

МИФ КАК ИСТОЧНИК СЕМИОЗИСА В ПОЗДНИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Д.Г. ЛОУРЕНСА И ВИРДЖИНИИ ВУЛФ

© 2016 г. Н. И. Рейнгольд

Доктор филологических наук, доктор философии по английской литературе (Великобритания), профессор, заслуженный профессор Российского государственного гуманитарного университета, заведующая кафедрой теории и практики перевода Института филологии и истории РГГУ, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6

natalya.reinhold@gmail.com

MYTH AS A SOURCE OF SEMIOSIS IN THE LATE WORK OF D.H. LAWRENCE AND VIRGINIA WOOLF

© 2016 Natalya I. Reinhold

Doctor of Philological Sciences, PhD in English (United Kingdom); Doctor of Philology, Full Professor and Head of the Department for Translation Studies, Interpreting and Translation at the Russian State University of the Humanities, Russia, Moscow, Miuskaya Square, 6

natalya.reinhold@gmail.com

Среди поздних произведений Д.Г. Лоуренса и В. Вулф выделяются несколько текстов с мифологической основой. Пьеса “Давид” (1926) и книга “Апокалипсис” (1931) Лоуренса, эссе “Своя комната” (1929) и роман “Волны” (1931) Вулф. В статье они впервые рассматриваются как корпус текстов с общими и различными характеристиками. Исследуются способы переосмысления писателями мифов и легенд различного происхождения, лежащих в основе сюжета и художественного строя этих произведений. Выявляются закономерности авторской интерпретации мифа в связи с проблематикой и поэтикой модернизма.

There are found among the later works of D.H. Lawrence and Virginia Woolf a few texts with the myth or myth-like input. These are Lawrence’s play “David” (1926) and his book “Apocalypse” (1931), as well as Woolf’s essay “A Room of One’s Own” (1929) and her novel “The Waves” (1931). It is for the first time that these texts are brought together as a corpus with certain similar and dissimilar aspects. The article addresses the issue of the writers’ reconsidering the myths and legends of diverse origin, that lie at the core of the above named works. The objective is to reveal the pattern of the writers’ approaches to the re-interpretation of myth as defined by modernity, its semiosis and idiom.

Ключевые слова: Д.Г. Лоуренс, “Давид”, “Апокалипсис”, В. Вулф, “Своя комната”, “Волны”, миф, мифологема, модернизм, культура современности.

Key words: D.H. Lawrence, “David”, “The Apocalypse”, Virginia Woolf, “A Room of One’s Own”, “The Waves”, myth, mythologem, modernism, modernity.

За точку отсчета в настоящем исследовании модернизма взято определение Стивена Спендера: “[Модернизм] – это искусство, которым художник выражает свой опыт небывалой современности в ее же форме и ее языком” [1, р. 71]¹. У нас это определение малоизвестно, но английскиеистики литературы называют его “пожалуй, самой точной формулировкой модернистского движе-

ния, захватившего все виды искусства и ставшего предметом острых дискуссий во многих странах” [2, р. 15]. Подчеркнем основную мысль Спендера: писательский опыт модерниста не ограничен новациями стиля; новый язык выражал новые смыслы, был источником познания новой, небывалой (“unprecedented”) реальности. Опираясь на спендеровский подход к модернистскому искусству, обратимся к некоторым “из новых способов работы с языком” (Т.С. Элиот), которые сложились в писательской практике Дэвида Герберта

¹ Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, текст цитируется в переводе автора статьи. – Н.Р.

Лоуренса (David Herbert Lawrence, 1885–1930) и Вирджинии Вулф (Virginia Woolf, 1882–1941).

Под мифом в статье понимаются те вариации литературных или культурных мифов, которые модернисты создали в своих произведениях и которые с тех пор получили независимую от их создателей жизнь в современной литературе и культуре. Так, интерпретацию ветхо- и новозаветного слова находим у Лоуренса в пьесе “Давид” (“David”, 1926) и в опубликованной посмертно книге “Апокалипсис” (“Apocalypse”, 1931). Культурные мифологемы “несуществующей сестры Шекспира”, “женщины – безъязыкой филомелы”, “великанши за садовой стеной” созданы Вулф в “Обыкновенном читателе” (“The Common Reader”, 1925, 1932), “Своей комнате” (“A Room of One’s Own”, 1929), в романе “Волны” (“The Waves”, 1931). Джойс в романе “Улисс” (“Ulysses”, 1922) – романе-мифе – создал сложнейшее полотно из вариаций больших и малых древнегреческих, библейских и иных мифов, например, миф о современном троянском коне-танке, миф о сиренах – певичках в борделе, миф о человеке в плаще и другие; его “Поминки по Финнегану” (“Finnegan’s Wake”, 1939) сотканы из слов с многослойными мифологическими ассоциациями. Элиот в “Бесплодной земле” (“The Waste Land”, 1922) предложил свое толкование мифа о Тиресии, создал миф о древнем-новом финикийце, торговце, приехавшем в современный Лондон, – и не только о нем. Паунд в “Дани Сексту Проперцию” (“The Homage to Sextus Propertius”, 1919) интерпретировал миф об Орфее, Герберт Рид в романе “Зеленое дитя” (“The Green Child”, 1935) оживил средневековую католическую легенду о зеленых брате и сестре. Дэвид Джоунз (1895–1974) в поэме “В скобках” (“In Parenthesis”, 1937) создал миф о солдатах “Великой войны”, используя канву кельтских образов и кимрского языка... Перечень примеров можно продолжить.

Очевидно, что художественная мысль модерниста выражает себя посредством мифа, создавая ли вариацию известного сюжета, сопрягая ли несколько легенд или же творя собственную мифологию.

Как известно, в постструктуралистской теории давно установлена значимость связей между идентичностью писателя и его творчеством. Подход Деррида к изучению этой стороны литературной практики основан на мысли о том, что писательское творчество (письмо, *écriture*) представляет собой процесс создания писательской индивидуальности как неизвестной единицы. В “Письме и различии” Деррида пишет: «Писать... значит также быть совершенно неспособ-

ным заставить значение предшествовать письму... писать – значит знать, что то, что еще не произведено в слове (within *literality*), не имеет другого места обитания, не ждет нас как предначертание (*prescription*) в каком-то *topos ouranios*, или некоем божественном понимании. Значение должно ждать состояния высказанности или написанности для того, чтобы стать обитаемым, и для того, чтобы стать, отличаясь от самого себя, тем, что оно есть: значением. Так, Гуссерль учит нас думать в “Происхождении геометрии”. Литературный акт, таким образом, обретает настоящую власть в своем источнике. Мерло-Понти в отрывке книги, которую он намеревался посвятить “Происхождению правды”, писал: “Коммуникация в литературе есть не просто воззвание писателя к смыслам, которые будут частью *a priori* ума; скорее, коммуникация вызывает эти значения в сознании посредством соблазна и своего рода косвенного действия. Мысль писателя не управляет его языком снаружи; *писатель сам [есть] своего рода новая идиома, порождающая саму себя*» [3, p.11; курсив мой. – Н.Р.].

По Деррида, следующему за феноменологическими теориями Гуссерля и Мерло-Понти, писателю необходимо онтологическое молчание всех означаемых для того, чтобы суметь в процессе письма создать свою творческую индивидуальность, или идентичность. Параллели между таким представлением и, например, замечаниями Лоуренса о том, что писать – все равно что ощущать “присутствие чего-то таинственного в атмосфере” (“some mysterious presence in the air”) [4, p. 233], что искусство сравнимо с проникновением в “первобытное молчание” (“the primordial silences”) [5, p. 140], напрашиваются. Иному исследователю, наверное, хотелось бы подверстать живые наблюдения под всеобъемлющую теорию. Однако факты не дают этого сделать. Изучение произведений модернистов обнаруживает, что их творческая индивидуальность складывалась посредством перетолкования мифов или создания собственных мифологем. Причем любое построение модерниста – Вулф ли, Лоуренса, Джойса – имело под собой, по всей видимости, не интерес археолога или антрополога, изучавшего мифы первобытных народов, а современную ему общественную, политическую практику, материальные условия жизни людей. Да, Джойс написал роман “Улисс”, посчитав возможным в журнальном варианте 1918 – 1920 гг. обозначить эпизоды романа наименованиями из “Одиссеи” Гомера. Да, Лоуренс написал пьесу “Давид” по библейской истории о царе Давиде. Да, Вулф сочинила миф о Юдифи, назвав именем героини библейского

апокрифа несуществовавшую сестру Шекспира. Видеть в этом переосмыслении абстрактную закономерность или сознательное построение параллелей к тем или иным мифам или легендам, однако, не стоит. Объединяет эти перетолкования стремление писателей выработать язык, общую речь культуры модернизма.

Отметим и другую важную подробность: готовность писателей откликаться на перемены в общественной и культурной жизни, пересматривать свои идеи, даже отказывать им в жизнеспособности или правде. Высказывание Лоуренса о том, что литература – это “приключение мысли” (“thought-adventure”) [4, p. 731–732], имеет для него буквальный смысл.

За годы писательства Лоуренс обрел гибкость голоса и привычку самоопределения по отношению к адресату (она особенно заметна в его эпистолярном наследии), его повествовательная техника стала подвижной и полифоничной (достаточно сравнить его ранние произведения с написанными в период с 1913 по 1920 г.), он отточил свою манеру благодаря переводам итальянских и русских авторов (последние выполнены в соавторстве с С.С. Котельянским), чему немало способствовала его непрерывная деятельность критика и эссеиста; к 1920-м годам проза Лоуренса напоминала эксперимент, приключение с открытым финалом, процесс постоянного пересмотра и обновления собственных представлений.

Похожую картину находим у Вулф. Она рано заинтересовалась созданием в прозе “великолепного многоголосья” (“a wonderful compass of voices”) [6, p. 205]; годами упорно экспериментировала с “я” позицией в повествовании, с объективированной техникой от лица невидимого репортера; подобно Лоуренсу, она переводила русских писателей в соавторстве с носителем языка; в течение тридцати лет писала критику. Создала уникальную писательскую технику многоголосья. Как и у Лоуренса, ее художественный язык отличают гибкость, многозначность, эксперимент².

В настоящей статье рассматриваются мифологемы Лоуренса и Вулф, выявляется общее и различное в их семиозисе. В качестве предположения наметим следующие ориентиры: миф – способ выражения модернистского восприятия; миф – предмет переосмысления; поиск писателем

нового определения современного человека; развитие идеи современной культуры, современности (modernity) на основе эксперимента с художественным языком.

Обратимся к текстам обоих писателей, задавшись целью поиска в них следов переосмысления или обновления их собственных воззрений. Предположим, что такой самокритический пересмотр оказался возможен благодаря их отношению к слову как творимому здесь и сейчас.

Из поздних произведений Лоуренса остановимся на пьесе “Давид” (“David”, 1926) и книге “Апокалипсис” (“Apocalypse”, 1931).

Несколько предварительных замечаний о замысле этих произведений.

Действие пьесы довольно точно воспроизводит источник: главы 15–20 Первой книги царств Ветхого Завета в английском переводе, так называемой “Authorized Version” (1611) [16].

За основу сюжета пьесы взят драматический, переходный момент, когда старая отжившая власть в лице Саула все еще правит, а новый царь в лице Давида еще не вошел в силу. Зыбкость ситуации обнаруживается в заключительной сцене, где показано, как расстаются Давид и Ионафан, каждый идет своим путем и будущее не ясно. Открытый финал пьесы словно приглашает читателя (зрителя) самому додумать историю.

Замысел Лоуренса написать пьесу на основе Ветхого Завета выглядит, на первый взгляд, странно. Впрочем, это впечатление пропадает, если вспомнить другие его произведения 1920-х годов, имеющие библейскую подоснову: например, “Гимны в жизни человека” (“Hymns in a Man’s Life”, 1928). Показательно, что в рецензии 1927 года, опубликованной в “Nation and Athenaeum”, “Давид” представлен как “стилизация стилизации” (“pastiche on pastiche”) [8, VI, p. 71]. Логично предположить, что художественное “я” Лоуренса сильнее проявляется как раз в *пастичио*, нежели в иных его самобытных произведениях. Ведь пьеса “Давид” основана на английском переводе Библии, который он, конечно же, цитировал по памяти, не утруждая себя проверкой текста. Ясно, что в таких условиях библейский текст становился объектом интерпретации, комментирования и игры; то, что местами библейский текст цитируется почти слово в слово, не должно обманывать исследователя. Чтобы убедиться в последнем, достаточно сравнить отрывок из сцены X с библейским текстом 18:8-9. В пьесе Саул восклицает: “In this instant! They have ascribed to David ten thousands, and to me they have ascribed but thousands. And what can he have more, but the Kingdom?” [9, p. 110]

² Определение “экспериментальная техника” употребляется здесь в значении ‘неконтролируемая автором, независимая от авторского намерения’. Не путать с понятием “экспериментальный текст” английского теоретика Колина Маккаба, который называет модернистский текст экспериментальным, поскольку он подрывает практику “классического реалистического текста” [7, p. 431].

(курсив мой. – Н.Р.). Если бы не замена предлога “unto” предлогом “to”, можно было бы подумать, что Лоуренс цитирует по тексту Библии. Другой пример квазичитирования находим в первой части сцены XIII, представляющей собой парафраз пятого псалма. Сравнение двух текстов – пьесы и псалма в английском переводе – обнаруживает различия: “consider my meditation” [9, p.130] вместо “give heed to my groaning”; “hearken unto the voice of my cry” [9, p.130] вместо “to the sound of my cry”; “My voice shalt thou hear in the morning, O Lord” [9, p.130] и “O Lord, in the morning thou dost hear my voice” и т.д.

Другие различия – следствие драматургической обработки в пьесе прозаического текста Первой книги царств в английской версии. Их немало³. Кажется, драматург просто сценически обрабатывает текст. На самом деле это не так. Прямые цитаты из Библии соседствуют в пьесе с многочисленными примерами расширения, обыгрывания и переделки источника. Так, глава 19:1-2 представлена в виде сжатого рассказа Давида о том, как Саул приказал Ионафану и его слугам убить его⁴.

Есть в пьесе следы цитирования и из других мест. Например, из “Евангелия от Марка”⁵, из 22 псалма Давида⁶; напрашивается и параллель между репликой Самуила из первой сцены “Постой, и я скажу тебе” (“Stay, and I will tell thee”) [9, p.70] и стихотворением Джона Донна “Лекция о тени” (“A Lecture Upon the Shadow”) [10, p. 62]⁷.

Теперь несколько слов о замысле книги “Апокалипсис”.

³ Например, вторая часть сцены XIV. В Библии читаем: “19:15 И послал Саул слуг, чтоб осмотреть Давида, говоря: принесите его ко мне на постели, чтоб убить его”. В пьесе это событие представлено в виде реплики эпизодического персонажа: «Голос капитана: “Да! Царь приказал нам тотчас же принести к нему постель Давида и самого Давида на постели!”» [9, p.140].

⁴ В библейском тексте читаем: “19:1 И говорил Саул Ионафану, сыну своему, и всем слугам своим, чтобы умертвить Давида; но Ионафан, сын Саула, очень любил Давида. 2 И известил Ионафан Давида, говоря: отец мой Саул ищет умертвить тебя; итак берегись завтра; скройся и будь в потаенном месте”. В пьесе же Давид произносит монолог: “До того, как истончилась луна нашего супружества, отец твой приказал своим слугам и даже Ионафану умертвить Давида немедленно, едва отыщут его. И вот Ионафан тайно прибежал ко мне и усладил меня в поля под покровом ночи и спрятал меня” [9, p. 132–133].

⁵ См. “Но смерть близка” [9, p. 132–133]. Ср. в Евангелии от Марка: “14:41 Кончено, пришел час”.

⁶ Слово из 22 псалма Давида (“Ты... умастил елеем голову мою”) представлено в пьесе так: “Нет, Господь, я Твой помазанник... Елеем помазания Ты породил меня” [9, p.131].

⁷ Ср. в переводе Г.М. Кружкова: “Постой – и краткой лекции внемли” [11, с. 144].

У Лоуренса он возник, как отмечает Мара Калнинс в предисловии к кембриджскому изданию текста, в 1923 г. во время переписки с Фредериком Картером [12, p. 1]. К этому следует добавить, что интерес Лоуренса к “Откровению” невольно “подогревали” и русские писатели. Так, редактируя в 1922 г. английский перевод рассказа И.А. Бунина “Господин из Сан-Франциско”, Лоуренс наверняка обратил внимание на эпиграф, взятый из “Откровения Иоанна Богослова”. Возможно, и “Апокалипсис нашего времени” столь ценимого им В. Розанова был замечен и взят на вооружение.

Работа над “Апокалипсисом” началась 1 октября 1929 года. В письме к Ф. Картеру Лоуренс ясно определил свою задачу: “Я очень хочу *восстановить в мире широкий языческий взгляд*, [который существовал] *до того, как идея и понятие личности все уменьшили и сузили до нынешних размеров*” [12, p.14] (курсив мой. – Н.Р.)⁸. Интересно, что год спустя, по завершении работы над книгой, Лоуренс написал Максу Мору 4 февраля 1930 г.: «Я закончил *свою маленькую книжечку об “Offenbarung Johannis”*» [12, p. 22] (курсив мой. – Н.Р.). Трудно не заметить сужение замысла, произошедшее за время работы над книгой: “маленькая книжечка” вместо “широкого языческого взгляда”.

Вполне вероятно, что изменение смысла связано с “понятием личности”. Первоначальное намерение Лоуренса показать, каким мелким и узким оказывалось все находившееся в орбите этого понятия, каким-то образом привело его к созданию “маленькой книжечки” об “Offenbarung Johannis”: это выражение на немецком языке звучит метафорически, словно, помимо религиозного откровения, речь идет об исповедальном признании⁹. Возможно, последняя книга Лоуренса связана с идеей личности, которую он собирался развенчать.

Композиционно лоуренсовский “Апокалипсис” повторяет новозаветное “Откровение”. Писатель полагал, что библейский текст состоит из двух частей (“в первой части ощущаешь размах и красочность языческого мира”) [14, с. 295], и его собственный текст тоже двухчастный. Первые шестнадцать глав в его книге описывают старинную “полноценную” мифологическую половину библейского “Откровения”. В следующих семи

⁸ Из письма Лоуренса к Фр. Картеру от 1 октября 1929 г.

⁹ См. “Offenbarung, die: 1) Bekenntnis, Geständis; 2) (plötzliche) Erkenntnis; 3) rel. in vielen Religionen geglaubte Mitteilung religiöser Wahrheiten durch Gott” [13, IV, S. 2693]. Ср. в переводе: “Откровение: 1) понимание; 2) (внезапное) постижение; 3) рел. во многих религиях божественное откровение”.

главах рисуется новый мир: разрушение старого порядка вещей, логос, индивидуализм, в основании которых лежат христианские верования, и создание нового мира, построенного на “живом родстве” [14, с. 345]. Между первой и второй частями книги есть некий композиционный сдвиг. Сопоставляя окончательную редакцию текста с тремя опубликованными рукописными версиями, которые представляют собой черновые варианты XVII и XVIII глав второй части, наиболее идеологической по содержанию, нельзя не отметить разительный контраст и объяснить его двояко: либо Лоуренсу не хватило времени переписать эти главы, сбавив идеологический пафос, либо же он намеренно предполагал, что заключительная часть книги будет звучать как слово о новом человеке и новом мире.

В тексте лоуренсовского “Апокалипсиса” очевидно любопытное несовпадение декларируемых общих мест и собственно речи: последняя парадоксальным образом отрицает громкие заявления. Благодаря такому несовпадению в тексте создаются смысловые сдвиги. Они особенно заметны при текстологическом анализе. Дело в том, что Лоуренс разбирает библейский текст, подобно переводчику, работающему с оригиналом: и тот, и другой стремятся дойти до сути, освобождая текст от позднейших наслоений. Вот как, например, комментирует Лоуренс процесс переписывания изначального языческого (как он полагает) текста “Откровения” поздними христианами: «всю обрядовую, образную сторону мифа обкорнали... Ясно, что от мифа здесь ничего не осталось — одни голые символы. ...Ведь *изначальный* языческий смысл был беззастенчиво замазан с единственной целью: чтобы везде читалось одно: “Церковь Христова против мирского зла”. Но вот какая штука: фигуры всадников эта доктрина никак не объясняет. Так что здесь, пожалуй, яснее, чем где-либо, проявляется своеобразное “сопротивление материала”: прежнее значение вроде бы и вырезали, и все следы замели, а каркас тем не менее остался и нет-нет да даёт о себе знать» [14, с. 313–314]. Судя по выражению “изначальный смысл” (“the original meaning”), Лоуренс стремится дойти до сути.

С самого начала язык в книге дан как способ обнажения вещей, проникновения в неведомые области мысли и чувства, как средство отклонения от устойчивых значений. Так, в пятой главе писательству недвусмысленно придана функция поиска мгновенного решения и спасения: “Итак, нам нужно вернуть космос, а это непростое дело” [12, р.78]. Фраза читается так, будто здесь и сей-

час, в этой самой книге “Апокалипсис” мы вновь должны обрести первозданный космос.

Отметим своеобразие модернистского повествования: Лоуренс постоянно правит написанное, пересматривает свои взгляды, сохраняя свежесть восприятия слова, открывая неизвестные грани смысла.

Итак, в “Давиде” и в “Апокалипсисе” переосмысляются мифы о Давиде и Сауле, Давиде и Голиафе, Давиде и Ионафане; близнечный миф, миф об Аполлоне.

На основе библейского мифа о Давиде и Ионафане и вариантов первобытного близнечного мифа Лоуренс создает мифологему современного я как союза двоих.

История братской связи Давида, нищего пастуха, и Ионафана, сына царя Саула, всегда интересовала Лоуренса: еще в ранней статье “Искусство и индивидуальность” (“Art and the Individual”, 1908) он назвал ее “одной из самых прекрасных в мире” [5, р. 228]¹⁰.

В пьесе отношения Давида и Ионафана придано новое значение: наступление нового мира возможно при условии, если я человека будет развиваться в двух ипостасях, — практическим, разумным, дружественным, надежным я, как у Ионафана, и пронизательным, хитрым, опасливым я, как у Давида. В общем контексте идей Лоуренса его мифологема читается так: современник может соединить в себе “Давида” и “Ионафана”, я и другого, и тогда, возможно, новое существование наступит. Один из основных эпизодов в пьесе — самообнажение Давида и Ионафана и обмен снятыми одеждами: “Давид *медленно снимает верхнюю одежду*... Ионафан *снимает с себя рубаху без рукавов*... Давид *стаскивает с себя рубаху*... Ионафан *надевает одежды Давида*” [9, р. 107]. В библейском тексте описывается одностороннее обнажение и дарение одежды: “18:3 Ионафан же заключил с Давидом союз, ибо полюбил его, как свою душу. 4 И снял Ионафан верхнюю одежду свою, которая была на нем, и отдал ее Давиду, также и прочие одежды свои, меч свой и лук свой и пояс свой”¹¹. Если в библейском тексте речь идет о почести, воздаваемой сыном царя избраннику Божьему,

¹⁰ М. Кинкид-Уикс, современный биограф Лоуренса, отмечает: «Он [Лоуренс. — *Н.Р.*] всегда мечтал о друге, товарище, но после того, как расстался с друзьями юности Аленом Чемберсом и Джорджем Невиллом, таких друзей у него больше никогда не было. В “Радуге” есть эта тема: в кратком описании давидо-ионафановой дружбы Тома со школьным товарищем, и более пространно она изложена в “Сестрах” 1916 года, где описаны отношения между Беркином и Джеральдом» [15, р. 376].

¹¹ Ср. [16, р. 336].

то в пьесе Лоуренса смысл иной: освобождение от одежды подано как обретение каждым из героев нового я.

Правда, судя по развитию действия в пьесе, шансы на обновление невелики.

Общественная тяга в человеке и его стремление преодолеть границы “понятия личности” (“the concept of personality”) [12, p.14] и соединиться с другим разбиваются о фрагментарность я, разъятого на две несоединимые части – “Давида” и “Ионафана”. Обмен одеждой сопровождается у Ионафана осознанием раздвоенности – он мечется между приверженностью Саулу и Давиду: «Ионафан (один). “...Жизнь моя принадлежит отцу, но сердцем я Давид. Я ничего не могу с собой поделать. Господу так угодно – чтоб разрывался я между царем нынешним и царем грядущим, и я уже чувствую, как рвут меня пополам два коня, устремляющиеся в разные концы. По крови я отец. А душой – Давид. И не знаю я, где правая рука моя и где рука левая”» [9, p.108].

Раздвоенное я Ионафана есть несомненный знак культуры современности. Подобным образом проясняется и личность Давида с его богоподобным я. Как известно, в библейском тексте нет упоминания о том, как Давид молится образу (очевидно, образу Бога). Образ назван только однажды в главе 19:13: “Мелхола же взяла статую и положила на постель, а в изголовье ее положила козью шкуру...”. В этом описании нет прямого указания на молитву перед образом (статуей). В пьесе же образ назван (“teraphim”, идол; “the god of ...house”, бог... дома) [9, p.141], и он недвусмысленно связан с Давидом. Получается, объект молитвы Давида превращается в его автопортрет и даже служит ему средством спасения; я Давида в пьесе обретает символический смысл превосходства.

Едва созданная, мифологема современного я как союза двоих становится в пьесе (и, как увидим, в “Апокалипсисе”) горячей точкой переосмотра, переоценки, критики с разных сторон.

Постоянное сомнение, переспрашивание, желание удостовериться в личности, закрепить ее именем создают в пьесе причудливую атмосферу зыбкого, изменчивого мира. Нет ничего постоянного, устойчивого, тем более незыблемого. Социальные статус, роль подвижны. Всякое изменение в положении персонажа сопровождается пересмотром я. Например, Мелхола спрашивает связанного по рукам и ногам Агага: “Ты – царь Амеликитский?”, Агаг отвечает: “Он самый, дева” [9, p. 67]. Персонажам пьесы приходится всякий раз называть себя по имени, словно одного их присут-

ствия недостаточно. Так, в разговоре Мелхолы и Давида слышим: «Мелхола: “Ты знаешь, как меня зовут, О Давид?” Давид: “Ты Мелхола”. Мелхола: “Она самая”» [9, p.111].

Современного человека Лоуренс изображает как утратившего целостность, я без устойчивого настоящего, я, устремленное в неизвестность. Характерно, что все главные персонажи пьесы – Давид, Саул, Ионафан – изображены в движении. Устремлен в будущее Давид – в нем чувствуется незавершенность, открытость будущему, неведомому: «Ионафан (в потемках): “...ты мудр и осторожен, и в страсти своей осмотрителен. Голым в костер прыгать не станешь. Иди вперед, не оглядываясь, оставь меня умирать. Ибо мудрость твоя и острый взгляд – твоя добродетель”» [9, p.153]. Можно сказать, Лоуренс предлагает свое определение человека начала XX столетия. Во всяком случае, он выявляет несколько новых черт в психологии современника и придает им характер обобщения, мифологизирует их в масштабах библейского слова.

Найденную мифологему я Лоуренс здесь же и пересматривает в духе идеи изгнанничества. Дальнейшее развитие действия: Давид наблюдает за происходящим со стороны, и именно в этот момент он вдруг понимает, что его ждет судьба изгоя. В этом повороте прочитывается скептический взгляд Лоуренса на современное состояние умов: пророки (читай: художники) ждут чего-то, а Давид, будущий царь, вынужден бежать прочь: «Самуил (обращаясь к Давиду): “Тебе пора. Беги, как лис, за которым мчится свора, тебе многое предстоит совершить”. Давид: “Отец мой, неужели я должен все время бежать? Я устал бегать”. Самуил: “Да, то твоя судьба – бежать прочь”» [9, p.143].

Обобщая лоуренсовский замысел в “Давиде”: в условиях драматического конфликта старого и нового мира, бегство, изгойство – это выход из тупика, в который человека загнало современное общество. Изучение пьесы “Давид” на уровне стилизации библейского текста показывает, как модернистская мифологема я человека, предложенная Лоуренсом, одновременно переосмысливается им, преобразуется на письме. Раздвоенность я, богоподобие я и изгойство как характеристики человека – вот новые смыслы, рожденные художником в пространстве мифа.

В написанном четыре года спустя “Апокалипсисе” переоценка мифологемы современного я как союза двоих выражена посредством критического пересмотра писателем близнечного мифа (в составе пьесы это миф о Давиде и Ионафане):

“Но Кабиры были со многим связаны; говорят, их культ до сих пор существует в мусульманских странах. Они были двумя тайными малышами, *homunculi*, и соперниками” [12, p. 116]. Образ гомункула (*homunculus*) наводит на мысль о “Фаусте” Гёте: “Wagner (leiser): Es wird ein Mensch gemacht” (Вагнер (тихо): “Человека сотворяют”) [17, S. 630]. “Человек”, или гомункул, о котором говорит Вагнер, это искусственное создание: “Menschlein, Bezeichnung für einen Künstlichen Menschen, wie ihn die Alchimisten des ausgehenden Mittelalters zu erzeugen gesucht hatten” (человечек, модель искусственного человека, подобная той, которую стремились создать средневековые алхимики) [18, S. 865]. Отметим, что у Гёте образ гомункула несет на себе печать фантазии художника: “Mephistopheles (ad Spectatores): Am Ende hängen wir doch ab Von Kreaturen, die wir machten” (Мефистофель (обращаясь к публике): В конце концов все мы зависим от креатур, которые мы создали) [17, S. 635].

Комментируя 10 и 11 главы новозаветного Апокалипсиса, Лоуренс оспаривает собственную мифологему *я* как союза двоих. Под образом двух “свидетелей жизни” [14, с. 324], которых “правовверные комментаторы” отождествляют “с Моисеем и Ильей”, находившихся “вместе с Иисусом на горе в минуту Преображения”, он понимает “близнечный миф” в его многочисленных вариантах (Кабиры, братья Диоскуры, Тиндарида и т.д.). Вспоминая разные версии древнего мифа о близнецах, писатель постепенно приходит к выводу, что в нем воплощены “две формы первобытного сознания” [14, с. 324]: «они ... поддерживают половое равновесие», “держат человека в постоянной узде, нашептывая ему, чем бы он ни занимался: хватит! Ни шагу дальше. Они ставят предел любому действию, любому “земному” делу, задавая ему определенную меру и уравнивая его противоположенным действием» [14, с. 324]. Однако, наряду с углубленным изучением *я*, Лоуренс выражает и сомнение в своей трактовке образа двух свидетелей как двух форм первобытного сознания, которую он предложил в духе “нового существа”, “гомункула” и “креатуры”, по Гёте. Повествование в “Апокалипсисе” Лоуренса выстроено так, что одновременно с толкованием образа “двух свидетелей” в комментарии 10 и 11 глав библейского “Откровения” писатель критически переосмысляет случившееся с его собственными “созданиями” и “созданиями” других художников: «Потому-то люди в разных концах земли радуются, когда этих “хранителей”, этих стражей порядка в “Содоме” и в “Египте”, наконец-то, убивает поднявшийся из бездны

зверь в образе адского дракона или демона зла, разрушающего землю. Три с половиной дня, т.е. полнедели, тела двух несчастных валяются на улице, так и не преданные земле: это тот срок, за который у людей пропадает последняя совесть, и им больше никто и ничто не указ» [14, с. 324].

В целом критическая оценка Лоуренсом “креатур” своего поколения не оставляет никаких иллюзий: они – “источник существующего Апокалипсиса” [14, с. 328] (обратим внимание на переносный смысл понятия “апокалипсис” в этой фразе). Точнее, они никак не поправили картину конца, изображенную в “Откровении”: близнецы человеческого *я* убиты. Лоуренс винит в произошедшем логос – абстрактный характер современной философии, литературы, науки.

Его утверждения о “людях второго сорта” (“second-rate people”), “второсортном уме” (“second-rate mind”), о “массе народа, всегда второго сорта” (“the mass being always second-rate”) [12, p. 66], на первый взгляд, подтверждают суждения английских литературоведов о том, что интеллектуалы 1920-х годов – противники масс, потенциальные фашисты [19, p. 8, 10–11, 59]. Однако вопрос не так прост, как кажется. В книге Лоуренс не только заговаривает о “коллективной стороне” человеческой природы, но и выражает этот новый смысл неожиданным, непредсказуемым для читателя и для самого себя образом. Так, отмечая агрессивность послания библейского “Апокалипсиса”, Лоуренс употребляет слова “к своему ужасу”, тогда как, согласно логике презрительного отношения к “второсортной массе”, он должен был бы сказать ровно наоборот, “к нашему удовлетворению”: “И тут, к своему ужасу, мы понимаем, против чего мы сегодня восстаем: не против Иисуса или Павла, а против Иоанна с Патмоса” [12, p. 66]. Неожиданный смысл непонятно откуда взявшегося слова, выражающего потрясение от своего же отторжения собственной коллективной природы, остраивает сам язык, приводит в действие семиозис.

Вопрос о том, почему новый мир, “Новый Иерусалим” нельзя построить на основе индивидуализма, почему от принципа “индивидуалистической самореализации” (“individual self-realization”) следует во что бы то ни стало отказаться, вновь обращает нас к замыслу Лоуренса: “вернуть миру широкий языческий взгляд” взамен ограниченного “понятия личности”. Не случайно *я*, толкуемое на разные лады в первой части лоуренсовской книги, в последних семи главах подвергнуто жесточайшей критике. Образный язык уступает место цитате и конспективной записи: “Задав

идеал каждому отдельному христианину, Иисус намеренно обошёл вопрос государственного или национального идеала”; “Иисус отсчитывал только от индивида”; “Среди людей нет и не может быть чистых индивидуалов”; “Людские массы живут, трудятся, думают, переживают сообща”; “мой хвалёный индивидуализм – не более, чем иллюзия. Я – плоть от плоти целого” [14, с. 340–341, 345].

Лоуренсовский “Апокалипсис” свидетельствует о двойственности, разрушительности и стерильности современного человека и современного бытия: “Мы у черты. Что дальше? Никто не знает” [12, р.182].

Новозаветный текст “Откровения Иоанна Богослова” есть зеркало современного состояния человека и мира – Лоуренс пишет об этом в последней части своей книги: “А христианская любовь к ближнему, увы, всегда заканчивается одним и тем же: нелепым противостоянием соседу.

В этом нас убеждает Апокалипсис. Эта странная книга, в отличие от Евангелий и Посланий, описывает христианина относительно Государства, – заметим, что Евангелия и Послания тщательно избегают этого ракурса. Причём изображается христианин не только по отношению к Государству, но и относительно мира и космоса. Со всеми ними он находится в жутких контрах, судя по Апокалипсису, и под конец у него есть только одно желание: всё порушить” [14, р. 344]. Но тот же текст, то же слово “Откровения” – и парадоксальным образом “Апокалипсис” Лоуренса, в котором переосмысливается мифологема современного я, – содержат в себе смысл будущих перемен. Книга заканчивается знаменательными словами об иллюзорности индивидуализма, однако не менее значима трансформация категории лица: единичное я сменяется множественным *мы* и интимным, объединяющим *ты*: “Так что мой хвалёный индивидуализм – не более, чем иллюзия. Я – плоть от плоти целого, таким и пребуду. Можно, конечно, сколько угодно, отрицать это сродство, разрушать его, убеждая себя в том, что ты – осколок. Только счастья это не прибавит.

Мы знаем, чего просит наша душа: свободы от ложных, искусственных, особенно денежных, связей, и обретения заново живого сродства со всем миром – с космосом, солнцем, землёй, с человечеством, нацией, с близкими. Начните с солнца, остальное приложится – не сразу, но обязательно сложится, вот увидите” [14, с. 345].

Но Лоуренс делает еще один шаг в переосмыслении мифов о Давиде и Сауле, Давиде и Голиафе, Аполлоне: под его пером они получают новое

истолкование в мифологеме современной культуры.

Главный конфликт между Давидом и Саулом в пьесе переосмыслен: Саул олицетворяет старый мир, который не хочет “впустить новую жизнь” [8, I, р. 509]¹². Эпизод в сцене XV, когда Саул снимает с себя одежду, служит примером критического истолкования посредством библейского текста дряхлого состояния современной культуры. Достаточно сравнить, как этот эпизод представлен в английском переводе Библии и в пьесе Лоуренса, чтобы увидеть глубокое различие. Ср. в библейском тексте: «19:24 И снял и он одежды свои, пророчествовал пред Самуилом, и весь день тот и всю ночь лежал не одетый; поэтому говорят “неужели и Саул во пророках?”» и в пьесе: «Саул... сбрасывает одежды, тунику до колен, с широкими рукавами, богато расшитую у ворота... “Чем я не воин благословением Божиим? Послушайте! Господь Всевышний, я не умер! Плоть моя горяча, ровно горит мой пламень”» [9, р.149]. В пьесе ответ Саула на возможное возражение о том, что он стал стар и слаб, читается яснее, чем в библейском источнике, поскольку он подсказан лоуренсовской темой истощенности жизненных сил. И все же, несмотря на сомнения, Саул борется против Давида. Он намерен расправиться с ним и с этой целью будет его преследовать. Старый мир, олицетворяемый Саулом, привязывает к себе новую жизнь, т.е. Давида. Вот как эта тема решена в пьесе Лоуренса: “А-а, Давид, (сказал Саул), сын мой, приди и приди с миром. Видишь, я безоружный и душа моя светла, и взор мой более ничто не застит. ...Ты же не держишь зла против Саула, чей разум помрачился и он пошел против тебя?.. Нет, ты моей крови, и сила твоя от Бога. Будь доблестен ради меня, сражайся за Господа” [9, р.121]. Связав Давида по рукам и ногам, говоря метафорически, Саул постоянно его обманывает: выдает свою дочь Мерову за другого, посылает Давида на бой с филистимлянами, покушается на его жизнь и т.д.

Метафорически трактуется в пьесе и бой Давида против Голиафа. Удар камнем, который в великана пускает из пращи Давид, представлен как смертельная рана, нанесенная прямо в мозг противника. В библейском источнике такой подробности нет, поэтому зритель, следящий за ходом действия в зале, или читатель могут удивиться значению, какое в пьесе придается этой детали: «Авенир: “Смотри! Видишь, где застрял камень – *прямо в лобной кости!* То камень из давидовой пращи!”» [9, р.101](курсив мой.– Н.Р.).

¹² Из письма Лоуренса Э. Гарнетту от 1 февраля 1913 г.

Если прочитать этот эпизод в историко-культурном контексте, то проясняется его затекстовый смысл: Давид направляет удар против культуры, подчинившей свое существование логосу в том смысле, в каком его понимал Лоуренс¹³. Эта сцена указывает на непрекращающуюся борьбу между хитрым несгибаемым Давидом и эгоцентричным, самоуверенным Голиафом. То, как Лоуренс критически пересматривает библейский текст, говорит о том, что, подобно другим модернистам (например, Вулф), Лоуренс видел свое время периодом переходным от старого мира, старого и дряхлого, почти мертвого, к миру новому, лишь наступающему. Идеологический поворот эпизода подчеркнут несколькими деталями, обретающими почти символическое значение. Так, в сцене XII описывается кольцо, которое Саул, сняв “со своей руки”, послал Давиду в качестве поручительства в том, что отдаст за него дочь Мелхолу после того, как тот вернется домой после победы над филистимлянами. Упоминания о кольце нет в библейском источнике, но в пьесе эта деталь, напоминающая о фольклорном мотиве кольца как злом даре (“ибо кто же держит слово, данное мертвецу”) [9, p.129], подчеркивает драматичность союза поневоле, заключенного между Саулом и Давидом, и заостряет идею Лоуренса о межвременье, которое переживает современная культура.

Современный мир (тот, что Мэтью Арнолд в статье о Льве Толстом назвал “modernity”)¹⁴ обрисован в пьесе скупно, но емко: в нем царит смешение языков. Гетероглоссию создают итальянские слова (plaza) вперемешку с ивритом (teraphim), архаическими формами английского языка “thou”, “hast”, “art”, “dost”, “didst”, хором пророков в 15-й сцене и т.д. Гетероглоссия служит средством создания квази-архаической атмосферы в современной, по своей сути, пьесе Лоуренса. Три хора пророков содержат образы, напоминающие фрей-

дистские, но на самом деле это лоуренсовский парафраз библейских тем: “лук нашего тела натянут Богом” (“the bow of our body is strung by God”), “стрелы нашего гнева” (“with arrow-heads of our wrath”) [9, p.147], “стебель прямых колен” (“the stem of upright knees”), “закрытое соцветие пупка” (“the navel’s closed bud”), “цветок груди” (“the flower of the breast”), “широкий зев твоего пупка” (“thy navel’s wide flower”) [9, p.149], “червь, раскрывший в ожидании рот” (“the worm’s waiting mouth”) [9, p.150]. В источнике нет ни описания “круглой, пирамидальной горы” (“a round, pyramid-like hill”) [9, p.143], по которой поднимаются и спускаются пророки, ни хоров. Тем не менее у Лоуренса налицо мастерская стилизация этих элементов драматического действия под английскую “Authorized Version”, причем ясно, что в пьесе они символизируют современный Парнас. В 1920 годы в Англии получил распространение взгляд на искусство и литературу как на своего рода религиозное верование¹⁵, и Лоуренс, видимо, откликнулся на эту моду, описав в начале XV сцены адептов “новой” веры: “На вершине и по склонам толпятся пророки, молодые и старики, дикого вида, одетые в голубые фартуки без плащей. У кого-то в руках арфы, псалтири, трубы и тамбурины. Слышна громкая музыка и грубое обрывочное пение речитативом. Все чего-то ждут” [9, p.143].

В книге “Апокалипсис” скептическое отношение писателя к современности подчеркнуто непривычной трактовкой традиционных, казалось бы, образов. Амбивалентно представлен Аполлон: бог искусства и убийца детей Ниобеи, в книге Лоуренса он сродни древнему божеству солнца, которое восстает против современного ума, направляемого логосом, но, подобно Фебу, поддерживает все живое и естественное. Солнце уподобляется разъяренному дракону и льву, сила его разрушительна для людей, привыкших потреблять, и оно же благотворно для человечества, живущего в единстве с естеством. Критический пафос Лоуренса направлен против логоса, сосредоточенности человека на своем я.

Миф современности (modernity), созданный Лоуренсом в “Апокалипсисе”, есть мифологема критического дискурса. Все и вся следует подвергнуть критическому осмыслению и скептической переоценке, включая твои собственные идеи, равно как и идеи твоего поколения. Это жажда обнажить природу вещей есть осевой

¹³ Лоуренсовская критика логоса (logos – греч. слово, знание) предвосхищает критику логоцентризма в постмодернистской теории. Согласно Деррида, логос аналогичен стремлению во все привести порядок, значение, вскрыть причины и следствия, тем самым подчинив мышление законам и правилам рационального способа мысли. Логос, так понимаемый, это мишень для постструктуралистской критики и повод для критической самооценки. Как отмечал Деррида, проект деконструкции «направлен на одну и ту же систему: утверждение патерналистского Логоса... в качестве “привилегированного означающего”» [20, p. 311].

¹⁴ Одно из ранних (если не первое) в английской критике определение наступающей эпохи как эпохи “modernity” (современности) находим в эссе “Граф Лев Толстой” (“Count Leo Tolstoi”, 1887) Мэтью Арнолда (Matthew Arnold, 1822 – 1888).

¹⁵ “Сегодня, по-моему, очень распространена в разных формах тенденция считать поэзию своего рода религией или заменой ее” [21, с. 330].

признак модернизма. В этом отношении лоуренсовский “*Aposcalypse*” (от греческого “снятие покровов”)¹⁶ – ключевой текст в составе культуры современности.

Обратимся к поздним произведениям Вулф: к эссе “Своя комната” (1929) и роману “Волны” (1931).

Несколько предварительных замечаний.

В основу “Своей комнаты” (первоначальное заглавие эссе – “Женщины и литература”, “*Women & Fiction*”) легли два доклада, с которыми Вулф выступала осенью 1928 г. перед студентками женских колледжей. В эссе шесть глав. 1 глава начинается *in media res* с вопроса «При чем здесь своя комната, если тема доклада “Женщины и литература”?», который автор, *alter ego* Вулф, задает, обращаясь в роли лектора к невидимой аудитории (“спросите вы”) [22, с. 463]. Вулф сразу вводит трех вымышленных персонажей, которые пройдут через все эссе: Мери Бетон – рассказчица, Мери Сетон – преподавательница в Фернхеме, она же многодетная мать, и Мери Кармайкл – молодая начинающая писательница, автор вымышленного романа “Наступление жизни”. Таким образом, вплоть до завершающей части 6-ой главы повествование в эссе идет от лица рассказчицы Мери Бетон. Интересно, что для создания обобщенных образов женщин и женских судеб Вулф использовала старинную английскую балладу о четырех Мери, известную как “Мери Гамильтон”, или “Четыре Мери”: “Вчера у королевы было четыре Мери, /Сегодня осталось только три,/ А были у нее Мери Сетон, Мери Бетон, / Мери Кармайкл и еще я”. (“*Yestreen Queen Mary had four Maries, / Today she’ll haе but three; /She had Mary Seaton, and Mary Beaton, /And Mary Carmichael, and me*”) [23, р. 421– 423]. Мери Бетон рассказывает, как она приехала в процветающий Оксбридж, а потом отправилась в другой колледж, Фернхем (от англ. *fernham*, папоротники). Вечер провела у подруги Мери Сетон за обсуждением вопроса: почему колледжи для мужчин богатые, а для женщин – нищие? Поздним вечером она возвращается из Оксбриджа в Лондон.

2 глава повествует о походе Мери Бетон в библиотеку Британского музея, где она пытается найти в книгах ответ на вопрос о бедности женщин.

Вечер того же дня (3 глава) рассказчица проводит за чтением книг по истории. Она обнаружи-

вает, что женщина “вычеркнута из истории” [22, с.484], а вся история написана мужчинами; при этом в литературе создан ангелоподобный образ женщины. Мери делает вывод о том, что до XVIII века о женщинах практически ничего не известно. Ей вспоминается епископ, который объявил, что “у женщины не может быть шекспировского гения ныне и присно и во веки веков” [22, с. 485]. В отместку рассказчица придумывает несуществующую сестру Шекспира Джудит.

В 4 главе рассказчица проверяет свою догадку о том, что творчеству женщин в прошлом мешали неравенство и внутренняя несвобода. Обращается к биографиям поэтесс и писательниц Нового времени. В 5 главе описывается, как рассказчица проводит вечер за чтением современной литературы. Делает предположение о том, что современный роман во многом бытописательский, и выражает надежду на то, что через сто лет, при известных условиях, из начинающей романистки Мери Кармайкл выйдет поэт. 6 глава переносит читателя в утро следующего дня. Рассказчица выглядывает из окна и видит утренний Лондон. Она соотносит свои недавние размышления с “реальностью”, с улицей, рисует образ андрогинного – творческого – сознания; применяет свою теорию андрогина к явлениям современной литературы и общественной жизни. Скептически высказывается об идеологии фашизма. В завершение Вулф снимает с себя маску рассказчицы (“И здесь Мери Бетон умолкает. ...Закончу я уже от своего имени...”) [22, с. 517] и, кратко обобщив выше сказанное, призывает слушателей заниматься творчеством, преодолевая неравенство, бедность, отсутствие условий. Ради одной цели: позволить “родиться” сестре Шекспира.

В жанровом отношении эссе представляет собой контаминацию нескольких литературных форм. Классического эссе, лекции, беседы, пародии, биографии – вымышленной и фактографической, рассказа и даже романа. По мнению Дж. Маркус, жанровое решение эссе представляет собой “деконструкцию лекции” [24, р. 145; цит. по: 25, р. 240] и трансформацию этой жанровой формы, “придуманн[ой] монахами тысячу лет назад” [22, с. 503], “в интимную беседу женщин” [26, р. 216; цит. по: 25, р. 240]. Д. Маршалл полагает, что вторая глава построена как пародия на академическую науку, занятую “фальшивым конструированием женщины как другого” [27, р. 270], – это доказывает пародийный образ профессора фон Х с его монументальным опусом “Умственная, нравственная и физическая неполноценность женского пола”. Э. Макнейли говорит о том, что Вулф применяла к эссе художествен-

¹⁶ “*Revelation*” (unveiling) (откровение, открывание) от лат. *revelare*, *velum* – английское соответствие греческого слова “*apocalypse*” (снятие покрыва); означает обнаружение конкретного факта или прояснение общей картины скрытых до поры явлений прошлого, настоящего и будущего.

ные критерии ясности и логики организации повествования едва ли не в большей степени, чем к роману или рассказу. В этой связи вспоминается раннее высказывание Э.М. Форстера о том, что в своих эссе Вулф часто проявляет себя больше романистом, чем в прозе [28, р.191]. С романом “Свою комнату” роднит и вымышленный рассказчик. Впрочем, не следует забывать, что первыми в английской литературе тип эссе с вымышленным повествователем, сторонним наблюдателем – словом, “зрителем” (оценим обобщенный образ в основе названия периодического издания “The Spectator” 1711–1714 гг.) – создали английские журналисты Дж. Аддисон и Р. Стил. Для них вымышленный рассказчик явился средством выразить просветительскую идею разумности, умеренности. У Вулф же Мери Бетон вкупе с Мери Сетон и Мери Кармайл – этот обобщенный квази-исторический персонаж – обнаруживает свой нешуточный, общественный и художественный смысл в связи с историей о вымышленной сестре Шекспира. Но об этом ниже.

Остановимся кратко на художественном строе романа “Волны”.

По композиции “Волны” представляют собой чередование девяти интродукций (некоторые критики называют их “увертюрами” [29, р. 282; цит. по: 25, р. 359]) и девяти эпизодов. Интродукции описывают день от восхода солнца до наступления темноты в мире природы. Эпизоды состоят из монологов шести лиц: Бернарда, Джинни, Луиса, Невилла, Роды и Сьюзан, – они начинаются в детстве, а последний, заключительный, монолог Бернард произносит уже пожилым человеком.

“Волны” – самый радикальный и самый продуманный эксперимент в творчестве Вулф, как отметил Дж.У. Грэм [30, р. 14]. Вулф неоднократно признавалась в намерении написать “совершенно новую” прозу: “прозу и все же поэзию; роман и пьесу” (“prose yet poetry; a novel & a play”) [31, III, р. 128]. Вулфоведы указывают также на взаимосвязь “Волн” и эссе “Узкий мостик искусства” (“The Narrow Bridge of Art”, 1927), где Вулф делает предположение о том, какой будет литература будущего: “у нее будет поэтический нерв и много прозы жизни. Драматический накал – при отсутствии драматической формы” [32, II, р. 224]. Основанием для контаминации прозы и поэзии, прозы и драмыистики литературы называют неудовлетворенность писательницы современной прозой как инструментом для выражения сложности жизни. Стойкий интерес Вулф к изображению “проблемных сторон отчужденного я” [30, р. 14]. Наконец, эстетические вопросы, связанные

с повествовательной техникой: по мнению ряда литературоведов, например, М. Минноу-Пинкни, Вулф стремилась выработать язык, который был бы подчинен “принципам ритма, звука и образа” [33, р. 171]: известна ее дневниковая запись от августа 1930 года (пишу «“Волны” под ритм, не под сюжет» [31, III, р. 316], известно, что она разделяла интерес Роджера Фрая к синтаксису символистов [34, р.76]. Работа Вулф над замыслом и повествовательной техникой вылилась в создание интереснейшей жанровой модификации. Основу ее составляет роман воспитания (Bildungsroman): эта жанровая форма определяет осевой принцип организации событий – от детства и отрочества персонажей к их зрелости и старости. Причем решен роман воспитания как роман психологический: от “простой фиксации восприятия ребенка к более высоким уровням сознания” [34, р. 25]. Форма же выражения шестью героями своих эмоций, чувств, мыслей, настроений, убеждений делает роман “полифоническим”, по мысли П. Рикёра, причем полифоничность достигает той предельной точки, когда роман перестает быть собственно романом и превращается в ораторию, музыкально-речитативную партию, предназначенную для чтения вслух: “чистый роман с многоголосьем... даже и не роман вовсе, а своего рода оратория, рассчитанная на декламацию” [35, р. 97; цит. по: 25, р. 357]. Эпизоды представляют собой, таким образом, чередование внутренней речи персонажей, эксплицированной в виде драматических реплик с вплетенными в них указаниями времени и места действия, событий и более широкого контекста. Вулфовед Э. Фокс полагает, что это самое “елизаветинское” произведение писательницы, органично совмещающее прозаическое повествование с драматической формой [36, р. 136]. Интродукции представляют собой богатое поле для толкования: по мнению одних вулфоведов, это сценические ремарки [29, р. 282], для других это “живописные полотна, создающие динамичное поля языка, где время и пространство синтезируются в многоцветном потоке сознания” [37, р. 102].

В “Своей комнате” и в “Волнах” видны следы нескольких мифов (в расширительном смысле слова): библейского апокрифа о Юдифи, народной легенды о четырех Мери; древнегреческого мифа о Филомеле; легенды об Эльведоне; средневековой легенды о Парцифале (Персивале); мифологизированной истории Оксбриджа и Фернхема.

Выскажем предположение: мифы о Юдифи, четырех Мери, Филомеле и Персивале переосмыслены в мифологему современного я как маргинала, подавляемого, лишенного целостности.

Этот смысл воплощен в образах Джудит (“Своя комната”) и Филомелы (“Обыкновенный читатель”). Он питает представление Вулф об анонимности обыкновенного человека, и он же порождает идеал андрогина (“Своя комната”). Персивал (“Волны”) выражает мифологему современного я, определяющего себя по отношению к утраченному герою (Парцифалу). А между строк “Своей комнаты” читается идея бунта общественного я против я индивидуального.

История о Джудит Шекспир выражает взгляд Вулф на живую традицию в литературе. Вулфоведы [33, р. 4] указывают на связь этой линии эссе с работой Элиота “Традиция и творческая индивидуальность” (“Tradition and the Individual Talent”, 1919). Это предположение небезосновательно. В 1920 г. в открытом письме редактору “New Statesman” Вулф ответила следующее на реплику Д. Маккарти о том, что женщины всегда будут стоять ниже мужчин в интеллектуальном отношении, поданную им в рецензии на роман А. Беннета “Наши женщины: очерки о разногласии полов” (“Our Women: Chapters on the Sex Discord”, 1920). “Мне кажется, – писала Вулф, – что условия, благодаря которым может существовать какой-нибудь Шекспир (a Shakespeare. – Н.Р.), состоят в том, что у него всегда есть предшественники в искусстве, есть круг друзей, где он может свободно обсуждать поэзию и собственные сочинения, и он пользуется полной свободой, не стеснен в своих действиях и жизненном опыте” [38, р. 125; цит. по: 25, 236]. У женщин и у “трудящихся”¹⁷ не бывает предшественников, соответственно, нет и условий для творчества. В открытом письме к редактору “Nation and Athenaeum”, написанном в ответ на рецензию “Своей комнаты” и опубликованном под названием “Интеллектуальное положение женщин” (“The Intellectual Status of Women”, 1929), Вулф подчеркнула, что имела в виду не только женщин, но и широкие слои общества.

У мифа о сестре Шекспира есть и более глубокая подоснова. Она обнаруживается с именем героини: имя Джудит восходит к библейскому имени Юдифь и, соответственно, к апокрифическому сюжету о Юдифи, а также с балладой о четырех Мери, из которой заимствованы три действующие фигуры эссе – Мери Бетон, Мери Сетон и Мери

Кармайл. Скрытая ирония в том, что в эссе ни разу не упомянут четвертый персонаж баллады: казненная Мери¹⁸. Эту лакуну, отмеченную красноречивой фигурой умолчания, можно истолковать как идеологическую вариацию мифологемы современного я как маргинала, созданной в эссе. Место четвертой – неназванной – Мери занимает вымышленная сестра Шекспира с библейским именем Юдифь. Последняя, согласно апокрифической книге Юдифи, четыре дня очаровывала предводителя ассирийского войска Олоферна, а на пятый отсекла ему голову, и это послужило причиной освобождения израильтян. Джудит, в полном соответствии с признаками мифологического персонажа, принадлежит и прошлому, и будущему; она и мертва, и жива одновременно [22, с. 486–487, 522]. Смысл мифологемы состоит в том, что маргиналы своим неустанным ежедневным трудом, не надеясь на славу или богатство, могут попытаться вернуть Джудит-Юдифь к жизни, пресечь порочный обычай, закрепившийся веками истории, – жертвовать собой ради социального чудовища рабства, неравенства. Для этого они должны стать Юдифью – обезглавить “Олоферна” и обрести свободу: стать “поэтом”, “сестрой Шекспира”, говоря языком Вулф. Характерно, что эта многозначная мифологема нигде в эссе не названа прямо – она есть часть “неписаного пространства” (“an unwritten space”) читателя [40, р. 213].

Вариацией этой мифологемы служит древнегреческий миф о Филомеле (эссе “О глухоте к греческому слову”, “On Not Knowing Greek”, 1925). Используя образ Филомелы-соловья (по одной из версий, надругавшийся над Филомелой Терей вырезал ей язык, чтобы скрыть преступление, и боги превратили несчастную в соловья), Вулф замечает, что литературное творчество женщин исторически сложилось как безымянное, сродни судьбе Филомелы, лишившейся дара речи, однако, не утратившей своей природной музыкальности: “здесь в первый раз поет соловушка, чей отзвук мы будем напряженно ловить потом в английской поэзии, – поет на женский лад” [41, с. 29]. И делает еще один шаг в осмыслении мифологемы маргинала: забыв древнегреческий язык, женщины

¹⁷ Ср. “Так примерно мог бы пойти рассказ, я думаю, если бы у современницы Шекспира обнаружился шекспировский гений. Только не могло его у нее быть – тут я согласна с его покойным преосвященством. Такой талант не вырастает среди батрачества, темноты, холопства. Не расцвел он у древних саксов с бриттами. Не видно и сегодня у трудящихся” [22, с. 487].

¹⁸ В балладе упомянуты три Мери: Мери Бетон, Мери Сетон и Мери Кармайл, бывших в услужении у королевы Мери (речь о Марии Стюарт, королеве Шотландии). «Четвертой фрейлиной, – отмечает С.П. Розенбаум в публикации рукописных вариантов “Своей комнаты”, – была Мери Гамильтон, любовница короля, убившая незаконнорожденное дитя и казненная по приказу короля за неповиновение» [39, р. 204].

забыли о том, что созданы петь¹⁹. В эссе о греческом слове Вулф создала мифологему анонима.

Идеальной вариацией мифологемы маргинала-анонима выступает в эссе образ андрогина, художника, в чьей душе гармонично уживаются мужское и женское начала: “Андрогинный ум – тот, что на все отзывается, все впитывает, свободно выражает свои чувства; ум насквозь творческий, пламенный и неделимый. Собственно, таким был шекспировский ум – андрогинным, мужественно-женственным по складу, хотя трудно сказать, что именно думал Шекспир о женщинах” [22, с. 514]²⁰.

Судя по рукописным вариантам эссе, у Вулф не было заранее данной идеи о современном *я* как маргинале и анониме: семиозис складывался “на письме”, на странице. Подобно Лоуренсу, пересматривавшему статус и ценность *я* в процессе работы над “Апокалипсисом”, Вулф толкует *я* как проблемный случай. Сравнение окончательной редакции текста эссе с черновым вариантом выявляет сомнение писательницы в идеологической полноценности *я*. Очевидно, что на начальной стадии работы над “Своей комнатой” Вулф терпимо относилась к понятию *я*. Чтобы убедиться в этом, достаточно заглянуть в начало черновика: “Read any where, the initials carved on statues in obedience to its command, I. I I – for the vulture wishes forever to reiterate & to assert” [39, p. 60]. Но к концу она, судя по черновику, испытывала такое сильное раздражение от “яканья”, что, написав “I” три раза подряд, со сладострастием зачеркивала все три слова: “They [male writers]...<wrote>under the shadow of the letter I. One can only just catch a glimpse of ...<a>landscape, [behind]. [Back we come] of a church, of a tower perhaps behind.

¹⁹ «И вдруг эта прекрасная солнечная картина, что стоит у тебя в глазах, начинает плыть, дробиться, а потом и вовсе исчезает, будто сон: это Электра закрывает вуалью лицо и, словно припомнив того соловушку, приказывает нам забыть, молчать: “Птица пугливая – Зевсова вестница!.. Ты мне богиней отныне пребудь, Ниобея-страдалница, – Что там, во гробе каменном, – Увы, увы, – все слезы льешь...”» [41, с. 29].

²⁰ В мифологеме андрогина виден след полемики Вулф с А. Беннетом. Во вступлении к своей книге “Наши женщины: очерки о разногласиях полов” писатель замечает с иронией: “Эта книга написана мужчиной – в ней нет ни малейших поползновений представить дело так, словно ее писал гермафродит, существо бесполое или не принадлежащее к роду человеческому, и уж тем более сверхчеловек, словом, некто, освобожденный волею небес и заоблачного гения от предрассудков пола” [42, p. 9] (курсив мой. – Н.Р.). Вулф поддевает Беннета за эти слова, ссылаясь на авторитет С. Колриджа, сказавшего, “что великий ум – всегда андрогин” и вводя критерий творческого сознания в лице Шекспира.

[I.—I.—I.]” [39, p. 152]. Текстологический анализ рукописи показывает, к какому решению Вулф пришла в процессе работы над эссе: оно пестрит словечком “one” (каждый, любой, всякий, один из множества). Возьмем пример из чернового варианта: “[Or Also I remembered] Then, [when *one* is in the attitude of a writer if *one* is writing, the a woman so I have as I] if *one* is writing *one* thinks back [unconsciously?] through *one*’s mothers; & if *one* is a woman, *one* [cannot] [we] is often surprised, say in walking down Whitehall, to find *oneself* splitting off from civilization” [39, p. 146;] (курсив мой. – Н.Р.). Таким образом Вулф пересмотрела собственное представление о *Я* современника. Мысль писательницы об изменившихся взаимоотношениях *я* и “другого”, *я* и “других” нашла выражение в слове “one”, под стать ее “опыту небывалой современности” [1, p. 71].

В связи с вопросом о мифе как источнике семиозиса важно отметить, что в романе “Волны” процесс самоопределения современника решается через интерпретацию мифа о Парцифале-Персивале. Персивал (Percival) – один из семи персонажей романа наряду с Бернардом, Луисом, Невиллом, Джинни, Сьюзан и Родой. Он единственный из действующих лиц романа, прямо не участвующий в действии. Мы узнаем о нем, его жизни (и смерти!) из комментариев его друзей: Персивал едет учиться в Шотландию, Персивал уезжает в Индию... Персивал – другой, он существует вне *я* остальных персонажей. Именно Персивал трагически погибает, будучи совсем молодым. Его образ мифологизируется в сознании его друзей. Каждый из них соотносит себя и свой вопрос “Кто я такой?” [43, p. 89] с прошлым, вызывая в памяти образ Персивала и героизируя его. Воспоминания об умершем друге²¹, чье имя не может не вызывать ассоциации со средневековым рыцарем Парцифалем, характеризует обоих – и живого, и погибшего. Так, Невиллу Персивал видится героем классического мифа, упавшим с колесницы [43, p. 163]. К монологу Невилла примешивается ироническая нотка невидимого повествователя: Невилл живет в мире классических образов, – от современных проблем, реальности он далек.

Совсем иначе откликается на гибель Персивала Рода. Для нее его смерть означает конец радости жизни, наступление всеобщей посредственности и фальши. Она по-женски обнажает суть вещей: “Персивал умер, и вот его дар: хотела бы, да не

²¹ В этом мотиве налицо параллели с традицией элегии, одной из древнейших в европейской и, в частности, английской поэзии. Ср. оплакивание Ахиллом Патрокла в “Илиаде”, элегию Дж. Милтона “Ликид” и др.

могу не видеть эту жуть, это унижение, он открыл мне их, и я должна через это пройти, — эти рожи повсюду, как блины с одной сковороды: топорные, жадные, плоские; плятятся на витрины с висюльками; зевают, мусолят, все сметают, — от их грязных лап даже наша любовь потускнела” [43, р. 173]. Отныне она оценивает окружающих и себя критически, пристально вглядываясь в материальную оболочку вещей, оценивая приземленную сторону жизни [43, р.175]. Интересно, что форма, в которую облекает Рода свой монолог, напоминает футуризм и кубизм в искусстве начала XX века. Смерть Персивала словно изменяет ее восприятие: оно становится пронзительно честным, анти-романтическим, прямолинейным, “геометрическим”. Идя по улице, Рода фиксирует внешние события и внутренние перемены в самой себе: “Своей смертью Персивал открыл во мне этот дар: видеть насквозь. Вот квадрат, вот куб. Артисты берут квадрат и ставят его на куб. ...Теперь видна структура” [43, р. 176–177].

Иную реакцию наблюдаем в Бернарде — рассказчике. Гибель Персивала служит своего рода лакмусовой бумажкой в его самоопределении писателя: до этого момента он просто баловался записями в блокноте. Сразу выясняется, что он большой любитель пышной фразы [43, р. 166–167]. Он подчеркнуто драматично (и от того смешно) возносит к небу риторические вопросы. Обнаруживается, что Бернард не чужд привычке творить кумира из безвременно погибшего друга, мифологизировать, героизировать его образ: “Спрашивается, как мы будем дальше общаться, если я больше никогда тебя не увижу, отвыкну находить тебя взглядом? ...Что-то от тебя останется. Ты — мой судья. Открою в себе что-то новое и предъявлю на твой суд. Буду ждать приговора. Арбитр — вот кем ты для меня пребудешь” [43, р. 167–168]. Еще известие о смерти Персивала выявляет в Бернарде поверхностность, готовность довольствоваться массовыми представлениями об Индии, колониях, почерпнутыми из газет [43, р. 166].

Образ Персивала в “Волнах” выявляет мифологему современного сознания. Привыкшего выносить другого за скобки своего я. Склонного мистифицировать, мифологизировать и героизировать другого, если им оказывается личность самодостаточная, самостоятельная, независимая. Готового определять себя по отношению к другому даже если это мертвец, тень, пустота.

Несмотря на то что в финале романа Бернард, рассказчик, единственный из семи “братьев и сестер” бросает вызов смерти, вызывая в памяти

(читателя) героический облик погибшего Персивала, жест его выглядит пустой патетикой на фоне волн сменяющих друг друга поколений. Как бы мы ни толковали драматический финал романа, в нем безошибочно угадывается общий тон современной культуры.

В поздних произведениях Вулф современность изображена как мир материального и социального неравенства. Так, в “Своей комнате” богатый Оксбридж, средоточие культуры, противопоставлен нищему Фернхему.

Оксбриджу приданы все характеристики социокультурного института, ставшего мифом в сознании общества. Отметим характерные детали: “На меня вдруг сошел благодатью дух умиротворения” [22, с. 464]; “Среди этих древних университетских стен шероховатости жизни как бы сглаживаются. Тело словно упрятано в чудесный... футлярчик из стекла; освобожденная от постороннего вмешательства фактов мысль...”; “в ясном воздухе даже многовековая скорбь христианства растворялась воспоминанием” [22, с. 464–465]; “университет и в самом деле казался заповедником” [22, с. 466]; “педели прятали свою сокровищницу на ночь” [22, с. 468]. Университетской сокровищнице противопоставлен кирпичный Фернхем — колледж для маргиналов: “я вошла в сад: калитка настезь и вокруг ни педеля”; “сады Фернхема лежали передо мной... дикие и просторные”; “окна дома — крошечные иллюминаторы в толще красного кирпича”; “картина: тощие коровы, грязный рынок, увядшая зелень, стариковские жилистые сердца” [22, с. 470–471].

Средствами создания мифологемы современности выступают вымысел и мифологизация (пространства, времени, персонажей, действия, слова).

Соотнесение окончательной редакции текста эссе с рукописной версией [39] выявляет процесс вымарывания конкретных биографических фактов и подробностей и мифологизации картины. Сравнивая рукописную редакцию с отредактированным текстом, отмечаем насыщенную деталями топографию в рукописи и почти полное отсутствие топонимов в окончательной версии. Где-то на полпути от рукописного варианта к окончательному “Кем” [39, р. 4] превратился в “реку”, “Кембридж” [39, р. 7] стал Оксбриджем в пятой главе рукописи [39, р. 138], “библиотека Тринити” [39, р. 9] предстала “знаменитой библиотекой”, “Ньюнхем” [39, р. 18] обратился в вымышленный Фернхем, а “Гранчестер-роуд” [39, р. 21] стала просто “дорогой”. Лишившись географических примет, пейзаж в эссе встречает читателя, вкупе с

рассказчицей, как озадачивающая полувыдуманная, подобная мифу, реальность.

Замаскированными предстают в окончательной редакции текста не только топонимы, но и события: их временная принадлежность также переименована. Первое, что обращает на себя внимание: ужин в колледже Ньюхем в действительности состоялся 20 октября 1928 года, а затем на следующий день был званый завтрак у Джорджа Райлендса в Кингз-колледж [39, р. XVI]. В черновом варианте последовательность событий противоположна фактам: обильный званый завтрак в Оксбридже предшествует скудному ужину в Фернхеме. Разумеется, в искусстве правда часто предстает в виде вымысла. Другое, авторское, объяснение находим в начале рукописи: “поскольку я думаю, что когда [вопрос] говоришь о спорном предмете ... <помогает> *держат перед глазами картину целиком*” [39, р. 4] (курсив мой. — Н.Р.).

Помимо отвлеченных топонимов, мифологическому складу пейзажа в эссе способствует и писательская работа с ономастикой. В окончательной редакции мы встречаем зашифрованные имена в форме инициалов Дж– Х–, профессора фон Х, писателя, мистера А, критика мистера Б. В рукописи же мы находим инициалы или имена в сокращенной форме.

Бросается в глаза неоднородность последних. “Проф. Т.” и “м-р ОБ” — сокращения, сделанные для скорописи: “проф. Т.” — сокращенное от профессора Тревелияна, а “м-р ОБ” — это замена “м-ра Оскара Браунинга”. Другое дело — употребление инициалов вместо имен гостей на званом завтраке: оно подсказано желанием скрыть имена реальных персоналий и тем самым мифологизировать факты. Что же касается профессора Х, то это случай создания вымышленного и обобщенного образа в духе псевдо-интеллектуальной иерархии, иронически представленной в романе Вулф “На маяк” (“To the Lighthouse”, 1927) [44, р. 56–59]. Пример с Джейн Хэррисон, чье имя Вулф полностью воспроизводит в черновом варианте, а в окончательной редакции маскирует под инициалами “Дж– Х–”, представляет интересный случай мифологизации университетской среды посредством нивелирования персональных и биографических примет.

Отдельную группу составляют буквенные обозначения современных писателей и критиков как в рукописном варианте, так и в окончательной редакции текста. Отметим, что в ранней редакции Вулф поясняет эту подробность, вкладывая в уста рассказчицы следующие слова: “[Ибо я трусиха, подумала я]”; “они все живут и здравствуют, так что по именам называть их не буду” [39, р. 149].

Впрочем, поскольку наряду с безымянными писателями “бесстрашно” упомянуты Голсуорси и Киплинг, возникает мысль о каком-то ином объяснении буквенных обозначений вместо имен. Вполне возможно, символ (буква) у Вулф — это средство обозначить обобщенные вымышленные образы определенных литературных фактов, нежели способ зашифровать конкретные персоналии. Поэтому, соглашаясь с версией Розенбаума о том, что за непонятным “Z” в окончательной редакции текста (“...Z — культурнейший, скромнейший из мужчин”) [22, с. 480], скрывается намек на Д. Маккарти и его выпад по адресу Ребекки Уэст, обвинившей мужчин в снобизме [39, р. xxxvii], едва ли можно считать убедительной его же расшифровку “м-ра А.” как указания на Лоуренса. Во-первых, Вулф сама высказалась по этому поводу (и Розенбаум ее оговорку цитирует): “Я о нем (Лоуренсе. — Н.Р.) сознательно не думала; но подсознательно — несомненно” [45, IV, р. 130]. Во-вторых, как известно, Вулф была мало знакома с творчеством Лоуренса до того, как закончила эссе “Заметки о Д.Г. Лоуренсе” (“Notes on D.H. Lawrence”) [45, IV, р. 167]. Зная ее щепетильность критика, трудно предположить, чтобы она отозвалась уничтожающе о писателе, которого едва читала. Однако, главный довод все тот же: Вулф привычно обозначать символами тех или иных персон в эссе — это ее излюбленный обобщающий прием деперсонификации при обсуждении литературы. Поэтому, даже если Лоуренс и присутствовал скрыто в образе м-ра А., скорее всего, Вулф имела в виду других писателей, изображавших подчинение женщины мужчине. Например, Гранта Аллена и его роман “Успешная женщина” (“The Woman Who Did”, 1895). Сравнение окончательной редакции эссе с рукописью показывает со всей очевидностью, что Вулф правила текст, стремясь мифологизировать общую картину и завуалировать автобиографическую подоснову своего сочинения. Так, например, Розенбаум следующим образом комментирует приводимое Вулф высказывание анонимного критика о том, что “...Романистки должны добиваться мастерства исключительно путем смелого признания ограниченности своего пола” [22, с. 501]: «Здесь Вулф частично цитирует августовский номер за 1928 год нового периодического издания “Life and Letters”, который затеял ее друг по Блумсбери Десмонд Маккарти и с которым она тоже сотрудничала как автор. Последнее не мешало ей годами вести с ним публичную полемику, начало которой восходит к 1920 году: тогда она раскритиковала его рецензию на книги о женщинах» [39, р. xxx]. Показательно, что из при-

веденной в “Своей комнате” цитаты Вулф выпустила именно автобиографическую подробность. В полном виде высказывание звучит так: “Если вы разделяете авторское убеждение, что романистки должны добиваться мастерства исключительно путем смелого признания ограниченности своего пола (у Джейн Остен и в наше время у миссис Вирджинии Вулф это получалось с необыкновенным изяществом)...” [39, р. xxx] (курсив мой.—Н.Р.).

Семиозис мифологемы современности как состояния неравенства развивается у Вулф двояко. С одной стороны, образ Эльведона за высокой стеной (“Волны”) знаменует собой извечно недоступный мир избранных, “небожителей”. С другой стороны, важно увидеть: в “Своей комнате” складывается идея демифологизации культуры, доступности образования для маргиналов и усиления их общественной роли. Мысль о назревшей демифологизации культуры подсказана убеждением писательницы в том, что между социальными институтами и изменившейся реальностью лежит пропасть. Предложение Вулф читается между строк эссе: Оксбридж должен открыть двери перед новой реальностью XX века. Лужайку интеллектуального развития нельзя больше запираť от нежелательных аутсайдеров [22, с. 502]. То, что у Вулф в эссе маргиналами выступают женщины, не лишает ее проект общечеловеческого смысла. (Вспомним об открытом письме писательницы [46].) В ее предложении о демифологизации культуры важна не столько гендерная направленность, сколько реалистичность и прагматизм. Послевоенный мир, в котором с 1950 гг. бурно развивались университеты, доказал правоту Вулф: университетские лужайки стали доступны многим [47, р. 220]. Какими бы фантастическими ни казались идеи модернистов, именно они сделали культуру современности фактом действительности.

Итак, предположение о том, что художественная мысль модерниста выражает себя посредством мифа, подтвердилось анализом важнейших поздних произведений Лоуренса и Вулф. Миф — способ выражения модернистского мировосприятия, источник семиозиса.

Природа мифа у Лоуренса и Вулф разная. Лоуренс работает, в основном, с библейскими мифами, реже с дохристианскими и древнегреческими. Вулф оперирует апокрифическими текстами, легендами, вымыслом.

Общее у писателей — их установка на переосмысление посредством мифа определения человека и культуры современности (modernity).

Для обоих писателей язык — материя, открытая неведомому. У Вулф слово — способ мифологи-

зации и демифологизации культуры. У Лоуренса слово — приключение мысли.

Оба писателя разделяют скепсис по отношению к любым идеологическим построениям, прежде всего, собственным.

Самоирония, отсутствие сознания собственной непогрешимости — важнейший элемент модернистской культуры. Он формирует и другие ее черты: экспериментальность, непредсказуемость, гибкость речи, открытость слову, готовность отказаться от первоначальной идеи, которая увлекала писателя в начале повествования и, так сказать, на глазах у читателя предложить другие повороты.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Spender, Stephen*. The Struggle of the Modern. Berkeley: University of California Press, 1963.
2. *Faulkner, Peter* (ed.). A Modernist Reader: Modernism in England, 1910–1930. L.: B.T. Batsford, 1986.
3. *Derrida, Jacques*. Writing and Difference. Trans., with an Introduction, by A. Bass. L., N.Y.: Routledge and Kegan Paul, 1978.
4. *Phoenix*. The Posthumous Papers of D.H. Lawrence. [orig. 1936] L.: Heinemann, 1961.
5. *Lawrence D.H.* Study of Thomas Hardy and Other Essays. Cambridge: CUP, 1985.
6. *Woolf, Virginia*. A Passionate Apprentice. The Early Journals 1897–1909. Ed. by Mitchell A. Leaska. L.: The Hogarth Press, 1990.
7. *MacCabe, Colin*. Language, Linguistics and the Study of Literature // Modern Criticism and Theory. Ed. by David Lodge. L., N. Y.: Longman, 1991. P. 431–444.
8. The Letters of D.H. Lawrence. 7 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1979–1993.
9. *Lawrence D.H.* The Complete Plays. L.: Heinemann, 1965.
10. *Donne, John*. The Complete English Poems. Ed. by A.J. Smith. Penguin: 1973.
11. *Донн, Джон*. Лекция о тени / *Донн, Дж.* Алхимия любви. М., 2005. [Donne, John. [A Lecture Upon the Shadow] Donne, J. *Alkhimiya lyubvi* [Love's Alchemy]. Moscow, 2005.]
12. *Lawrence D.H.* Apocalypse and The Writings on “Revelation”. [orig. 1931] Ed. by Mara Calnins. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
13. Wörterbuch der Deutschen Gegenwartssprache. 4 Bände. Berlin: Akademie-Verlag, 1978.
14. *Лоуренс Д.Г.* Апокалипсис // *Рейнгольд Н.И.* Мосты через Ла-Манш. М., 2012. С. 289–345. [Lawrence, D.H. [Apocalypse] // Reinhold, N.I. *Mosty cherez La-Mansh* [Bridges over the English Channel]. Moscow, 2012, pp. 289–345].
15. *Kinkead-Weekes, Mark*. D.H. Lawrence: Triumph to Exile, 1912–1922. The Cambridge Biography of

- D.H. Lawrence. Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
16. The Oxford Large Print Reference Bible. Authorized King James Version.
 17. *Goethe, Johann Wolfgang von*. Faust. Der Tragödie Zweiter Teil / *Goethe, J. W.* Poetische Werke. In 3 Bänden. Leipzig: Aufbau-Verlag, 1970. Band 3. S. 559–801.
 18. *Greiner-Mai, Herbert*. Anmerkungen: Faust II // *Goethe, J. W.* Poetische Werke. In 3 Bänden. Leipzig: Aufbau-Verlag, 1970. Band 3. S. 859–883.
 19. *Carey, John*. The Intellectuals and the Masses. L.: Faber and Faber, 1992.
 20. *Derrida, Jacques*. Psyche: Invention de l'autre. Paris, 1987.
 21. *Элиот, Томас*. Избранное. М.: Терра – Книжный клуб, 2002. [Eliot, Thomas. *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow, Terra – Knizhny Klub Publ., 2002.]
 22. *Вулф, Вирджиния*. Своя комната // *Вулф В.* Обыкновенный читатель. М.: Наука, 2012. С. 463–522. [Woolf, Virginia. [A Room of One's Own] Woolf, V. *Obyknovennyj chitatel* [The Common Reader]. Moscow: Nauka Publ., 2012, pp. 463–522].
 23. English and Scottish Popular Ballads. Ed. by F.J. Child. Boston, N. Y.: Cambridge, 1904.
 24. *Marcus, Jane*. Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy. Bloomington: Indiana UP, 1987.
 25. *Hussey, Mark*. Virginia Woolf A – Z. The Essential Reference to Her Life and Writings. N. Y., Oxford: OUP, 1995.
 26. *Marcus, Jane*. Art and Anger: Reading Like a Woman. Columbus: Ohio State UP, 1988.
 27. Virginia Woolf: Themes and Variations. Ed. by Vara Neverov-Turk and Mark Hussey. N. Y.: Pace UP, 1993.
 28. Recollections of Virginia Woolf by Her Contemporaries. Ed. by Joan Russell Noble. L.: Peter Owen, 1972.
 29. *Guiguet, Jean*. Virginia Woolf and Her Works. N. Y.: Harcourt Brace Jovanovich, 1965.
 30. *Woolf, Virginia*. The Waves. The Two Holograph Drafts. Transcribed and edited by Graham J.W. L.: Hogarth Press, 1976.
 31. The Diary of Virginia Woolf. Introduction by Quentin Bell. Ed. by Anne Oliver Bell. 5 vols. L.: The Hogarth Press, 1977–1984.
 32. The Collected Essays of Virginia Woolf. 4 vols. L.: The Hogarth Press, 1966–1967.
 33. *Minow-Pinkney, Makiko*. Virginia Woolf and the Problem of the Subject: Feminine Writing in the Major Novels. New Brunswick, N.J.: Rutgers UP, 1987.
 34. *Rantavaara, Irma*. Virginia Woolf's The Waves. Port Washington: Kennikat Press, 1960.
 35. *Ricouer, Paul*. Time and Narrative. Vol.2. Trans. by K. McLaughlin and D. Pellauer. Chicago: Chicago UP, 1985.
 36. *Fox, Alice*. Virginia Woolf and the Literature of the English Renaissance. Oxford: Clarendon, 1990.
 37. *Stewart J.F.* Spatial Form and Color in "The Waves" // Twentieth Century Literature. 1982. № 28 (1). P. 86–107.
 38. *Woolf, Virginia*. Congenial Spirits. The Selected Letters of Virginia Woolf. Ed. by J. Trautmann Banks. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1989.
 39. *Rosenbaum S.P.* (ed.) Virginia Woolf. Women & Fiction: The Manuscript Versions of "A Room of One's Own". Oxford: Blackwell Publishers, 1992.
 40. *Iser, Wolfgang*. The Reading Process: A Phenomenological Approach // Modern Criticism and Theory. Ed. by David Lodge. L., N. Y.: Longman, 1991. P. 211–228.
 41. *Вулф, Вирджиния*. О глухоте к греческому слову / *Вулф В.* Обыкновенный читатель. М.: Наука, 2012. С. 25–37. [Woolf, Virginia. [On Not Knowing Greek] Woolf, V. *Obyknovennyj chitatel* [The Common Reader]. Moscow: Nauka Publ., 2012, pp. 25–37].
 42. *Bennett, Arnold*. Our Women: Chapters on the Sex-discord. N. Y.: George H. Doran, 1920.
 43. *Woolf, Virginia*. The Waves. Hamburg, Paris, Bologna: The Albatross, 1933.
 44. *Woolf, Virginia*. To the Lighthouse. L.: The Hogarth Press, 1930.
 45. The Letters of Virginia Woolf. 6 vols. Ed. by Nigel Nicolson. L., 1975–1980.
 46. *Woolf, Virginia*. The Intellectual Status of Women // The Nation and Athenaeum, 16 November 1929. Vol. XLVI. P. 248.
 47. *Rosenthal, Michael*. Virginia Woolf. L., Henley: Routledge and Kegan Paul, 1979.