временная инвариантность; 2) ориентация на бесконечное время; 3) усиление моделирующей функции хронотопа; 4) циклическая концепция времени; 5) изоморфизм хронотопа внутреннему миру персонажа и героцентризм. В первом романе дилогии – «Радуга» – хронотоп организуется по модели циклического мифологического хронотопа. Сюжетное действие происходит в замкнутом и малом пространстве фермы Мерш – пространстве аграрного ритуала, где все взаимосвязано, где время циклично. Этому пространству все больше противостоит и его вытесняет пространство цивилизации, разомкнутое и великое, время в котором течет иначе. Важную роль играют понятия «здесь» и «там». Женщины фермы Мерш, мечтая «увидать далекий мир иных городов и округов», желая дать образование своим детям, способствовали разрушению замкнутого пространства фермы, замкнутого для исторического процесса и цивилизации. Трагическим последствием вторжения цивилизации в мир Бренгуэнов явилось наводнение, в котором погибает глава семьи Том Бренгуэн. Своеобразная аналогия библейского потопа. В романе «Влюбленные женщины» на первый план выходит жизнь Урсулы и ее сестры Гудрун, что, казалось бы, должно было сообщить повествованию линейный временной порядок (что характерно для классического романа). В этом романе, в отличие от «Радуги», нет циклизма: цикл разомкнулся в ряд, в котором, однако нет линейного движения, а лишь рядоположение в пространстве, имеет место накопление эпизодов, призванных реализовать комплекс имени героинь. Основным становится архетипический мотив путешествий двух пар героев, включающих блуждания по миру, морские поездки. Эти путешествия, как правило, строго соотнесены с мифологической топографией, не только с противопоставлением неба, земли, подземного и подводного «царств», но также с противопоставлением дома и дороги (последняя представляет собой «чужой» мир, насыщенный опасностями и приключениями), с маркированием воды (реки, озера) как границы между мирами на суше и т.д. и т.п.

Система персонажей организована фундаментальной мифологической бинарной оппозицией. Одним из характерных приемов авторского мифологизирования является аллюзии на известные мифологические или эпические образы – носители определенной «художественной информации». В романной диалогии герои соотносятся не столько с жизнью общества, сколько с космическими началами, универсальными законами миропорядка и высшими силами бытия. Эта соотнесенность с бытийными универсалиями и сообщает героям статус мифического. Зарубежные исследователи П. Уэлан (P. Whelan) и Дж. Мойнахен (J. Moynahan) сошлись во мнении, что, когда мы впервые в романе «Радуга» встречаемся с Лидией Ленской, она уподобляется автором Деметре, но, когда узнаем о более ранней фазе ее жизни, узнаем в ней Персефону, невесту темнобородого Аида (в сюжете Павла Ленского). В первой части романа развернутое описание выхода Лидии из состояния глубокой депрессии, возникшей в результате переживания смерти ее первого супруга, Дж. Мойнахэн называет «ритуальной сценой», анализирует ее как таковую и соотносит героиню в ней с Персефой, тем более, что автор сам дает основание для подобного уподобления [4, с. 142]. П. Уэлан, говоря о «вагнеровском измерении» в диалогии Д.Г. Лоуренса, пишет в своей монографии «хотя романы каждый сам по себе имеют различные структуры, вместе «Радуга» и «Влюбленные женщины» образуют последовательность, очень схожую с той, что составляют 4 части «Кольца Нибелунгов» [5, с. 25]. Система аллюзий и прямых совпадений позволяет П. Уэлану провести сравнение мифологических мотивов вагнеровских опер с сюжетными мотивами романов «Радуга» и «Влюбленные женщины». И у Вагнера, и у Лоуренса П. Уэлан находит мотив «опознания героя», сравнивая встречу Зиглинды и Зигмунда в «Валькирии», когда Зиглинда видит в Зигмунде своего близнеца, и знакомство Уилла Бренгуэна с Анной Ленской, которая однажды решает, что Уилл «яркое отражение ее самой» [6, с. 128]. Но, в отличие от мифа, Уилл лишь показался Анне ее близнецом, что и привело в дальнейшем к их постоянным столкновениям. Еще один мотив – мотив инцеста – находит исследователь в браке тех же Зиглинды с Зигмундом и Анны с Уиллом. Анна и Уилл, хоть и считались двоюродным братом и сестрой, таковыми, по сути, не были, так как дочь Лидии Анна не была дочерью мужа Лидии, Тома Бренгуэна, а лишь удочерена им. Таким образом, инцест в браке Анны и Уилла номинален. П. Уэлан выделяет

и мотив «мистического рождения», связывающий представительниц трех поколений. Этот мотив связан с происхождением Лидии Ленской, ее дочери Анны и дочери Анны и Уилла — Урсулы. Урсула кровная дочь Уилла, но Лоуренс так часто подчеркивает чужую для Уилла природу Урсулы, что даже ее жених Руперт Беркин воспринимает Уилла как приемного отца. Питер Уэллан делает вывод, что в мистическом смысле Уилл, как и Том, — приемный отец. Получается следующая архетипическая схема родственных отношений в двух поколениях Бренгуэнов:



Кроме того, в романе «Радуга» мужчина оказывается существом несостоятельным, неспособным дать женщине духовное и телесное удовлетворение. Одной из главных тем романа является эволюция женщины, раскрытие ее подлинной сущности. Все женщины в романе «Радуга» (Лидия, Анна, Урсула) мыслят свое существование в единстве с природой и Космосом.

Другой прием присущ роману «Влюбленные женщины», где часто имя персонажа определяет ее судьбу. Как и в мифе, имя героини и ее сущность тождественны: имя предопределяет программу жизненного пути героини и ее пространственные перемещения. Так, Гудрун (Gudrun), сестра Урсулы и одна из главных героинь романа, наследует не только имя известной представительницы скандинавского эпоса, но и ее злосчастное качество – приносить горе любимым. Ее возлюбленный Джеральд Крич, (также, как воин Сигурд, герой скандинавской «Саги о Вельсунгах») погибает по ее злому умыслу. Обстоятельства смерти и белокурая внешность сближают Джеральда с Бальдром, другим героем скандинавского мифа («Старшая Эдда»), который тоже умирает молодым из-за козней коварного Локи. В роли Локи в романе выступает скульптор Лерке (Loerke) – созвучие имен очевидно, которому Гудрун, охладев к Джеральду, дарит свою привязанность. Сама же Урсула (Ursula), призванная воплощать положительный женский идеал Лоуренса, сближается автором с одноименной христианской святой, покровительницей женствен-

ности, позаимствовав также некоторые черты у швабской богини луны Хорсел и египетской богини природы и плодородия Исиды. Обыгрывание в связи с образом Урсулы, образов Луны и Природы, говорит о сознательном использовании Лоуренсом историко-культурных ассоциаций к этому образу: Урсула, как носительница «истинной» женственности, связанной с миром природы, обожествляемой языческими культами и освящаемой покровительством христианской святой, противопоставляется Гудрун, воплощающей извращенную женственность. Лоуренс не был сторонником эмансипации женщин; поведение самоутверждающейся, постоянно готовой к проявлению самости и настаиванию на своей воле Гудрун становится у писателя выражением негативной современной тенденции – отходу женщин от своего естества, склонного, по Лоуренсу, более к пассивности, к подчинению, к воплощению творческих замыслов мужчины.

К контрастным близнечным парам архаических мифов восходят и традиционные два главных героя – двое мужчин, объединенных «внутренним родством», «братской близостью» – Руперт Беркин и Джеральд Крич, которые, тем не менее, занимают различные, порой прямо противоположные жизненные позиции. Здесь пара героев имеет немалое сходство с «братьями-соперниками» в мифах и сказках, однако там довольно отчетливо различаются положительный «культурный герой», создающий или добывающий для своего народа территорию, пропитание, орудия труда, и его антипод, трикстер, демонически-комический насмешник, воплощающий антисоциальное, деструктивное начало, портящий сделанное братом. Герои Лоуренса соотносятся с близнечной парой архаических мифов и по степени близости, и по напряженности противостояния, но специфика разделения на «положительных» и «отрицательных» в романе совершенно особая: писатель делает своего «положительного» героя в определенной степени асоциальным, бунтарем, решительно выражающим свое несогласие с господствующими в обществе установками, т.е. «антигероем» с классической точки зрения (Беркин). Его антагонист, напротив, весьма консервативен, полностью поддерживает существующий уклад жизни (Джеральд).

Таким образом, принципы создания системы персонажей в целом и образа персонажа в частности изменяются от «Радуги» к «Влюбленным женщинам». Трансформация происходит в двух направлениях. Во-первых, изменя-

ется соотношение романских, эпических и мифологических начал: в «Радуге» романские и мифо-эпические принципы создания персонажа параллельны и равноценны, в романе «Влюбленные женщины» романский герой трансформируется и мифологизируется. Во-вторых, система персонажей в жанровом движении творчества Лоуренса от «Радуги» к «Влюбленным женщинам» обнаруживает тенденцию к унификации. Между тем, унификация образной системы является особенностью построения мифологического текста. Ю.М. Лотман отмечает, что «чем заметнее мир персонажей сведен к единственности <...>, тем ближе он к исконному мифологическому типу структурной организации текста» [7, с. 19]. Многогеройность текста, в принципе невозможная в тексте подлинно мифологическом, исторически возникла в результате перехода от мифологического построения к линейному и утраты изоморфизма между уровнями текста. В «Радуге» герои (Лидия – Том, Анна – Уилл, Урсула – Скребенский) становятся продолжением друг друга, судьбы разных героев в своей совокупности составляют единую романную судьбу. «Влюбленные женщины» является многогеройным повествованием, однако героев можно рассматривать как варианты единого распавшегося комплекса мифологической пары персонажей (Урсула=Гудрун – Джеральд=Беркин). Такие же тенденции (мифологизации и унификации) выявляются в организации хронотопа: в «Радуге» время мифологическое – природное, эпическое – социальное, история, романное – индивидуальное, судьба функционируют как равноценные и равноправные, время и пространство организуются и структурируются с помощью циклической модели – доминирующее значение приобретает циклический социальный хронотоп, во втором романе диалогии разрушается свойственное единство Времени, Истории и Судьбы – эти три феномена функционируют в «Влюбленных женщинах» как взаимопротиворечащие и взаимоисключающие пространственно-временные модели, организуются с помощью мифологических парадигм.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Sagar K. D.H. Lawrence: A Calendar of his Works. Manchester, 1979.*
2. *Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976.*

3. *Гаджиев А.А.* Проблема мифологизма и фольклоризма в современной художественной прозе (70-80-е гг.): автореф. дис... докт. филол. наук. Баку, 1998.
4. *Moynahan J.* Ritual Scenes in *The Rainbow* // *The Deed of Life: the novels and tales of D.H. Lawrence.* Princeton, 1963
5. *Whelan P.* Lawrence D.H.: Myth and Metaphysic in the «Rainbow» and «Women in Love». London, 1988.
6. *Лоуренс Д.Г.* Радуга в небе. М., 2006.
7. *Лотман Ю.М.* Происхождение сюжета в типологическом освещении // Статьи по типологии культуры: Материалы к курсу теории литературы. Тарту, 1973. Вып. 2.

*Нижегородский государственный
педагогический университет*

15 февраля 2010 г.