

ДЕЙВИД ХЪРБЪРТ ЛОРЪНС И НЯКОИ АСПЕКТИ НА МОДЕРНИЗМА

СТЕФАНА РУСЕНОВА

Неотдавна се навършиха сто години от рождението на видния английски писател Дейвид Хърбърт Лорънс, чието творчество бележи ярка следа в експерименталната проза от първата четвърт на нашия век. Лорънс е автор на десет романа, четирима от които — „Синове и любовници“ (1913), „Дъгата“ (1915), „Влюбени жени“ (1920) и „Любовникът на лейди Чатърли“ (1928) — му донасят световна слава, на няколко повести и редица разкази, на шест цикъла стихотворения, пиеси, пътеписи и литературни есета.

С изключение на няколко разказа, на новелата „Лисицата“ и на отдавна изчерпаните стари преводи на „Синове и любовници“ и „Любовникът на лейди Чатърли“, който не дава представа за поетичните достойнства на романа, този английски класик е непознат за българския читател. С публикуването на най-хубавите му романи — „Синове и любовници“, „Дъгата“, „Влюбени жени“ и сборник разкази, които издателствата „Народна култура“ и „Профиздат“ подготвят за печат, този пропуск ще бъде избегнат.

Съвременник на Джеймс Джойс и Вирджиния Улф, Д. Х. Лорънс принадлежи към представителите на модерния роман, чиито творчески търсения се отдалечават от изобразителните принципи на реализма. В противовес на пълното субективизиране на повествованието обаче, което се наблюдава у Д. Джойс и В. Улф, Лорънс не скъсва напълно с традиционния реалистичен роман, а неговите естетически позиции остават докрай свързани с морално-етични съображения.

Като окачествява склонността към херметизиране на преживяванията и изтънчен интелектуализъм у Пруст, Джойс и Дороти Ричардсън като бягство от моралните проблеми на времето, Лорънс вижда смисъла на изкуството в неговото нравствено въздействие. В есето си „Моралът и романът“ той пише:

„Романът е съвършеното средство за предаване на изменящата се дъга от човешки отношения във всеки определен момент. Само романът може да ни научи как да живеем“...¹

Това схващане заляга и в избора на теми и проблематика. С появата на нотиингамския цикъл от разказа („Пруският офицер“) и на „миньорския“ роман „Синове и любовници“ в английската проза навлиза нов герой — работникът-миньор, и се разширява нейният социален обхват. В следващите си произведения — „Дъгата“ и „Влюбени жени“ — писателят рисува широка и многопластова картина на английската действителност, което дава основание на известния английски критик Ф. Р. Лийвис да определи Лорънс за приемник и продължител на традициите на Джордж Елиът.

Връзките на писателя с литературните традиции проличават и от избора на такива типични романни форми като възпитателния роман и семейната хроника. „Си-

¹ D. H. Lawrence. Selected Literary Criticism. Ed. by Anthony Beal, Heinemann, p. 113.

нове и любовници“, който има автобиографичен характер, проследява израстването на Пол Морел като художник. Като разказ за промените в живота на три поколения Брангуенови, които настъпват в резултат на урбанизацията, „Дъгата“ е типичен пример за семейна хроника.

Успоредно с развитието на Пол като художник в „Синове и любовници“ се проследява и животът на семейство Морел в миньорско поселище в Средна Англия в началото на века. Децата растат във враждебната атмосфера, създадена от непримиримите противоречия между жизнерадостния, но лекомислен миньор и пуританската строгост на майката. Семейният конфликт определя съдбата на главния герой Пол, който храни гореща привързаност към майката и остра неприязън към бащата. Детската близост с майката постепенно прераства в трайно и силно чувство, което пречи на героя да установи пълноценни отношения с други жени.

Непосредствено след „Синове и любовници“ през 1912 г. Лорънс започва работа над нов роман — „Сестрите“, който прераства в най-значителните му творби — „Дъгата“ и „Влюбени жени“. Въпреки че не съществува тясна връзка между тях, те създават ясна представа за новите насоки в творческото развитие на Лорънс. В тях за пръв път се появява централната за цялото му творчество тема за пагубното въздействие на буржоазно-индустриалното общество, чийто единствен бог е машината. В образите на Антон Скребенски и Джерълд Крич Лорънс рисува духовното опустошение на индивида, приел да служи на механистичния порядък.

Към този период принадлежи и изкристализирането на неговата жизнена философия, в която е залегнала вярата в силата на интуитивното начало. Според Лорънс ролята на безсъзнателното трябва да се постави наравно с интелектуално-рационалното, за да се възстанови изгубената хармония.

В следвоенните романи „Кенгуру“ (1923) и „Пернатият змей“ (1926) интересът към безсъзнателното се разширява и трансформира в темата за връщането на цивилизования човек към първоизточниците на живота посредством преоткриване на езически митове и пантеистично общуване с природата. На места проповедническият тон на автора става прекалено настойчив и предписанията за спасение не звучат убедително. Късните романи разкриват задълбочаващия се песимизъм на Лорънс и отдалечаването му от светлото, радостно възприемане на света, залегнало в „Дъгата“.

Разширяването на тематичния диапазон след „Синове и любовници“ е органично свързано с промени в метода на изображение. Интересно е да се проследи как се смятава социалната тема с вътрешния живот на героите, защото за разлика от класиците на модернизма, които скъсват с миметичната правдоподобност, Лорънс запазва структурата на външните обективни събития. Същевременно неговото творчество показва и белези, сходни с експеримента на модернистите. Целта на настоящата статия е да се определи относителният дял на модерните елементи в „Синове и любовници“ и „Дъгата“ и да се установи какво е влиянието на тези елементи върху традиционните форми на възпитателния роман и семейната хроника. Изборът на двата романа е обусловен от факта, че те принадлежат към най-интересния период от творческото му развитие. „Синове и любовници“ представлява своеобразен връх в реалистичния период на Лорънс, а в „Дъгата“ за първи път се прилага новата концепция на Лорънс за портретуване на героя, за който той казва:

„Не бива да търсите старото устойчиво его на характера. *Съществува друго его, според което действие индивидът е неузнаваем и преминава сякаш през алотропни състояния*, които са... състояния на същия, непроменяем елемент.“²

Издаването свидетелства за желанието на автора да предаде двойствен характер на героите. Лорънс се стреми да разруши „устойчивото его на характера“ чрез едно постоянно изменящо се измерение. Краят на цитата обаче — „които са състояния на същия, непроменяем елемент“ — говори едновременно и за противо-

² D. H. Lawrence. Selected Literary Criticism. Ed. by Anthony Beal, p. 18.

положната необходимост от последователност на характера в романното време. Ще проследим как Лорънс решава въпроса за портретуване на героя в двата романа.

В традиционния викториански роман устойчивостта на характера се свързва с разполагането му в морална схема, която при възпитателния роман е още по-отчетливо изразена. В процеса на израстване героят се разделя с илюзиите и грешките на невинността и става или по-добър, или не успява да преживее моралното обновление. При „Синове и любовници“ тази морална схема липсва, а на нейно място се оформя психологически модел на героя, обусловен последователно от отношенията с родителите му, с романтичната Мириъм и с еманципираната Клара. Още в „Синове и любовници“ се появява идеята за дихотомия във вътрешния живот, която става водеща при изграждането на героите в „Дъгата“.

Темата за вътрешния живот на героя е тясно свързана с приёмите за нейното изобразяване и в този смисъл проучването на поетичната образност в двата романа добива първостепенно значение.

Процесът на израстване на Пол Морел се изразява първо в поляризиране на емоциите му, после в противопоставяне на визуалното и интелектуалното, а накрая — на духовното и физическото в неговия характер. Положителните емоции на силна любов към майката, към красивата природа и към рисуването у малкия Пол, от една страна, и безпокойствието, тревогата и страхът от бащата — от друга, са систематично подчертани с контрастни метафори за ярка светлина или тъмнина. Тази вътрешна дихотомия у Пол се проектира и върху обстановката на принципа на „емотивната измама“³, който също започва да служи за подчертаване на психологическия модел. Главният герой преживява положителни емоции сред природни картини, в които преобладават светлина и богата цвятова гама, а отрицателните му емоции са изживени сред обстановка на хиперболизиран мрак. Чрез „емотивната измама“ средата губи от своята автономност и се субективизира.

С възмъжаването на Пол първичната емоционална дихотомия се трансформира в нова опозиция — духовно-интелектуално начало и физическа страст, които вече не привличат образи за светлина и тъмнина. Интелектуалната дейност на героя се свързва с нови образи за душевно страдание, болести, наркотично опиянение, които са лишени от конкретната, сетивна определеност на първоначалните метафори и сравнения. Физическата страст на героя е предадена чрез сложни метафорични комплекси, чието развитие е подчинено на абстрактната идея за живот и сила.

Новата дихотомия „интелектуално — физическо“ се предава чрез усложнени метафорични форми, очертаващи контраста „болест, наркотици“ срещу „сила, живот“. Изборът на образност за интелектуално-физическата дихотомия вече подсказва за зараждането на философския възглед на автора, че интуитивното начало у човека има целебна, животелна сила, който ще се оформи в „Дъгата“.

Във втората част от романа Лорънс продължава да използва принципа на „емотивната измама“, но сменя елементите от околната среда. И тук се набелязват контрасти, подчертаващи новото раздвоение в характера на Пол. Изтънената духовност и невинност при общуването на Пол с Мириъм постоянно се проектира върху цветя, докато любовта на Пол с Клара е подчертана от елемента вода (в ключовите сцени на техните отношения те са край река, край океана или вали дъжд). И тук символичното значение на водата като обновител на живота подкрепя идеята за силата на физическото начало.

Въпреки че метафоричността около Пол се изменя с вътрешните промени у него през различни периоди от живота му, образният език винаги очертава една опозиция, която представлява психологическият модел на Пол. Лорънс рисува герой, който до края не успява да преодолее вътрешните си противоречия. На сюжетно равнище това раздвоение се проектира като едностранчивост в общуването, като неспособ-

³ Терминът принадлежи на Джон Ръскин, който казва в „Модерни художници“, че „всяки силни чувства предизвикват неточно възприемане на външния свят“. Като художествено средство за предаване на чувства емотивната измама лежи в основата на персонализацията.

ност да установи истинска, пълнокръвна връзка нито с Мириъм, отношенията с която остават в сферата на духовното, нито с Клара, с която не може да сподели интелектуалните си търсения. И така, психическият живот на Пол изминава едно кръгово движение, чиито цикли, макар и различни, имат подобна структура. С въвеждане на темата за психическия живот на героя в рамките на възпитателния роман неговата типична линия на прогресивно или регресивно развитие на героя се заменя с кръгообразно движение. Подмяната на моралната схема с психологически модел модифицира традиционната форма на възпитателния роман.

Внимателното проучване на образността сочи и към един друг момент, свързан с изчезването на моралната схема. Той е синтезиран в оплакването на Марк Шорер, че „гледната точка не е обективна и последователна и не сочи истината“⁴. Като ратува за пределна яснота, Шорер критикува като недостатък субективната гледна точка и смята, че тя се дължи на автобиографичността на материала, че собствената привързаност на Лорънс към неговата майка му пречи да изобрази обективно причините за отношенията между Пол и Мириъм. Действително не можем да не се съгласим с критика, че липсва обективност на гледната точка. При влошаване на отношенията между Пол и Мириъм разказвачът е отъждествен с Пол, той повтаря заблуденията на героя. Едновременно с това обаче Лорънс намира начин да внуши, че обвиненията, които Пол отправя към Мириъм, са само една част от цялата истина. Когато Пол критикува Мириъм, той сравнява нейното силно желание да общува духовно с него с метафора за изтръгване на душата. В друг пасаж, когато майката разсъждава за тяхната връзка, подобни метафори за изтръгване и поглъщане характеризират мнението на майката за Мириъм. Чрез подобната образност Лорънс подчертава, че критичното отношение на Пол към Мириъм не се дължи изцяло на качествата на момичето, а е формирано и под отрицателното въздействие на майката. В друг вътрешен монолог на майката подобна метафора за разкъсване на Пол предава силата на майчината ревност. Въпреки че обвинява Мириъм, че иска „да изтръгне душата от тялото“ на Пол, неговата майка е готова да направи същото със сина си, за да го запази за себе си.

Повторението на подобния образ подчертава, че влошаването на отношенията между Пол и Мириъм е обяснено едновременно с желанието на Мириъм да обща само духовното у Пол, с неговата податливост на влиянието на майката и с майчината ревност. Несъмнено неяснотата, от която се оплаква Шорер, не се дължи на неразбиране на ситуацията, а е търсена нарочно. Целта на автора не е да обясни причините, а да предаде цялата сложност на емоционалната ситуация, в която е изпаднал Пол.

Чрез повторението на подобни образи се постига и друг ефект. Когато Пол напада Мириъм, той характеризира не само момичето, но неволно разкрива и собствената си неспособност да разбере влиянието на майка си. Лорънс показва, че това влияние не е осъзнато от Пол, то е на подсъзнателно равнище.

И така, още в „Синове и любовници“ се заражда темата за живота на съзнанието и подсъзнанието, която става централна в следващия роман „Дъгата“. Набелязват се и средствата за нейното предаване — богата метафоричност и проектиране на вътрешни състояния върху околната среда.

В „Дъгата“ структурата на външните обективни събития е запазена, но е предадена много по-обобщено в сравнение със „Синове и любовници“.

В средата на миналия век в идиличната селска обстановка, която започва да се руши с нахлуване на индустрията, фермерът Том Бранген се оженва за полякия. В този момент на външни промени започва и процесът на развитие на съзнанието на фамилията Брангуенови, който кулминира в третото поколение.

„Дъгата“ е и първият от поредицата романи, в които острата критика на индустриалното общество е вплетена органично във философските позиции на автора.

⁴ Mark Shorer. *Technique as Discovery*. — In: D. H. Lawrence — „Sons and Lovers“. A Case-book, ed. by Gamini Salgado, 1969, p. 102.

Едно от основните положения във философията на Лорънс е схващането за полярна опозиция, което се проектира както в макрокосмоса на природа и общество, така и в микрокосмоса на човешката душа. В условията на индустриалната цивилизация вътрешният живот е дихотомен, разкъсан на интуитивно и интелектуално начало. Изходът, който Лорънс предлага за спасяване на човека, е възстановяването на равновесието между двете начала.

Заедно с отрицателното отношение на автора към действителността започва да се оформя и новата ценностна система на Лорънс. Героите на „Дъгата“ и „Влюбени жени“ са подложени на нова морална преценка. Те се разделят на жизнеспособни или на осъдени на духовна гибел според това, дали успяват да развият липсващото измерение в живота си, за да заживеят пълнокръвно, да постигнат хармония в отношенията си и да избягат от еднообразното съществуване, подчинено на липсващи от смисъл социални норми. Лорънс помества героите си в новата морална схема на „възродени“ и „заживащи“ със същата сила, с която Бъниън⁵ различава доброто от злото. Оценъчното отношение на Лорънс и неговата реформаторска страст се намират в рязък дисонанс с дистанцираността, която Д. Джойс заема спрямо повествованието. Именно тази ангажираност на Лорънс е подтикнала някои критици да го обявяват за религиозен автор и да провъзгласят философските му схващания за мистични прозрения. Марк Спилка например смята, че героите на Лорънс получават езическа сила в общуването си с природния свят на птици, цветя и животни и тълкува природните обекти като символи на тази първична жизнена сила. Като пренебрегва човешките отношения, той приписва на символа някаква генерираща способност, която предизвиква вътрешното състояние.

Друга група критици, като Елисео Вивас и Алън Фридмън, поддържа тезата, че в символичните сцени на интензивно общуване с природата⁶ Лорънс е намерил начин да предаде „една област от човешкия опит, която се намира в подсъзнателното“⁷. Според Фридмън значението на тези сцени не бива да бъде тълкувано повече от това, което самият Лорънс е представил, „защото те трябва да останат в подсъзнанието на читателя“. В спора между Спилка и Фридмън в настоящата статия се споделя второто мнение, че сцените драматизират дълбоко подсъзнателни, първични душевни движения. За разлика от Фридмън се прави опит да се тълкува тяхната функция и смисъл въз основа на последователно проучване на образността в романа „Дъгата“. При едно сравнение на подобни сцени на общуване на героя с природата с по-ранния роман става ясно, че основното, което отличава сцените, са различните нива на подсъзнателна дейност, която се изобразява. В „Синове и любовници“ центърът пада върху сетивното описание на природния предмет, а различията в представянето на един и същ обект подсказват различните качества на възприемащото съзнание на героите. Природните описания в по-ранния роман са сравнително кратки, изпъстрени с диалози, и символизират вътрешни състояния, които са близо до съзнателното, речево ниво на героите.

В символичните сцени в „Дъгата“ се проектират дълбоки подсъзнателни състояния на героите. Лорънс продължава да използва прийома на „емотивната измама“, но в разширен вид. Природният предмет се превръща в корелат за вътрешното състояние и загубва автономността си до такава степен, че във финалната сцена с конете, гонещи Урсула например, може да си зададем въпроса имат ли конете реално съществуване или са проекция на нейното съзнание. Освен това в природните описания са вплетени метафорични групи, пряко свързани с вътрешното състояние. Сце-

⁵ Джон Бъниън е автор на една от най-известните алегии на английски език — „Християновото пътешествие от града Погибелово до Небесния град, казано в подобие на съновидение“, която излиза за пръв път на български през 1866 г.

⁶ Става дума за следните сцени от „Дъгата“: сцената, в която Уил изпада в религиозен екстаз в катедралата, двете сцени с Урсула и Скребенски, залени от лунна светлина, които бележат началото и края на тяхната връзка и финалната сцена с Урсула, която бяга от стадо полудиви коне.

⁷ A. Friedman. The Turn of the Novel. Oxford University press, N. Y., p. 175.

ните са много по-дълги, липсва диалог между героите, но тези формални белези зависят от новото вътрешно съдържание, което Лорънс иска да предаде чрез усложняване на формата — движения на психиката дълбоко под нивото на съзнанието. Паралелно с това героите съществуват пълнокръвно в един солидно изграден материален свят, ограничен по време и пространство. За разлика от Лорънс Джойс например постоянно разтваря индивидуалната личност в митическия архитип и смесва настояще и минало. Това смесване осъществява връзката между съзнателно и подсъзнателно у героите на Джойс и се приближава до дефиницията на Фройд за подсъзнателното като сбор отминали унаследени расови и индивидуални модели на поведение, които оказват неволно влияние върху съзнателния живот на личността. Ако съпоставим дефиницията на Фройд с изказването на Лорънс за портретуване на героя, ще видим, че посоките на интерес на двамата са противоположни. Докато Фройд търси влиянието, било то и неволно, на подсъзнателното върху съзнанието, стремежът на Лорънс е точно в обратната посока, към отдалечаване от съзнателното, към дълбините на „непроменяемия елемент“. Така например първата символична сцена между Урсула и Скребенски се предшества от разговор, в който Скребенски заявява готовността си да защитава колонизаторските идеали на британската нация, а Урсула му показва презрението си към етоса на войната. Идеята за противоречие между двамата се подема в следващата сцена на тяхната първа целувка, но се развива от съответствия на подсъзнателно ниво, които много трудно могат да се свържат със съзнателното поведение на героите.

В сцената сremeжът към непознатото, унаследен от дядото, се трансформира у Урсула като неудържимо желание за свобода, проектирано върху „далечната и свободна“ луна. Скребенски е сравнен с тежест, с бreme, което възпира нейния устрем към звездите и луната. Сблъсъкът между тях после е преведен в контрастните образи на ослепителната, студена лунна светлина (Урсула), която унищожава сянката (Скребенски) и предизвиква у него неизразим страх. Накрая, в момента на целувката Урсула е отъждествена с химически елемент, който разяжда мекия, поддаващ се метал Скребенски. Това редуване на различни образи, които изразяват идеята за конфликт, кулминира в целувката, имитира постепенното потъване в страстта и създава вълнообразно ритмично движение. Редуването на образи е съпроводено от проявата на страх у Скребенски и силна воля при Урсула да победи на всяка цена. И двете качества са необясними дадености на двата характера, които не са подкрепени от поведението на героите досега. Напротив, до този момент Скребенски е изглеждал силен и мъжествен на Урсула. Но изведнъж в тази сцена зад видимото, съзнателно поведение се разкриват нови пластове на характера, които Лорънс нарича „другото его, според чието действие индивидът е неузнаваем“. И действително към края на романа отношението на Скребенски спрямо Урсула би могло да се обясни с тази негова слабост, но връзката между поведението на героя в ежедневието и в тези сцени все пак остава много хипотетична. В тях се акцентува на ирационалното у героя.

Как тогава се осъществява връзката между поведението на героя на съзнателно ниво и подсъзнателния му живот, тоест как се постига последователно изграждане на личността в романиото време, след като Лорънс умишлено се стреми да разруши традиционното „устойчиво его на характера“? Проучването на образния език показва, че се изграждат групи от повтаряеми образи, асоциирани с абстрактни понятия, които подчертават външния вид, поведението и вътрешния живот на героите и същевременно прокарват философските виждания на автора. Метафоричните групи са подчинени на два лaйтмотива, които преминават през целия роман — хоризонтал и вертикал и светлина и сянка, като героите са приобщени към тези лaйтмотиви. При второто поколение — Уили и Ана Брангуен например, Лорънс разглежда трудния процес на конфликти и постепенното приспособяване на двата характера в семейството. В тази част образността около героите е най-наситена, описанията на външния свят и присъствието на други герои са сведени до минимум. Читателят прекарва дълго

време сред вътрешния мир на семейната двойка. Изказването на Лорънс, че „видимото начало в „Синове и любовници“ липсва в „Дъгата“, която е аналитична“, се отнася с най-голяма сила за тази част от романа.

Израснал в града, образован, Уил вече е отдалечен от дълбоката връзка на прадедите си с естествения ритъм на живота на село, който е символизиран от хоризонтала на земята. Стремжът на древните Брангуенови жени към далечния свят на познанието е изпълтен в шпила на селската черква. Това, което Уил наследява от тях, е трансформирано в ярко емоционално начало за сметка на интелектуалното, в едно интуитивно търсене на абсолюта и бягство от ясни, рационален свят, в който живее жена му Ана. Силната интуитивна натура на Уил е подчертана чрез образи на животни. Неговият инертен, бавен ум е сравнен с някакво тайнствено, подземно същество, което постепенно добива образа на къртица. Уил е систематично асоцииран и със спускане към недрата на земята и тъмнина, чието традиционно символично значение на невежество също акцентува неподвижността на неговия интелект. Други аспекти на личността му — неговата непоклатима воля и сила — са предадени чрез повторяемите образи на тигъра, леопарда и ястреба. От къртицата до полета на ястреба метафоричните групи около Уил очертават лайдмотива на вертикала, разкриващ интензивния живот на героя. Моделът на вертикала около Уил е драматизиран в друга символична сцена, която предава неговите преживявания в катедралата. В нея всички образи около Уил се събират във фокус, за да избразят душата на Уил, която се издига към висините на катедралата в пълно сливане на религиозно съзерцание с емоционален екстаз.

Светът на Уил е прекалено тъмен и тесен за Ана, която е асоциирана с ослепителната слънчева или лунна светлина. Рационалното начало е силно развито у нея, тя носи стремежа към нови светове и търси познание. На тази основа тя отхвърля емоционално-интуитивното начало при Уил и на същата основа възниква конфликтът, драматизиран в сцената с катедралата. Но пътят към „призрачната врата“, която ще я изведе към непознатото, се оказва много дълъг и тя се отказва от духовното пътешествие заради децата си. В този момент самата Ана е сравнена с „вход“ и „праг“, през който се ражда новият живот. Тези образи напомнят за мотива на хоризонтала, чрез който, както и чрез светлината, тя е противопоставена на Уил.

Чрез липсата на хармония в отношенията между Уил и Ана, подчертана чрез противоположните лайдмотиви на вертикала и хоризонтала, Лорънс показва, че второто поколение се намира по-близо до прадедите си, отколкото Том и Лидия, които първи успяват да постигнат сливане на двете начала. Същевременно интуитивната същност на древните Брангуенови е преобразувана при Уил в стремеж към емоционално-естетически преживявания. Тази трансформация е подчертана и чрез асоцииране с вертикала, което внушава сложността на неговия вътрешен живот в сравнение с древните му прадеди. Същото се наблюдава и при Ана. Рационалната ѝ натура и желание за далечни светове са свързани с хоризонтала, което означава, че Ана се ограничава в ежедневието в крайна сметка. Новата комбинация между анималистичната образност при Уил и вертикала и повторяемите образи на „вход“, „праг“ и хоризонтала при Ана внушава диференцирането на нови полярни позиции при героите в сравнение с Том и Лидия, което според философските схващания на Лорънс означава развитие на съзнанието при второто поколение в сравнение с родителите. Уил и Ана едновременно напомнят за прадедите си и са различни от тях, защото живеят при други условия. Същевременно конфликтният характер на връзката им представлява антитеза на отношенията между Том и Лидия.

Чрез повторяемост и модифициране на богатата образност, което се подрежда в една йерархична структура, Лорънс изгражда прием за предаване на вътрешния живот на героите в развитие.

С усложняване на психическия живот на второто поколение става по-трудно установяването на отношения и настъпва по-висока степен на алиениране. Процесът

на алиениране кулминира в тяхната дъщеря Урсула, която въобще не успява да осъществи връзка със Скребенски.

При третото поколение опозицията интуитивно — рационално, очертана от Уил и Ана, е инвертирана в дъщеря им, която унаследява както емоционалността и волята на баща си, така и способността на майката да живее в осезаемото измерение на непосредствените реалности.

В образа на Урсула заляга философското схващане на Лорънс за необходимост от възстановяване на равновесието между двете начала у човека. Вътрешният конфликт при Урсула става движеща сила за постигане на типично романтическата цел за пълно себеосъществяване на личността.

Урсула преминава през четири преживявания, които са построени по модела „надежда — разочарование“, подчертан чрез появата на подобни образи в началото и края на преживяването. Младежкото увлечение на Урсула по религията е свързано с мечтата за друг свят и с образи за ярка светлина. Когато се запознава със Скребенски, неговата притегателна сила за Урсула е асоциирана също с образа за далечни светове. Скребенски става за нея „врата“, „вход“ към други светове, към които иска да избяга. Първият ден на Урсула като учителка е сравнен с „приближаване към нови земи“, а нейната мечта за студентството е свързана с „разчупване оковите на стария живот“. Тези образи напомнят за нейния дядо Том и за майка й Ана, а образността около бащата е трансформирана при Урсула в образа на митическата харпия. Близостта на Урсула с баща ѝ е акцентувана и чрез пространствения мотив на вертикала, появяващ се в две сцени със Скребенски, в които Урсула преживява силно емоционално състояние, лишено обаче от религиозните отсенки на бащата. Желанието на Урсула да избяга и да бъде свободна е представено като устрем нагоре, към звездите и луната. А когато преживява разочарование, поредица от образи, свързани със земята, с тежест и бreme, изразяват промяната в посоката на движение на духа на Урсула, който се спуска надолу да докосне земното, реалното. Образите в началото и края на преживяванията на Урсула очертават поредица от криви, синтезиращи за пръв път в историята на Брангуенови вертикала и хоризонтала. Стремешът на Уил да се скрие от реалността в интензивните си емоционални преживявания, символизиращи от вертикала, и ограничаването на Ана в тесните рамки на осезаемите реалности, са развити при Урсула като способност на нейния дух да се изписва в мечти и да не губи връзката с действителността. Кривата е изразна и чрез дъгата, която Урсула съзира в края на романа като символ на нова надежда за бъдещото.

Така чрез системата от повтаряеми и модифицирани образи и чрез символичните сцени, драматизиращи дейността на подсъзнателното, читателят възприема героите в двосен план. Лорънс вмества в реалистичния разказ за историческото развитие на фамилията една тристепенна образна система, която се развива по линията теза (Том и Лидия), антитеза (Уил и Ана) и синтеза (Урсула). Тази система от образи представя еволюирането на психическия живот и отношенията на трите поколения. Важната роля, която се отрежда на поетичната образност, е свързана с третирането на темата за развитие на психическия живот. В това се състои и новото, което Лорънс внася в традиционната форма на семейната хроника.

Едновременното изобразяване на съзнателния и подсъзнателния живот на героите посредством система от образи е свързано с някои изменения в категорията „време“ в „Дъгата“. Самият процес на възприемане на системата от образи изисква ново отношение към романа като към едно органично цяло. Поредицата образи се наслагват постепенно във времева последователност, но заедно с това те се свързват многопосочно и едновременно по своя отделна логика. Възприемането на образите в течение на романното време се съчетава с подреждането им в композиция с прованствен характер. (Анималистичната образност около Уил например се разполага по вертикална линия.) Същото важи и за тълкуването на символичните сцени, което е невъзможно без активизиране в съзнанието на групите повтаряеми образи,

както и разбирането на образната композиция в нейната цялост. В рамките на времевото измерване, в което живеят трите поколения, израства и една пространствена структура, която се развива по самостоятелни закони. Образната система със своите три степени съответствува, но не е идентична на повествователната линия. По този начин се създава поетична структура в романната структура и произведението напомня за изискването на един от основоположниците на кубизма, Сезан, който се стреми да „създаде нещо солидно и изкуствено“. И действително паралелите с кубизма, който е водещ стил в живописа от началото на века, са очевидни по отношение на категорията време. Рисуният добива солидност и структура не поради имитирането на солидната форма на модела, а чрез изграждане на самостоятелна вътрешна логика. Женската глава на Пикасо, изобразена едновременно в профил и анфас, пренебрегва представата за модела, видян в два последователни момента, а представлява колаж на двата момента в едно ново цяло, организирано според творческия принцип на художника.

Както кубизмът, така и модерният роман демонстрират изчезване на категорията „време“ за сметка на нарастващия интерес към пространството. Например в „Улис“ на Д. Джойс времето е напълно разрушено посредством постоянното отъждествяване на съвременния малък човек Л. Блум с митическия герой, така че различните епохи добиват еднаква структура.

В „Дъгата“ предпочитанието към пространствения елемент също се набелязва като тенденция. В художествената организация на романа е постигнато едно деликатно равновесие между системата от поетични образи и повествователното начало.

В заключение трябва да подчертаем, че докато в „Синове и любовници“ се наблюдава заместване на моралната схема с психологически модел, в „Дъгата“ Лорънс въвежда нова ценностна система, изразяваща неговите философски виждания, което е в контраст с естетическата позиция на дистанцираност от повествованието на Д. Джойс. В сравнение с по-ранния роман в „Дъгата“ се наблюдава задълбочаване на темата за подсъзнателния живот на героите и се установява система от повтарящи се в модифициран вид образи за предаване на тази тема. Това повторение създава един ритъм, който имитира необяснимите приливи и отливи на чувствата и страстите на героите. Като предава посредством стройна поетична структура физически и душевни състояния на подсъзнателно ниво, Лорънс разширява възможностите на романа като жанр.