

УДК 820.09-3

Наталія Глінка
(Київ)

МІФОПОЕТИКА У ТВОРЧОСТІ Д. Г. ЛОУРЕНСА

Письменник, художник, публіцист, дослідник, творець власного естетико-філософського вчення, Девід Герберт Лоуренс своєю творчістю склав неповторний гімн життю в усіх його проявах, завжди прекрасному і всеперемагаючому. “Віталізм” Лоуренса є своєрідним закликком до “екології” душі, до “природної людини”, яка б досягла рівноваги між фізичним і духовним, внутрішнім і зовнішнім, інтелектуальним і еротичним.

Обізнаність з Лоуренсом в нашій країні перебуває на початковій стадії. В колишньому СРСР інтерес до нього виник у 20-ті роки, тоді ж з’явилося чимало перекладів його творів російською мовою (здебільшого низького рівня), але на Україну він не поширився. В наступні десятиліття на Лоуренса було накладено негласну заборону як на письменника-модерніста, оцінки його творчості, як, наприклад, у III частині академічної “Історії англійської літератури” (1958), мали односторонній і суперкритичний характер. Певні зрушення в підході до його творчої спадщини відбулися вже десь у 80-х рр., а видання його творів поновилося лише в 90-х рр. Українською мовою існує лише його останній роман “Коханець леді Чаттерлі” в перекладі С. Павличко. Серйозне вивчення творчості Лоуренса було започатковане в монографії Н. Жлуктенко “Англійський психологічний роман XX сторіччя”, що вийшла 1988 р.

Отже, творчість цього видатного англійського письменника ще чекає українських перекладчів і дослідників. До цих проблем, які становлять особливий інтерес, належить його міфопоетика. Лоуренс є одним з тих письменників, які виявляли посилений інтерес до міфології, що не сходить до використання міфічних мотивів і архетипів у їхніх творах. Його естетика і поетика формувалися під визначальним впливом міфології, міфологічна парадигма закладена в основі його художнього світу.

Персонажі Лоуренса живуть у макрокосмі природних явищ, катаклізмів, сонцестоянь і місячної магії; у соціумі рівних собі, у світі “механістичної цивілізації” і руйнуючої влади машин; у мікрокосмі своїх почуттів, бажань, інстинктів. У Лоуренса така система сакралізується, міфологізується, а божествами на рівні Сонця і Міся-

ця є Чоловік і Жінка. В цьому світі нічого не існує поза статтю, бо єдиним сенсом буття є народження як священнодійство. Тому Земля, що є споконвічним символом плодочості, стає наскрізною міфологемою у творах письменника, як і невід’ємні інші три Гераклітові стихії: Вогонь, Вода і Повітря. Цікаво дослідити на текстуальному рівні використання автором відповідної лексики, що працює на утворення суцільного міфу про світобудову і місце людини в ній.

Термини “поетика міфа”, або “поетика міфотворчості”, “поетика міфологізування” пов’язані зі свідомим зверненням до міфології багатьох письменників XX ст. як до інструменту художньої організації матеріалу й засобу вираження “споконвічних” психологічних начал або стійких культурних моделей. В літературознавстві виникає ритуально-міфологічна школа, для якої будь-яка поетика є поетикою міфу. На думку Н. Фрая, основні структурні принципи твору походять з міфів, і саме це “забезпечує літературі її комунікаційну силу впродовж століть, незважаючи на усі ідеологічні зміни”.¹ Для літератури міф є таким же структурним каркасом, як геометрія для архітектурного мистецтва. Міф для міфотворця чи міфокритика — з погляду значення або дії — такий самий світ, яким є звичайна реальність, але він апокаліптичний у тому сенсі, що все в ньому вже з’ясоване, тобто це світ повної метафори, у якій все потенційно ідентичне з усім іншим, неначе є безмежним єдиним тілом. Тому міфотворення (як квінтесенція міфологічного типу мислення) є мистецтвом безумовної метафоричної ідентичності. “Тут не може йти мова про просте зображення, бо кожний образ втілює “сутність” речі, тобто її демона чи її “душу”,² — зауважує Кассіпер, — в літературному міфологізмі на перший план виходить ідея вічного циклічного повторення первинних міфологічних елементів — прототипів під різними масками”.

Саме первинні елементи, організовані метафоричним мисленням у міфологічній структурі, є необхідною умовою і матеріалом для певного типу мистецького вираження. Ця творча практика базується на романтичному світосприйнятті. Саме філософи-романтики запропонували дивитися на міф (і ритуал) як на певну містку

форму чи структуру, яка може втілити найфундаментальніші риси людського мислення й соціальної поведінки, а також художньої практики. “Будь-який великий поет покликаний до перетворення у щось цілісне відкритої йому частини світу і з цього матеріалу створити власну міфологію”,³ — проголошує Шеллінг у “Філософії мистецтва”.

Хід історії літератури може бути представлений як синусоїдальний процес реміфологізації та деміфологізації. Зростання уваги до міфу й міфотворчості у 10-х роках ХХ ст. зразу окреслило коло питань, якими протягом всього століття цікавитимуться науковці. Базисними для досліджень і дискусій викристалізувались такі: “Міф — живе начало, що виконує практичні функції”, “Міф як концепція вічного повторення”, “Ототожнення міфу з психологією, ідеологією, мистецтвом”. Не менш проблематичним виявилось і питання власне творчості, креативного процесу митця у царині міфу. Цікавими є класифікації, що визначають місце кодифікованого міфу в тому чи іншому літературному творі на матеріалі літературного процесу ХХ ст. (У. Вайт “Міфологія у романах ХХ ст.”) та етнологічних прикладах (Н. Фрай “Архетипний аналіз: теорія міфів”).

Першим типом є *невитіснений міф*, який має форму двох контрастних світів (як правило “небо” чи “пекло” у протиставленні до реальності), повних метафоричних ідентифікацій. У Вайта цьому типу відповідає клас творів, що базується на відомих міфічних сюжетах (наприклад, тетралогія Т. Манна “Йосиф та його брати”), а також роман, де міф сюжетно, структурно поєднаний з реальною дійсністю (у Дж. Апдайка у “Кентаврі”). Другий тип базується на романтичній тенденції, яка підказує невисловлений *прямо міфічний зв'язок*. У Вайта цей клас об'єднує романи, що структурно віддзеркалюють міф, заглиблюючи його у підтекст. Найяскравішими взірцями назвемо “Улісс” Дж. Джойса чи “Пігмаліон” Б. Шоу, “Презирство” А. Моравія.

Зосереджуючи увагу на змісті та способі представлення, а не на формі фабули, твориться третій тип — *власне міфотворення*. Твори Готтрна, По, Мелвілла, Конрада, Вулфа, і, звичайно, Лоуренса — чудові приклади такої літературної інтерпретації.

Не менш важливою для міфотворчого сприйняття реальності є апологетика вічно живого начала, проголошеного “філософією життя”. Знаходимо безліч аналогій в літературному процесі 10—30-х, і, зокрема, в філософській доктрині Лоуренса, з теорією “інтуїтивізму” представника “філософії життя” Анрі Бергсона. Для цього філософа історія еволюції — це історія життєвого імпульсу (“інстинкту” у Лоуренса, “лібідо” у Юнга), і еволюція відбувається саме з огляду на такий імпульс і завдяки йому. Цей життєвий імпульс творить трансцендентну і творчу енергію духу, охоплюючи спочатку світ матерії,

потім світ життя, пізніше світ людського пізнання і вільної свободи. Бергсон висуває ідею двох типів пізнання (смыслово-інтелектуального та інтуїтивного) і двох видів моральності (закритої і відкритої). Ці ідеї спричинені зосередженням на внутрішньому житті людини, що, на думку французького філософа, дає змогу сягнути тих глибин духу, які недосяжні для науки. Тільки інтуїція формує “безпосереднє” пізнання істини, і це пізнання відбувається поза процесом чуттєвого чи раціонального сприйняття оточення.

Для Бергсона важливе значення має ідея повернення до себе як повернення до абсолютної дійсності творчого духу, бо єдина реальність — це наша особа, “Я”, яке продовжується, будучи у постійній часовій зміні. Ця “продовженість”, ця нескінченна течія психічного життя і є єдина реальність. Відновити її — це означає передати нескінченну розмаїтість властивих психічному життю людини настроїв, переживань, почуттів. “Існує одна дійсність, яку всі розуміємо із середини, розуміємо інтуїтивно, а не аналітично. Це наша особа у своєму часовому перебігу. Це наше “Я”, що триває”.⁴

Особливе місце в “інтелектуальному співжитті, яке називаємо інтуїцією”, посідає пам'ять. Є пам'ять-звичка, а є спонтанна пам'ять. Пам'ять-звичка є лише реакцією на відчуття подразнення, це пам'ять розсудку, що може відновлювати минуле у послідовності, але вона схематична, без образів і кольорів, а от саме спонтанна пам'ять пробуджує несвідомий спогад, не пов'язаний ні з чим. Ця пам'ять ґрунтується на розвиненій інтуїції. Завдяки їй можна знову пережити минуле, а поштовхом може стати будь-що несуттєве.

Процес інтуїтивного згадування споріднений з вітально-психічною енергією в теорії К. Г. Юнга, яка здатна набувати різних трансформаційних форм і призводити до відтворення у свідомості людини архаїчних образів та переживань-архетипів. Індивідуальна інтуїтивна пам'ять (у Бергсона) відповідна до родової пам'яті — колективного підсвідомого (у Юнга). Д. Г. Лоуренс намагається осягнути ідею архетипу-спогаду, поєднуючи родову приналежність із загальноприродною. “Архетип” Лоуренса стає інстинктом, “голосом крові”.

Поруч з психоаналізом К. Г. Юнга архетипна критика має друге позалітературне джерело — культурну антропологію Дж. Фрезера. Один з найвідоміших представників так званої Кембриджської школи антропологів, Дж. Фрезер у своєму дослідженні “Золота гілка” прослідковує архетипні зразки міфів і ритуалів в усній та обрядовій традиції різних культур. Для літературної критики особливе значення мали припущення вченого, що міф — це відгалуження або проекція ритуалу, яка супроводжує ритуал або йде після нього.

В контексті Фрезерівської теорії Лоуренс згадає давні пантеони богів (Діоніса, Адоніса,

Артемиду, Кібелу, Астарту, Ваала та ін.). Із “Золотої гілки” Лоуренс запозичує моделі “священного шлюбу” богів плодочості, “козла відпущення”, тобто ритуальну жертву, магічно сильного “чужинця”. Великою перевагою міфотворчого уявлення є його протистояння прагненню інтелекту розірвати глибинний, підсвідомий зв’язок. Міфологія береже від розтинаючої сили інтелекту, зокрема від інтелектуального уявлення про неминучість смерті. Найяскравіше цей антагонізм виразив у літературі Лоуренс, сконденсувавши міф (як всеохопну реальність) у метафору кохання, протиставляючи їй цивілізацію як символ смерті.

Міфологізм Лоуренса апологетичний і овіяний неоромантичним ореолом. Лоуренс переосмислив і поєднав різні сучасні йому філософсько-культурологічні концепції, і в літературно-критичній традиції його розглядають як автора еkleктичної доктрини “природної людини”. Ця доктрина, в свою чергу, послужила імпульсом для наступних пошуків у галузі літератури, психології мистецтва, психоаналізу, філософії та антропології. Центральне місце в “новій релігії” (як називає своє світобачення Лоуренс) посідає вчення про людину як згусток живої стихії, що переходить з однієї форми в іншу: з вітру — в траву, з ґрунту — в камінь, з простору — у звіра, з часу — в людину. Світ пахошів, візій, торкань, відголосків не тільки оточує, а й наповнює людину, вириваючи її із замкненої рівності самій собі, приєднуючи до тілесної всеєдності. Людина для Лоуренса — примхливе поєднання примітивних, а водночас і прекрасних у своїй природній простоті інстинктів, які не піддаються аналізу, і містично не прояснених початків, пов’язаних із світом підсвідомого. А єдиною сферою вияву прихованих у людині можливостей є кохання, яке включає потужний елемент ірраціонального. От заповіт, і сповідь одночасно, Біркіна, героя з роману “Закохані жінки”: “Не можу сказати, що це кохання — те, що я тобі пропоную, ні, кохання я не хочу... Існує якийсь граничний Я, всемогутній, безособовий і далекий од відповідальності. Також існує і гранична Ти, і саме там я хочу зустрітися з тобою... Єдине, в чому ми повинні поклястися, — це в тому, що ми зречемося всього, навіть самих себе...”

Так відчують і живуть герої Лоуренса — переборюючи в собі та в інших будь-яке визначення “Я” у потязі до безсвідомого і безособового. Відповідно Лоуренс звільняє своїх персонажів од твердої оболонки “характеру”, дозволяючи їм простиратися і вливатися у життєву стихію, зливаючись із нею.

Людина — це не одичине самоусвідомлююче “Я”, а безперервна тяглість буття, в якому душевність — це тільки здатність всотувати змінні риси і фарби, миттєві шерехи і повіви з відкритого світу. По суті, це буття нічим не відрізняється од рослинного чи тваринного, тільки чуттєвіше і рухливіше, бо не збігається з природним, а прагне до нього.

Аналогічним первнем, паралельним до ірраціонального природного, є Таємниця як великий факт екзистенції. Таємниця не може бути пояснена чи утримана в поняттях причинних або логічних — це вбиває її. Вона може бути сприйнятою тільки завдяки інтуїції, відчутною тільки на дотик. Більшість людей, за Лоуренсом, визначається тим, наскільки таємниця глибоко в них і як глибоко вони можуть її осягнути. В мить початку аналізу науковий розум вбиває таємницю. І це напевне трапляється там, де аналітичний науковий інтелект є найсильнішим: на рівні інстинктів, у сексуальних стосунках, у роздумах про смерть, про життєві імпульси природи.

Тому Лоуренс і використовує в творчості метод максимальної проникливості. За всіх інтелектуальних можливостей, Лоуренс вищою мірою був наділений тим, що Юнг називав примітивним мисленням і відчуттям. “Древні, як казав Юнг, — мали дивовижне біологічне розуміння своїх однодумців”. А це так схоже на тип розуміння, що його Лоуренс постійно намагався довести. Такий примітивізм давав право досліджувати те, що було відносно “незнаними моделями існування”, які продовжували “наноситися на карту” науковцями, будучи основою в релігії.

Привносячи ці “незначні” і незрозумілі моделі існування в художню літературу, Лоуренс вивільнював їх через характери. Будь-який метод творення характеру є угодою. Для Лоуренса, як теоретика роману, характер — найважливіша категорія, і тому таке досконале авторове визначення цього художнього поняття: “Полум’я, що розгортається чи тьмяніє, стає блакитним, жовтим або червоним, піднімається чи спадає під протягом обставин і повітряних потоків долі, безперестанно змінюючись, але зберігаючи свою цілісність”.⁵

Поруч з реалістичним побутописанням життя героїв Лоуренс прагне передати притаманні їм містичні порухи, які живуть у глибині їхніх підсвідомих потягів. “Ви не повинні шукати в моєму романі старе незмінне его характеру. Існує інше его, в залежності від ролей якого індивідум стає непізнаваним, проходить ряд алотропних станів; щоб знайти їх, необхідне чуття глибше, ніж те, що є у нас... Не шукайте розвитку роману у слідуванні за лініями розвитку певних характерів; характери підпорядковані іншій ритмічній формі...” Лоуренса цікавить першоелемент, як в античній натурфілософії, який можна використати для дослідів та експериментів: “Так діамант і вугілля є похідними від такого чистого елемента як вуглець. Звичайний романіст виклав би історію діаманта, а я кажу: “Що діамант?!.. Це — вуглець!” І мій діамант може бути й вугіллям, і сажею, і моя тема — вуглець”.⁶ Так писав Лоуренс у листі до критика Е. Гарнета з приводу написання роману “Райдуга” (1914).

“Те, що є фізичним, нелюдським у людині, більше цікавить мене, ніж те старозаповітне, що

надихає письменника до створення характеру в рамках певної моральної схеми”⁷.

У Лоуренса — теоретика ідеї змінності характеру вельми близька до ідеї діалектики художнього образу, дослідити який можна, не втрачаючи уявлення про його миттєвість: якщо герої “навіть змінюються відповідно до схеми, то вони перестають діяти, а це вже ніщо”⁸.

За словами Олдоса Хакслі, “Лоуренс не міг забути, як звичайно забуває більшість із нас, приховану присутність чогось іншого, що лежить за межами свідомості людини”⁹.

Таким позамежним абсолютом в усі часи називали Бога. Чи знайдено місце в “новій релігії” Лоуренса, який захоплювався ніцшеанською доктриною смерті Бога, для деміургічної постації? Філософське бачення письменника базується на натуралізмі. Хоч і затемнений Біблійними ремінісценціями і релігійно-екзальтованою тональністю, Бог для письменника існує в природі. Він спалахує маком, стрибком змії, досяглістю інжиру, коханням і стає самоусвідомленням людини. Бог лише переходить з одного явища в

інше, бо є більшим за кожне окреме, але не може існувати поза ними. Кожний митець чи креаційна сила може обожнювати якісь аспекти буття чи явища природи. І Лоуренс робив це, хоча і декларував: “Остерігайтеся абсолютів, бо є багато Богів!” З цього можна зробити висновок про пантеїстичність поглядів Лоуренса, бо кожна частина універсуму є проявом Бога, спалахом вселенської душі: “Для людини, як і для квітів, чи звіра, чи птаха, найвищий тріумф — це бути якомога яскравішим, найдовіршенішим у житті, бо ні ненароджений, ні вже мертвий не знають краси, прекрасного життєвого полум’я”¹⁰. З іншого боку, не менш важливим є й анімічний (від лат. *anima* — душа) характер “нової релігії”. До того ж, не в одному значенні. По-перше, все має власну душу, що є принципом існування; по-друге, душа — вітальна сила, яка і створює все навколо. Іноді Лоуренс говорить матеріалістичними термінами, але потім з’ясовується, що все матеріальне є вмістилищем душі, тому письменник звертається до глибинної символізації біблійних та міфологічних алюзій, які надають поетиці його романів нових вимірів.

Примітки

¹ Фрай Н. Архетипний аналіз міфів. // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.— Львів: Літопис, 1996.— С. 114.

² Каспрер Э. Сила метафори. // Теория метафоры.— М.: Прогресс, 1990.— С. 39.

³ Шеллинг Ф. Философия искусства.— М.: Наука, 1996.— С. 147.

⁴ Бергсон А. Вступ до метафізики. // Антологія...— Львів: Літопис, 1996.— С. 57.

⁵ Жлуктенко Н. Ю. Английский психологический роман ХХ в.— К.: Вища школа, 1988, С. 117.

⁶ Lawrence D. H. The Selected Letters.— N. Y.— 1958.— P. 75.

⁷ Lawrence D. H. The Selected Letters.— N. Y.— 1958.— P. 74.

⁸ Михальская Н. Т. Литературно-критические взгляды и теория романа Д. Г. Лоуренса. // Ученые записки МГПИ, 1967.— № 210.— С. 56.

⁹ Lawrence D. H. The Letters. Ed. A. Huxley.— London, 1932.— P. 197.

¹⁰ Lawrence D. H. Apocalypse.— London, 1931.— P. 222.

RESUME

The article is dedicated to analyzing D. Lawrence’s mythopoetics — the ground principle of his esthetic and creativity. Mythopoetics is considered to be the key to understanding the deepest grounds and tones of sense in works of the outstanding English writer-modernist of the early 20th century.