

А.В.Пустовалов (Пермь)
«ЛЮБОВНИК ЛЕДИ ЧАТТЕРЛИ»
Д.Г.ЛОУРЕНСА: МИФ И СКАЗКА
В СТРУКТУРЕ РОМАНА

Роман «Любовник леди Чаттерли» – несомненно, одна из вершин творчества Лоуренса, его своеобразная «визитная карточка». На долю этого произведения выпала наибольшая популярность как среди современников писателя, так и среди его потомков: история женщины, которая предпочла обеспеченной и разумной жизни с мужем-аристократом менее «интеллектуальные», основанные на взаимной нежности и физическом влечении отношения с его егерем Меллорсом, «человеком от земли», известна теперь читателям многих стран; по мнению А.Найвена, эта история стала одним из «архетипов» мировой литературы.

А.Найвен считает, что, отбросив заботу о полноте, «округлённости» (в форстеровском смысле) характера, Лоуренс достиг большей чёткости построения. «Смысл аллегорий, который не так-то просто ухватить в романах Лоуренса, здесь достаточно очевиден, – ... смерть противостоит жизни, механическое – в оппозиции фаллическому» [Niven 1978: 179]. Идейный аспект в романе повлиял на психологический рисунок персонажей порой не в пользу его правдоподобности. «Человеческие отношения не выдерживают подобной идеологической нагрузки», – так оценивает К.Хьюитт попытку писателя проиллюстрировать в романе идею о «возрождении Англии через секс». Персонажи романа, «не живут в нормальном мире, не могут его спасти и к тому же преподносят ему неважный пример» [Хьюитт 1994: 242]. И неслучаен, конечно, отзыв К.Хьюитт о «Любовнике леди Чаттерли» как о «сердитом дидактическом романе, в котором автор поучает, что в человеческой жизни неверно и как следует жить» [Там же: 243], также как и замечание Г.Хоу, что Лоуренс «часто пользуется своими произведениями как проводником собственной доктрины» [Hough 1956: 154].

Однако характерно, что Хьюитт, Хоу, Найвен, как и многие другие исследователи творчества Лоуренса, не сомневаются в ценности и цельности анализируемого произведения. Наша задача – попытаться увидеть художественный мир произведения в его своеобразии. По нашему мнению, таковое заключается в особом «распределении» авторской позиции между персонажами романа, в специфике романного двоемирия, что непосредственно связано с концепцией человека писателя.

Конфликт в «Любовнике леди Чаттерли» имеет очевидный сказочно-романтический подтекст. Художественный мир романа строится на использовании элементов нескольких источников: сказок «Спящая красавица», «Красавица и чудовище», христианского мифа о потерянном рае и низвержении

Люцифера в ад и некоторых других. Несомненно притчевость связанных между собой событийного и символического рядов.

Конни – «Спящая красавица». Уже со второй главы писатель начинает проводить сопоставление Конни с образом околдованной злыми чарами (в 4 гл. Томми Дьюкс скажет о «жизни разума», что она коренится в «бездонной чудовищной злобе») красавицы, которая спит, отдалённая от мира, в холодной пустоте хрустального гроба и видит безрадостные сны.

«Она смутно понимала – жизнь, люди – точно за стеклянной стеной» [Лоуренс 1994: 23] – эта фраза из 3 главы поясняется во второй. Такая «стеклянная стена» отделяет Конни от мужа: близость их – исключительно умственная, «телесно они просто не существовали друг для друга», Клиффорд для неё «вне досягаемости» (out of touch) [Лоуренс 1994: 19].

Кроме «пустоты», как кажется Конни, вокруг ничего нет: «Усадьба, слуги ... на самом деле они не существуют». Ничто не может пробудить её: «Вся её жизнь была сном; она только прикидывалась реальностью». Предметы, люди, гости, приезжавшие в их усадьбу Рагби, кажутся ей «отражениями в зеркале», она сама – «кто-то, о ком она когда-то читала ... тень, воспоминание, слово». Для неё «все вокруг бесплотны ... ни к чему нельзя прикоснуться» [Lawrence 1961: 20].

Клиффорд – дьявол. С образом Клиффорда, модного писателя, хозяина Рагби и нескольких шахт, связано несколько сказочно-мифологических аллюзий. Писатель – лишь одна из его личин, он предстаёт перед нами то в виде ужасного чудовища, стерегущего красавицу, то в виде самого Сатаны, то в виде сумасшедшего злого волшебника, опутавшего прекрасную девушку крепкими узами и не отпускающего её от себя.

Во второй главе Рагби производит впечатление резиденции дьявола. Атрибуты Повелителя Зла налицо: неугасимый адский огонь (в устье шахты Тивершолл уже давно не гаснет пожар), характерный запах – усадьба часто наполняется «душливой серной вонью испражнений Земли» и даже «в безветренный день тянет чем-то подземным». Всё вокруг покрыто копотью, которая падает сверху, «как чёрная манна с небес в судный день». Шахтёры, которых видит Конни, кажется, потеряли человеческий облик и сущность, они – настоящие обитатели ада: «чёрные, скрюченные, скособоченные ... существа иного мира, люди и не люди» [Лоуренс 1994: 159]. Вначале всё это внушает Конни ужас: «она чувствовала, что живёт в преисподней» [Лоуренс 1994: 14], но затем сон берёт своё, и она теряет чувствительность к внешнему миру.

В данном контексте особый смысл приобретает фраза о зле как излюбленной стихии людей, живущих «жизнью разума». Применяемый здесь образ «падшего яблока» особенно подходит к хозяину Рагби. С одной стороны, – это символ неполноценности его «интеллектуального» существования со свойственной последнему разорванностью связей с «живой жизнью» («выбрав жизнь разума, ... вы от-

торгли себя от ветки, на которой росли» [Лоуренс 1994: 40], с другой – это тот самый «запретный плод познания», за похищение которого человек был изгнан из рая. В связи с последним важна также имеющаяся в этом образе семантика падения: согласно христианскому мифу Сатана, провинившись перед Богом, был низвержен с небес и сломал себе при этом ногу, оставшись навеки хромым. (По этому признаку его можно опознать в любом обличье).

Говоря об искаленном Клиффорде, писатель достаточно редко употребляет определение «maimed», предпочитая более двусмысленное «lame» (кроме «увечный», это означает ещё и «хромой»).

Ноги Клиффорда также являют собой значимую деталь: напрочь лишённые подвижности, они символизируют ограниченность, половинчатость его «разумного» существования. Показательна, однако, реакция Меллорса: увидев ноги Клиффорда, он «побледнел – ему стало страшно» [Лоуренс 1994: 50], словно он, человек, повидавший на войне и страшные раны, и мучительную смерть, столкнулся не с ещё одним последствием военного ранения, а узрел хромую лапу хозяина преисподнии.

И именно ноги упоминаются в разговоре Клиффорда с Конни, когда встаёт вопрос, сможет ли он должным образом управлять своими «подземными» подданными – шахтёрами: «Что ж, ни мой ум, ни моя воля не хромают (crippled), а ноги правителю не нужны. Я абсолютно уверен, что сумею справиться с ролью правителя» [Lawrence 1961: 190].

Отказавшись от роли литератора и осознав, что его предназначение – быть угольным промышленником, Клиффорд делает ещё один шаг, приближаясь к своей истинной сути. К.Сэйгар, оценивая его на этом этапе, резюмирует: «Клиффорд – верховный дьявол, Маммона, подстрекающий к грехопадению, вторгающийся в Эдем со своими разрушительными машинами, заправила во всём. Он не больше нуждается в нашем сострадании, чем дьявол среди адских мук» [Sagar 1975: 196]. Почувствовав свою силу в роли «хозяина подземного мира», Клиффорд испытывает чувство небывалого подъема: «Воистину, он заново родился. Из глубин забоя, от угольных пластов на него повеяло жизнью. Спёртый воздух подземелья оказался для него живительнее кислорода. Он принёс ощущение власти, власти! Он скоро победит, и эту победу не сравнить с литературными победами... Эта победа достойна настоящего мужчины» [Lawrence 1961: 112].

Таким образом, прибегнув к притчевым и сказочным аллюзиям, в «Любовнике леди Чаттерли», писатель поднимает проблему власти, её природы и сущности. Власть в романе ассоциируется с проявлениями дьявольского, трактуется как атрибут Повелителя Зла, на более прагматическом, бытовом уровне «ощущение власти» становится для Клиффорда компенсацией его физической немощи, мужского бессилия.

Меллорс – «Рыцарь Пламенеющего Пестика». В построении этого образа, как и в случае с Конни и Клиффордом автор пользуется средствами сказочно-романтической образности. Каждый из его элемен-

тов так или иначе романтизирован. Романтизируется профессия Меллорса. Имеет место обыгрывание английского слова «gamekeeper» (рус. «егерь», «лесник», букв. «хранитель охотничьих угодий»). Английское слово «game» имеет несколько значений: кроме главного «игра», есть ещё значения «забава», «шутка», «дичь», «желанная добыча»). Сэр Малькольм, отец Конни, обсуждая с Меллорсом перспективы его дальнейшей жизни с дочерью, восклицает: «Егерь! Забава (game), достойная настоящего мужчины... Егерь егерем, но держу пари, оружие (cod) у тебя неплохое, ты настоящий бойцовый петух. Я вижу, ты боец! Егерь!» [Lawrence 1961: 297].

Но Меллорс – не только боец, он ещё и «хранитель» – чего-то глубоко национального, здорового и естественного, задорного духа «старой весёлой Англии». Древний лес, который находится на его попечении – тот самый, в котором «охотился Робин Гуд» [Лоуренс 1994: 43], где на каждом повороте ждешь «появления рыцарей и леди верхом». Это лес, куда убегает Конни от домогательств полубезумного мужа (К.Сэйгар называет его «заповедником здорового и психически нормального мира» [Sagar 1975: 183]. Этот лес – «подлинное сердце Англии» [Лоуренс 1994: 44]; именно он становится местом столкновения «хозяина подземного мира» и «хранителя игры».

В лесу происходит первая встреча Конни (она прогуливается с Клиффордом) и Меллорса (гл. 5). Эпизод встречи становится также моментом столкновения двух миров – клиффордова мира злого волшебства и мира одинокого бойца древнего леса. Встрече предшествует демонстрация атрибутов мира Рагби: «адский» запах серы, образ замкнутого пространства, откуда нет выхода (преисподняя, гроб спящей красавицы), атмосфера безумия и страшного сна: «В холодном воздухе чувствовался запах серы, но они оба привыкли к нему. Горизонт скрывала молочно-серая от копоти морозная дымка, а над ней – лоскуток голубого неба; казалось, что Клиффорд и Конни находились под колпаком, откуда не выбраться. И вся жизнь – безумие или страшный сон под этим колпаком». Меллорс появляется, когда Конни, скрепя сердце, соглашается дальше продолжать своё «заколдованное», подневольное существование, «ниточку за ниточкой вплетать себя без остатка в жизнь Клиффорда». И сразу после её «да» к ним вдруг из леса «быстро и неслышно подошёл человек с ружьём, глядя на них, словно бы собирався атаковать; узнав их, остановился, отсалютовал и пошёл дальше вниз по склону» [Lawrence 1961: 42–48].

Меллорс, «единственный состоятельный представитель мужского пола в романе», [Пальцев 1991: 224], – носитель качеств, которые, по Лоуренсу, являются атрибутами мужского начала: энергичности, подвижности, способности к проникновению, к активному контакту. Эти качества во многом создают то, что Н.Пальцев назвал «романтическим ореолом» Меллорса. Подобно легендарным бойцам Робин Гуда, он появляется всегда вовремя и всегда неожиданно; для сонного существования Конни это появ-

ление становится «угрозой извне», с другой стороны «стеклянной стены». Большой неожиданностью становится для неё случайно увиденная сцена: полуобнажённый Меллорс, не предполагая, что на него могут смотреть, умывался на заднем дворе своего дома. «Шок от увиденного потряс что-то в самой сокровенной глубине её тела», «словно бы что-то ударило её в низ живота» [Lawrence 1961: 68], – так описывается впечатление Конни.

Такой же неожиданностью были для неё все три появления Меллорса в главе 10: «Вдруг к ней подошел егерь», «И тут он неожиданно появился на поляне», «Вдруг она вздрогнула и даже вскрикнула от страха. На тропе стоял мужчина!» [Лоуренс 1994: 111–131].

Духовно Меллорс резко отличен от Клиффорда. Он гораздо лучше и как-то по-другому, чем Клиффорд (подчёркивается, что его рассказы отличал умелый психологический рисунок персонажа), понимает Конни. Показательна реакция Конни на то, как двое мужчин отнеслись к её состоянию (первая встреча с егерем, гл. 5): «Клиффорд ничего не заметил. Он вообще не замечал таких вещей. А вот чужой мужчина понял всё» [Лоуренс 1994: 50]. В гл. 10, когда происходит их сближение, поведение Меллорса «ненадуманно (without knowing)», он ласкает её «инстинктивно, безотчётно (with blind instinctive caress)» [Lawrence 1961: 120]. Сама их близость носит иной характер – Меллорс превосходит Клиффорда в способности к контакту: если последний зачастую «вне досягаемости (*out of touch*)», то первый и поступает по-другому, и провозглашает иной принцип общения: «I stand for the touch of the bodily awareness between human beings» («Я считаю, что люди должны понимать друг друга “телесно”»). И «разбуженная» Конни отвечает на призыв Меллорса, прикасаясь (*touched*) к нему, «как дочери людей прикасались к сыновьям богов» [Lawrence 1961: 118]. Подобно Клиффорду, Конни претерпевает сказочное превращение, но совсем иного рода: Спящая красавица пробуждается от прикосновения сказочного героя, в роли которого выступает Меллорс. Если Клиффорд превращается в адское чудовище, то Конни, преображённая близостью с Меллорсом, превращается в Женщину: «...святая святых её плоти содрогнулась, испытав прикосновение, она познала себя (*knew herself touched*), она исполнилась, она умерла. Она умерла, её не стало, она родилась: Женщина!» [Lawrence 1961: 181].

Меллорс тоже преображается – из «отшельника, охраняющего райский сад» [Sagar 1975: 176], в храброго рыцаря, собирающего силы, чтобы столкнуться с ужасным чудовищем – жестоким «механическим» миром, который олицетворяет Клиффорд: «Во всём виноваты эти злобные электрические огни, и адский лягз машин. В царстве жадных механизмов и механической жадности, там, где слепит свет, льётся раскалённый металл, живёт страшное чудовище, виновное во всех бедах, готовое уничтожить любого, кто не подчинится» [Лоуренс 1994: 123]. Он был бы рад «укротить этого зверя – промышленность, и вернуться к естественной жизни» [Лоуренс 1994: 216].

Персонажи в романе разделены идеологически. «Это – роман о фаллическом сознании, или о том, как фаллическое сознание противостоит ментально-духовному. И вы, конечно, понимаете, на чьей я стороне», – так отзывался Лоуренс о романе [Цит. по: Sagar 1975: 509]. И, соответственно, в романе выделяются два главных носителя этих типов сознания: Клиффорд с его «жизнью разума» – явный носитель второго, а Меллорс – первого типа сознания. Очевидно, что фаллос контактирует с окружающим, с другим его, непосредственно, без преград, в отличие от мозга, «отгороженного» от внешнего мира черепной коробкой (здесь не может не возникнуть ассоциации со стеклянным гробом спящей красавицы, стены которого также отделяли её от мира: вспомним, что Конни поначалу – тоже носитель «ментально-духовного» сознания).

Образ фаллоса, имеющий в романе некоторую самостоятельную ценность, раскрывается также в сказочно-романтическом ключе. Фаллос обретает выраженное сходство с волшебной палочкой: его прикосновением Меллорс достигает такого чудесного эффекта – пробуждения и оживления («Она умерла, её не стало, она родилась» – также намёк на мифологический мотив пропадающей и снова появляющейся богини плодородия) Конни, Спящей красавицы; с мечом-кладенцом: это орудие для борьбы с чудовищем; порой одного намёка на обладание им достаточно, чтобы поставить противника на место (реплика Меллорса в гл. 17: «Не в вашем положении, сэр Клиффорд, корить меня за то, что между ног у меня что-то есть» [Лоуренс 1994: 267]; образ меча появляется при описании полового акта [Lawrence 1961: 181], умелое владение этим оружием – знак принадлежности к особой касте. Неслучайно Конни (представительница того же рода) весьма своеобразно отмечает «боевые» заслуги Меллорса: «Ты возведён в рыцарское достоинство. И теперь ты – Рыцарь Пламенеющего Пестика!», «Ха, ну а ты – Леди Пылающей Ступки», – отвечает Меллорс [Лоуренс, 1994: 226].

Герои, «метанимизируя» друг друга, становятся персонифицированными Фаллосом и Вульвой: «Джон Томас теперь – сэр Джон, под стать своей леди Джейн... Джон Томас посвящён в рыцари» [Лоуренс 1994: 226]. Таким образом, «Джон Томас» и «леди Джейн» (англ. эвфемизмы для половых органов) начинают являться для своих хозяев полноправными представителями их тел, полноправными ничуть не менее чем мозг – они даже пробуют называть друг друга этими новыми именами (неслучайно также созвучие *Меллорс – фаллос*). Герои – прежде всего существа чувствующие, а не только мыслящие; они своеобразно иллюстрируют положения статьи Лоуренса «Кстати о леди Чаттерли»: «Наше сознание должно догнать наш сексуальный опыт во всех его проявлениях ... оно долгое время оказывалось не вовлеченным в физическое и сексуальное» [Lawrence 1968: 490]. Как намёк на то, что их близость со временем не утратит полноты и цельности, звучит последнее предложение романа: «Джон Томас шлёт привет своей леди Джейн, немного пону-

рившись, но не утратив надежды» [Лоуренс 1994: 301].

«Любовник леди Чаттерли» является итоговым романом Лоуренса. Вобрав в себя различные элементы практически из всех предыдущих романов, это произведение, без сомнения, «сочетает многочисленные тематические повторения с продвижением вперёд» [Hough 1956: 166]. Тщательное контрапунктирование «голосов» придаёт произведению объёмное звучание, стереоскопичность. Той же цели служит особый характер художественного мира романа, сказочно-романтическая символика.

Список литературы

- Hough G. The Dark Sun. L., 1956. 263p.
Niven A. D.H.Lawrence. The Novels. L., 1978. 188p.
Phoenix II: Uncollected, Unpublished and Other Prose Wrighting. L., 1968. 640 p.
Sagar K. The Art of D.H.Lawrence. L., 1975. 258p.
Lawrence D. H. Lady Chatterley's Lover (Unexpurgated) L., 1961. 317 p.
Лоуренс Д.Г. Любовник леди Чаттерли / пер. с англ. И.Багрова, М.Литвиновой // Лоуренс Д.Г. Избранные произведения: в 5 т. Рига, 1994. Т.5. 349с.
Пальцев Н. По ту сторону сексологии // Иностранная литература. 1991. №6. С. 240–246.
Хьюитт К. «Леди Чаттерли» в московском метро // Иностранная литература. 1994. № 11. С. 239–246.