

Источник: Пустовалов А. В. Роль библейских аллюзий в структуре романа "Жезл Аарона" Д. Г. Лоуренса // Библия и национальная культура. Межвузовский сборник научных трудов. Пермь: изд-во Перм. ун-та, 2005. С. 99–106.

А.В.Пустовалов (Пермь)
**РОЛЬ БИБЛЕЙСКИХ АЛЛЮЗИЙ
В СТРУКТУРЕ РОМАНА
«ЖЕЗЛ ААРОНА» Д.Г.ЛОУРЕНСА**

Среди главных проблем романа Д.Г.Лоуренса «Жезл Аарона» (в русском переводе также «Флейта Аарона») – проблема самоопределения творческой личности в сложных социальных и культурных условиях современного общества. Пытаясь установить, сможет ли человек обрести подлинную естественность и независимость в этих обстоятельствах, автор прибегает к помощи этической и образной системы Библии, что позволяет по-иному взглянуть на некоторые вопросы, такие как место любви в жизни человека, отношения господства и подчинения, установившиеся между полами.

В основу сюжета романа положены фрагменты из жизни Аарона Сиссона, секретаря союза углекопов, являющегося одновременно одарённым музыкантом-флейтистом. Сиссон покидает свою жену и детей и отправляется в странствия, надеясь и них найти разрешение своим затруднениям. В этом ему отчасти помогает писатель Раудон Лилли, приобщая его к своей философии, в центре которой – признание глубинных побуждений человека единственным стимулом его поведения.

Данный роман, последовавший за романом «Влюблённые женщины», вызвал, пожалуй, наиболее противоречивые оценки и комментарии исследователей творчества Лоуренса. По мнению А.Найвена, «Жезл Аарона» – одно из худших произведений писа-

теля, созданное в состоянии «творческой усталости и эмоционального отупения»¹, для Р.Драпера «беспорным» является его «низкое качество», Ф.Р.Ливис отмечает господствующий в романе «дух свободного экспериментаторства»², а М.Марри называет его «во всех смыслах великой книгой»³. Критики отмечают также свойственный этому произведению недостаток чёткости, стройности. Так, Г.Хоу полагает, что «Жезл Аарона», являясь «искренним созданием», всё же «едва ли может восприниматься как целое»⁴; Н.П.Михальская считает, что «его композиция расплывчата, сюжет нечётко, характеры героев неопределённые»⁵; Р.Ф.Драпер не сомневается, что это «самый бесформенный и бессвязный из романов Лоуренса»⁶.

Не отказывая в справедливости каждой из вышеприведённых оценок, мы попытаемся в этой главе обозначить очевидную концептуальность произведения, которое, как нам представляется, всё же не вполне понято критиками.

Гарантом его целостности, по нашему мнению, призваны служить в романе аллюзии на библейскую притчу, через призму которой, очевидно, и рассматриваются автором отношения двух героев. А.Найвен – один из немногих наметивших возможность такого подхода к анализу произведения («библейский» аспект «Жезла Аарона» отмечает и Н.Ю.Жлуктенко⁷, но для её анализа романа он также не является первостепенным). «Давая Аарону имя, Лоуренс, вероятно, хотел намекнуть на существование между ним и Лилли отношений, аналогичных отношениям священника и пророка, Аарона и Моисея», – полагает Найвен, заявляя, однако, что «учение о власти, которым заканчивается «Жезл Аарона», не имеет библейского источника»⁸.

Но, по-нашему мнению, заимствования из Ветхого Завета (а именно из «Пятикнижия Моисея») – не только красивое обрамление сюжета. Они также имеют большое значение для концептуальной и поэтологической структуры романа, определяя единство авторского замысла. Подробный анализ библейских аллюзий, несомненно, по-иному позволит ответить на вопрос о цельности этого произведения.

Мы считаем, что в данном романе Лоуренс не просто пользуется сюжетными элементами известной ветхозаветной притчи, но и пытается на её основе создать некий частный вариант библейской моральной системы, согласующийся с его «доктриной» и отвечающий требованиям современности.

Попытаемся обосновать эту мысль.

В романе можно проследить два сквозных мотива, определяющих его структуру и сюжет: мотив **рабства и освобождения от него** и мотив **сотворения кумира**.

Рабство и освобождение

Почти все персонажи романа (за редким исключением) довольно чётко делятся на два лагеря: лагерь мужчин и лагерь женщин. Из разговоров представительниц сильного пола становится ясно, что практически все они воспринимают узы брака как цепи рабства. Критике подвергаются два важнейших аспекта брака: семейные и интимные отношения мужчины и женщины. В главе 14 («Над городом») флорентиец

маркиз Дель-Торре произносит страстный монолог о том, что вопреки издревле заведённому порядку вещей, женская воля в любви опережает мужскую, что «ужасное вожделение, которое пробуждается у женщины в голове, прежде, чем в сердце и крови» есть безотказное средство завоевания власти над мужчиной. «Я ненавижу её волю к обладанию, её упорное желание превратить меня в раба своих желаний!» (141)⁹ – восклицает маркиз. Его слушатели и собеседники согласны с тем, что это положение унижительно. Единодушные мужчины, сходство их личного опыта подтверждает характерность такого порабощения. Дело обстоит одинаково в Италии и Англии: шахтёры в родном городке Аарона говорят о том же, что и их «братья по полу» в кружке маркиза.

Не менее действенным орудием в руках женщин являются дети, которые сами с детства привыкают относиться к главе семьи как к своей собственности. А.Найвен подчёркивает «собственнические притязания» маленьких детей Аарона: «Наша ёлка!... Мой отец – мой отец пришёл!»¹⁰. В главе 9 («У нижней черты») Лилли иронизирует: «Весь мир движется исключительно ради этих детей и их священной матери!» (85), а маркиз Дель-Торре (гл. 7) возмущается: «Теперь годовалое дитя, если оно девочка, уже обладает в зачатке всеми свойствами сорокалетней женщины, и в ней уже заложена воля к подчинению себе мужчины» (193).

Желание править мужчинами побуждает женщин поддерживать ореол «святости» вокруг себя и детей. Но Лилли с пафосом нового пророка решительно отвергает справедливость этого положения. «Зрелая мужественность выше детства!» – заявляет он.

Рабское, подчинённое положение заставляет роптать английских шахтёров, знакомых Аарона, сидящих в маленьком трактире: «Деньги только проходят через наши карманы, а получают их наши жёны», – согласно заключают они (25).

Голос Лилли, звучащий в унисон «гласу народа», как, очевидно, пытается показать автор, выражает некую изначальную, священную истину. Неслучайно в предыдущем романе ту же истину Бёркин («Влюблённые женщины», гл. «Мино») иллюстрировал библейским примером, полагая, что ветхозаветный тезис о приоритете мужской воли над женской соотносится с «природным» порядком вещей.

Хотя Лоуренс нигде открыто не уподобляет «ярмо», которое накладывает на мужчину брак, египетскому рабству библейских израильтян, мы считаем, что последующие более явные аллюзии на «Пятикнижие Моисея» подтверждают наши рассуждения. Подобно ветхозаветному фараону, боявшемуся, что евреи – более сильный, чем египтяне, народ – взбунтуются и объединятся с врагами Египта, женщины опасаются, что их мужья и любовники из их союзников превратятся в их противников. Чтобы удержать евреев, фараон попытался ослабить их тяжкими работами; сходным образом, если верить героям романа, поступают и женщины: чтобы не лишиться поддержки мужчин, женщины принимают истреблять в них «мужественность», настаивать на своём верховенстве и принуждать их целиком посвящать себя дому и семье. Таков, по-видимому, ход авторской мысли,

Примечательно, что три героини, выражающие взгляды «женского лагеря» – жена Аарона Лотти, трактирщица миссис Хоузелей и миллионерша леди Фрэнкс, – принадлежат к разным социальным группам, имеют разный жизненный опыт, но придерживаются совершенно одинаковых убеждений: мужская свобода, безусловно, ограничивается женским стремлением к обеспеченности семьи. Все они крайне заинтересованы в сохранении статус-кво.

Угнетённое положение подразумевает не только жалобы, но и поиски выхода. В книге «Исход» Бог, услышав «воплъ» порабождённых израильтян, выдвигает из их среды Моисея, наделив его пророческой властью, и даёт ему в помощники его брата Аарона. В романе это выдвигание интерпретируется как два пути, ведущих прочь от брака, основанного на неприемлемых для мужчины принципах.

Аарон Сиссон оставляет жену и троих детей, предварительно позаботившись о том, чтобы они получали определённую сумму денег после его ухода, и вступает в мир неопределённости, случайных заработков и случайных знакомств. Писатель подчёркивает естественность его поступка: «Я покинул её (жену) так, как покину землю, когда умру», – говорит Аарон (130). «Я не желаю ласкаться и заботиться, когда во мне нет ни ласки, ни заботы. И не хочу, чтобы мне навязывали эту обязанность» (63), – так герой комментирует причину, заставившую его отказаться от по-прежнему любимой Лотти и положить на счастливый случай, который он считает гарантом своей независимости: «Я верю, что если буду идти своим путём, случай будет ко мне достаточно щедр» (126). В таком поведении можно усмотреть как предосудительное своеволие, так и чуткую покорность судьбе: Аарон полагает, что оно представляет собой такой же «естественный процесс», как «быть зачатым, ...родиться и умереть» (129).

Однако, как следует из логики романа, путь Аарона, несмотря на его кажущуюся радикальность, более извилист, чем путь, избранный Лилли.

Соглашаясь с тем, что брак – это состояние «намеренного эгоизма» (84), Лилли, однако, расстаётся со своей женой Тэнни лишь на короткое время, чтоб освежить отношения. К своей цели – «сохранению ядра своей личности в состоянии покоя и невозмутимости» (89) – он идёт не через разрушение брака и не через слепое подчинение любви: «Можно жить внутренне и в уединении и тем не менее поддерживать близкие отношения с людьми, разделять их жизнь» (89). Высказывания Лилли сходного содержания встречаются в тексте несколько раз. Однако его упорное нежелание иметь детей и тот факт, что он разделяет мнение «мужского лагеря», заставляет нас искать подтверждения его глубокого сходства с Аароном. Кроме того, Лилли даже более последователен в своём «чистейшем эгоизме» (как одна из женщин называет отказ мужчины, существующего на «маленькие и неверные средства», обеспечивать женщину). «Он как будто убеждён, что некая незримая сила – назовём её, если хотите, провидением – всегда на его стороне и не даст ему упасть, даже если он не будет работать», – говорит о Лилли сэр Уильям Фрэнкс (126). Герой искренне убеждён, что люди, «обладающие сбережениями,

принуждены будут прибегнуть к нему». Эта непоколебимая уверенность Лилли в покровительстве некоей «высшей силы» – ещё одно свидетельство «особого» предназначения Лилли.

Связь Аарона и Лилли, идеологически скреплённая апелляцией автора к библейским образам – пророку Моисею и первосвященнику Аарону, – сочетается с особенностью, типичной для главных героев поздних романов Лоуренса. Два главных героя в них обладают неким *внутренним родством* – специфической смесью глубокой привязанности и враждебности, притяжения и отталкивания. Так же как Бёркину с Джеральдом, главным героям «Жезла Аарона» свойственно то «бессознательное понимание друг друга, которое бывает между братьями». Но, в отличие от первых, Аарон и Лилли «вышли из одного класса», и «каждый по случайной игре судьбы мог оказаться на месте другого». Двум героям (как и героям предыдущего романа) свойственна «глубокая, но неосознанная враждебность, которая бывает между братьями». Именно «враждебность», – настаивает автор, – «а не антипатия, что далеко не одно и то же» (90).

Что же объединяет братьев и чем вызвано их противостояние? Жизненные позиции обоих героев не вписываются в рамки господствующих, по мнению автора, взглядов, согласно которым женщина – «вдохновительница, центр и высшая награда в жизни», а мужчина – «орудие и внешний завершитель её творческих актов» (139). Дело в том, что Аарон и Лилли сами являются носителями творческого импульса и, соответственно, испытывают потребность в «орудии» для самовыражения.

Тема «орудия для воплощения замыслов» имеет большое значение в общем развитии мотива «рабство – освобождение». Будучи литератором, Лилли менее связан в выборе «предмета труда», чем музыкант Аарон, зависящий от материального предмета – флейты. (Вместе с тем игра на музыкальном инструменте сама по себе имеет в романе определённое значение как провозглашение играющим своей независимости, способности определять поведение других людей).

Флейта служит символом индивидуальности Аарона, его «священным жезлом». Цветение жезла в Библии (Чис. 17) подтверждало богоизбранность священника Аарона и его право на власть. Показательно, что впервые «жезлом Аарона» флейту называет именно Лилли. Жезл «цветёт», по его выражению, когда Аарон, только что оправившийся от болезни, вызванной его «подчинением» воле Джозефины Форд и изменой жене, начинает тихонько наигрывать оперные мелодии. Повторное цветение – результат сомнительных успехов Аарона в любовном поединке с маркизой Дель-Торре. На этот раз «Ааронов жезл» «зацвёл чудесными алыми цветами, красными флорентийскими лилиями». Любопытны следующие детали: красные лилии, «позаимствованные» с герба Флоренции («цветущий город», чьё название созвучно фамилии автора: *Florence – Lawrence*), появляются как раз тогда, когда влияние Раудона Лилли (игра англ. слов: *red lillies – Rawdon Lilly*) на Аарона достигает своего апогея. Вообще говоря, Сиссон отправляется в Италию исключительно ради Лилли, из чего можно заключить, что он сам бессознательно служит его глашата-

ем. В Библии Аарон был избран Богом, чтобы с помощью своего красноречия донести до Израильского народа слова, вложенные в его уста Моисеем, который общался с Богом «непосредственно», но был плохим оратором: «...и будет он говорить вместо тебя, а ты будешь ему вместо Бога» (Исх. 4). В романе неоднократно подчёркивается личное обаяние Аарона Сиссона, его виртуозное владение флейтой, завораживающее слушателей.

Таким образом, Сиссон, этот «выдуманный Лоуренс», наделённый способностями, которыми, как указывал М.Марри, не обладал «Лоуренс настоящий» – ростом, привлекательной внешностью, физической силой (необходимой шахтёру), умением пленить публику своим искусством – призван ещё раз, хотя несколько другим образом, провозгласить в романе те же «священные» истины, что провозглашал и Лилли. Но как любой другой «второй герой» поздних романов Лоуренса, Аарон слабее Лилли «духовно», что соответствует также положению Аарона и Моисея в Библии. Поэтому он по логике романа должен согласиться, что Лилли принадлежит роль лидера в их отношениях. К тому же Аарону свойственна потребность в подчинении «сильной личности». Но, несмотря на то что личность Лилли фактически покорила его, он не готов признать, что потребность подчинения в его душе сильнее воли к власти. Из заключительного монолога Лилли следует, что именно в этом внутреннем противоречии, в сопротивлении Аарона самой сути своей природы и коренится упомянутая выше «братская враждебность». «Вы бунтуете и, может быть, скорее согласитесь умереть, чем повиноваться. Что же – умирайте!» – такое напутствие получает Аарон от Лилли в последней главе.

Однако «благородное» подчинение «героической душе», показывает писатель, коренным образом отличается от «кошунственного» подчинения женщине. Аарона и Лилли объединяет уверенность в приоритете мужского начала над женским. Размышляя о неудавшемся браке, Сиссон начинает осознавать, что «чувство метафизического одиночества было подлинным центром его духовного существования» (142). «Гордая независимость самца», которая всегда явно проступала в нём, толкала его на продолжение борьбы против Лотти, эта независимость «уязвляла женщину», стремившуюся завоевать его всего. «К нему приходило порой великое искушение подчиниться её любви, но останавливало сознание кошунственности такого подчинения» (142), – пишет автор о своём герое. Аарон «никогда не смирял своей воли перед женой» (142). (Отметим также, что часы, которые он отдавал игре на флейте, считались в семье священными, хотя дети и недолго любили инструмент, делающий отца недостижимым).

Но внутреннее единство Аарона, его умение ладить с собой (в отличие от Лилли) на проверку оказываются настолько хрупкими, что разрушаются под постоянным напором жены и детей. В романе это символически отражено в сцене с голубым шаром, который когда-то принадлежал Аарону. Шар разбивает его дочь Миллисент, несколько раз уронив его на пол. («Ты сделала это нарочно!» – негодует он (13). Сокрушительное поражение, нанесённое «мужской

независимости» Сиссона Джозефиной Форд, надолго выбивает его из колеи. Кстати, в этом случае Аарон сам оказывается в роли «музыкального инструмента». По мнению Джозефины, «у женщин побуждением к любви служит не страх, а скука. Женщины в этом отношении похожи на скрипачей: лучше какая угодно скрипка, чем пустые руки и невозможность извлекать звуки» (91).

Своим спасением (как того и следовало ожидать) Аарон обязан Лилли. Выздоровление больного Аарона начинается с натирания маслом, затеянного Лилли. Аарон оказывается в роли младенца, а Лилли – в роли заботливого родителя, что позволяет Аарону вновь почувствовать себя первым и единственным, как в детстве у своей рано овдовевшей матери. Очевидно, здесь присутствует и некий символический контекст: мы имеем право провести параллель с библейским эпизодом помазания первосвященника Аарона (Исх. 40). Важно, что именно в этой главе впервые «расцветает» флейта.

С этого момента начинается новый этап в жизни Сиссона: его судьба переплетается с судьбой Лилли. Словно приняв на себя обязательство всегда быть близко к этому человеку, Аарон отправляется в путешествие и находит своего «пророка» в Италии. Однако «духовное путешествие» Сиссона по его собственной вине отдаляет его от Лилли.

«Гордая независимость самца» свойственна Лилли в не меньшей степени, чем Аарону. Это утверждение прекрасно иллюстрируют два эпизода. В гл. 17 («Над городом») на вопрос Аарона, что же должен делать мужчина, превратившийся из зовущего в отвечающего, Лилли отзывается так: «Я ничего не собираюсь делать. Я просто не отзываюсь на посвист, когда меня вздумают так позвать» (192). Второй эпизод имеет место в гл. 8. Джим Брикнелль, знакомый Аарона и Лилли, будучи в гостях у первого, прогуливался с его женой Тэнни, переговариваясь с ней о чём-то, «интимно понизив голос». Шедший сзади Лилли догнал их и язвительно поинтересовался о предмете их беседы. На вопрос Тэнни «Почему ты вмешиваешься в наш разговор?» Лилли грубо ответил: «Потому что имею на это право». «Это было сказано так, – подчёркивает автор, – что Джим с Тэнни отскочили друг от друга, точно их разделили ножом» (74).

Мужская независимость обоих является одной из основ «метафизического одиночества» – ядра их личности. Она даёт им не только право на свободный выбор занятия (вероятно, именно благодаря ей к игре Аарона на флейте его семья относилась с почтением), не только право распоряжаться собой, но и право ревности. На первый взгляд может показаться, что человек, стремящийся, подобно Лилли, к «невозмутимости и покою души», должен отказаться от ревности. Однако, если мы вспомним библейское «жена да убоится мужа своего», то обнаружим правомерность поведения Лилли. В некотором смысле право мужчины на ревность связано с правом определять и направлять поведение женщины, распоряжаться ею. Это частично удаётся и Аарону. Обратимся за подтверждением к сцене «освобождения» маркизы Дель-Торре (гл. 8 «Маркиза»). Аарон уговаривает её спеть под аккомпанемент флейты. «Я знаю, что не смогу, – говорит

маркиза. – Я никогда не могла петь, если не была чем-то одержима, а тогда это уже переставало быть пением». Однако «очаровательно простая мелодия» разбудила спящую принцессу. Её душа и голос «вдруг освободились от каких-то пут, и она запела, запела так как хотела, как всегда хотела петь» (198).

Здесь всё, согласно логике романа, становится на свои места: мужчина, «освободившись» сам, выступает в роли «чудотворца», способствуя освобождению женщины (которая, обращая мужчину в рабство, сама лишается свободы), она же становится подобием музыкального инструмента, живым орудием, повинующимся творческому импульсу мужчины: «она запела, точно по его приказу» (198) – подчёркивает автор (сравни с высказыванием Джозефины Форд о мужчинах).

Как составную часть мотива освобождения от рабства можно выделить мотив невозможности возврата к прошлому. Этот мотив прослеживается в двух главах: «Соляной столп» (гл. 4) и «Ещё раз соляной столп» (гл. 11). Названия глав отсылают нас к библейской притче об уничтожении погрязших в распутстве городов Содом и Гоморры, в частности, к истории Лота (Быт. 19).

Перед тем как покарать Содом и Гоморру, Господь предупреждает об этом праведника Лота, давая возможность спастись ему и его семье. При этом Лот получает предостережение: «Спасай свою душу и не оглядываясь назад!», которое нарушает его жена, желая посмотреть, что будет с обречённым городом. Её любопытство сурово наказывается – она превращена в соляной столп. Мораль притчи такова: нужно решительно расставаться с постыдным прошлым, наотрез отказавшись от намерения вернуться к нему, иначе небо накажет тебя.

Давая такие названия главам, автор, очевидно, подчёркивает тщетность стремлений Аарона удерживать что-то в своём прошлом, неосуществимость его надежд улучшить отношения с женой. Исходя из аналогии с Библией, это место можно трактовать следующим образом: семейный очаг Сиссонов, к которому норовит вернуться Аарон, подобно грешным Содому и Гоморре, является обителью порока.

Надежда Сиссона обрести счастье в браке с Лотти серьёзно подорвана его первым (после ухода) возвращением домой («Соляной столп»). Не показываясь на глаза жене, он слышит её разговор с доктором-индусом, из которого понимает, что разлука ничуть не изменила и не смягчила жену, она по-прежнему агрессивна и готова враждовать с ним; более того, реплики доктора и реакция на них Лотти свидетельствуют о том, что место мужчины в покинутой им семье, возможно, будет пустовать не так долго: оказывается, его не так сложно заменить в этой роли. Такие известия ошеломляют Сиссона; на некоторое время он застывает «неподвижно, точно соляной столп», а затем незаметно выбирается из дома.

Ситуация меняется в гл. 11 («Ещё раз соляной столп»). На сей раз Аарон приходит не таясь, всё ещё надеясь на возможность благоприятных перемен в отношениях с женой. Выдержав град обвинений и жалоб, он убеждается, что будет прощён, если останется, но его положение в семье не изменится – он

вновь очутится в «семейном рабстве», в очередной раз побеждённый женщиной: «сквозь жалобу Аарону слышалась уже затаённая радость победы над ним» (111). Однако Аарон разрывает по-матерински ласковые, но цепкие объятия Лотти и вновь уходит, на этот раз окончательно. Женщина «потерпела поражение», констатирует автор. И в этот раз именно она обретает сходство с соляным столпом: «Поняв, что произошло, Лотти в отчаянии упала на пол и долго лежала так, в полном изнеможении... Некоторое время она пролежала, не шевелясь» (113).

Сходство с соляным столпом в обоих случаях подчёркивается оценением героев, а также практически идентичной сценой с зеркалом, в котором Аарон (в гл. 4) и Лотти (в гл. 11), очнувшись от оцепенения, созерцают свои бледные лица. Эта бледность, несомненно, намёк на цвет соляного столпа.

Дублирование превращений, очевидно, подчёркивает рост мужской независимости Аарона: ко второй сцене он уже успел познакомиться с Лилли и получить его «благословение» (см. сцену помазания). В результате произошедших с ним изменений ситуация понемногу возвращается на «круги своя», к библейскому канону взаимоотношений мужчины и женщины. Значение здесь имеет созвучие имён ветхозаветного праведника и жены Сиссона (Лот – Лотти). Если в Библии сожалеющий взгляд назад бросает жена Лота, то в первой из упомянутых глав так поступает муж Лотти, тем самым лишней раз подтверждая ложность того положения, в котором он, представитель современных мужчин, оказался. (Самая крайняя точка его «падения» – эпизод в гл. 9 («У нижней черты»). «Поддавшийся» Джозефине Форд большой Аарон, находясь в квартире у Лилли, панически боится лежать на спине, воспринимая, по-видимому, эту позу как позу побеждённого, а то и позу женщины). Превращение Лотти в соляной столп, следовавшее за «посвящением» Аарона, восстанавливает нарушенный «порядок вещей», кодифицированный Ветхим Заветом.

Большое значение, наравне с мотивом «рабства-освобождения», имеет мотив «сотворения кумира», так как учение Лилли, являясь квинтэссенцией идеи романа, исходит из мысли о недопустимости «поклонения кумирам».

Сотворение кумира

Упрёк, брошенный Аарону Лилли после разрыва последнего с маркизой Дель-Торре «Вы – человек, сотворивший кумира из любви» («Завершающая глава» – 223), заставляет нас вновь обратиться к Библии. В гл. 32 кн. «Исход» рассказывается, как во время отсутствия Моисея, беседовавшего в это время с Богом на горе Синай, священник Аарон по просьбе роптавших израильтян отлил из золота тельца и объявил его Богом. Вернувшись, разгневанный Моисей разрушил золотого тельца и обвинил Аарона в том, что он «растлил народ и допустил его до необузданности». К тому времени Аарону были уже известны Божьи заповеди, вторая из которых гласит: «Не сотвори себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что на воде ниже земли» (Исх. 20). Позже Моисей напоминает и ещё раз разъясняет Аарону и Израильтянам заповеди.

Ещё до того, как отправиться в странствие на поиски «своих новых свойств и сил» (88) (каковые получает и Моисей в беседе с Богом), Лилли даёт Аарону своего рода «заповедь»: разделяя общечеловеческие страсти, подчиняясь зову любви и ненависти, уметь «сохранять ядро своей личности в состоянии невозмутимости и покоя». Аарон вскоре нарушает заповедь своего учителя: в своих поисках любви он, по мнению Лилли, стремится «отделаться от себя, растворить себя в женщине» (223). Надежду Аарона обрести в любви смысл жизни, его метания от женщины к женщине (он пытается достичь чего-то, но безуспешно – с Лотти, Джозефиной, маркизой) Лилли разоблачает как «одну из последних иллюзий» и призывает его «отвернуться от кумира любви» (223). Он чувствует необходимость разъяснить Аарону, уставшему от неудач с женщинами, потрясённому гибелью флейты, его ошибки, подробнее посвятив его в своё учение (которое Г. Хоу называет «наброском, намёком на новую философию») (103).

Согласно убеждениям Лилли, кумиром может быть всякая «цель вне нашего» “Я”. «Человек не имеет права отказываться от святости заложенной в него собственной личности», поэтому единственно достойной задачей он полагает осуществление «глубинных желаний и побуждений» этой личности, поскольку «вне её нет ни цели, ни Бога» (224). Очевидно, что развитие личности в философии «нового пророка» Лилли приобретает сакральный смысл, а её внутренние импульсы фактически замещают то, что принято называть Богом.

С немалой долей уверенности можно утверждать, что эта доктрина навеяна своеобразным прочтением второй заповеди: «пророк» Лилли действительно не пленяется ничем, что «на небе вверху, что на земле внизу, и что на воде ниже земли», буквально истолковывая иисусово «царство божие внутри нас есть». И неслучайно поиски «Бога вне себя» в любой их разновидности (например, поиски любви) он расценивает как «кумиротворчество», малодушную попытку «сложить со своих плеч ответственность за себя» (224).

Нужно подчеркнуть, что Раудон Лилли, являясь «глашатаем идей Лоуренса»¹¹, пожалуй, превосходит всех других авторских героев его поздних романов в эффективности декларирования убеждений писателя. Последовательная апелляция автора к Библии, культурно-этическому эталону многих народов и поколений, обеспечивает идеям и поступкам Лилли (оттеняемым достижениями и промахами Аарона) неоспоримость, которой не могли придать Бёркину запутанные аллюзии «Влюблённых женщин», которой не мог достичь противоречивый Кенгуру и нерешительный Сомерс и которой не хватало нелюдному противнику «механического мира» Меллорсу. Идеологический аспект данного романа существенно усиливает то, что собственные взгляды писатель удачно объединяет с морально-нравственными императивами Ветхого Завета.

Наличие библейского подтекста позволяет поиному отнестись к таким фигурам, как Джим Брикнелль и сэр Уильям Фрэнкс. Этих персонажей уместно рассмотреть как идеологических двойников Ааро-

на, являющихся своего рода проекциями основных его заблуждений: стремления к любви и стремления к власти как к самоцелям («кумирам»).

Джиму Брикнеллю (в уместности появления в романе которого сомневается А. Найвен – Джим появляется ненадолго, а затем бесследно исчезает) в произведении отводится роль своеобразного «лжепророка» – в противоположность Лилли – пророку «истинному». Причём Лилли не только избирает ложного Бога (или, если угодно, кумира), но и делает вид, что служит ему.

Будучи на словах проповедником любви и поклонником Христа (которого считает её олицетворением), Джим ведёт себя как грубый шут, профанирующий, а порой прямо опровергающий свои убеждения. «Разве вы не думаете, что любовь и самопожертвование – лучшее, что есть в жизни?» – восклицает он с чувством (71). Но едва ли он способен на то и другое. С женщинами он ведёт себя как вульгарный ловелас, как бездельник, ищущий развлечений. Он с лёгкостью меняет своих любовниц, не допуская и мысли, что подобные отношения могут к чему-то обязывать. Разведённый со своей женой-француженкой, он «состоит в официальной связи» с Джозефиной Форд, с которой часто бывает чрезмерно груб, не считая к тому же зазорным на её глазах приволкнуться за любой понравившейся ему женщиной (см., например, эпизод с Клариссой в гл. 6 «Беседа»). Кстати, причиной его ссоры с Лилли послужило откровенное заигрывание Джима с Тэнни; после сорвавшейся интрижки он едет утешаться к некоей Лоис.

«Его неустанное требование любви к себе, – говорит по поводу этого персонажа Р. Д. Драпер, – является грубым преувеличением христианского идеала любви, соединённого с поклонением женщине, что так глубоко осуждает Лилли» (5, 94).

Авторская ирония явно присутствует в обрисовке этого образа. Особенно она чувствуется, когда Джим напускает на себя вид такого нового Мессии. Он может заявить: «Меня осенило вдохновение» или «Мне было откровение» и произнести явный нонсенс.

Как скрытое обыгрывание одного из библейских эпизодов выглядит сцена с камином в гл. «Беседа». В Ветхом Завете израильтяне писали заповеди на белых камнях жертвенника всеожжения. Издеваясь над Джимом, Лилли запечатлевает на белом мраморе камина его изречения: «Любовь есть жизнь», «Любовь есть цветение души, и с одобрения Джима добавляет: «Цветение души порождает революции» (59). Данные сентенции теряют всякий смысл при сопоставлении с личностью произносящего их.

Беседуя с Лилли о Христе и Иуде, Джим объявляет последнего, наравне с первым, «глубочайшей фигурой истории», проигнорировав то, как оценивает Иуду его собеседник – «предатель есть предатель» (71). Добавим, что идеи Джима и сходные с ними по духу рассуждения о любви и самопожертвовании с точки зрения доктрины Лилли могут рассматриваться в целом именно как предательство – по отношению к собственной личности. «Не поддавайтесь соблазну избавиться от себя через любовь, самопожертвование, погружение в nirvanу, или и игру в анархизм и метание

бомб» – так наставляет Аарона Лилли в последней главе романа (224).

С точки зрения той же доктрины «творит кумира» также тот, кто превратил своё стремление к власти (или её атрибуту – деньгам) в самоцель. (Лилли-Лоуренс признаёт только «два источника мощных жизненных стремлений – любовь и власть» (222), считая одержимость любым из этих начал, нарушающую естественный баланс, пагубной).

Эту опасную страсть олицетворяет в романе сэра Уильяма Фрэнкс, старик-миллионер (гл. 8). В молодости сэра Уильяма, как и Аарон (сходство подчёркивается писателем), обладал «энергичной, предприимчивой натурой», все силы которой он «отдал на создание себе состояния, ...поставив себе целью накопление благ» (137).

Но «молодость Аарона и смелость Лилли», как показывает автор, является для сэра Уильяма неким упреком, поводом задуматься, не впустую ли он потратил лучшие годы своей жизни, не напрасны ли те ограничения, которым он подвергнул свою натуру, пленившись «золотым тельцом». Он не может избавиться от ощущения, что эти двое «одним своим видом как бы разрушали ценность добытого им богатства» (128). Таким образом рождается спор: что лучше – жить, положившись на «счастливый случай», «провидение» или сосредоточиться на накоплении и умножении состояния.

И Джима, и сэра Уильяма автор приближает к Аарону. В силу своего сходства с последним они оба имеют некоторое влияние на него, один большее, другой меньшее. Поэтому сам Аарон в отсутствие Лилли (подобно своему библейскому двойнику в отсутствие Моисея) порой нетвёрд в осуществлении «священной» миссии.

Благоговение перед богатством сэра Уильяма побуждает Аарона поддакивать дилетантским рассуждениям леди Фрэнкс о музыке («И Аарон подчинился её мнению, вернее – её деньгам» – 121), задумываясь над своим «символом веры»: «Во что он верил ещё, кроме денег?» (гл. «Наварра», 121). Перед последней встречей с Лилли он размышляет, не стоит ли ему «смириться и сделать кое-какие уступки вкусам широкой публики», ведь это «создаст ему успех и обеспечит деньги» (218).

Чудотворный жезл Аарона нужен ему порой не для выполнения его священнического долга (нести людям музыку, духовно освобождая их, возвращая первоизданную естественность их чувствам, – недаром один из персонажей романа, писатель Джеймс Аргайл, сравнивает флейту со светильником, возожженным в ожидании божественного чуда – 171), а для достижения прагматических, эгоистических целей. Этот жезл цветёт, по мнению Аарона, для того, чтобы приносить плоды в виде хлеба с маслом, а не для того, чтобы подтвердить его священство. «Утилитарное» отношение к чудесному орудию – причина того, что «освобождение» маркизы Дель-Торре не было доведено до конца, так как оно, это орудие, стало превращаться в средство соблазна и даже в средство навязывания аароновой воли.

Ветхозаветные священники существовали за счёт жертв, которые израильтяне приносили Богу. Аарон

Сиссон, требуя себе что-то сверх «счастливого случая», святотатствует. «Освобождение» маркизы было долгом Аарона как жреца обновлённого Бога. Соблазняя её, он как бы требует платы за исполнение своих «священных» обязанностей. Поэтому гибель флейты в конце романа глубоко символична, это возмездие Аарону за его богохульство, за несправедливые мысли и деяния. Недаром он сам воспринимает это событие как «логическое завершение... совершившегося втайне процесса», связанного с его «прежней жизнью». Единственной «существенной нитью... в будущее» становится для него теперь «связь с Лилли» (218). «Правда» Лилли предстаёт Аарону после его жизненного краха не просто более привлекательной, это – оставленный ему шанс на лучший исход. И перед их последней в романе встречей Аарон уже знает, что «готов подчиниться своенравной и столь непохожей на других личности Лилли» (219).

Таким образом, доктрина и поведение авторского героя предстают перед нами как альтернатива взглядам и поступкам Джима Брикнелля и сэра Уильяма Фрэнкса, а порой – как альтернатива мыслям и действиям Аарона Сиссона, также воплощающего часть авторского «Я». Попытаемся ещё раз осмыслить значение «любопытного двойного присутствия Лоуренса в романе»¹³.

Автор, несомненно, пытается решить в произведении «личную проблему»¹⁴. Заставив Аарона порвать с женой и проанализировав последствия этого шага, писатель получил возможность убедиться, что это не лучший способ достижения внутреннего мира, последний прежде всего зависит от самого человека – именно к такому выводу вновь приходит автор. «Моё душевное благополучие, моя судьба – это дело моих рук, человек – хозяин своей жизни» – эту важную мысль, ставшую одной из посылок «Влюблённых женщин», Лоуренс развивает и в «Жезле Аарона», вложив её в уста Лилли – героя, умеющего победить свои сомнения. Лилли, глашатай новой «священной» истины, придаёт этой мысли силу проповеди, сам становясь её олицетворением – недаром подтверждением ей служит сам облик героя. «Казалось, ничто извне не может коснуться его помимо его воли и безнаказанно» (218) – такое впечатление оказывает на Аарона Лилли. Колебания Аарона компенсируются уверенностью Лилли, а вместе состояние двух героев отражает состояние автора. Признавая за первым вспомогательную, а за вторым – основную для идеологии романа роль, Ф.Р.Ливис находит в Лилли «сознательно доминирующую личность, обнаруживающую выраженную склонность принять на себя роль Спасителя» (40). (Последний достаточно последователен в этой роли, обычно ему удается «сохранить ядро своей личности в невозмутимости, поддерживая близкие отношения с людьми», хотя иногда у него и бывают промахи, чему свидетельство – реплика, брошенная в раздражении его женой Тэнни: «Тебе незачем изображать из себя этакого маленького Христа, слишком сближаясь с чужими людьми, пытаясь всем непременно помочь» (74).

Но обычно Лилли избавлен от сомнений и по преимуществу убедителен в качестве «нового пророка». И его проповедь в последней главе достаточно удачно

подытоживает развитие идейного начала произведения. Таким образом, мы заключаем, что объективированная в произведении «личная проблема», будучи эстетически переосмыслена, придала повествованию напряженность и динамичность, а её сочетание с ветхозаветными аллюзиями сделало решение этой проблемы универсальным. Поэтому нам представляется, что, уделив должное внимание идеологии романа, опирающейся на библейские моральные постулаты, нельзя не увидеть определённой логики в развитии его сюжета, в расстановке и отношениях героев («взаимодополнение» Аарона и Лилли, необходимость появления таких персонажей, как Джим Брикнелль и Уильям Фрэнкс, трактовка женских образов), в его символике.

Итак, подвергнув сомнению мнение А.Найвена, разводящего «библейскую схему взаимоотношений Аарона и Лилли» и «учение Лилли», мы пришли к выводу о целостности художественного мира произведения, опирающейся на единство сюжетного и идеологического элементов библейской притчи, использованных в нём; расчленение этих двух составляющих, по нашему мнению, ведёт к разрушению восприятия романа как целого, к мысли об изначальной «разорванности», об отсутствии системности в авторской концепции.

Основываясь на проведённом нами анализе, мы можем утверждать, что лоуренсовская интерпретация ветхозаветной истории о пророке Моисее и его брате, первосвященнике Аароне неразрывно связана с идеологией, моралью Библии, основываясь на которой автор предлагает свое решение поставленных в романе проблем.

Д.Г.Лоуренс, активно переосмысляя библейские образы, считает Библию не только своеобразным хранилищем культурно-художественных архетипов, но и своего рода моральным кодексом, формирующим определённые нравственные ценности.

Английский писатель находит Библию «одной из тех немногих книг, чья дидактическая цель и философия...не расходятся с её страстным вдохновением», благодаря чему «она затрагивает всего человека, заставляя всё дерево дрожать от нового приступа жизни, а не просто способствуя росту в одном направлении»¹⁵. И Лоуренс в своём творчестве часто и охотно обращается к библейской тематике и проблематике.

Цельность Библии – текста, органично включающего множество различных аспектов, – служит залогом единства действий героев этого романа и высказываемых ими взглядов и дает автору возможность привести в соответствие друг другу их поведение и их мораль. (Поэтому задача исследователя осложняется: без внимательного изучения «Пятикнижия Моисея» и некоторых других частей Библии невозможно постичь всю полноту авторского замысла). Обозначенная в первых же главах романа проблема не только рассматривается сквозь призму священной легенды, но и разрешается в русле ветхозаветной традиции, так как абсолютизация личности, заменившая у Лоуренса Бога, приводит к признанию высшего универсального закона развития и взаимодействия отдельных личностей, то есть, по сути, к аналогу ветхозаветного Бога. История исхода евреев из Египта становится симво-

лом неизбежности перехода к новому состоянию, новому этапу бытия («земле обетованной»), ключом к углублённому толкованию образов произведения.

¹Niven A. D.H. Lawrence. The Novels. L., 1978. P.113.

²Leavis F.R. D.H. Lawrence: Novelist. L., 1978. P.35.

³Murry G.M. Son of a Woman. N.Y., 1937. P.200.

⁴Hough G. The Dark Sun. L., 1956. P.91.

⁵Михальская Н.П. Пути развития английского романа 1920 – 1930 годов. Поиски и утрата героя. М., 1966. С.21.

⁶Draper R.P. D.H. Lawrence. L., 1964. P.92.

⁷Жлуктенко Н. Ю. Английский психологический роман XX в. М., 1985. С.93.

⁸Niven A. Op.cit. P.141.

⁹Лоуренс Д.Г. Флейта Аарона / лит. обработка Л.Ильинской // Лоуренс Д.Г. Избранные произведения: в 5 т. Рига,1993. Т.2. Здесь и в дальнейшем это издание цитируется с указанием страниц в скобках.

¹⁰Niven A. Op.cit. P.135.

¹¹Draper R.P. Op.cit. P.93.

¹²Ibid. P.94.

¹³Leavis F.R. Op.cit. P.45.

¹⁴Murry G.M. Op.cit. P.186.

¹⁵Пальцев Н. По ту сторону сексологии // Иностранная литература. 1991. № 6. С.93.