

DOI 10.18522/2500-3224-2023-1-184-198

УДК 821.111



ДОЛГОЕ ЭХО «ВЕЛИКОЙ ВОЙНЫ»: ОНТОЛОГИЯ СТРАННИЧЕСТВА В «ЖЕЗЛЕ ААРОНА» Д.Г. ЛОУРЕНСА

Проскурнин Борис Михайлович

Пермский государственный национальный исследовательский университет,
Пермь, Россия
bproskurnin@yandex.ru

Аннотация. В статье анализируется недостаточно осмысленный отечественной англистикой роман одного из ведущих представителей английского модернизма в новом для исследований творчества Дэвида Герберта Лоуренса аспекте своеобразного как для самого писателя, так и для английского романа 1920-х гг. воплощения нравственных исканий героя, нарочито отъединяющего себя от привычного мира, активно утверждающего свою инаковость («друговость»), ищущего свою новую ипостась в условиях духовного кризиса британских интеллектуалов после Первой мировой войны, которую писатель трактовал как катастрофу, лишившую человечество достойного будущего и доказавшую, в какой идеологический и нравственный тупик оно зашло. В этом отношении роман представляет собою оригинальную модификацию повествования о «потерянном поколении». В статье демонстрируется особое место романа в творчестве писателя, характер и суть его художественного эксперимента на уровне сюжета, системы персонажей, повествования, жанровой модели. При этом исследовательской доминантой становится роль сюжетно-характерологического мотива странничества героя, приводящего его к новому пониманию смысла жизни, полнее всего отвечающему его природе. В статье демонстрируется, насколько и как сюжетное движение героя подчинено лоуренсовской философии новой сущности бытия человека, сложившейся у писателя в результате напряженных болезненных размышлений во время и сразу после войны. Статья демонстрирует, что странничество героя этого романа нельзя назвать эскейпизмом, поскольку герой ищет другой смысл сущего в наличном мире, и Лоуренс усиливает этот момент, в конце романа подводя героя к осознанию новой парадигмы жизни именно в этом мире – добровольное подчинение воле мудрого и справедливого Другого. В этом романе Лоуренс только обозначает эту парадигму, в романах «Кенгуру» и «Пернатый змей» художественно основательно исследует ее.

Ключевые слова: герой-странник, «потерянное поколение», «Другой», Первая мировая война, модернистский роман.

THE LONG ECHO OF “THE GREAT WAR”: THE ONTOLOGY OF WANDERING IN “AARON’S ROD” BY D.H. LAWRENCE

Proskurnin Boris M.

Perm State University,
Perm, Russia
bproskurnin@yandex.ru

Abstract. The article analyzes the novel insufficiently comprehended by Russian Anglistics; the novel of one of the leading representatives of English modernism is looked at in the aspect, new to the studies of David Herbert Lawrence’s creativity, peculiar to both the writer and the English novel of the 1920, – the embodiment of the moral quest of the hero, deliberately separating himself from the familiar world, actively asserting his otherness, seeking his new hypostasis in the conditions of the spiritual crisis of British intellectuals after the First World War, which the writer interpreted as a catastrophe that deprived humanity of a decent future and proved what an ideological and moral impasse it had reached. In this respect, the novel is an original modification of the narrative of the “lost generation”. The article demonstrates the special place of the novel in the writer’s work, the nature and essence of his artistic experiment with plot-making, system of characters, narrative, genre model. At the same time, the role of the motive of the hero’s wanderings becomes the dominant research aim, the essay shows how the hero’s wanderings lead him to a new understanding of the meaning of life that most fully corresponds to his nature. The article demonstrates to what extent and how the plot movement of the hero is subordinated to the Lawrence’s philosophy of the new essence of human existence, developed by the writer as a result of intense painful reflections during and immediately after the war. The article demonstrates also that the wandering of the hero of this novel cannot be called escapism, since the hero is looking for another meaning of what exists in the present world, and Lawrence reinforces this point, at the end of the novel bringing the hero to the realization of a new paradigm of life in this world – voluntary submission to the Will of a wise and just Other. In this novel, Lawrence only designates this paradigm, in the novels “Kangaroo” and “The Plumed Serpent” he artistically thoroughly explores it.

Keywords: hero-wanderer, “lost generation”, “Other”, World War I, modernist novel.

Цитирование: Проскурнин Б.М. Долгое эхо «Великой войны»: онтология странничества в «Жезле Аарона» Д.Г. Лоуренса // Новое прошлое / The New Past. 2023. № 1. С. 184–198. DOI 10.18522/2500-3224-2023-1-184-198 / Proskurnin B.M. The Long Echo of “The Great War”: The Ontology of Wandering in “Aaron’s Rod” by D.H. Lawrence, in *Novoe Proshloe / The New Past*. 2023. No. 1. Pp. 184–198. DOI 10.18522/2500-3224-2023-1-184-198.

© Проскурнин Б.М., 2023

Д.Г. Лоуренс называл «Жезл Аарона»¹ «последним [своим] серьезным английским романом, своеобразным финалом “Радуги” и “Влюбленных женщин”» [цит. по: Wright, 2000, с. 140]. Критики по праву называют «Жезл Аарона» «первым в череде лоуренсовских “романов о лидерстве”, чьи протагонисты страстно ищут духовного руководства» [Wright, 2000, р. 140] в условиях послевоенной бездуховности и потери нравственных ориентиров (по Д.Г. Лоуренсу). Большая часть имеющихся исследований романа как раз и сосредоточена на анализе художественной реализации Д.Г. Лоуренсом концепции лидера, который, по его убеждению, призван создать парадигму социально-политической и морально-нравственной жизни, единственно способную противостоять разрушающему мировую цивилизацию разгулу неуправляемой демократии, наносящей, по Лоуренсу, только вред эволюции человечества, что и доказала Первая мировая война (см. работы Хилела Мэтью Далески [Daleski, 1965], Джорджа Форда [Ford, 1965], Грэма Хафа [Hough, 1973], Тони Пинки [Pinkey, 1990], Марка Кинкид-Уикса [Kinkead-Weekes, 1996], Керри Болтона [Болтон, 2020] и др.).

Значительная часть исследований романа в англоязычной лоуренсиане (в том числе и в обозначенных выше работах) обращена к также постоянной для творчества писателя теме взаимоотношений мужчины и женщины, которая в «Жезле Аарона» находит свое решение, будучи пропущенной через «фильтр» концепции мужского одиночества как возвращения к своему природному «я», по Лоуренсу – к самому себе. В романе настойчиво звучит мысль о том, что связь с женщиной – это отказ мужчины от своей маскулинной природы, это некое «жертвоприношение “сакральной силы индивидуальности” (the sacred power of individual life)» (см. об этом: [Kinkead-Weekes, 1996, с. 649, с. 652]). Лоуренс не принимает любовь мужчины и женщины, если она сопряжена с потерей мужчиной своего «я»; здесь очевидны отголоски его сложных личных отношений с матерью и женой Фридой.

Однако практически никто в мировой лоуренсиане не размышляет сколько-нибудь подробно и убедительно о значимом для идейно-художественного единства этого романа мотиве странничества героя, его трудного пути к принятию новой и возрождающей его философии.

Роман «Жезл Аарона» был начат Лоуренсом в 1917 г., продолжен в 1918 г., частично написан в 1919 г.; вернулся к нему писатель в 1920 г., в июне 1921 г. роман был завершен и напечатан в 1922 г.

Лоуренс работал над романом во время Первой мировой войны и после нее; как и во «Влюбленных женщинах» (*Women in Love*; 1921), во втором обращении (и в окончательном варианте) меньше прямого болезненного неприятия войны, а ее глубокое осуждение очевидно в обобщающем пафосе, в изображении кризиса героя, в акценте на нравственных и психологических травмах персонажей (и не только персонажей – участников войны).

¹ Оригинальное название романа «Aaron's Rod»; слово *rod* может быть переведено как *посох* или *жезл*; однако в русской переводческой традиции известен вариант перевода названия романа – «Флейта Аарона», поскольку символический образ флейты играет важную роль в произведении.

Война воспринималась Д.Г. Лоуренсом (и многими мыслящим людьми того времени) как «кризис либеральной современности» [Rethinking Modernism, 2003, p. 15], как «разрушение европейских традиционных ценностей на уничтожающем все Западном фронте» [Delaney, 1978, p. X]; ее парадоксальность обнаруживалась прежде всего в проблеме «разумности либеральной войны» и ее «моральной логики», вернее, отсутствия таковой [Rethinking Modernism, 2003 p. 11]. Война обнажила (для Д.Г. Лоуренса и его современников), что многое просто «неверно в “сложившейся музыке” английской интеллектуальной жизни» [Rethinking Modernism, 2003, p. 16]. По словам крупного английского писателя и поэта Стивена Спендера, Лоуренс воспринимал послевоенную цивилизацию «как катастрофу, которая в конечном счете поглотит все будущее», но которая, правда, несмотря на тотальную разрушительность, все же оставила островки «примитивной цивилизации», «очаги вневременного существования, которые он так искал» [цит. по: Spender, 1963, p. 96].

Драма жизни Лоуренса во время Великой войны¹ хорошо описана в мировой лоуренсиане, особенно Полем Делани, который в многозначительно названной им книге «Кошмар Д.Г. Лоуренса: писатель и его окружение в годы Великой войны» пишет о том, что, будучи практически интернированным из-за жены-немки, Лоуренс «поссорился с Англией» и чувствовал себя отъединенным от своей страны [Delaney, 1978, p. X]. Лоуренс ни в какой мере не разделял военного энтузиазма своих соотечественников, их одержимости войной (с обязательной победой в ней — особенно в начале войны), хотя и не объявлял себя принципиальным пацифистом, как его современник Бертран Рассел. Подчеркнем, что Лоуренс всегда, образно выражаясь, «плыл против течения», что сказалось и на его отношении к Великой войне. Его неприятие лондонской интеллектуальной богемы во время войны усилилось; он повел себя совершенно так, как в 1926 г. описывал французский историк и культуролог Жиль Бенда в книге «Предательство интеллектуалов», говоря о появлении «плывущих против течения» мыслящих людей, протестующих против господства носителей «одной и той же политической страсти», образующих «однородную пассионарную массу, где исчезают индивидуальные способы чувствования, где пламя, охватившее всех, постепенно принимает единую окраску» [Бенда, 2009, с. 89]. А Лоуренс именно этого и избегал: быть как все. Для него — «чем ужаснее становилась война, тем больше он чувствовал необходимость отринуть самую ее основу» [Delaney, 1978, p. 343], приведшую, по справедливому размышлению другого французского философа, Алена (псевдоним Эмиля Шартье), к «нравственному и интеллектуальному падению человека и народов. На войне человек заботится о том, чтобы не думать...» [цит. по: Шарова, 2015, с. 155].

Неслучайно один из двух центральных персонажей романа «Жезл Аарона» Родон Лилли говорит: «Да, я с радостью убью своего врага, и даже не одного. Но не в качестве безличного рычага этой подлой машины — войны» [Лоуренс, 1993, с. 102].

Известный английский литературовед Фрэнк Кермоуд писал о романе «Жезл Аарона»: «Корни книги в войне, но она одновременно пристально вглядывается и в послевоенную Европу, униженную и истощенную, по-прежнему находящуюся в

¹ Так британцы традиционно называют Первую мировую войну 1914–1918 гг.

конце старой, а не в начале новой эпохи» [Kermode, 1973, с. 82]. Тут нельзя вслед за Кермоудом не вспомнить X главу романа и размышления Родона Лилли: мир ранен, и боль раны даже и «не в мозгу, а где-нибудь глубже, чем мозг» [Лоуренс, 1993, с. 100]. П. Делани справедливо пишет о драме разорванности сознания Лоуренса во время войны и долго после нее [Delaney, 1978, с. 343]. Блестящий специалист по английской литературе середины XX в. Фрэнк Реймонд Ливис считал, что сложные ментальные процессы, происходившие в сознании Лоуренса во время войны, напрямую отразились в «Жезле Аарона», обнаружив серьезный сдвиг в сознании автора по мере того, как создавался роман, в сторону новой и весьма своеобразной жизненной философии [Leavis, 1979, с. 24].

Война как явление, травмирующее сознание человека, в романе осмысляется в двух аспектах. Один связан с ментальными и духовными поисками двух центральных героев — Аарона Сиссона и Родона Лилли, отрицающих сложившуюся послевоенную социальную, политическую и нравственную ситуацию в Англии и Европе; они станут главными в идейно-художественной структуре романа, полно выражающими эту новую авторскую философию, намеченную еще в конце «Влюбленных женщин» в образе Руперта Биркина и его внутренней (витальной) тоске по ушедшей навсегда дружбе с замершим в Альпах Джеральдом Кричем. Второй, психолого-травматический, аспект лоуренсовского понимания Великой войны и ее последствий в «Жезле Аарона» хорошо обозначил Тони Пинки в книге «Д.Г. Лоуренс и модернизм», подчеркивая, что роман «дает яркое представление о травме войны благодаря развернутой переключке ветеранов-неврастеников, которые то появляются, то исчезают с его страниц — лейтенанта Роберта Каннингема, капитана Гербертсона, Энгуса Геста, Маркизы», которые предстают как «набор духовных калек и кастратов» [Pinkey, 1990, с. 117]. Многозначительна авторская характеристика еще одной из «потерянного поколения» — маркизы Делль Торе: «Война точно высосала из нее всю жизнь» [Лоуренс, 1993, с. 178].

Для нашего исследования принципиальны размышления Питера Николса над судьбами англо-американского модернизма, в которых критик особо отмечает, что военное и послевоенное «время было образно им (модернизмом. — Б.П.) пережито через шок “изгнания”» (the shock of 'exile'). Терри Райт, исследуя библейские аллюзии в творчестве Лоуренса, называет роман «Жезл Аарона», как и романы «Кенгуру» (*Kangaroo*; 1923) и «Мальчик из буша» (*The Boy in the Bush*; 1924), произведениями с апокалипсическим пафосом, своего рода концентрированным осмыслением темы Исхода, но не в пространственном только смысле, а более в нравственно-психологическом и идеологическом смыслах [Wright, 2000, p. 140]. Не могу не согласиться с ним. Отсюда и название романа с его библейскими аллюзиями, с аллюзиями вечности и вневременности. Имя Аарона, по Библии, первого первосвященника в христианстве (ивр. אָהֲרֹן, Аарон; «высокий», «гора», «гора света», «учитель», «просвещенный»), заставляет всплыть в памяти имя его более известного младшего брата Моисея и сорокалетние странствия народа Израиля в пустыне (по легенде, Аарон скончался в финальном сороковом году этого поиска Земли Обетованной). Название романа настраивает на определенные жанровые ожидания, в том числе — на жанровую модель повествования о поисках нового смысла

жизни и новой ментальности, т.е. на «путешествие», даже на паломничество, но не столько пространственное, сколько мыслительное.

Это как нельзя лучше отвечает уже послевоенным вызовам, когда надо было заново обустроить интеллектуальную жизнь в ситуации «утраченных иллюзий и надежд, распада системы ценностей» [Шарова, 2015, с. 156]. Как известно, Лоуренс был знаком с работами Освальда Шпенглера, а потому вполне разделял мысль философа о том, что «западная цивилизация вошла в цикл распада», а также еще более радикальную шпенглеровскую идею о том, что западная культура прошла стадии рождения, расцвета, находясь в настоящий момент в состоянии упадка, а то и смерти [цит. по: Болтон, 2020, с. 8, 9].

Жанровые ожидания оправдываются, какое бы разочарование в художественном смысле на фоне «Радуги» (*The Rainbow*; 1915) или «Влюбленных женщин» в конечном счете роман ни породил; это весьма своеобразный, экспериментальный роман в том смысле, что, в отличие от предшествующих двух, он принципиально лаконичен, даже абстрактен, по Аластеру Найвену, сюжетно и повествовательно открыто «подчинен» идеологическому «паттерну»: поиску героем (обретение лишь только намечается в конце) новой жизненной парадигмы [Niven, 1978, с. 137]. Именно это обстоятельство позволило Питеру Фолкнеру справедливо утверждать, что «в случае с Лоуренсом мы видим гораздо более прямой моральный и социальный замысел, чем было характерно для модернизма как такового» [Faulkner, 1977, с. 65]. Грэм Хаф видел в «Жезле Аарона» «целенаправленное художественное исследование поисков новых ценностей» [Hough, 1973, с. 4], связывая это в числе прочего и с автобиографической составляющей сюжета, очень хорошо им проанализированной в главе о романе. Об этой же автобиографической линии в романе убедительно размышляет Ф.Р. Ливис [Leavis, 1979, с. 23–25], а Найвен даже видит в романе воплощение автобиографизма как «тонкой сатиры или просто как карикатуры» [Niven, 1978, с. 136].

Концептуальное начало, т.е. философско-нравственное размышление о человеке на изломе недостойных его принципов жизнеустройства, до чрезвычайности обнаженных войной, и на пороге новых, полнее всего отвечающих его природе, парадигм жизни, явно преобладает в сюжетостроении «Жезла Аарона»; оно первично, а художественное «служит» ему абсолютно: развитие героя, его сюжетное движение подчинено не просто изображению судьбы человека в послевоенной Европе, а идеологически заданному пути этих поисков; при этом воспроизведение послевоенной Англии и Италии нарочито лапидарно и подчинено исключительно лоуренсовской философии новой сущности бытия человека, сформировавшейся у писателя к моменту завершения романа и особо развитой им в двух последующих романах – «Кенгуре» и «Пернатом змее» (*The Plumed Serpent*; 1926).

Говоря о философском (метафизическом и онтологическом) аспекте романа (формировании новой философии понимания мира и путей его совершенствования), не могу еще раз не вспомнить мысль Ф. Кермоуда, писавшего о Лоуренсе: «Он был не только художником, но и идеологом» [Kermode, 1973, с. 24], и суждение Ф.Р. Ливиса, тоже считавшего, что в романе идеи превалируют над характерами в силу его

эксплицированной подчиненности заданной этико-философской задаче [Leavis, 1979, с. 32]. Кермоуд вообще считал, что в «каждом его (Лоуренса) новом романе метафизика боролась с жизнью, которая эту метафизику высмеивала, крутила ею и в конце концов превращала в нечто непредвиденное автором» [Kermode, 1973, с. 25]. Лоуренсоведам хорошо известно следующее размышление писателя: «Поскольку роман — это микрокосм, и поскольку человек, осмысляющий вселенную, должен рассматривать ее в свете какой-либо теории, следовательно, в каждом романе должна быть основа или структурный скелет некоей теории бытия, какой-то метафизики. Но метафизика всегда должна служить художественности, выходящей за рамки сознательной цели художника. В противном случае роман превращается в трактат» [цит. по: Kermode, 1973, с. 23]. На наш взгляд, в «Жезле Аарона» художественность принципиально не выходит «за рамки сознательной цели художника» в той степени, в какой это было в необычайно концептуальных и одновременно вершинно художественных «Радуге» и «Влюбленных женщинах», где метафизика и онтология вырастают из художественности, а не довлеют над нею. Фрэнк Кермоуд полагал, что за годы, прошедшие между завершением «Влюбленных женщин» и окончанием «Жезла Аарона», метафизика, насколько это очевидно в романах Лоуренса, ожесточилась (*had hardened*), стала более резкой (*strident*) [Kermode, 1973, с. 23]. А поскольку это произошло с лоуренсовской метафизикой, то, естественно, это же произошло и с его онтологией, то есть с пониманием смысла бытия и прежде всего с пониманием бытия человека, по М. Хайдеггеру; онтология, как принято считать у философов, это подполе метафизики; метафизика обращается к осмыслению сути мироустройства, в то время как онтология познает то, *как и по каким* законам это сущее существует [см. об этом подробнее: Терехович, 2007].

Герои ряда произведений Лоуренса двадцатых годов, остро не принимающие наличный мир во всех его проявлениях, предельно озабочены поиском смысла и законов мироустройства, отличного от того, в котором принуждены существовать. Я бы даже сказал, озабочены поиском звезды, которая укажет путь к новому «Богу». Совершенно не случаен тот факт, что роман «Жезл Аарона» начинается в Сочельник (Рождество) со следующей фразы: «Вечерело. На темном небосклоне сияла яркая звезда» [Лоуренс, 1993, с. 7]. Именно в эту ночь и под этой звездой герой начинает, как библейские волхвы, путь к своему Богу, правда, так и не обретая его в конце романа, но, по Лоуренсу, максимально к нему приблизившись ментально. Это очевидно в финальных фразах романа, подчеркивающих сакральный характер (в рамках новой религии/философии Лоуренса) итога странствий героя, когда Родон Лилли, в соответствии с главной морально-философской идеей писателя о необходимо деспотичной (автократичной и принципиально антидемократичной) вертикали социальной структуры общества как основы выхода мира из насущного хаоса, говорит окончательно освободившемуся от пут всех связей со старым миром Аарону (а именно к этому он страннически и шел): «Вы тоже ищите среди людей героическую душу, которой вы могли бы доверчиво вручить свою неповторимую личность. Вы осознаете эту потребность. Да?» При этом, метафорически подчеркивает Лоуренс, лицо Лилли «выражением своим напоминало лики византийских мозаик» [Лоуренс, 1993, с. 227, 228] (мягко говоря, не очень удачный

перевод; в оригинальном тексте это звучит много точнее: «It was like a Byzantine eikon at the moment» [Lawrence]).

Как и некоторые другие западные интеллектуалы (У.Б. Йейтс, Г. Д'Анунцио, К. Гамсун, Уиндем Льюис, Эзра Паунд), в двадцатые годы Лоуренс значительно (и судя по всему, серьезно) «поправел». Связано это, безусловно, с шоковым кризисом общественного сознания и морали, который обозначила Первая мировая война [Болтон, 2020, с. 3]. Особенно в отношении к европейской цивилизации, культуре, демократии. Можно вспомнить слова русского философа и психолога Льва Лопатина о Первой мировой войне: «А главное, непоправимо и глубоко колеблется наша вера в современную культуру: из-за ее устоев вдруг выглянуло на нас такое страшное звериное лицо, что мы невольно отвернулись от него с недоумением. И поднимается вопрос: да что же это такое, в самом деле, эта культура? Какая ее материальная, даже просто жизненная ценность» [цит. по: Шарова, 2015, с. 155].

Лоуренс с первых страниц романа, практически без какой-либо экспозиции и ретроспекции, погружает читателя в кризисное сознание героя, отчуждающего себя от окружающего мира: «Он не любил двигаться в общем людском потоке и старался ходить собственными путями. Жена говорила, что в нем сидит дух противоречия». И далее: «...он знал в себе, как тайную болезнь, эту непокорную, подымавшуюся иногда в душе беспричинную раздражительность и враждебность ко всему, что его окружает, и непонятный прилив упорной замкнутости» [Лоуренс, 1993, с. 16, 25].

Лоуренс рисует *остраненного* героя, чья странность — это проявление одиночества, причем не *loneliness*, а *singleness* — по терминологии самого Лоуренса; и это весьма принципиально. Как полагает Грей Хаф, герой этого и герои ряда последующих романов писателя демонстрируют по-лоуренсовски понимаемый выход за границы традиционных христианских рамок поисков нравственных ориентиров. Хаф говорит о нем и о У.Б. Йейтсе как о редких писателях XX в., рискнувших «ворваться в новую духовную территорию» вне границ христианской морали, о чем писал также и Т. Райт [Wright, 2000, с. 142]. Исследователи называют основой этих новых подходов писателя к сущности и предназначению человека витализм [Hough, 1973, с. vii], то есть идею о том, что есть некая сверхъестественная и спасительная сила, управляющая человеком, — это воля к жизни (тут совершенно очевидно влияние А. Шопенгауэра). Дэвид Троттер призывал в связи с этим смотреть на лоуренсовские романы двадцатых годов, исходя именно из его виталистической философии, которая предписывала о произведении искусства «судить не по его внешнему виду и не по чисто эстетическим критериям, а по его тенденции усиливать или ослаблять волю к жизни» [The Cambridge Companion to Modernism, 1999, с. 75].

Странность и странничество героя (в аспекте противостояния морали сложившейся к тому времени обыденности) очевидны, этим объясняется воинствующее неприятие многими персонажами-обывателями изначального для сюжета поступка Аарона — неожиданного и психологически не объясняемого Лоуренсом ухода героя из семьи. Естественно, оно доминирует у жены героя Лотти, например, а с ее слов — у большинства обывателей шахтерского поселка, где начинается действие романа;

особо примечателен в этом отношении эпизод попытки Аарона вернуться в лоно семьи, приведшей, однако, к окончательному разрыву с нею из-за навалившегося на Аарона нравственного удушья от довлеющей властности Лотти и ее стремления подчинить мужа за счет чувства вины. Сюда же можно отнести эмоциональное восклицание представительницы лондонской послевоенной богемы Джозефины Гэй, когда Джим Брикнелл предложил забредшему в их загородный дом в рождественскую ночь Аарону не возвращаться домой, поскольку «надо же когда-нибудь вырваться»: «Что вы делаете! А жена, а дети?» [Лоуренс, 1993, с. 39]. Столь же очевидно и вопрошающее осуждение сэра Уильяма Фрэнка во время знакомства с Аароном в итальянской Новаре, когда он расспрашивает героя о причинах его ухода из дома, об оставленной семье и об ее существовании без Аарона [Лоуренс, 1993, с. 124–132].

Майкл Белл пишет об усилении влияния ницшеанской концепции личности в творчестве Лоуренса после «Влюбленных женщин» (по его и других определению, самого модернистского романа писателя) [Rethinking Modernism, 2003, с. 138]; об этом же пишет российская исследовательница Н.И. Рейнгольд, когда просматривает влияние Ницше в аспекте моральных исканий писателя и его героев, акцентируя идею философа «Мы должны освободиться от морали... чтобы суметь морально жить», призывающую человека таким образом завершить процесс самоидентификации (самопознания): «Стать тем, кем ты есть», чтобы ощутить столь желанную полноту своего существования [цит. по: Рейнгольд, 2017, с. 58]. Н.И. Рейнгольд совершенно справедливо говорит об актуализации писателями-модернистами (и Лоуренсом тоже) идеи Вильгельма Дильтея: видеть «движение ищущего духа» [цит. по: Рейнгольд, 2017, с. 60] в мире, который, говоря словами М. Белла, после Первой мировой войны представляется Лоуренсу не чем иным, как «огромным бесчеловечным процессом» [Rethinking Modernism, 2003, с. 138]. Именно от него бежит герой романа «Жезл Аарона», двигаясь, правда, большей частью только от чего-то, а не к чему-то [см. об этой сложности эволюции героя: Yudhishtar, 1969, с. 221]. В любом случае итогом пути становится готовность Аарона к новым связям, отношениям и формам ответственности. Более того, в какой-то момент странствия «Аарон почувствовал себя обновленным, и новая жизненная энергия проснулась в нем. Флоренция пробудила в нем нового человека. Это был город с мужской личностью». Однако ирония заключается в том, что этот пассаж заканчивается фразой: «Аарон был почти рад, что попал во Флоренцию» [Лоуренс, 1993, с. 169] («Altogether Aaron was pleased with himself, for being in Florence» [Lawrence]). Обращает на себя внимание это «почти», «в целом» (altogether). Автор оставляет некий зазор в признании полностью положительным итога путешествия Аарона к своей сути, как утверждает Лоуренс устами Лилли, который был своего рода «поводырем» Аарона и с которым его связывали странные отношения братства и ненависти одновременно. Это особенно ярко проявляется в эпизодах выхаживания Лилли больного испанкой Аарона (главы IX–X).

Началом всякого исхода, всякого ухода становится некая странность, стремление быть непохожим, нежелание сливаться с массой, идти по проторенной колее,

а продолжением становится странничество как очищение, как Исход (Exodus) и возвышение над обыденностью и повседневностью, даже как обретение какой-то святости. Примечательно, что в русском языке слова «странный» и «странничество» однокоренные, а странность, нередко трактуемая как юродство, стала частой характеристикой героя в поиске. Лоуренс, страстно интересовавшийся русской литературой и культурой, не мог этого не заметить. Вспомним в связи с этим сложное и противоречивое – от восхищения в 1900-е гг. до яростного неприятия в 1920-е – отношение Лоуренса к Ф.М. Достоевскому, но при этом его неизменное восхищение князем Мышкиным – одним из самых известных нравственно противопоставленных окружающему миру «странных» (юродивых) персонажей у русского писателя. В одном из писем Лоуренса читаем: «Больше всех его романов мне нравится “Идиот”. Его герой – воплощение последней фазы христианского аскетизма, когда человек отказывается от своего «эго». В нем достигается христианский экстаз жертвы своим телом ради превращения в чистое сознание и слияния с космическим духом» [цит. по: Казнина, 2005, с. 63].

Странничество – одна из вечных тем искусства и литературы; самый известный странник в мировой, а тем более в англоязычной, литературе XX в. и модернизма – Леопольд Блум, столетие появления которого мир отметил в 2022 г. Кстати, любопытно будет заметить, как «Улисс» и его герой-странник «заставляет» Лоуренса противоречить самому себе, когда в отзыве о романе Джойса он пишет: «Можно заниматься самокопанием в семнадцать лет, ну даже в двадцать два, но если вы не можете освободиться от этой привычки в тридцать семь – это уже признак заторможенного развития ... А если уж вы продолжаете это и в сорок семь – это уже, несомненно, признак преждевременного старения...» [цит. по: Гениева, 2011, с. 14]. Но в романе «Жезл Аарона» Д.Г. Лоуренс рисует героя, который одолевает самокопанием вплоть до отказа от себя «старого» и обретения себя «нового» в весьма зрелом возрасте. Правда, в силу концепции доминирования у человека в моменты духовного кризиса природного (неосознаваемого, бессознательного, космоса – говоря по-лоуренсовски), писатель не разворачивает самый процесс этого самокопания в формате «потока сознания» или массивов несобственно-прямой речи, а делает так, что «мир внутри» обозначает себя через «мир снаружи», через меру видения и чувствования героя, еще раз демонстрируя своеобразие лоуренсовской художественной гармонизации «новой бытописательности и одновременно – художественного освоения человеческого сознания», создание писателем «текущего монолита», в котором сращены «быт и чувства, аналитический интеллект и спонтанная страсть, новая философская основа английского романа» [Рогачевская, 2021, с. 149–150].

Странничество – синтез Другого (Иного) и путешествия (движения) как поиска, рожденного из неуспокоенности, неудовлетворенности собою прежде всего. При этом поиски героя этого романа – вовсе не эскейпизм. Повторим, Аарон на протяжении всего романа ищет *другой* смысл *сущего*, находясь в «состоянии молчаливого, бессловесного самопознания» [Лоуренс, 1993, с. 143] и оставаясь в пределах (пусть и критикуемого) наличного мира, но, как справедливо замечает Ф.Р. Ливис, стремится охранить свое «я» от социальной коррозии [Leavis, 1979, с. 29]. Поэтому Аарон,

например, не приемлет мир английской богемы ни в его провинциальном «разливе», когда в начале романа, бредя под рождественской звездой, приходит в дом Брикнеллей, ни в столичном его воплощении, когда служит флейтистом в оркестре Ковент-Гардена и возобновляет знакомство с Джимом Брикнеллем, Родоном Лилли и их кругом, ни римский ее вариант, когда живет в доме сэра Фрэнка и знакомится с представителями английской диаспоры. Кстати, эти погружения Аарона в социально инородную ему, человеку из изначально шахтерского окружения, среду, его органическое существование в ней дают основание критикам говорить о романе как о пикареске. Однако достаточно быстро Лоуренс «забывает» о социальной инородности Аарона: уже в лондонских сценах герой выступает на равных с интеллектуалами, нет и малейшего акцента на снобизме представителей иных социальных слоев в отношении к нему в римских, миланских и флорентийских эпизодах его «духовного паломничества» к природному ядру своего «я» (по концепции Лоуренса).

Значительная роль здесь отводится флейте и мастерству Аарона как музыканта. Подчеркнем, что музыка и музыкальное творчество Аарона одновременно органически вписывает его в инородную по происхождению среду и в определенной степени обнажает его странность, непохожесть на окружающих, придает его странничеству своеобразный характер.

Усиление этой музыкальной (творческой) странности очевидно уже в том, что герой флейтист, а флейта, важнейший «артефакт» романа, — не самый распространенный, но один из самых древних инструментов. Флейта и флейтист подчеркивают не только «странность» героя, но и нацеленность писателя на придание всей ситуации надвременного характера (своеобразного лоуренсовского мифологизма). Тут не может не возникнуть вопрос: нет ли у Д.Г. Лоуренса аллюзии на понимание музыки как «чистейшей иррациональности», «как изображения всех судеб мировой воли» А. Шопенгуэром [цит. по: Лосев, 1990, с. 26–27]? Тем более в главе XVI читаем об игре Аарона: «Из флейты полился чистый, звонкий напев, чередование нот. То была даже не мелодия в общепринятом смысле, а легкие, быстрые звуки чистого оживления, радостные, без нужды бегущие и без причины замолкающие. Эта музыка была подобна пению птицы и, как таковая, лишена человеческих эмоций, страстей и смыслов. Соловей иногда поет подобным образом, и нелепо вкладывать в его пение ряды человеческих чувств. Ведь это только природное, дикое, нечеловеческое чередование звуков, — прекрасное, но не имеющее никакого эстетического значения» [Лоуренс, 1993, с. 181] («A wild, savage, non-human lurch and squander of sound, beautiful, but entirely unaesthetic» [Lawrence]). Можно было бы без обиняков ответить положительно на заданный выше вопрос, если бы не гибель флейты от бомбы анархиста, а может быть и фашиста — ведь действие происходит в Италии, как раз когда движение Бенито Муссолини набирало силу, а в год выхода в свет романа Лоуренса фашисты пришли к власти. Террористический акт в конце романа, в результате которого оказалась сломанной и не поддающейся восстановлению флейта Аарона, — еще один штрих к антидемократизму писателя, первый — это откровенно нелестное изображение демонстрации протеста во Флоренции, кажущаяся герою и автору чуждой этому городу с его великой (и вечной) культурой. Разрушение флейты, своего рода жезла,

который уже никогда не зацветет, как цвел он у библейского Аарона, выступает как предвестие окончания странничества героя.

В одном из писем Лоуренса читаем: «Человек должен усвоить, что любовь — это второстепенная вещь в жизни. Первое — это быть свободным, гордым, одиноким существом самим по себе; быть самому свободным, позволять другому быть свободным; никого не принуждать и ни к чему себя не принуждать; собственная свободная душа — это прежде всего» [цит. по: Yudhishtar, 1969, с. 211].

Совершенно очевидно, что эта мысль вступает в некоторое противоречие с той философией мироустройства, к которой приводит героя писатель: добровольное принятие идеи подчинения воле мудрого и справедливого Другого. Родон Лилли убеждает Аарона в конце романа: «Я представляю себе глубокое, преданное, безграничное пожертвование себя другой, более могучей личности. В вас, Аарон, тоже живет потребность подчинения» [Лоуренс, 1993, с. 227]. Последняя мысль кажется несколько преждевременной, художественно не до конца доказанной в пределах состоявшегося эстетического целого романа, если иметь в виду, что Лоуренс главным образом рисовал трудный путь героя к осознанию своего истинного, природного (без примесей) «я» и к освобождению от всех ненужных и утяжеляющих этот путь (странствие) связей и отношений. Более того, Герберт Линденбергер вообще полагал, что «поиски героем самореализации в романе никогда и не начинались должным образом» [A D.H. Lawrence Miscellany, 1959, p. 468].

Как видим, Лоуренс в этом романе и сам еще не до конца выстроил свою идеологию лидерства, у него самого в пределах этого романа двойственное отношение к выдвигаемой им концепции. Роман оставляет ощущение многоточия, которое будет писателем снято в двух следующих романах, художественно развивающих рожденную в ситуации духовного вакуума после Великой войны концепцию. Но это — предмет другого исследования.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

Бенда Ж. Предательство интеллектуалов. Пер. с франц. В.П. Гайдамака и А.В. Матешук. М.: ИРИСЭН, Мысль, Социум, 2009. 310 с.

Болтон К. Правые мыслители. Вызов материализму. Пер. с англ. В. Каратаева. М.: Велесова Слобода, 2020. 242 с.

Гениева Е.Ю. И снова Джойс... М.: ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2011. 368 с.

Казнина О.А. Д.Г. Лоуренс–толкователь Ф.М. Достоевского // *Литературоведческий журнал*. 2005. № 19. С. 58–72.

Лосев А.Ф. Из книги «Теории стиля». Модернизм и современные ему течения // *Литературно-критические исследования*. М.: ИМЛИ, 1970. С. 25–54. Т. 1970.

Лоуренс Д.Г. Флейта Аарона. Рассказы / Пер. с англ. Л. Ильинской. Рига: Кондус, 1993. 299 с.

Рейнгольд Н.И. Модернизм в английской литературе. История. Взгляды. Программные эссе. М.: РГГУ, 2017. 547 с.

Рогачевская М.С. Дэвид Герберт Лоуренс: от бытописания к роману сознания // Два века английского романа: коллективная монография. К 70-летию профессора Б.М. Проскурнина. СПб.: Маматов, 2021. С. 148–170.

Терехович В.Э. Что такое Онтология и чем она отличается от Метафизики? Всеобщая система Онтологии и Метафизики // Парадигма: философско-культурологический альманах. 2007. № 7. С. 15–70.

Шарова В.Л. Мыслители XX века о Первой мировой войне // Философские науки. 2015. № 4. С. 146–156.

A D.H. Lawrence *Miscellany*. Edited by Harry Norton Moore. Carbondate: Southern Illinois University Press, 1959. 468 p.

Daleski H.M. *The Forked Flame: A Study of D.H. Lawrence*. Evanstone: Northwestern University Press, 1985. 330 p.

Delaney P. *D.H. Lawrence's Nightmare. The Writer and His Circle in the Years of Great War*. New York: Basic Books, 1978. 458 p.

Faulkner P. *Modernism*. London. New York: Methuen, 1977. 106 p.

Ford G.H. *Double Measure. A Study of the Novels and Stories of D.H. Lawrence*. Norton, 1965. 262 p.

Hough Gr. *The Dark Sun. A Study of D.H. Lawrence*. New York: Octagon Books, 1973. 290 p.

Kermode F. *D.H. Lawrence*. New York: The Viking Press, 1973. 198 p.

Kinkead-Weekes M. *D.H. Lawrence: Triumph to Exile, 1912–1922*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 1034 p.

Lawrence D.H. Aaron's Rod // *The Project Gutenberg EBook*. URL: www.gutenberg.org (дата обращения – 30 ноября 2022 г.).

Leavis F.R. *D.H. Lawrence: Novelist*. Chicago: Chicago University Press, 1979. 422 p.

Niven A. *D.H. Lawrence. The Novels*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978. 188 p.

Pinkey T. *D.H. Lawrence and Modernism*. Iowa City: University of Iowa Press, 1990. 202 p. *Rethinking Modernism*. Edited by Marianne Thormahlen. London: Palgrave Macmillan, 2003. 286 p.

Spender S. *The Struggle of the Modern*. Berkley, Los Angeles: University of California Press, 1963. 296 p.

The Cambridge Companion to Modernism. Edited by Michael Levenson. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 246 p.

Wright T.R. *D.H. Lawrence and the Bible*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 270 p.

Yudhishtar Conflict in the Novels of D.H. Lawrence. New York: Barnes & Noble, 1969. 328 p.

REFERENCES

- Benda J. *Bitva intelektualov* [Betrayal of intellectuals]. Translated from French by V.P. Gaydamak and A.V. Mateshuk. Moscow: IRISEN, Thought, Society, 2009. 310 p. (in Russian).
- Bolton K. *Pravie misliteli. Vizov materializmu* [Right-wing thinkers. Challenge to materialism]. Translated from the English by V. Karataeva. Moscow: Velesova Sloboda, 2020. 242 p. (in Russian).
- Genieva E.Yu. *I snova Djois...* [And Joyce again...]. Moscow: VGBIL im. M.I. Rudomino, 2011. 368 p. (in Russian).
- Kaznina O.A. D.G. Lourens – tolkovatel F.M. Dostoevskogo [D.G. Lawrence – the interpreter of F.M. Dostoevsky], in *Literaturnyi Zhurnal*. 2005. No. 19. Pp. 58–72 (in Russian).
- Lawrence D.G. *Fleita Aarona. Rasskazi* [Aaron's Flute. Stories]. Translated from English by L. Ilyinskaya. Riga: Kondus, 1993. 299 p. (in Russian).
- Losev A.F. Iz knigi "Teorii stilya". Modernizm i sovremennye emu techeniya [From the book "Theory of style". Modernism and its contemporary trends], in *Literatura i kriticheskie issledovania* [Literary and critical studies]. Moscow: IMLI, 1970. Pp. 25–54 (in Russian).
- Reinhold N.I. *Modernizm v angliiskoi literature. Istoriya. Vzglyadi. Programmnie esse* [Modernism in English literature. History. Views. Program essays]. Moscow: RSUH, 2017. 547 p. (in Russian).
- Rogachevskaya M.S. Devid Gerbert Lourens_ ot bitopisaniya k romanu soznaniya [David Herbert Lawrence: from everyday life to the novel of consciousness], in *Dva veka angliiskoi novely: kollektivnaya monografiya. K 70-letiyu prof. B.M. Proskurnina* [Two Centuries of the English Novel: a collective monograph. To the 70th anniversary of Professor B.M. Proskurnin]. St. Petersburg: Mamatov, 2021. Pp. 148–170 (in Russian).
- Sharova V.L. Misliteli XX veka o Pervoi mirovoi voine [Thinkers of the twentieth century about the First World War], in *Filosofskie Nauki*. 2015. No. 4. Pp. 146–156 (in Russian).
- Terekhov V.E. Chto takoe Ontologiya i chem ona otlichaetsya ot Metafiziki Vseobschaya sistema Ontologii i Metafiziki [What is Ontology and how does it differ from Metaphysics? The Universal System of Ontology and Metaphysics], in *Paradigm: Philosophical and Cultural almanac*. 2007. No. 7. Pp. 15–70 (in Russian).
- A D.H. *Lawrence Miscellany*. Edited by Harry Norton Moore. Carbondate: Southern Illinois University Press, 1959. 468 p.
- Daleski H.M. *The Forked Flame: A Study of D.H. Lawrence*. Evanstone: Northwestern University Press, 1985. 330 p.
- Delaney P. *D.H. Lawrence's Nightmare. The Writer and His Circle in the Years of Great War*. New York: Basic Books, 1978. 458 p.
- Faulkner P. *Modernism*. London. New York: Methuen, 1977. 106 p.
- Ford G.H. *Double Measure. A Study of the Novels and Stories of D.H. Lawrence*. Norton, 1965. 262 p.

- Hough Gr. *The Dark Sun. A Study of D.H. Lawrence*. New York: Octagon Books, 1973. 290 p.
- Kermode F. *D.H. Lawrence*. New York: The Viking Press, 1973. 198 p.
- Kinkead-Weekes M. *D.H. Lawrence: Triumph to Exile, 1912–1922*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 1034 p.
- Lawrence D.H. Aaron's Rod // The Project Gutenberg EBook*. Available at: www.gutenberg.org (accessed 30 November 2022).
- Leavis F.R. *D.H. Lawrence: Novelist*. Chicago: Chicago University Press, 1979. 422 p.
- Niven A. *D.H. Lawrence. The Novels*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978. 188 p.
- Pinkey T. *D.H. Lawrence and Modernism*. Iowa City: University of Iowa Press, 1990. 202 p.
- Rethinking Modernism*. Edited by Marianne Thormahlen. London: Palgrave Macmillan, 2003. 286 p.
- Spender S. *The Struggle of the Modern*. Berkley, Los Angeles: University of California Press, 1963. 296 p.
- The Cambridge Companion to Modernism*. Edited by Michael Levenson. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 246 p.
- Wright T.R. *D.H. Lawrence and the Bible*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 270 p.
- Yudhishtar Conflict in the Novels of D.H. Lawrence*. New York: Barnes & Noble, 1969. 328 p.

Статья принята к публикации 08.02.2023