



**Информация для цитирования:**

*Косарева А. А.* Арлекинадный гротеск в романе Д. Г. Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей» / А. А. Косарева // Научный диалог. — 2023. — Т. 12. — № 6. — С. 228—244. — DOI: 10.24224/2227-1295-2023-12-6-228-244.

Kosareva, A. A. (2023). Harlequinade Grotesque in D. H. Lawrence's Novel 'Lady Chatterley's Lover'. *Nauchnyi dialog*, 12 (6): 228-244. DOI: 10.24224/2227-1295-2023-12-6-228-244. (In Russ.).



**Журнал включен в Перечень ВАК**

DOI: 10.24224/2227-1295-2023-12-6-228-244

## **Арлекинадный гротеск в романе Д. Г. Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей»**

**Косарева Анна Александровна**  
orcid.org/0000-0002-9712-9251  
кандидат филологических наук, доцент  
кафедры лингвистики  
и профессиональных коммуникаций  
на иностранных языках  
kosareva.anna@urfu.ru

Уральский федеральный университет  
имени первого Президента России  
Б. Н. Ельцина  
(Екатеринбург, Россия)

## **Harlequinade Grotesque in D. H. Lawrence's Novel 'Lady Chatterley's Lover'**

**Anna A. Kosareva**  
orcid.org/0000-0002-9712-9251  
PhD in Philology, associate professor,  
Department of Linguistics and  
Professional Communications  
in Foreign Languages  
kosareva.anna@urfu.ru

Ural Federal University  
named after the First President of Russia  
B. N. Yeltsin  
(Yekaterinburg, Russia)

© Косарева А. А., 2023

## ОРИГИНАЛЬНЫЕ СТАТЬИ

**Аннотация:**

Статья посвящена интерпретации романа Д. Г. Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей». Основанием для прочтения романа в карнавальном ключе становятся как факты биографии Лоуренса, так и наличие карнавальных прочтений других его произведений в последние три десятилетия. Исследование арлекинадной образности в романе позволяет охарактеризовать «лоуренсианский» арлекинадный гротеск и его роль в отражении мировоззрения писателя. Посредством анализа образов героев автор устанавливает сходство Меллорса, Конни и Клиффорда с Арлекином, Коломбиной и Пьеро. Выявляются аллюзии на популярные в XVIII и XIX веках пантомиму и фарс — «Веселый Шервуд, или Арлекин-лесник» (1795) О'Кифа и «Пьеро-халтурщик» (1882) Лафорга. Кроме того, выдвигается гипотеза о причинах выбора писателем определенных имен для своих персонажей. В частности, предлагается версия, согласно которой своим именем образ Клиффорда Чаттерлея обязан Клиффорду Эссексу — самому популярному исполнителю роли Пьеро в Англии начала XX века. Автор доказывает, что в романе Лоуренс воспроизводит сюжет и композицию английской пантомимы с целью противопоставить буффонный смех мрачным аспектам реальности Англии 1920-х.

**Ключевые слова:**

Лоуренс; карнавал; пантомима; арлекинда; Арлекин; Пьеро; Коломбина; гротеск; маска.

## ORIGINAL ARTICLES

**Abstract:**

The article is devoted to the interpretation of D. H. Lawrence's novel 'Lady Chatterley's Lover'. The basis for reading the novel in a carnival key is provided by both the facts of Lawrence's biography and the presence of carnival interpretations in his other works in recent decades. The study of the harlequinade imagery in the novel makes it possible to characterize the 'Lawrentinian' harlequinade grotesque and its role in reflecting the writer's worldview. Through the analysis of the characters, the author establishes similarities between Mellors, Connie, and Clifford with Harlequin, Columbine, and Pierrot. Allusions to popular pantomimes and farces of the 18th and 19th centuries, such as 'Merry Sherwood, or Harlequin-Forrester' (1795) by O'Keefe and 'Pierrot Fumiste' (1882) by Laforgue, are identified. In addition, a hypothesis is put forward regarding the reasons for the writer's choice of specific names for his characters. In particular, a version is proposed according to which the character Clifford Chatterley owes his name to Clifford Essex — the most popular performer of the Pierrot role in England at the beginning of the 20th century. The author argues that in the novel, Lawrence reproduces the plot and composition of English pantomime in order to contrast buffoonish laughter with the grim aspects of England's reality in the 1920s.

**Key words:**

Lawrence; carnival; pantomime; harlequinade; Harlequin; Pierrot; Columbine; grotesque; mask.



## Арлекинадный гротеск в романе Д. Г. Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей»

© Косарева А. А., 2023

### 1. Введение = Introduction

Когда роман «Любовник леди Чаттерлей» впервые вышел в печать, единственным критиком, похвалившим его, был Эдмунд Уилсон. Остальные были возмущены, и причиной их гнева были эротические сцены: ни один английский писатель доселе не осмеливался столь детально описывать интимную близость между мужчиной и женщиной. В конце 1930-х за роман вступились Олдос Хаксли, Эдвард Морган Форстер и Арнольд Беннетт: все эти выдающиеся литераторы объявили Лоуренса одним из лучших современных писателей. В противовес их похвалам Джеймс Джойс намекнул, что «Любовник леди Чаттерлей» — не более чем подражание дешевой французской порнографии, а Т. С. Элиот и вовсе назвал Лоуренса и его читателей душевнобольными людьми. В 1940-е роман был опубликован в США, но единственными критиками, решившимися дать книге благосклонные отзывы, были Уистен Хью Оден и Генри Миллер [Buckley, 1993, p. 17—18]. В 1950-е большинство критиков сходились на том, что роман Лоуренса отличался дурновкусием и, кроме того, был квазирелигиозным и алогичным. В частности, невысокого мнения о творении Лоуренса был английский прозаик и критик Ричард Олдингтон. Даже Фрэнк Реймонд Ливис, выдающийся английский литературовед, специализировавшийся на исследовании творчества Лоуренса, в то время не решился похвалить скандальный шедевр своего кумира [Buckley, 1993, p. 18]. 1960-е были богаты на биографические, символические и психоаналитические толкования романа, 1970-е и 1980-е — на феминистские и марксистские трактовки, а также интерпретации с позиций структурализма и даже мистицизма. В этот период роман подвергался особенно экстравагантным нападкам: Кейт Миллер увидела в «Любовнике леди Чаттерлей» противную ей идею мужского доминирования, Джон Уортен заявил, что Лоуренс и сам не понимал, чего ждёт от своего детища, а Марк Спилка предположил, что писатель создал образ Меллорса, чтобы очиститься от высокомерия и своеволия [Buckley, 1993, p. 21]. В тот же период, в начале 1980-х, наметился тренд трактовать произведения Лоуренса в «бахтинском» ключе. Лоуренс, в котором прежде видели лишь мрачного философа и проповедника, был



заново открыт: литературоведы обратили пристальное внимание на комические, фарсовые, сатирические и гротескные элементы в его творчестве. Появилось мнение, согласно которому все романы Лоуренса, написанные в 1920-х, можно и нужно трактовать через призму карнавальной эстетики [Burden, 2000, p. 154—155].

## 2. Материал, методы, обзор = Material, Methods, Review

В данной статье предлагается «карнавальная» интерпретация романа «Любовник Леди Чатгерлей», цель которой — раскрыть комический и гротескный потенциал романа. Методологию статьи составляют сравнительно-исторический, культурно-исторический и интертекстуальный методы. В начале романа есть фраза: «*the field of life is largely an artificially-lighted stage today*» [Lawrence, 2005, с. 31] («поле жизни сегодня в значительной степени представляет собой сцену с искусственным освещением») (здесь и далее перевод наш. — А. К.). Сам Лоуренс предлагает читателю рассматривать и оценивать происходящее через призму театральной эстетики. Учитывая любовь писателя к итальянским карнавалам и итальянской комедии масок (см. «Сумерки в Италии» (1916)), его знакомство с английской пантомимой [Green et al., 1993, p. 252] и тот факт, что свой трактат о психоанализе «Фантазия на тему о бессознательном» (1922) он изначально планировал назвать «Арлекинадой бессознательного» [Ellis et al., 2009, p. 73], можно предположить, что одним из элементов «лоуренсианского» интертекста является арлекинада, а любовный треугольник «Меллорс — Конни — Клиффорд» своим рождением обязан Арлекину, Коломбине и Пьеро. Обращение к образам комедии дель арте в романе о супружеской неверности могло представляться Лоуренсу логичным ходом, ведь супружеская измена и её последствия — самый популярный сюжет комедии дель арте [Rudlin, 2022, p. 22].

В Англии 1910—1920-х увлечение комедией дель арте было знаком принадлежности к лондонской богеме и элите [Green et al., 1993, p. 15]. Денди того времени любили всё, что было связано с барокко, комедией дель арте и византийской живописью, и Д. Г. Лоуренс полагал, что именно они научили Англию быть молодой. Английская пантомима того времени представляла собой красочное театральное действие, состоявшее из двух частей: «серьёзной» (политической, философской, исторической, религиозной, или сказочной) и «веселой» (состоящей из комических сценок с участием Арлекина, Коломбины, Панталоне, Полицейского, Пьеро или Клоуна). Отыграв «серьёзную часть», цель которой заключалась в том, чтобы заставить зрителя задуматься о «высоком», актёры сбрасывали одежды богов / исторических личностей / сказочных персонажей и оказывались в костюмах героев комедии масок. «И это снова

мы!» — восклицали они, утверждая тем самым идею всепобеждающего смеха: в человеческой жизни «высокое» неразрывно связано с «низким», причём в финале любой истории комическое, торжествует. Сюжетным ядром арлекинады было бегство влюбленных, Арлекина и Коломбины, либо от нелюбимого жениха Коломбины — Пьеро, либо от её отца / опекуна (Панталоне) и его помощников (Клоуна или Полицейского). Таким образом, арлекинада символизировала не только триумф комического, но и торжество молодости и любви.

Современники Лоуренса — Сомерсет Моэм, Лоуренс Хаусман, Харли Грэнвилл Баркер, Агата Кристи, Дороти Сэйерс, Гилберт Честертон, Гарольд Чэпин, Комптон Маккензи — были горячими поклонниками английской пантомимы и неоднократно обращались к образам и сюжетам арлекинады в своем творчестве. Лоуренс в ряду вышеупомянутых авторов — не исключение, и арлекинада в «Любовнике леди Чаттерлей», как будет показано ниже, является составной частью «арлекинадного гротеска» — литературного приёма, представляющего собой наложение эстетики комедии дель арте на описания ужасных и уродливых аспектов современности.

### 3. Результаты и обсуждение = Results and Discussion

#### 3.1. Арлекин как прототип Оливера Меллорса

Для начала рассмотрим систему образов в романе. Меллорс, любовник леди Чаттерлей, — самый смеющийся персонаж романа Лоуренса. Для сравнения: смех Меллорса упоминается в тексте романа 21 раз, смех Конни — 11, Микаэлиса — 5, Томми Дьюкса — 3, миссис Флинт — 2, мисс Болтон — 1. Клиффорд же в романе не смеется вообще и является печальным клоуном. Неслучайно Конни называет мужа «buffon» («буффом», «клоуном», «шутом»): «*Really, if you looked closely at Clifford, he was a buffon, and a buffon is more humiliating than a bounder*» [Lawrence, 2005, p. 106] («Действительно, если внимательно присмотреться к Клиффорду, то станет ясно, что он буффон, а быть буффомом более унижительно, чем быть прохвостом»). «Буффонами», в частности, называют Арлекина и Пьеро, персонажей комедии дель арте.

Таким образом, Конни мысленно противопоставляет Клиффорда-буффона некому «прохвосту» («a bounder»). Кто подразумевается под «прохвостом», нетрудно догадаться: в комедии дель арте и английской пантомиме им был Арлекин. Оксфордский словарь определяет существительное *bounder* так: «человек, который ведет себя плохо и которому нельзя доверять» [Oxford Advanced Learner's Dictionary, 2005, p. 172] (здесь и далее перевод словарных материалов наш. — А. К.), а согласно этимологическому словарю Дугласа Харпера, *bounder* — (в британском английском)

«человек с нежелательным социальным поведением» [Online Etymology Dictionary, 2023]. Слово восходит к 1882 году и изначально обозначало человека, пытающегося прорваться в высшее общество; того, кто нарушает границы дозволенного. Если изложить мысли Конни с учетом этимологии слова *bounder*, то получится: \*«Действительно, если внимательно присмотреться к Клиффорду, то станет ясно, что он буффон, а быть буффоном более унижительно, чем прохвостом, который пытается прорваться в высшее общество». Когда Конни мысленно произносит эти слова, она имеет в виду своего первого любовника, Микаэлиса — амбициозного молодого драматурга, который мечтает занять место под солнцем в аристократических и богемных кругах. Героиня и не подозревает, что и её второй любовник, Меллорс, будет соответствовать этому определению: вступая в брак с Конни, Меллорс повышает свой социальный статус и уровень доходов.

Микаэлис — персонаж, который пытается быть Арлекином и даже демонстрирует поведенческие характеристики трикстера (он циничен, насмешлив, дерзок, склонен к авантюрам), но так Арлекином и не становится. Ему не хватает «витальности», жизненной и сексуальной энергии Арлекина; он амбициозен, но слаб, и причина его слабости — в тщательно скрываемых неуверенности в себе и крайнем эгоцентризме. В некотором смысле Микаэлис с его холодностью и болезненным самолюбием гораздо ближе к Пьеро-Клиффорду, нежели Меллорсу. Напротив, Меллорс — истинный Арлекин: волшебник английской арлекинады, меняющий реальность, похищающий Коломбину и спасающий её от мрачного Пьеро.

Арлекин всегда ассоциировался в комедии дель арте с тремя животными — котом, обезьяной и змеей, так как обладал кошачьей грацией и хитростью, обезьяньей подвижностью и змеиным гипнотизмом. В романе Лоуренса Меллорс сравнивается со змеей и обезьяной. Например, он говорит о себе: «Неужели ты не понимаешь, что змеей со сломанной спиной, змеей, на которую наступили, был я сам!» [Лоуренс, 1991, р. 208]. Здесь Меллорс говорит о своём жизненном опыте, и сломанная спина — метафора пережитых потрясений.

Метафора искушения змеей из райского сада реализуется и в эпизоде лесной прогулки Конни и Клиффорда. Восхищаясь природой, Клиффорд восклицает, что «нет ничего прекрасней английской весны», а Конни мысленно критикует это восклицание: «Английская весна! А почему не ирландская, не еврейская? <...> Папоротники тянули вверх коричневые изогнутые головки, точно легион молодых змеек, спешащих шепнуть на ухо Еве новый коварный замысел» [Лоуренс, 1993, с. 186]. В оригинальном тексте романа речь идёт не столько о коварном замысле, сколько о «новом секретe» — «*a new secret to whisper to Eve*» [Lawrence, 2005, р. 257]. Искушае-

мой, то есть новой Евой, в данном случае является Конни, а вот змеем — Меллорс, раскрывающий героине глаза не только на сущность истинной любви, но и на различия между добром и злом. Вкусив от метафорического Древа Познания, к которому подводит её Меллорс, она начинает в полной мере осознавать всю чудовищность своего безрадостного существования. Адамом Меллорса назвать нельзя не только из-за сопоставления со змеем, но и потому, что егерь — убежденный сторонник и заступник язычества. В письме к Конни он размышляет о быте простых рабочих: «Им бы жить и веселиться, поклоняясь великому доброму Пану. Вот единственный Бог для простых смертных во все времена. Конечно, одиночки могут по желанию причислить себя к более высоким религиям. Но народ должен поклоняться языческим богам» [Лоуренс, 1993, с. 302].

Что касается сравнения с обезьяной, то Меллорс приводит его, посмеиваясь над «старухами», которые так его называют: *«I'm glad you think so. They usually tell me, in a sideways fashion, that I'm the monkey»* [Lawtence, с. 392] («Я рад, что Вы так думаете. Обычно они намекают мне на то, что я обезьяна»).

Своей «арлекинной» сущностью Меллорс обязан и английскому театру. Одной из популярных театральных комедий на английской сцене XVIII века была пантомима «Веселый Шервуд, или Арлекин-Лесник» Джона О'Кифа (1795). В этой пьесе Арлекин-егерь, проводник Робин Гуда, выступал в роли волшебника, помогавшего Робину уйти от погони и превращавшего дом в корабль, французское судно — в телегу, а лучников — в деревья. Арлекин-егерь, таким образом, заявил о себе ещё в конце XVIII века. Типологическое сходство Меллорса и Арлекина из пьесы О'Кифа подтверждается и упоминанием в романе того факта, что лес, за которым следит Меллорс, похож на Шервудский из сказаний о Робине Гуде: «Некогда лес был дремуч, в нем охотился сам Робин Гуд, некогда и нынешняя аллея была основной дорогой меж западными и восточными графствами» [Лоуренс, 1993, с. 43].

На «арлекинность» природы Меллорса указывает и его функция в романе: способствуя чувственному пробуждению Конни, он возрождает её к жизни, причём в качестве орудия пробуждения выступает фаллос. Фаллическим является и палка-колотушка Арлекина («баточчио»), которая в английской арлекинаде модифицируется в волшебную палочку. Баточчио Арлекина — фаллический символ: режиссер и маэстро комедии дель арте Антонио Фава полагает, что баточчио — это и есть Арлекин, то есть символическое воплощение его мощной сексуальной энергии [Rudlin, 1994, с. 77]. В английской арлекинаде Арлекин использует волшебную палочку для того, чтобы трансформировать себя, других персонажей и декорации

пьесы в новые сущности [O'Brien, 2004, с. 109]. В той же степени, в какой фаллический символизм определяет Арлекина, он определяет и Меллорса — даже на уровне имени. «Mell» в английском языке — это и существительное «молоток» (*hammer*), и глагол — «вступать в связь» [Collins Dictionary, 2023]. *Оливер*, имя героя, также обладает символизмом: одно из значений существительного *oliver* в английском — «a small tilt hammer», то есть «небольшой наклонный молоток» [Webster's Revised Unabridged Dictionary, 2023]. Таким образом, и фамилия героя, и его имя акцентируют внимание читателя на сексуальной энергии персонажа, а также намекают на его генетическое родство с Арлекином. Не менее красноречива и та характеристика, которую даёт своему любовнику Конни: «*This man was so assured in himself he didn't know what a clown other people found him, a half-bred fellow*» [Lawrence, 2005, p. 242] («Такая самоуверенность, ему и в голову не придет, что в глазах людей он просто клоун, дурно воспитанный клоун» [Лоуренс, 1993, p. 175]).

До сих пор исследователи, изучавшие систему персонажей романа Лоуренса, были склонны отмечать мифологические и сказочные аллюзии в образе Меллорса. Деннис Джексон сравнил этого героя с Лесным Царем и божеством плодородия по Фрейзеру [Jackson, 1978, p. 262], А. В. Пустовалов — со сказочным рыцарем [Пустовалов, 2009, с. 133], Джером Мандель [Mandel, 1977, p. 21] и Том Рибички [Ribitzki, 2017, p. 73] — с Тристаном из легенды о Тристане и Изольде, Суджата Гурудев — с «воплощением стихийной страсти и энергии», цель которой — пробудить Спящую Красавицу, Конни [Gurudev, 2006, p. 15]. Все эти аллюзии, безусловно, присутствуют в тексте, но это не мешает им сосуществовать с арлекинадными аллюзиями. Ещё раз подчеркнем, что английская арлекинада представляла собой синтез сказочных, религиозных и исторических сюжетов с веселой буффонадой, и, соответственно, многогранность образа Меллорса, который может быть и богом, и рыцарем, и Арлекином, лишь подтверждает наличие арлекинадного подтекста в романе Лоуренса.

### 3.2. Пьеро как прототип Клиффорда Чаттерлея

Вернемся к образу Клиффорда Пьеро «лоуренсианской» арлекинады. На протяжении столетий образ Пьеро обрстал характеристиками, которые подчас противоречили друг другу, и, в итоге, к началу XX века оформился в гротескный образ — комичный и пугающий одновременно. Пьеро эпохи модернизма — это поэт и денди, капризный, высокомерный, нарциссичный, мстительный, претендующий на лидерство. Он бросается из крайности в крайность: из идеалиста превращается в циника, из девственника — в насильника, из жертвы, униженного рогоносца, в убийцу неверной жены. В нём сочетаются невинность и извращенность, впечатлительность



и жестокость [Clayton, 1993, p. 36—37]. Подобную сложность образа ярко иллюстрирует фарс Жюль Лафорга «Пьеро-халтурщик» (1882): главный герой, Пьеро — поэт, дэнди и импотент, женится на юной красавице, но, чрезмерно идеализируя её, отказывается вступать с ней в сексуальные отношения. Состояние здоровья девушки стремительно ухудшается, она обращается за помощью к врачам, и заканчивается всё тем, что Пьеро насилует свою жену, а затем навеки её покидает.

Клиффорд — печальный буффон, аристократ и писатель, из-за военной травмы которого Конни вынуждена пребывать в статусе «полудевственницы», — не может не вызвать ассоциаций с Пьеро из пьесы Лафорга. Помимо импотенции и холодного идеализма, Клиффорда и Пьеро-халтурщика объединяют подспудные жестокость и садизм, которые сначала проявляются в нежелании Клиффорда нанимать сиделку, а затем в его отказе дать Конни развод. Своеобразие жестокости Пьеро эпохи модернизма и Клиффорда заключается и в том, что бессердечие этих персонажей по отношению к любимым женщинам сочетается с их фанатичной идеализацией. Пьеро-халтурщик не желает заниматься любовью со своей женой, потому что она слишком похожа на произведение искусства, а Клиффорд признаётся Конни: «*Вся моя значимость — в тебе!*» [Лоуренс, 1993, с. 112]. «*Пьероподобное*» жестокое поклонение вызывает у героини ужас: «*Она... страшилась его преклонения перед ней, слабой женщиной. Их ничто не связывало. В последнее время ни она, ни он даже не коснулись друг друга. Он больше не брал ее ласково за руку, не держал ее ладонь в своей. Но когда порвалась даже эта тонкая ниточка, он вдруг начал истязать ее своим поклонением*» [Лоуренс, 1993, с. 113].

Кроме того, как для Пьеро, так и для Клиффорда характерны резкие колебания самооценки: от самоощущения себя как «ноля», «ничтожества» до ощущения себя властелином мира. Как писал литературовед и культуролог Стефан Джонсон, Пьеро раскачивается между «отчаянной меланхолией “Я ничто!”» и «торжествующей пластичностью клоуна (“Я могу стать кем угодно!”)» [Jonsson, 2000, p. 176]. Сравним с Клиффордом, который то называет себя «*нолем*» и «*ничтожеством*» («*Сам по себе я — ноль*» [Лоуренс, 1993, с. 113]), то самодовольно заявляет, что мог бы управлять народом («*Да, я могу управлять народом в каких-то пределах. У меня нет ни грамма сомнения*» [Лоуренс, 1993, с. 185]).

В середине XIX века Пьеро французских пантомим всё чаще ассоциировался с аристократизмом и смертью: то он становился камердинером Смерти, то повешенным, то маркизом [Ashdown-Lecointre, 2007, p. 191]. «*Аура*» смерти окутывает и аристократа Клиффорда: «*Вот он сидит перед ней, полуживой мертвец, и хочет подчинить ее своей воле. Она почти фи-*

зически ощутила ледяные объятия скелета, прижимающего ее к своим ребрам» [Лоуренс, 1993, с. 197]. Коломбина и Пьеретта — грани одной и той же женщины, которая расцветает рядом с Арлекином и увядает рядом с Пьеро. Омертвление души Клиффорда приводит к тому, что дыхание смерти касается и Конни, и из цветущей Коломбины она постепенно превращается в Пьеретту: «*Мертвела душа у Клиффорда, мертвела и у Конни*» [Лоуренс, 1993, с. 51].

Во многих произведениях начала XX века Пьеро — писатель или поэт, причём часто — графоман, чья цель вовсе не в том, чтобы создавать истинное искусство, а в том, чтобы прославиться и разбогатеть. Например, такого Пьеро изобразил в своей пьесе «Создатель грез» (1912) Олифант Даун: его герой — бездарный поэт, возмнивший себя непризнанным гением. Таков и Клиффорд: мысленно Конни характеризует его творчество как «*искусство щеголять пустотой*» [Лоуренс, 1993, с. 53] и отмечает, что Клиффорд пишет, чтобы показать себя и заработать денег.

Пьеро первых десятилетий XX века также отличается эгоцентризмом, холодностью и абсолютной неспособностью любить в сочетании с потребностью в любви: таким он предстаёт в «Прунелле» (1906) Баркера и Хаусмана, «Создателе грез» Дауна, «Главной легенде» (1913) Дринквотера. Клиффорд словно списан с этих персонажей: когда Меллорс рассуждает о любви и говорит, что «*любить с холодным сердцем — это идиотизм, это смерть*» [Лоуренс, 1993, с. 209], он невольно комментирует отношение Клиффорда к Конни. Любовь Клиффорда — ледяная, интеллектуальная, лишённая сострадания и нежности.

Последний аргумент в пользу «родства» анализируемых образов и персонажа по имени *Клиффорд* — тот факт, что на рубеже XIX—XX веков в Англии пользовался популярностью коллектив музыкантов, исполнявших свои композиции в костюмах Пьеро, и лидером этой труппы был Клиффорд Эссекс — композитор, антрепренер, продавец, организатор концертов и представлений. Выступления в костюме Пьеро стали своего рода брендом Клиффорда Эссекса, и он успешно выступал перед богатым средним классом и аристократией [Lidington, 2022, p. 79]. Все выступления труппы были благопристойными и изысканными, поэтому родители спокойно брали с собой на выступления детей. Эссекс говорил: «Музыкальная труппа “Пьеро, играющие на банджо” была одной из самых удачных моих идей, и эта группа сделала очень много для меня, расширив мои связи» [Ibid, p. 81]. В своих мемуарах Клиффорд Эссекс отмечал, что в июне 1891 года, когда его группа впервые выступила перед публикой, «Пьеро, играющие на банджо» были уникальны, несмотря на то, что образ Пьеро в то время был «повсеместен» — широко ис-



пользовался не только в театре и на карнавалах, но и в мире моды [Ibid, p. 84—86]. Постепенно к исполнению музыкальных произведений члены группы стали добавлять комические сценки, чтение стихов и песни, превратив свои выступления в «идеальное развлечение для консервативной поздневикторианской публики» [Ibid, p. 90]. Благодаря головокружительному успеху группы Клиффорд Эссекс стал не менее известным исполнителем роли Пьеро, чем Жан-Гаспар Дебюро [Ibid, p. 87] и заслуженно получил статус лучшего английского Пьеро. Лоуренсу на момент зарождения труппы было шесть лет, но, учитывая, что гастрольная деятельность «Пьеро, играющих на банджо» растянулась на десятилетия, можно предположить, что в какой-то момент Лоуренс либо прочитал и услышал о музыкантах, либо даже присутствовал на их концертах. Как бы то ни было, в умах современников Лоуренса существовала ассоциативная связь между образом Пьеро и именем *Клиффорд*.

Сравнение Клиффорда Чаттерлея с Пьеро не вступает в конфликт с другими существующими толкованиями этого образа. Например, А. В. Пустовалов сравнивает Клиффорда с падшим ангелом — Люцифером, но с ним сравнивали в конце XIX века и Пьеро [Storey, 2014, Pp. 111—112]. Джулиан Мойнэхэн видит в Клиффорде воплощение мышления начала XX века [Moynahan, 1959, p. 67], и здесь тоже нет противоречия: Пьеро являлся самым популярным персонажем в Европе и Англии начала XX века и стал символом эпохи модернизма.

### 3.3. Коломбина как прототип Констанции (Конни) Чаттерлей

Главная героиня романа, Конни, — «лоуренсианская» Коломбина. В имени героини (Constance, Connie) заключен оксюморон, основанный на языковой игре: с одной стороны, имя *Констанция* означает «верная, преданная», а с другой, слово *con* в английском связано с мошенничеством и обманом. *To con* — ‘провести, обмануть, одурачить’; *con* — ‘игра на доверии’, а *con-man* — ‘мошенник, аферист’ [Oxford Advanced Learner’s Dictionary, 2005, p. 312]. В романе реализуются оба значения: Конни преданно любит Меллорса и обманывает законного супруга, Клиффорда. Многозначность подобного рода характерна и для имени *Columbine* (Коломбина). Современник Лоуренса, известный писатель Комптон Маккензи изначально планировал назвать свой знаменитый роман «Carnival» (1912) именем «Columbine». Имя *Коломбина* очень подходило его главной героине Дженни — влюблённой в красивого молодого Мориса и изменяющей своему старому мужу Трухелле, так как, с одной стороны, подразумевало нежность и прелесть (*colombina* с итальянского — «голубка»), а с другой — имело значение «нарушенные клятвы».

В художественном мире романа Лоуренса растения и цветы играют особую роль: они выступают в качестве метафор, мифологизирующих

сюжет и придающих вселенский характер описываемым событиям [Hutma, 1983, p. 78]. Цветок, который ассоциируется в романе с Конни, — это «columbine». В английском языке существительное *columbine* используется для обозначения цветов, которые в русском называют *аквилегиями* или *водосбором*, реже — *колумбинами* или *коломбинами*. В XVII—XVIII веках эти цветы украшали территории английских монастырей и ассоциировались со святостью, но в то же время могли символизировать супружескую неверность и любовь [Dietz, 2022, p. 27]. Все эти символические значения «коломбин» перекликаются с судьбой Конни: её жизнь с Клиффордом до встречи с Меллорсом напоминает монастырское существование, а её неверность приводит к обретению любви. В тексте романа коломбины упоминаются трижды. В первый раз — во время разговора миссис Болтон и Конни; миссис Болтон рассказывает о том, как осталась вдовой, высаживая в саду «коломбины». Этот эпизод — один из самых светлых в романе, и не только потому, что Лоуренс описывает солнечный весенний день, но и потому, что в этот день Конни начинает чувствовать, что в ней зарождается жизнь — и в прямом смысле (она беременна), и в переносном (она наконец-то чувствует себя счастливой). Второй и третий раз «коломбины» упоминаются перед отъездом Конни в Италию, когда она сообщает Меллорсу, что муж знает о её беременности. Эта сцена также является ключевой в развитии отношений Конни и Меллорса, потому что именно в ней они впервые признают, что их соединяет не примитивная страсть, а любовь. «Коломбины» растут рядом со сторожкой Меллорса, и букет «коломбин» он приносит Конни. Показательно, что «коломбины» начинают упоминаться в романе не раньше, чем Конни осознаёт, что беременна: как если бы только в этот миг она завершила свою инициацию в карнавальном мире Арлекина-Меллорса, перестала быть Пьереттой (спутницей Пьеро-Клиффорда) и стала Коломбиной.

Сближают Конни и Коломбину и такие черты, как чувство юмора, внутренняя независимость и способность смотреть на мужчин критически. Коломбину комедии дель арте по праву считают первой феминисткой в мировой литературе: она насмехалась над самодовольством и глупостью мужчин и заступалась за женщин [Radulescu, 2014, p. 103]. Взгляды Конни на замужество и отношения с мужчинами до брака с Клиффордом также далеки от патриархальных: *«Ибо в чем суть и смысл девичества, в чем его достоинство? Достичь полной, безоговорочной, беспорочной и благородной свободы! В чем еще смысл девичьей жизни? Решительно избавиться от стародавних постыдных оков, от зависимости от мужчины»* [Лоуренс, 1993, с. 8]. Даже роман с Меллорсом в общем и целом не меняет её мнения о мужчинах, Конни то и дело мысленно критикует их: *«Как по-*



*хожи все мужчины. Витают в облаках»* [Лоуренс, 1993, с. 54], *«мужчины заняты только собой»* [Ibid, p. 54], *«теперешние мужчины скупы на чувства и жалки»* [Ibid, p. 70], *«нынешние мужчины потеряли здравый рассудок»* [Ibid, p. 113], *«в них убито мужество, вытравлено из поколения в поколение»* [Ibid, p. 162] и т. д. Не менее показательно и то, что и мужа, и любовника Конни время от времени характеризует как «клоунов».

Коломбина комедии дель арте — крестьянка, простушка, относится к группе слуг — дзанни. Конни выросла в артистической среде (её отец — известный художник), не имеет благородных корней и ощущает презрение родственников Клиффорда. «Простая» внешность Конни — ещё одна аллюзия на сходство героини с Коломбиной: *«И те, и другие, видя милую, румяную, голубоглазую простушку с тихим голосом (чуть ли не конопатую!), полагали ее несовременной — сегодня такие крутые, валяжные бедра не в почете <...> Конни слишком уж женственна для современной красавицы»* [Лоуренс, 1993, с. 21]. В комедии дель арте Коломбина и Арлекин — представители простого народа, и оба говорят на диалектах: Коломбина — на тосканском, Арлекин — на бергамском. Конни до встречи с Меллорсом и даже в начале отношений с ним говорит на литературном английском языке, который соответствует её высокому социальному статусу. Однако перед отъездом в Италию она начинает разговаривать с Меллорсом на его диалекте. В переводе И. Багрова и М. Литвиновой особенности речи героев не переданы, но в оригинальном тексте Конни достаточно долго говорит на местном диалекте, используя слова *sholl, ay, yì, arpen, canna*. Эта перемена указывает на её превращение из Пьеретты в Коломбину, которое завершается поездкой героини в Венецию. Там она катается на гондолах и ходит в театр на пьесы Карло Гольдони — итальянского драматурга XVIII века, неоднократно обращавшегося в своём творчестве к образам комедии дель арте.

#### 4. Заключение = Conclusions

Арлекинадный любовный треугольник был для Лоуренса не только карнавальным символом, но и символом личным: в юности он, подобно Арлекину, «похитил» замужнюю Фриду, которая на долгие годы стала его верной спутницей и музой. Несмотря на то, что финал романа писатель оставил «открытым», арлекинадный подтекст произведения указывает на то, что Конни и Меллорс будут счастливы вместе, ведь именно счастливым воссоединением Арлекина и Коломбины заканчивались все английские арлекинады. Карнавальная составляющая романа — та, что сделала его «романом об обновлении» [Кондраков, 2011, с. 93], — складывается из сходства героев произведения с персонажами английской пантомимы.



Арлекинадный гротеск Лоуренса выражается в том, что «ужасное» в романе (поствоенный кризис, смерть, дегуманизация личности, страдания — физические и эмоциональные) уравнивается «комическим». Самодовольный и заносчивый Клиффорд, вспыльчивый Меллорс, насмешливая Конни — все трое являются потомками театральных персонажей, и театральность описываемых событий позволяет читателю оценить сюжет романа не только с точки зрения «жизненности» и трагичности, но и в модусе юмора. Арлекинадный гротеск в «Любовнике леди Чаттерлей» сообщает всему художественному пространству романа многомерность и философскую глубину и позволяет вывести произведение в театральное измерение, реализовав метафору мира как театра.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.

#### Источники

1. Лоуренс Д. Г. *Любовник леди Чаттерлей. Супружеская жизнь* / Д. Г. Лоуренс, Э. Базен. — Владивосток : Дальневосточное книжное издательство, 1993. — 543 с. — ISBN 5744003525.
2. *Collins Dictionary* [Electronic resource]. — Access mode : <https://www.collinsdictionary.com/> (accessed 09.07.2023).
3. Etymonline — *Online Etymology Dictionary* [Electronic resource]. — Access mode : <https://www.etymonline.com/> (accessed 09.07.2023).
4. *Lawrence D. H. Lady Chatterley's Lover* / D. H. Lawrence. — London : Collector's Library, 2005. — 429 p. — ISBN 9781904919681.
5. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. — Oxford : Oxford University Press, 2005. — 7<sup>th</sup> edition.
6. *Webster's Revised Unabridged Dictionary (1913)* [Electronic resource]. — Access mode : <https://www.dictionary.net> (accessed 09.07.2023).

#### Литература

1. *Кондраков С. А. Утрага человеческого образа в романе Д. Г. Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей»* / С. А. Кондраков // Вестник Московского университета. — 2011. — № 4 (9). — С. 90—106.
2. *Пустовалов А. В. «Любовник леди Чаттерлей» Д. Г. Лоуренса : миф и сказка в структуре романа* / А. В. Пустовалов // *Мировая литература в контексте культуры*. — Пермь : Пермский государственный национальный исследовательский университет, 2009. — С. 133—136.
3. *Ashdown-Lecointre L. Pierrrot and the Pantomime* / L. Ashdown-Lecointre // *Novel Stages : Drama and the Novel in Nineteenth-century France* (edited by Pratima Prasad, Susan McCready). — Newark : University of Delaware Press, 2007. — 242 p. — ISBN 9780874139778.
4. *Buckley W. K. Lady Chatterley's Lover : Loss and Hope* / W. K. Buckley. — New York : Twayne Publishers, 1993. — 121 p. — ISBN 0805794328.



5. *Burden R.* Radicalizing Lawrence : Critical Interventions in the Reading and Reception of D. H. Lawrence's Narrative Fiction / R. Burden. — Amsterdam : Brill, 2021. — 388 p. — ISBN 9789004487017.
6. *Clayton J. D.* Pierrot in Petrograd : Commedia dell'Arte / Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama / J. D. Clayton. — Canada : McGill-Queen's University Press, 1993. — 369 p. — ISBN 9780773511361.
7. *Dietz S. T.* The Complete Language of Herbs : A Definitive and Illustrated History / S. T. Dietz. — New York : Wellfleet Press, 2022. — 256 p. — ISBN 9780760373828.
8. *Ellis D.* Lawrence's Non-Fiction : Art, Thought and Genre / D. Ellis, Mills, H. — Cambridge : Cambridge University Press, 2009. — 193 p. — ISBN 9780521327398.
9. *Green M.* The Triumph of Pierrot : the Commedia dell'Arte and the Modern Imagination. The United States of America / Green, Martin and Swan, John. — The Pennsylvania State University Press, 1993. — 309 p. — ISBN 002-545420.
10. *Gurudev S.* The Novels of D. H. Lawrence / S. Gurudev. — New Delhi : Atlantic Publishers & Distributors, 2006. — 112 p. — ISBN 9788126905690.
11. *Humma J. B.* The Interpenetrating Metaphor : Nature and Myth in Lady Chatterley's Lover / J. B. Humma // PMLA. — 1983. — № 1 (98). — Pp. 77—86.
12. *Jackson D.* The "Old Pagan Vision" : Myth and Ritual in "Lady Chatterley's Lover" / D. Jackson // The D. H. Lawrence Review. — 1978. — № 3 (11). — Pp. 260—271.
13. *Jonsson S.* Subject Without Nation : Robert Musil and the History of Modern Identity / S. Jonsson. — Durham & London : Duke University Press, 2000. — 376 p. — ISBN 9780822325703.
14. *Lidington T.* "Don't Forget The Pierrots!" The Complete History of British Pierrot Troupes & Concert Parties / T. Lidington. — New York : Taylor & Francis, 2022. — 432 p. — ISBN 9781000686142.
15. *Mandel J.* Medieval romance and "Lady Chatterley's lover" / J. Mandel // The D. H. Lawrence Review. — 1977. — № 1 (10). — Pp. 20—33.
16. *Moynahan J.* Lady Chatterley's Lover : The Deed of Life / J. Moynahan // ELH. — 1959. — № 1 (26). — Pp. 66—90.
17. *O'Brien J.* Harlequin Britain : pantomime and entertainment, 1690—1760 / J. O'Brien. — USA : The Johns Hopkins University Press, 2004. — 274 p. — ISBN 9780801879104.
18. *Radulescu D.* Women's Comedic Art as Social Revolution : Five Performers and the Lessons of Their Subversive Humor / D. Radulescu. — The USA : McFarland, 2014. — 267 p. — ISBN 9780786488582.
19. *Ribitzky T.* Cosmic Pessimism in Lady Chatterley's Lover / T. Ribitzky // The D. H. Lawrence Review. — 2017. — № 1 (42). — Pp. 71—99.
20. *Rudlin J.* Commedia Dell'Arte : An Actor's Handbook / J. Rudlin. — New York : Routledge, 1994. — 296 p. — ISBN 9781134945887.
21. *Rudlin J.* The Metamorphoses of Commedia Dell'Arte : Whatever Happened to Harlequin? / J. Rudlin. — Palgrave Macmillan, 2022. — 249 p. — ISBN 9783031105111.
22. *Squires M.* Pastoral Patterns and Pastoral Variants in Lady Chatterley's Lover / M. Squires // ELH. — 1972. — № 1 (39). — Pp. 129—146.
23. *Storey R.* Pierrot : A Critical History of a Mask / R. Storey. — USA : Princeton University Press, 2014. — 410 p. — ISBN 9781400854820.

Статья поступила в редакцию 09.07.2023,  
одобрена после рецензирования 19.08.2023,  
подготовлена к публикации 24.08.2023.



### Material resources

- Collins Dictionary*. Available at: <https://www.collinsdictionary.com/> (accessed 09.07.2023).
- Etymonline — *Online Etymology Dictionary*. Available at: <https://www.etymonline.com/> (accessed 09.07.2023).
- Lawrence, D. G., Bazin, E. (1993). *Lady Chatterley's lover. Married life*. Vladivostok: Far Eastern Book Publishing House. 543 p. ISBN 5744003525. (In Russ.).
- Lawrence, D. H. (2005). *Lady Chatterley's Lover*. London: Collector's Library. 429 p. ISBN 9781904919681.
- Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. (2005). Oxford: Oxford University Press. 7th edition.
- Webster's Revised Unabridged Dictionary*. (1913). Available at: <https://www.dictionary.net> (accessed 09.07.2023).

### References

- Ashdown-Lecointre, L. (2007). Pierrot and the Pantomime. In: *Novel Stages: Drama and the Novel in Nineteenth-century France*. Newark: University of Delaware Press. 242 p. ISBN 9780874139778.
- Buckley, W. K. (1993). *Lady Chatterley's Lover: Loss and Hope*. New York: Twayne Publishers. 121 p. ISBN 0805794328.
- Burden, R. (2021). *Radicalizing Lawrence: Critical Interventions in the Reading and Reception of D. H. Lawrence's Narrative Fiction*. Amsterdam: Brill. 388 p. ISBN 9789004487017.
- Clayton, J. D. (1993). *Pierrot in Petrograd: Commedia dell'Arte / Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*. Canada: McGill-Queen's University Press. 369 p. ISBN 9780773511361.
- Dietz, S. T. (2022). *The Complete Language of Herbs: A Definitive and Illustrated History*. New York: Wellfleet Press. 256 p. ISBN 9780760373828.
- Ellis, D., Mills, H. (2009). *D. H. Lawrence's Non-Fiction: Art, Thought and Genre*. Cambridge: Cambridge University Press. 193 p. ISBN 9780521327398.
- Green, M., Swan, J. (1993). *The Triumph of Pierrot: the Commedia dell'Arte and the Modern Imagination. The United States of America*. The Pennsylvania State University Press. 309 p. ISBN 002-545420.
- Gurudev, S. (2006). *The Novels of D. H. Lawrence*. New Delhi: Atlantic Publishers & Distributors. 112 p. ISBN 9788126905690.
- Humma, J. B. (1983). The Interpenetrating Metaphor: Nature and Myth in Lady Chatterley's Lover. *PMLA*, 1 (98): 77—86.
- Jackson, D. (1978). The "Old Pagan Vision": Myth and Ritual in "Lady Chatterley's Lover". *The D. H. Lawrence Review*, 3 (11): 260—271.
- Jonsson, S. (2000). *Subject Without Nation: Robert Musil and the History of Modern Identity*. Durham & London: Duke University Press. 376 p. ISBN 9780822325703.
- Kondrakov, S. A. (2011). The loss of the human image in D. G. Lawrence's novel "Lady Chatterley's Lover". *Bulletin of the Moscow University*, 4 (9): 90—106. (In Russ.).
- Lidington, T. (2022). "Don't Forget The Pierrots!" *The Complete History of British Pierrot Troupes & Concert Parties*. New York: Taylor & Francis. 432 p. ISBN 9781000686142.
- Mandel, J. (1977). Medieval romance and "Lady Chatterley's lover". *The D. H. Lawrence Review*, 1 (10): 20—33.





- Moynahan, J. (1959). *Lady Chatterley's Lover: The Deed of Life*. *ELH*, 1 (26): 66—90.
- O'Brien, J. (2004). *Harlequin Britain: pantomime and entertainment, 1690—1760*. USA: The Johns Hopkins University Press. 274 p. ISBN 9780801879104.
- Pustovalov, A. V. (2009). "Lady Chatterley's Lover" by D. G. Lawrence: myth and fairy tale in the structure of the novel. In: *World literature in the context of culture*. Perm: Perm State National Research University. 133—136. (In Russ).
- Radulescu, D. (2014). *Women's Comedic Art as Social Revolution: Five Performers and the Lessons of Their Subversive Humor*. The USA: McFarland. 267 p. ISBN 9780786488582.
- Ribitzky, T. (2017). Cosmic Pessimism in Lady Chatterley's Lover. *The D. H. Lawrence Review*, 1 (42): 71—99.
- Rudlin, J. (1994). *Commedia Dell'Arte: An Actor's Handbook*. New York: Routledge. 296 p. ISBN 9781134945887.
- Rudlin, J. (2022). *The Metamorphoses of Commedia Dell'Arte: Whatever Happened to Harlequin?* Palgrave Macmillan. 249 p. ISBN 9783031105111.
- Squires, M. (1972). Pastoral Patterns and Pastoral Variants in Lady Chatterley's Lover. *ELH*, 1 (39): 129—146.
- Storey, R. (2014). *Pierrot: A Critical History of a Mask*. USA: Princeton University Press. 410 p. ISBN 9781400854820.

*The article was submitted 09.07.2023;  
approved after reviewing 19.08.2023;  
accepted for publication 24.08.2023.*