

**Полховская Е.В., Мазина Е.Н., Терновая Т.Ю.
МИФ В АНГЛИЙСКОМ РОМАНЕ XX ВЕКА: Д.Г. ЛОУРЕНС И ДЖ. ФАУЛЗ**

Тема обращения английских писателей к мифу рассматривалась неоднократно. В Британии и Америке прошлого века сформировалось целое направление в литературоведении – мифокритика. Начав свое существование со времени возникновения Кембриджской школы, мифокритика направляла деятельность ряда выдающихся ученых. Достаточно лишь вспомнить ритуально-мифологическую теорию Дж. Фрейзера, теорию архетипов К. Юнга, взгляды на литературный процесс Н. Фрая и Р. Барта. Роль мифа в литературе изучали и представители других литературно-критических направлений.

В зарубежной и отечественной мифокритике достаточно подробно изучено влияние мифологии на формирование героического эпоса, а через него и на повествовательную литературу. Драма и отчасти лирика воспринимаются современной наукой в их генетической связи с мифом, ритуалами, религиозными мистериями. Современная литература продолжает пользоваться символическим языком мифа. В XX веке происходит сознательное вплетение мотивов античности и христианства, элементов мифологии индейцев и египтян в литературное произведение (Дж. Джойс, Ф. Кафка, Т. Манн, Гарсия Маркес), а также создание новых мифов и поэтических символов. В данном исследовании мы делаем акцент на особенностях использования мировой мифологии в художественных целях. Как утверждает Я.Э. Голосовкер, «разумная творческая сила – а имя ей Воображение, Имагинация, – которая создавала миф, действует в нас и по сей час, постоянно, особенно у поэта и философа, но в более прикрытом виде» [1; 9] Именно это утверждение является отправной точкой наших дальнейших рассуждений. *Новизна* нашего подхода заключается в выявлении особенностей художественного мышления писателей XX века, мышления образами в единстве с мышлением смыслами. *Актуальность* исследования обусловлена необходимостью решения данных литературоведческих проблем. В качестве исходных положений теории мифа в своем исследовании мы опираемся на работы А.Ф. Лосева, Я.Э. Голосовкера, Е.М. Мелетинского.

Наша *цель* – продемонстрировать мифотворчество и мифоборчество выдающихся английских писателей прошлого столетия. Для анализа выбраны произведения двух известных английских авторов – Дэвида Герберта Лоуренса и Джона Фаулза. Выбор этот не случаен – он предоставляет нам возможность сопоставить психологический роман начала XX века и постмодернистский роман 60-х. Такое сопоставление приобретает особую значимость, поскольку оба автора принадлежат одной художественной традиции. Сам Фаулз неоднократно подчеркивал глубину лоуренсовского видения, так что преемственность была во многом осознанной. Более того, оба автора испытали влияние психоаналитических теорий (Д.Г. Лоуренс – фрейдистских взглядов, Джон Фаулз – юнгианских).

Мифология служит писателям неиссякаемым источником глубоких символов, тем, что Ван Вик Брукс назвал «usable past». В XX веке происходит актуализация понятия «миф» наряду с его абстрагированием. А именно, литературные произведения наполняются многочисленными аллюзиями на мифы древних народов и одновременно являются источниками новой мифологии, где находят свое воплощение «наиболее семантически богатые, энергетичные и имеющие силу примера образы действительности» [2, с. 11]. Обращение писателей прошлого столетия к мифу часто рассматривают как своего рода защитную психологическую реакцию на меняющийся темп и условия жизни: «способность общества к мифотворчеству, скорее, показатель не его болезни, а, наоборот, духовного и психологического здоровья, его нормальной реакции на меняющиеся социальные условия, его способности творчески воспринимать меняющуюся действительность и психологически приспособляться к ней» [3, с. 137].

Дэвид Герберт Лоуренс – автор сложный и противоречивый, проповедник «веры в кровь и плоть человека», создатель нового мифа о «высшей жизни тела». Можно согласиться с мнением, что Лоуренс реагировал на идеи, высказанные в трудах М.Вебера, Э.Дюркхайма, Дж. Фрейзера, З.Фрейда, а также на исторические явления, которые отразились в их открытиях [4, с. 107]. Но главное, на чем хотелось бы сфокусировать внимание, – процесс поиска мифологемы и создания нового мифа.

Обратимся к новеллам Д.Г. Лоуренса, как к «ключу к его художественному миру, к пониманию его проблематики и стиля» [5, с. 152]. Они не обходятся без многочисленных аллюзий на миф, преимущественно миф античный. В «Божьей коровке» (The Ladybird, 1921) описывается любовная связь леди Дафны и графа Диониса Псанека, военнопленного. Повествование оканчивается разлукой влюбленных и их вечным духовным единением. Использование мифологии помогает создать ощущение отрешенности от каждодневных проблем. Писатель проводит аналогии между своими героями и мифологическими персонажами (Персефой, Аидом, Дионисом). К концу новеллы создается «темный, подземный, мифический мир, а знакомый мир дневного света и обычных событий отгесняется в тень и становится призрачным» [6, с. 19]. Еще в 1915 году Лоуренсом был написан рассказ «Наперсток» («The Thimble») на сходный сюжет: изувеченный муж возвращается с войны; его отношения с женой суждено пройти сложные испытания, так как уже невозможно возродить былые любовные восторги. Жена (писатель не использует имен) шьет мужу белье, ожидая его возвращения, и, найденный наперсток – свидетельство неугасающей любви. «Наперсток» – притча о возрождении, в то время как в «Божьей коровке» сильны мотивы разрушения, усиливающиеся символикой древних темных мифов. На самом наперстке изображены божья коровка, которая, согласно автору, сродни египетским скарабеем является символом разложения, а также змея,

согласно автору, сродни египетским скарабеем является символом разложения, а также змея, излюбленный образ лоуренсовских поэм, символ темной сексуальности. Христианский миф о возрождении отступает. Большую значимость приобретают классические аллюзии. Например, имя графа напоминает нам о диком образе бога Диониса (Бахуса). Д.Г. Лоуренс, по мнению Мелиссы Партридж, сопоставляет два античных мифа о Дионисе [6, с. 25]. Леди Дафна называет Дионисом своего мужа, который до войны был «полон живительной влаги, молока и меда, золотого северного вина» («full of sap, milk and honey, and nothern golden wine»). Но с истинным Дионисом, темным богом власти писатель идентифицирует польского графа Псанека. Нигде больше Лоуренс не использовал столько изотерических знаний, как в этом произведении. «Классические ссылки, которые первоначально используются как метафоры, начинают жить своей жизнью» [6, с. 25].

В дальнейшем творчество Лоуренса характеризуется переплетением мифических и реалистических элементов. В «Пернатом змее» (The Plumed Serpent, 1924–25) писатель рисует первобытные культы индейцев Америки. По-прежнему находясь в поиске образа жизни, альтернативного западной цивилизации, Лоуренс обращается к мифологии индейцев. Впрочем, роман изображает только мистические культы; языческие боги предстают в пестроте и красочности их атрибутов, а логика мифа подменяется лоуренсовской идеей о покорности женщины воле мужчины как высшем ее предназначении. (Подробнее о романе смотри: Полховская Е.В. Возрождение мифа о Кецалкоатле или кризис мифотворчества Д.Г. Лоуренса) [7].

Переходя к рассмотрению творчества Дж. Фаулза, нужно отметить необходимость интерпретировать его произведения как с учетом традиции английского психологического романа, так и в контексте постмодернистской литературы. Роман Фаулза «The Magus» (1965), в русском языке получивший два варианта перевода - «Волхв» и «Маг», вызвал нескончаемый поток комментариев и до сих пор остается самым популярным и одновременно самым сложным романом писателя, которому посвящены многочисленные статьи и монографии. О наличии автобиографических элементов в романе Джон Фаулз говорит так: «Редкий автор любит распространяться об автобиографической основе своих произведений, – а она, как правило, не исчерпывается временем и местом написания книги, – и я не исключение. И все же мой Праксос – на самом деле греческий город Спеце, где в 1951–1952 годах я преподавал в частной школе» [8 21]. Именно там и возникла идея написания книги. В 70-х годах писатель вносит в роман некоторые коррективы. Критики склонны считать роман философской притчей с четко разработанной умозрительной схемой, героями-архетипами, сложной символикой. Сам автор опровергает мнение о своем романе как о «железно-расчетливой пробе фантазии», заявляет о его стихийности и загадочности. События романа «Волхв» происходят на небольшом греческом острове, где главный герой, молодой преподаватель английского языка Николас Эрфе, невольно становится участником некоего эксперимента, поставленного владельцем виллы Бурани, Морисом Кончисом. Выбранное место действия провоцирует автора на многочисленные аллюзии на античную мифологию. Фаулз представляет природу, людей и события в таком ракурсе, что они никак не укладываются в контекст современной жизни и легче интерпретируются при помощи мифологических образов. Так, подчеркивается нечто «неистребимо абсурдное» в школе с программой, построенной по образцу Итона и Харроу, чуть севернее места, где Клитемнестра убила Агамемнона.

Отличительно, что прямые античные аллюзии переплетаются с аллюзиями на современные произведения мифологической тематики, например, на роман Жана-Поля Сартра «Мухи»: «Когда меж деревьями висели тучи назойливых черных мух, и я спасался от них, подобно Оресту, чертыхаясь и хлопая себя по лбу». Иногда миф ложится в основу шутки или каламбура: «Вы говорите как Адонис. Вас что, тоже кабан задрал?», или: «Когда спрашивают Гермеса, Зевс не остается в неведении» (Прислуживающий Конхису грек с весьма распространенным именем Гермес передает хозяину свой разговор с Николасом).

Впрочем, существует более глубокий пласт мифологических интерпретаций. На страницах романа мы встречаемся с образами и символами, представляющими мифотворческое наследие разных народов Азии, Африки, Европы. Иногда они дают ключ к пониманию мотивов поведения героев. Так, частью садового интерьера Бурани была статуя Приапа: «В тени у выступа скалы на пьедестале возвышался бронзовый человек с чудовищно торчащим фаллосом. Руки тоже были воздеты – жестом, каким страшат детишек; на губах самозабвенная ухмылка сатира. Несмотря на небольшой рост – около восемнадцати дюймов – фигура внушала первобытный ужас». В древности деревянные фигурки этого сельского божка стояли в любом саду, отпугивая воров и принося урожай. У Фаулза Приап символизирует мужскую эгоистичность героя, его нацеленность на погоню за новым сексуальным опытом («...на задворках моего сознания воздел руки и ту, запретную, часть тела Приапчик – и дико засверкал глазами»), столь резко осмеянной в сцене суда. Но Фаулз редко охотно дает ключи к разгадке. Будучи постмодернистом, он предпочитает вести интеллектуальную игру с читателем, предлагая сложные аллюзивные образы-символы, заставляя читателя проникнуть в их логику, а затем, нарушая ее, предлагает новую версию и интерпретацию, создает новую реальность. Писатель утверждает: «Роман даже доходчивее и увлекательнее написанный, не кроссворд с единственно возможным набором правильных ответов – образ, который я тщетно пытаюсь... вытравить из голов нынешних интерпретаторов. «Смысла» в «Волхве» не больше, чем в кляксах Роршаха, какими пользуются психологи. Его идея – это отклик, который он будит в читателе, а заданных заранее «верных» реакций, насколько я знаю, не бывает» [8, с. 170].

В первой и второй частях романа мы становимся свидетелями театрализованных представлений, действующими лицами которых являются древние божества (бог Аполлон, его сестра-близнец Артемида, са-

тир и нимфа). Здесь, как это свойственно постмодернистскому роману, присутствуют аллюзии на несколько источников, или различные интерпретации одного источника. Сам автор делает намеки на некоторые из них. Так, в доме Конхиса Николас наталкивается на книгу «Французский усадебный театр восемнадцатого века», где упоминаются не только пастухи и пастушки в греческих и римских костюмах, инсценирующие оды Феокрита и буколики Вергилия, но и более сомнительные сцены.

Каждая аллюзия в романе «Волхв» становится сложной метафорой со множеством значений. Фаулз не прекращает игру с читателем, соблазняя его легкими разгадками, а затем разрушая иллюзию простоты и ясности. Искусство писателя в том, что читатель невольно отождествляет себя с главным героем, а посему обречен на все испытания, которые тот проходит, обречен на его ошибки и метания. И герой, и вслед за ним читатель, интерпретируют события (к примеру, театрализованную сцену погони сатира за нимфой и заступничества Артемиды), исходя из сложившихся представлений и знаний античной мифологии, пытаясь втиснуть реальность в определенную схему. Так, в нимфе узнается Лилия, таинственная гостья Буранни, ставшая объектом вождения Николаса. И ее чистота и невинность уже никем не ставится под сомнение, а разрушение этой иллюзии воспринимается болезненно, шокирует. Писатель вводит все новые аллюзивные метафоры, увлекая и запутывая нас. Апофеозом является сцена суда, где Николас выступает в роли обвинителя и обвиняемого, в роли жертвы и палача. Над героем вершится феерический суд. Образы древних божеств несут некий символический смысл. Так тринадцать (неслучайное число) присяжными заседателями становятся: Хернлизверобой («божок неолита, дух таежного сумрака, племенного строя, черный и студеный, как прикосновение железки...»), ведьма, человек с головой крокодила, ацтек, «крылатая вампирша», африканское божество («плебейский страшила в домодельной кукольной хламиде»), суккуб «с босховской харей», «скелетик-Пьеро», «рыба-женщина-птица», «песьеголовый Анубис», колдун, «козлобород». Автор словно рисует картину «Страшного суда» в искаженной, гипертрофированной форме, где приговор будет вынесен служителями темных сил. Фаулз вплетает в канву произведения и библейские мотивы: «Архидьявольская спесь, с которой козлобород, его адское величество, шествовал на место, приличное его сану...похоже предстоит черная месса...Мне вдруг пришло в голову, что передо мной – карикатурный Христос; жезл – пастушеский посох; черная борода – Иисусова каштановая борода, кровавая свеча – нечестивый аналог нимба».

Почти все фигуры воплощают «некий зловещий архетип». Где же разгадка? Кто такая Лилия: нимфа, Астарта, египетская Изиды, индийская Кали или «легендарная шлюха Ио»? И кто ее любовник-негр: Анубис, Цербер, или Отелло? (Отметим, что роман изобилует аллюзиями на шекспировские произведения.) Символично и имя главной героини: Элисон (или Элиссон) - древнегреческого происхождения и означает «здоровомыслие»: «...Алисон и есть сердцевина. Алисон и есть Незримая Астарта...».

Думается, ключи к разгадке следует искать не в попытке определения архетипов и расшифровки символов. Вспомним отвергнутое автором первоначальное название романа – «Игра в бога». Мы играем в бога, мы примеряем древние представления как маски, забывая о реальности, о собственной жизни и необходимости сделать собственный выбор. Фаулз пишет: «Я хотел, чтобы мой Кончис продемонстрировал набор личин, воплощающих представление о божестве – от мистического до научно-популярного; набор ложных понятий о том, чего на самом деле нет, – об абсолютном знании и абсолютном могуществе. Разрушение подобных миражей я до сих пор считаю первой задачей гуманиста; хотел бы я, чтобы некий сверх-Кончис пропустил арабов и израильтян, ольстерских католиков и протестантов через эвристическую мясорубку, в какой побывал Николас» [8, с. 173].

В эпизоде суда герой романа устрасился не масок, а того, кто скрывался под ними: «А то была неискраемая первопричина страха, ужаса, истинного зла – Человек с большой буквы». Ключевой в понимании смысловой нагруженности произведения является финальная сцена. Николас и Алисон беседуют на парковой лужайке недалеко от здания Камберленд-террейс, украшенного изваяниями античных божеств. Вначале герои ведут себя так, как-будто они все еще находятся под наблюдением всеисильного Конхиса. Но многочисленные окна пусты, а боги – это всего лишь изваяния из белого камня. «Игра в бога» окончена. «Ведь бога нет, и это не игра». Как верно подметил Л.Баткин, Джон Фаулз «транспонирует, в сущности, единственный лейтмотив, в конечном счете, явственно доносящийся сквозь очередную романную перипетию. Этот лейтмотив – запутанные поиски современным Я своей идентичности. В начале романов перед нами, казалось бы, вполне определившаяся и обычно достойная личность, но личность в рамках предзаданного, узнаваемого, тождественного себе и благополучного существования. Далее внезапно разверзается бездна. И выясняется, что идентичность Я в том лишь и состоит, что индивид всегда на кануне себя, не совпадая с собой. То есть «идентичность есть порыв, судьба и тайна»[9, с. 268].

Роман «Волхв» должен трактоваться в контексте постмодернистской литературы, так как в нем обнаруживается соответствие многим, по определению Д. Затонского, «демонтирующим» признакам постмодернизма (неопределенность, деканонизация, сконструированность и др.) [10, с. 188]. «Двузначность, плюрализм, сомнение – вот киты, на которых балансирует постмодернизм», считает ученый [10, с. 190].

Нельзя не согласиться с выводами, к которым приходит Алексей Зверев, анализируя литературу постмодернизма: «Постмодернизм зарождался прежде всего на почве неприятия стандартизации, однотипности, монотонности, ставшей слишком узнаваемой приметой культурного ландшафта где-то к концу 50-х годов. Закономерно возникала ответная реакция: никаких универсальных норм, сплошная относительность. Впоследствии появится и подходящий термин – преодоление «центрирующей мифологемы».

...Ирония, эклектика, игра, потенциальная смысловая бесконечность и, уж во всяком случае, стремление непременно опровергнуть мнимую дефинитивность любой (в особенности самой авторитетной) трактовки любого (хоть самого возвышенного, хоть вызывающе тривиального) предмета – вот что приобрело ключевую важность для этой методологии. Сопротивление «тотальности» превращается в главный побудительный импульс формирующейся новой культуры, для которой не существует обобщений, а есть лишь случаи среди многих случаев: схожих до аналогии, несхожих до контраста» [11, с. 14–15]

Итогом проведенного нами исследования является мысль о значимости мифологического элемента в творчестве английских прозаиков XX века. И если доминирующей тенденцией в работах Д.Г. Лоуренса было авторское мифотворчество, то постмодернистские произведения Дж. Фаулза направлены на разрушение существующих мифов при высоком удельном весе мифологических аллюзий.

Книги Д.Г. Лоуренса и Дж. Фаулза и на заре XXI века остаются одними из самых «сильных» и захватывающих литературных произведений прошлого столетия.

1. Голосовкер Я.Э. Логика мифа. Приложение: Акад. Н.И. Конрад о труде Я.Э. Голосовкера. Сост. и авторы примеч. Н.В. Брагинская и Д.Н. Леонов. Послеслов. Н.В. Брагинской. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства "Наука", 1987. – 218 с.
2. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследование в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.
3. Ставицкий А.В. Социально-политический миф и проблема отношения к нему в современной науке // Культура народов Причерноморья. – Симферополь, 2002. – № 35. – С. 135–137.
4. Журавлев А.И. Д.Г. Лоуренс: Литературное сознание и социальная действительность // Вестник ЛГУ. – Л., 1985. – №16. – С.107–108.
5. Жлуктенко Наталия У пошуках художньої істини // Всесвіт. – Киев, 1983. – №8. – С. 151–153.
6. Partridge Melissa Introduction / D.H.Lawrence The Complete Short Novels.– Penguin Books, 2000. – P. 10–25.
7. Полховская Е.В. Возрождение мифа о Кецалькоатле или кризис мифотворчества Д.Г. Лоуренса // Культура народов Причерноморья. – Симферополь, 2002. – №35. – С. 108–112.
8. Фаулз Джон От автора // Иностранная литература. – М., 1993. – №9. – С.5–118.
9. Баткин Л. Автор, оказывается, не умер // Иностранная литература. – М., 2002. – №1. – С. 268–271.
10. Д. Затонский Постмодернизм в историческом интерьере // Вопросы литературы. – М., 1996. – №3. – С. 182–204.
11. Зверев Алексей Черепаха Квази // Вопросы литературы. – М., 1997. – №5. – С. 3.

Литературные источники

1. D.H.Lawrence The Complete Short Novels. – Penguin Books, 2000. – 614 p.
2. D.H.Lawrence The Plumed Serpent. – Penguin Books, 1967. – 462 p.
3. Фаулз Джон Волхв (Роман. Перевод с англ. Бориса Кузьминского) // Иностранная литература. – М., 1993. – №7,8,9.

Силин В.В.

КОНТЕКСТУАЛЬНОЕ И ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЕ ЧТЕНИЕ

В теории М.М. Бахтина представлены два вида диалогизма – «макродиалог», т.е. внутритекстуальный диалог идей, который позволил исследователю определить романы Достоевского как диалогические, и «микродиалог», т.е. диалог языковых форм произведений с формами других произведений [1]. В 1967 году теоретик французского постструктурализма Юлия Кристева ввела в литературоведение концепт интертекстуальность, скопированный с «микродиалога» Бахтина, так как он также служит обозначению различного рода формальных связей текста с другими текстами [2]. Концептом Кристевой воспользовались прежде всего представители различных течений постструктурализма, которые проигнорировали «макродиалог», требующий интерпретации идейного содержания произведений, потому что их интересовал только лингвистический анализ текстов. Но поскольку интертекстуальность пронизывает все тексты без исключения, то, в отличие от «макродиалога», она представляет их полностью диалогическими. Поэтому, очевидно, Цветан Тодоров заявил о «провале» попытки Бахтина разделить произведения на диалогические и монологические [3]. А Альгирдас Жюльен Греймас объявил теорию Бахтина «неточной» [4].

Опираясь на концепт Кристевой, Альгирдас Жюльен Греймас, Роллан Барт, Жак Лакан, Мишель Фуко, Жак Деррида создали теорию, согласно которой любой текст является частью культурного фонда человечества, представленного в виде огромного текста, или интертекста, который служит пред-текстом вновь создаваемых текстов. Канонической формулировкой интертекста считается формулировка Барта:

«Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. – все они поглощены текстом и пе-