

RU

Арлекинадный гротеск в романе Д. Г. Лоуренса «Мистер Нун»

Косарева А. А.

Аннотация. Цель исследования – выявить особенности арлекинадного гротеска в романе Д. Г. Лоуренса «Мистер Нун». В статье кратко излагаются основные подходы к изучению данного произведения, анализируется система образов, раскрываются содержание понятия «арлекинадный гротеск» и причины обращения к нему Лоуренса. Выявляются аллюзии на известные английские пантомимы XVII и XIX вв. В результате выдвигается гипотеза о том, что писатель намеренно обратился к композиции и образности английской пантомимы с целью романтизировать и театрализовать повествование, усилив при этом его комическое звучание. Кроме того, устанавливается, что арлекинадный гротеск, элементом которого в «Мистере Нуне» является английская пантомима, призван выстроить диалог с литературными и театральными традициями прошлого и выступить в качестве инструмента авторской иронии и самоиронии. Научная новизна исследования заключается как в неизученности романа «Мистер Нун» в российском литературоведении (в силу того, что роман так и не был переведен на русский язык, никто из российских исследователей ещё не писал об этом произведении), так и в отсутствии исследований, посвящённых арлекинадному гротеску в творчестве Лоуренса. В данной статье впервые раскрывается влияние английской пантомимы на Лоуренса и её роль в формировании авторского гротеска, имеющего первостепенное значение в понимании авторского замысла.

EN

Harlequinade grotesque in D. H. Lawrence's novel "Mr. Noon"

Kosareva A. A.

Abstract. The aim of the research is to identify the features of harlequinade grotesque in D. H. Lawrence's novel "Mr. Noon". The paper briefly outlines the main approaches to the study of this work, analyses the system of images, reveals the content of the "harlequinade grotesque" notion and the grounds for which Lawrence employs it. Allusions to famous English pantomimes of the XVII and XIX centuries are revealed. As a result, a hypothesis that the writer deliberately turned to the composition and imagery of the English pantomime in order to romanticise and dramatise the narrative while enhancing its comic aspect is put forward. In addition, it is found that harlequinade grotesque, the element of which in "Mr. Noon" is the English pantomime, is designed to build a dialogue with the literary and theatrical traditions of the past and act as a tool of authorial irony and self-irony. The scientific originality of the research lies both in the unexplored nature of the novel "Mr. Noon" in Russian literary studies (due to the fact that the novel has not been translated into Russian, none of Russian researchers have yet written about this work) and in the absence of studies devoted to harlequinade grotesque in Lawrence's writings. This paper is the first to determine the influence of English pantomime on Lawrence and its role in the formation of the author's grotesque, which is paramount to understanding the author's intention.

Введение

Интерес к Дэвиду Герберту Лоуренсу стремительно вырос за последнее десятилетие: согласно каталогу "Google Books" (<https://books.google.ru/>), в 2010-2023 гг. за рубежом вышло 28 монографий, посвящённых его творчеству, а в международном научном журнале "Études Lawrenciennes" («Исследования творчества Лоуренса») в этот же период были опубликованы 180 статей. Литературоведов привлекают как вневременной характер проблем, которые поднимал в своих работах писатель, так и своеобразие его авторского стиля. Данная статья посвящена изучению арлекинадного гротеска в романе «Мистер Нун» (1920-1921), и её актуальность определяется назревшей в мировой гуманитаристике на фоне лоуренсианского «Ренессанса» потребностью в новых оригинальных исследованиях, расширяющих возможности интерпретации произведений Лоуренса.

Для выявления особенностей арлекинадного гротеска в «Мистере Нуне» необходимо решить следующие задачи: во-первых, рассмотреть содержание понятия «арлекинадный гротеск»; во-вторых, проанализировать

систему образов в романе; в-третьих, раскрыть причины обращения писателя к арлекинадному гротеску. Выполнение поставленных задач потребует применения сравнительно-исторического («Мистер Нун» рассматривается в контексте английских литературных и театральных традиций XVII–XX вв.) и интертекстуального (для выявления аллюзий на английские пантомимы, сказки и мифы) методов.

В качестве материала исследования выступил оригинал романа «Мистер Нун» – “Mr. Noon” 1996 года, изданный “Penguin Books”, а теоретической базой исследования послужили публикации зарубежных авторов, посвятивших свои монографии современным прочтениям Лоуренса (Burden, 2021; Leone, 2010; Vasey, Worthen, 1988; Jackson, Blanchard, 1988; Hoshi, 2019), эстетике комедии дель арте (Green, Swan, 1993; Rudlin, 1994; Fisher, 1992) и истории английской пантомимы (O’Brien, 2004; Richards, 2014). Роберт Бёрден, анализирующий ряд романов Лоуренса через призму психоанализа и деконструктивизма, в третьей главе своего исследования рассматривает варианты бахтинских прочтений «Влюбленных женщин», «Заблудшей девушки» и «Мистера Нуна» (Burden, 2021), а Мэтью Леоне, опираясь на Бахтина, доказывает, что все романы Лоуренса являются истинно «полифоническими», «диалогичными» и сохраняющими связь с карнавальной традицией (Leone, 2010). Д. Уортен и Л. Уэйзи раскрывают судьбы реальных лиц, ставших прототипами персонажей «Мистера Нуна» (Vasey, Worthen, 1988), а Д. Джексон и Л. Бланшар исследуют рецепцию «Мистера Нуна» в 1980-х гг. (Jackson, Blanchard, 1988). К. Хоши пишет об отношении Лоуренса к искусству модернизма, и приводимое им доказательство знакомства Лоуренса с работами Пикассо объясняет особенности прорисовки образов в «Мистере Нуна» (Hoshi, 2019). М. Грин и Д. Свон, авторы бестселлера «Триумф Пьеро», освещающего глобальное влияние комедии дель арте на искусство Европы, России и США, в восьмой главе своей монографии обращаются к традициям комедии дель арте в английской литературе от Шекспира до Лоуренса, заостряя внимание на одном и романов последнего – «Флейте Аарона» (Green, Swan, 1993), в то время как Д. Рудлин скрупулёзно описывает персонажей итальянской комедии масок, попутно приводя фрагменты пьес, в которых те или иные гротескные черты героев проявляются особенно ярко (Rudlin, 1994). Традициям комедии дель арте в Англии посвящена и третья глава монографии Джеймса Фишера (Fisher, 1992), который убедительно доказывает, что комедия дель арте сыграла ключевую роль в развитии английского театра. Работы Д. Ричардса (Richards, 2014) и Д. О’Брайена (O’Brien, 2004) посвящены истории, своеобразию и значению английской пантомимы XVII–XIX вв. в английской истории и культуре. Практическая значимость исследования заключается в возможности использования материалов исследования в курсе «История зарубежной литературы XX века».

Обсуждение и результаты

В июне 1921 года Лоуренс представил Мартину Секеру, своему издателю в Англии, план незаконченного романа под названием «Мистер Нун». Он указал, что произведение будет состоять из трёх частей: первая посвящена событиям до 1913 года, вторая – до 1914-го, третья – до 1919-го. Казалось, писатель имел очень четкое представление о том, какой получится книга. Более того, складывалось впечатление, что Лоуренс активно работал над своим детищем. На самом деле происходило обратное: к моменту написания письма Лоуренс уже четыре месяца не работал над «Мистером Нуном» и впоследствии ни разу не пытался возобновить работу над ним. В итоге первая часть произведения была опубликована после смерти писателя – в сборнике его рассказов за 1934 год, а полная черновая рукопись увидела свет лишь в 1984-м.

Центром повествования была история Гилберта Нуна, молодого учителя, который, получив степень бакалавра в Кембридже, поселяется в провинциальном городке Вудхаусе и проводит время в незатейливых развлечениях: играет на скрипке, слоняется по кабакам и флиртует с девушками. Женщины тянутся к Гилберту, но сам он ни в кого не влюблён и, кажется, наслаждается тем, что плывёт по течению. Поворотной точкой в судьбе героя становится общественный суд над ним: Нуна уличают в соращении Эмми Босток. Эмми, дабы восстановить репутацию, стремительно выходит замуж за давнего воздыхателя, а Гилберт, которого руководство школы обвиняет в безнравственном поведении, увольняется. Нун покидает Вудхаус и отправляется в странствие. Первым пунктом путешествия становится Мюнхен, где Гилберт заводит дружбу с немецким профессором Альфредом Крамером и знакомится с его кузиной – аристократкой Джоанной Кили. Теперь главный герой, когда-то планировавший стать учёным, пишет музыку и видит своё призвание в том, чтобы стать известным композитором. Гилберт и Джоанна продолжают путешествие вместе: они практически полностью повторяют маршрут, который проделали Лоуренс и его жена Фрида Уикли в 1912 году, и проходят через ряд испытаний: ссоры, тяготы Первой мировой, измену и прощение. Перейдя Альпы, они оказываются в Италии – стране, которую Лоуренс считал раем для творческой личности, – и здесь повествование обрывается. Читателю остаётся лишь догадываться, какие приключения могли бы ждать героев, если бы роман был закончен.

Читательский и исследовательский интерес к «Мистеру Нуно» вспыхнул не раньше 1968 года. Литературоведы интересовали главным образом место «Мистера Нуна» в творчестве Лоуренса и степень автобиографизма в романе. Тот факт, что черновики произведения никогда не редактировались и, по сути, представляли собой «сырой» набросок монументального замысла, наложил отпечаток на отзывы литературных критиков. В 1984 году, когда роман стал бестселлером, эксперты разделились на три лагеря: одних возмущало то, что «Мистер Нун» был опубликован без какого бы то ни было официального разрешения со стороны автора; другие окрестили роман «третьесортным» и не достойным публикации; третьи, напротив, утверждали, что публикация романа – крупное литературное событие (Jackson, Blanchard, 1988, p. 134). Британские критики

оказались значительно строже американских, но некоторые отзывались о творении Лоуренса с восхищением. Например, Энтони Бёрджесс назвал первую часть романа «блестяще комичной» и «очень пронизательной», а Дэвид Лодж пришёл к выводу, что роман «полон великолепных сцен и пассажей, которые мог написать только Лоуренс», «искрится энергией» и «представляет собой безрассудную, рискованную книгу, из-за которой большая часть современной художественной литературы кажется чрезмерно угодливой и претенциозной» (Цит. по: Jackson, Blanchard, 1988, p. 135) (здесь и далее – перевод автора статьи. – А. К.).

Что касается автобиографизма, то Линдес Уэйзи и Джон Уортен отмечали, что в произведении довольно много отсылок к событиям и лицам из жизни Лоуренса. Приключения Гилберта Нуна в первой части романа были основаны на приключениях близкого друга писателя, Джорджа Генри Невилла, а в части второй в чертах Нуна и Джоанны было нетрудно узнать Лоуренса и Фриду. Более того, Уэйзи и Уортен обнаружили, что одним из одноклассников юного Лоуренса в «Центре начинающих педагогов» был некий Гилберт Нун, погибший впоследствии во время войны (Vasey, Worthen, 1988, p. 187). О личности реального Нуна было известно мало: он родился в 1886 году в Илкестоне, с Лоуренсом познакомился в 1904 году, а в 1906 году поступил в Ноттингемский университет, где изучал естественные науки. Отвечая на вопрос, можно ли считать Нуна реального прототипом Нуна-персонажа, литературоведы пришли к выводу, что серьёзных оснований для этого нет: было слишком очевидно, что Лоуренс наделил героя собственными мыслями и переживаниями.

Мотивы, заявленные в «Мистере Нуне», сближали это произведение с другими работами Лоуренса: в «Жезле Аарона» и «Заблудшей девушке» герои также стремились сбежать из Англии, дабы обрести свободу, и видели в любви средство духовного обновления. Роман изобилует фарсовыми и комическими эпизодами, и письма Лоуренса свидетельствовали о том, что он хотел сделать свой роман забавным. От искрометного юмора писателя не укрылись ни английская провинция в лице родственников, друзей и коллег Гилберта, ни немецкая аристократия, представленная ближним кругом Джоанны. Именно комическое начало и диалогизм романа (для критиков было очевидно, что в лирических отступлениях Лоуренс подражал рассказчикам Филдинга, Диккенса и Теккерея) подтолкнули литературоведов к его карнавальному прочтению. Роберт Бёрден отмечал, что карнавал, составляющий основу художественной ткани «Мистера Нуна», был для Лоуренса «отдыхом от серьёзного писательства, на котором он мог позволить себе надеть гротескные маски других личностей, побыть актёром-мимом, потанцевать со стилями других писателей и насладиться смехотерапией» (Burden, 2021, p. 202). Именно «Мистер Нун» стал своего рода катализатором бахтинских прочтений и других произведений Лоуренса: литературоведы Д. Лодж, П. Эггерт, Д. Уортен и Э. Флайшман пришли к выводу, что вся проза Лоуренса, созданная в 1920-х гг., представляла собой «драматическую шараду, карикатуру и гротескную комедию» (Цит. по: Burden, 2021, p. 155). Писатель опирался на традиции юмористического романа Филдинга, Стерна и Диккенса и в итоге карнавализовал английскую романную традицию (Burden, 2021, p. 182).

Мэтью Леоне отмечал, что и Лоуренс, и Бахтин «исповедовали серьёзный смех»: «...оба тяготели к жизнеутверждающему, жизнелюбивому взгляду на жизнь, карнавальному мировидению. <...> Их смех – сочетание ангельского (позитивных установок) и демонического (в качестве “развенчания” или праздничного высвобождения сил хаоса). Для обоих смех – орудие принятия жизни как хаоса» (Leone, 2010, p. 37). Мировидение Лоуренса – «хаотичная витальность карнавального прославления жизни» (Leone, 2010, p. 17) – и его увлечение театром были предпосылками формирования «дельтаровского» мышления, о котором написали монографию «Триумф Пьеро» Мартин Грин и Джон Свон (Green, Swan, 1993, p. 1). Дитя эпохи модернизма, Лоуренс, подобно его современникам, был склонен проводить параллели между театром и жизнью и обращаться к театральной эстетике при работе над литературными произведениями. В частности, его привлекала карнавальная эстетика комедии дель арте, о которой он писал в цикле путевых заметок «Сумерки Италии» (1916) и которая с конца XVII века стала частью культурного наследия Англии благодаря английской пантомиме.

В Англии начала XX века арлекинадный гротеск состоял из двух элементов: первым был социальный или межличностный конфликт, серьёзный по своей сути (отсутствие у молодых мужчин и женщин свободы в выборе мужей/жён, влияние общественных предрассудков на личную жизнь отдельных людей, супружеская измена), а вторым – подражание английской арлекинаде, которое могло как полностью повторять её сюжет, так и переосмыслять его. Английская арлекинада, в свою очередь, представляла собой композиционную часть английской пантомимы – вида театрального представления, совмещающего мифологические и сказочные сюжеты с «дельтаровской» эстетикой. В арлекинаде «старики» (Панталоне или Доктор), руководствуясь расчётом, пытаются выдать Коломбину за нелюбимого – Пьеро или Клоуна. Героиня, чьё сердце принадлежит Арлекину, принимает решение бежать от родителя-диктатора. Арлекин, которого Фея наделяет магической силой, смеётся над преследователями и демонстрирует во время погони свою власть над временем и пространством: превращает людей и животных в предметы и, наоборот, оживляет неодушевленные объекты; останавливает или, напротив, ускоряет время; становится невидимкой. В итоге любовь и молодость побеждают, а корысть и старость терпят поражение.

Контраст между «возвышенным» в английской пантомиме (сюжеты о богах и героях, мифологических и сказочных) и «низовым» (буффонадой) указывал на наличие в любом жизненном конфликте двух сторон, в диалоге которых «комическое» одерживало верх. Историк пантомимы Джон О’Брайен полагает, что английская пантомима была хранилищем английского «коллективного бессознательного», своего рода эгрегором как культурной памяти, так и переживаний, связанных с настоящим (O’Brien, 2004, p. 5). Пантомима не претендовала на интеллектуальность, но её философская глубина, скрывавшаяся за внешней простотой, делала этот вид представления привлекательной метафорой для тех писателей и драматургов, которые, следуя шекспировской

формуле, осознавали мир как театр. Например, драматург Харли Грэнвилл Баркер посвятил английской арлекинаде целую пьесу («Арлекинада: экскурсия», 1918), в которой Арлекин, Коломбина, Пьеро и Клоун иллюстрировали различные этапы в развитии искусства и культуры человечества (Fisher, 1992, p. 94-98), а Г. К. Честертон, А. Кристи и Д. Сэйерс обращались к сюжету арлекинады в своих детективных романах, противопоставляя с его помощью любовь и смерть.

Д. Г. Лоуренс в «Мистере Нуне» актуализировал сюжет арлекинады, проведя театральные параллели между Гилбертом Нуном и Арлекином, Джоанной Кили и Коломбиной. Подобно Арлекину и Коломбине, Гилберт и Джоанна сбегают от родителей Джоанны, немецких аристократов, и её мужа, врача Эверарда Кили, бросая вызов условностям своего времени, морали и здравому смыслу: Гилберт беден и не способен обеспечить Джоанне роскошный образ жизни, к которому она привыкла, а Джоанна ради Гилберта вынуждена оставить в Америке не только мужа, но и своих сыновей. Гилберта и Джоанну объединяют свойственные им обоим авантюризм, стремление к свободе и желание следовать страсти, а не рассудку. Оба кажутся сошедшими со страниц плутовского романа или подмостков «дельартовской» постановки, и тот факт, что конечным местом назначения в их путешествии становится Италия, подчёркивает их принадлежность к романтической традиции, идеализировавшей итальянское искусство.

Сходство Гилберта Нуна с Арлекином прослеживается в целом ряде мелких деталей и аллюзий. Арлекин – простой деревенский парень, здоровый и грубоватый (Rudlin, 1994, p. 77-78). Таков и Гилберт Нун: «Это был молодой человек лет двадцати пяти – двадцати шести, с широкими, несколько сутулыми плечами и головой, которая была слишком мала для этих плеч. Его цвет лица был свежим, рот пухлым, а глаза большими, темно-синими и рассеянными <...> Но руки у него были красные, а голос довольно грубый... в нём была немалая сила» (Lawrence, 1996, p. 7). Это описание воскрешает в памяти полотно Пикассо, изображавшего Арлекина десятки раз в первой трети XX века. Маленькая голова, крупная фигура, сутуловатые плечи и задумчивость во взгляде были отличительными чертами Арлекина в исполнении великого испанца. Здесь следует отметить, что в молодости Лоуренс увлекался творчеством Пикассо: впервые он увидел работы художника в журнале «Ритм», где в 1913 году опубликовал две свои рецензии и рассказ (Hoshi, 2019, p. 78). Вероятно, Арлекин кисти Пикассо вдохновил его и на то, чтобы сделать Гилберта скрипачом, ведь одна из известнейших работ Пикассо – «Арлекин со скрипкой» (1918).

В начале романа можно встретить краткое упоминание о том, что отец Гилберта Нуна – состоятельный скряга: «Его отец владел дровяным складом в Уэтстоне, в шести милях отсюда, и был очень состоятельным, но скупым» (Lawrence, 1996, p. 9). Этот фрагмент также отсылает нас к комедии дель арте и английским пантомимам, в которых Панталоне, богатый и скупой старик, мог выступать в роли отца Арлекина. Скупость отца Гилберта остроумно обыгрывается Лоуренсом в эпизоде, когда, желая навеки покинуть Вудхауса, Гилберт просит у отца денег: на все мольбы и увещевания сына старик отвечает одной и той же фразой – «Только после моей смерти» (Lawrence, 1996, p. 59).

Аллюзии на английскую пантомиму более чем красноречивы и в описании лекций, которые Гилберт Нун берет зачитать жителям Вудхауса. «Доклады» Нуна об астрономии – сказки, а не наука, но сказки увлекательные. Арлекин, читающий лекцию, – образ, знакомый англичанам по знаменитым фарсам: «Арлекину на Луне» Нолана де Фатувиля (1684) и его английской версии – пантомиме Афры Бен «Арлекин, император Луны» (1687). В пьесе Фатувиля Арлекин в образе лунного императора описывает своё королевство, перечисляя пороки современного французского общества, а замороженные слушатели восклицают: «Всё как у нас!» Арлекин в английской пантомиме – волшебник, и его рассказы о Луне также окутаны магическим ореолом. Волшебством пронизаны и выступления Нуна: «Марс, его каналы, его обитатели и прочее: ах, как это было прекрасно! И как прекрасен был мистер Нун, своим грубым басом, быстро, лаконично и вместе с тем с таким волшебством перенесший её на другую планету. Сам Мефистофель в добродушном настроении не мог быть более очаровательным, чем грубоватый молодой человек, стоявший на трибуне и указывавший на слайды длинной указкой» (Lawrence, 1996, p. 9). Наличие пассажей о «жителях Луны» указывает на псевдонаучный характер «лекций» Нуна, что сближает его с Арлекином, фантазёром и обманщиком. Неслучайными являются и упоминания мефистофельской харизмы: Арлекин генетически связан с демоном Эллекеном и в европейском искусстве окутан флером демонизма. Впоследствии Лоуренс ещё не раз напомнит читателю о дьявольских обертонах в характере Нуна: «Черные дьяволы резвились в его венах и кололи его своими колючими хвостами. Он был переполнен маленькими дьяволами» (Lawrence, 1996, p. 27).

Ещё одна немаловажная деталь – упоминание «a long wand», «длинной палочки»: выше мы перевели это словосочетание как «длинная указка». В английских пантомимах «wand» – волшебная палочка Арлекина, его неизменный атрибут, который позволяет ему путешествовать сквозь время и пространство и трансформировать реальность. Пэтти Годдард, мысленно восхищаясь Нуном, по сути, использует метафору родом из английской пантомимы: Нун, как Арлекин, с помощью волшебной палочки переносит её из провинциального английского городка на другую «планету», полную чудес.

Контекст английской пантомимы воскрешает и фамилия главного героя – «Noon», то есть «полдень». Нельсон Ли (1806-1872), один из самых плодовитых английских комедиографов, создавших сто пантомим, в 1846 году поставил пьесу «Auld Lang Syne or Morning, Noon and Night and Harlequin Jack O'Daylight» (1846) – «Старое доброе время, или Утро, полдень и ночь и Арлекин Джек Дневной Свет» (1846) (Richards, 2014, p. 28). Учитывая символическую связь Арлекина с солнцем, а Пьеро с – луной, можно предположить, что фамилия «Noon» была выбрана Лоуренсом не только из-за знакомства с реальным Гилбертом Нуном, но и потому, что эта фамилия играла с историко-культурным контекстом и символизмом образа Арлекина.

Тотемное животное Арлекина – змея, и со змеей сравнивается Гилберт Нун: «Гилберт был змеей в траве» (Lawrence, 1996, p. 27). Причиной такого сравнения становится роль искусителя, которую Гилберт играет в жизни Эмми Босток – героини, скроенной по образу и подобию Коломбины комедии дель арте. Подобно Коломбине, она жизнерадостна, кокетлива, остроумна, артистична, подвижна и склонна к авантюрам: «Тем временем Эмми разыгрывала свой собственный маленький спектакль. Она наслаждалась игрой. <...> ...хорошенькая, привлекательная, остроумная малышка, своенравная... у неё был настороженный и любознательный вид вертихвости, которая сбежала и считает мир приключением» (Lawrence, 1996, p. 28-29). Притяжение между Гилбертом и Эмми – результат эмоционального родства двух авантюристов, для которых любовь – удовольствие и игра. Сцена ночного свидания во второй главе романа словно списана с подобных сцен в пьесах комедии дель арте: Арлекин и Коломбина (Гилберт и Эмми) тайком встречаются, но вынуждены бежать, когда их застаёт в пылу страсти отец Коломбины (Альф Босток).

Брачный союз Гилберта и Эмми более чем возможен, но Эмми, неожиданно для Нуна, принимает предложение руки и сердца от банковского клерка Уолтера. Жажда принятия со стороны семьи и общества в ней сильнее, чем дух авантюризма, и именно отсутствие независимости делает героиню лже-Коломбиной романа и закрывает для неё будущее с Гилбертом. Настоящей Коломбиной для Арлекина-Полдня становится Джоанна. «Я не подснежник... я прирождённый одуванчик!» (Lawrence, 1996, p. 125) – восклицает она, объясняя Гилберту, что ей претит восторженное поклонение Эверарда, её мужа. Её размышления о губительности мужского поклонения в отношениях во многом повторяют мысли другой героини Лоуренса – Дафны из «Божьей коровки», чей муж, вернувшись с войны, превращается в Пьеро, для которого жена – идол, а не живая женщина. Можно сказать, что Джоанна, с её солнечной энергией и желанием жить полной жизнью, тянется к такому же солнечному Гилберту.

Гилберт Нун наделён редкой способностью – даром вселять жажду жизни в тех, кто стремится к радости и духовному освобождению. Так происходит с пожилым профессором Альфредом Крамером, который во время первой встречи с Гилбертом внезапно осознаёт, что ему надоела наука и единственное, что может его порадовать – загородная поездка в сельский дом, где он будет наслаждаться красотами природы и общением с близкими людьми. То же самое впечатление Гилберт производит и на Джоанну: поговорив с ним, героиня внезапно осознаёт, что всё, произошедшее с ней в прошлом, – фальшиво и искусственно и единственный способ стать счастливой – разорвать с этим прошлым все нити.

Метаморфозы, происходящие во внешнем и внутреннем мирах персонажей, отличаются внезапностью: в один миг Гилберт понимает, что Джоанна – любовь его жизни, а Джоанна проникается духом странствий и приключений. Альфред Крамер мгновенно осознаёт, что Гилберт – его лучший друг, а отец Джоанны так же стремительно проникается к мистери Нуна ненавистью. Так же внезапно принимаются решения о переезде из Вудхауса в Мюнхен, из Мюнхена – в Детш, из Детша – в Мюнхен, а из Мюнхена – в Австрию и Италию. Происходящее – смена театральных декораций, и Лоуренс не утруждает себя пояснениями относительно причин смены мизансцен. Например, разговор между сбежавшей от родителей Эмми и Гилбертом резко сменяется пробуждением Нуна в доме профессора Альфреда Крамера, и авторский голос принимает решение не пояснять читателю, при каких обстоятельствах Гилберт оказался в Мюнхене и подружился с богатым и успешным учёным. Лоуренс словно напоминает нам, что история, которая разворачивается на страницах его романа, – не более чем театральная сказка, феерия, а её герои – марионетки в руках опытного кукловода – автора. Джоанна и Гилберт руководствуются импульсами, игнорируют доводы рассудка и, вопреки ожиданиям недоброжелателей, побеждают, потому вера в силу любви и искусства в художественном мире Лоуренса выше стабильности и материального благополучия. В этом мире слышны отзвуки немецкого романтизма с его любовью к сказкам, комедии дель арте и романтической иронии, и читатель, рассчитывавший встретить в «Мистере Нуна» зеркало действительности, будет разочарован. Лоуренс, рассказывая историю своей любви к Фриде, мифологизирует себя и события прошлого настолько, что они отдаляются от реальности и превращаются в легенду, правдивость которой уже не имеет значения.

Самоопределение персонажей Лоуренса часто оказывается связано с осознанием своей артистической сущности. Альвина, английская аристократка из «Заблудшей девушки», подружившись с актёрами гастролирующего театра-варьете, вдруг осознаёт себя Коломбиной – актрисой, чья истинная родина – Италия. То же самое происходит с Гилбертом Нуном: в шестнадцатой главе романа он оказывается на майской ярмарке, и там он чувствует себя «своим»: «Так он разглядывал всё вокруг и гулял, чувствуя себя здесь почему-то не таким чужим, как в городе. Какая-то латинская или галльская грубость на ярмарке казалась ему близкой, как будто между ними была давняя родственная связь» (Lawrence, 1996, p. 158).

Английская пантомима с момента своего зарождения обращалась к мифологическим и сказочным сюжетам. Аллюзии на сказки в романе – дань этой традиции. Например, Гилберт Нун воображает себя святым Георгием, который спасает Джоанну из пасти дракона – её мужа, Эверарда Кили. Началом череды «подвигов» становится черновик письма Гилберта к мужу Джоанны – с просьбой её отпустить: «Прекрасная Джоанна находилась в пасти дракона, а храбрый святой Гилберт даже наполовину не уладил конфликт с рептилией. На самом деле он ещё не начал. Но он писал так, как говорят герои перед боем: так, как будто битва уже была выиграна» (Lawrence, 1996, p. 161). Луиза Крамер в воображении Гилберта и Джоанны – крёстная фея («Они были благодарны Луизе, как фее-крёстной» (Lawrence, 1996, p. 206)); Уолтер Джордж Уиффен, жених Эмми, – прекрасный рыцарь («Уолтер Джордж был достаточно мудр, чтобы сесть на стул, отказавшись от позы колена преклоненного рыцаря» (Lawrence, 1996, p. 85)), а Эмми – прекрасная барышня, которую рыцарь спасает

от монстра, в роли которого выступает Гилберт Нун. Таким образом, сказочная составляющая в романе – ирония автора над фантазиями, создаваемыми людьми о самих себе, дабы возвыситься в собственных глазах и романтизировать свои поступки и побуждения.

Аллюзиями на мифологическую, «серьёзную» часть английской пантомимы являются и многократные упоминания Лоуренсом персонажей греко-римской мифологии, с которыми он сравнивает своих персонажей. Секретарь школьного комитета – Минерва («Миссис Бриттен была просто Минервой, проявляющей свою милость и жаждущей немного лести в ответ» (Lawrence, 1996, p. 52-54)); Пэтти Годдард – Афродита («новая Афродита из жесткого темного моря матроны средних лет, Афродита, пропитанная знанием» (Lawrence, 1996, p. 38)); Луиза Крамер – Афина («сидела в своём низком кресле, как прекрасная Афина» (Lawrence, 1996, p. 117)); Эберхард, любовник Джоанны, – Дионис («И он был так прекрасен, как белый Дионис» (Lawrence, 1996, p. 127)); Джоанна – Дафна («Однажды в глубине леса я сняла с себя всю одежду и обнажённая танцевала среди деревьев... Он сказал, что я Дафна» (Lawrence, 1996, p. 145)). Все эти сравнения носят юмористический характер, и автор обращается к ним именно в тех эпизодах, где персонажи ведут себя особенно нелепо, при этом полагая, что их помыслы и поступки отличаются возвышенностью. Таким образом, сравнение персонажей романа с мифологическими и сказочными персонажами не только актуализирует в романе контекст английской пантомимы, но и выступает в качестве оксюморона, который усиливает карнавальное переверачивание высокого и низкого.

Заключение

Обстоятельства жизни персонажей романа далеки от жизнерадостной лёгкости, которую им сообщают аллюзии на английскую пантомиму с её «дельартовскими», мифологическими и сказочными элементами. Скитания Гилберта Нуна, потерявшего работу и доброе имя, и Джоанны, оставившей в другой стране любимых сыновей, – скорее грустная, чем радостная история. Этот контраст – сложной и окрашенной печалью реальности с накладываемой на неё жизнерадостной театральностью – и составляет суть арлекинадного гротеска у Лоуренса. События, описываемые в романе, – своего рода мемуары, переосмысленные с опорой на новый жизненный и культурный опыт: писатель начал работу над «Мистером Нуном» в 1920 году, во время второй поездки в Италию, родину карнавала и комедии масок. Бегство из Англии в Италию, пусть и во имя любви, не было для Лоуренса и Фриды простым решением и сопровождалось проблемами и кризисами, которые обоим дались нелегко. Тем не менее, реализовав свою мечту и открыв для себя романтическую Италию, писатель и его жена обрели ту гармонию, которую так долго искали. Этот счастливый финал запутанной истории и побудил Лоуренса взглянуть на события прошлого сквозь призму английской пантомимы, которая на протяжении столетий ассоциировалась в Англии с праздником, чудесными превращениями и смехом. На расстоянии прошлое казалось веселой арлекинадой, а не периодом лишений и испытаний.

Итак, проведенное исследование позволяет сделать следующие выводы:

1. Арлекинадный гротеск в романе «Мистер Нун» на сюжетно-композиционном уровне представляет собой сочетание элементов английской пантомимы (мифологии, сказки и арлекинады) и романтического повествования о скитаниях влюбленных, частично основанного на реальных событиях. Таким образом, лоуренсианский арлекинадный гротеск в данном романе находится в полном соответствии с традицией английского арлекинадного гротеска начала XX века, разработанной С. Моэмом и К. Маккензи.

2. Лоуренс придаёт образам Гилберта и Джоанны черты Арлекина и Коломбины с целью театрализовать повествование и подчеркнуть комическую составляющую их истории.

3. Арлекинадный гротеск выполняет в романе несколько функций: является инструментом авторской иронии и самоиронии; романтизирует повествование; усиливает карнавальное переверачивание высокого и низкого; мифологизирует события личной жизни автора; выстраивает диалог с театральными и литературными традициями прошлого (пантомимами Афры Бен, Нолана де Фатувиля, Нельсона Ли, а также классическими мифами, сказками и легендами), выводя, таким образом, повествование во вневременное пространство.

Перспективы дальнейшего исследования заключаются в детальном изучении арлекинадного гротеска в ряде других романов Д. Г. Лоуренса, написанных в 1920-е гг., ведь именно этот период творчества писателя современные литературоведы назвали «карнавальным».

Источники | References

1. Burden R. *Radicalizing Lawrence: Critical Interventions in the Reading and Reception of D. H. Lawrence's Narrative Fiction*. Leiden: Brill, 2021.
2. Fisher J. *The Theatre of Yesterday and Tomorrow: Commedia Dell'Arte on the Modern Stage*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1992.
3. Green M., Swan J. *The Triumph of Pierrot: The Commedia Dell'Arte and the Modern Imagination*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1993.
4. Hoshi K. *D. H. Lawrence and Pre-Einsteinian Modernist Relativity*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2019.
5. Jackson D., Blanchard L. *Mr. Noon's Critical Reception 1984-1988 // The D. H. Lawrence Review*. 1988. Vol. 20. Iss. 2.

6. Leone M. *Shapes of Openness: Bakhtin, Lawrence, Laughter*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010.
7. O'Brien J. *Harlequin Britain: Pantomime and Entertainment, 1690-1760*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2004.
8. Richards J. *The Golden Age of Pantomime: Slapstick, Spectacle and Subversion in Victorian England*. L.: Bloomsbury Publishing, 2014.
9. Rudlin J. *Commedia Dell'Arte: An Actor's Handbook*. L. – N. Y.: Routledge, 1994.
10. Vasey L., Worthen J. Mr. Noon // *The D. H. Lawrence Review*. 1988. Vol. 20. Iss. 2.

Информация об авторах | Author information

RU**Косарева Анна Александровна**¹, к. филол. н.¹ Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, г. Екатеринбург**EN****Kosareva Anna Aleksandrovna**¹, PhD¹ Ural Federal University named after B. N. Eltsyn, Yekaterinburg¹ kosareva.anna@urfu.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 01.08.2023; опубликовано online (published online): 11.09.2023.

Ключевые слова (keywords): Д. Г. Лоуренс; роман; арлекинадный гротеск; пантомима; театр; D. H. Lawrence; novel; harlequinade grotesque; pantomime; theatre.