

# ФИЛОЛОГИЯ

И. А. Галуцких

## **Образные аспекты художественной телесности в семиозисе власти в поэтике постмодернизма: опыт концептуального анализа (на материале английской художественной прозы)**

УДК 811.111'373

*Статья посвящена изучению художественной образной интерпретации социокультурных аспектов семиозиса власти на фоне семиозиса телесности, воспринимаемой как плоскость разворачивания социальных кодов. Исследование выполнено методом семантико-когнитивного анализа, предполагающего методiku реконструкции концептуальных метафор в художественном тексте. Целью изучения было выявление признаков телесности в контексте дискурса власти, акцентированных в образном пространстве художественного текста на материале романа Дж. Фаулза «Коллекционер». Полученные результаты продемонстрировали, что в художественной образности процессы семиозиса власти получают репрезентацию посредством деструктивных модификаций и разрушения женского тела под влиянием действия мужского, где гендерные взаимоотношения символизируют взаимоотношения и деструктивное влияние властных режимов на человеческое существо.*

**Ключевые слова:** телесность, социальное тело, образность, художественный текст, концептуальная метафора, семиозис, семиотическая система, код.

*I. A. Galutskikh. Imagery aspects of literary corporeality in the semiosis of power in postmodernist poetics: a conceptual study*

*The article focuses on the research of literary imagery interpretation of socio-cultural aspects of semiosis of power on the background of human body semiosis, which is regarded as a sphere of social codes activation. The study is completed by application of the method of cognitive analysis that implies the reconstruction of conceptual metaphors in the literary text. The research is aimed at delineating characteristics of human body in the context of power discourse on the material of the texts of J.Fowles's novel «The Collector». The results obtained demonstrated that power semiosis is represented in the imagery space of literary text by means of destructive modifications of the female body ending up in its death caused by male being, that embodies the essence of social and governmental regimes' destructive force on a human being.*

**Keywords:** *corporeality, social body, imagery, literary text, conceptual metaphor, semiosis, semiotic system, code*

Феномен телесности как объект изучения привлекал внимание значительного количества исследователей, работающих в разных сферах науки [2; 3; 9; 10; 12–14]. Изучение человеческого тела не исчерпывается проблематикой его устройства и функционирования, но и включает ряд вопросов, исследуемых в рамках гуманитарных направлений, среди которых вопросы взаимодействия с себе подобными, осмысления бытия человека как *homo corporalis*, его места в социуме и т.п.

В современной научной мысли *телесность* понимают как интегративный признак экзистенциального опыта человека, объединяющий комплекс природных, индивидуальных и культурных черт тела человека, как поле взаимодействия внутренних и внешних жизненных пространств человеческого существа [11, с. 113].

Включение «человека телесного» в социокультурное пространство имеет существенные последствия для его тела, что связано с преобразованием биологического феномена в социокультурное явление, которое приобретает в дополнение к своим природно-заданным атрибутам признаки и характеристики, порожденные социальным и культурным влиянием.

Поскольку, согласно мнению, сформированному в XX веке, телесность выступает плоскостью действия «социальных кодов» [18], практически все подсистемы социума оказываются сопричастными в становлении социокультурного тела: наука и технологии, экономика и политика, образование и сфера рекреации, искусство и религия. Значительная степень зависимости «человека телесного» от социокультурной среды находит отражение в терминологии современной социоантропологии, среди которых «медикализованное тело», «технологизированное тело», «исчезающее природное тело», «тело потребительской культуры», «паникующее под натиском цивилизации тело», «социально-дисциплинированное тело», «политизированное тело» и т.п. [1].

Одно из сильнейших влияний на тело оказывают властные режимы, в то время как само тело выступает инструментом дискурса власти и его объектом.

Проблематика взаимоотношения тела и власти и собственно «тела под властью» была предметом интереса множества философов и социологов [1; 8; 16].

Этот вопрос непосредственно связан с понятием «государство», с появлением которого коррелирует развитие всякого человеческого общества, а государственные органы власти, по формуле М. Вебера, «претендуют на монополию легитимного физического насилия» [1, с. 24–25], что подчеркивает одну из главных характеристик власти, состоящую в праве распоряжаться телами.

По словам М. Фуко, власть нацелена на то, чтобы «разрушить и сложить тело заново» [16, с. 371], ее не удовлетворяет самостоятельное тело, полученное в наследство от природы, ей необходимо тело полностью отвечающее механизмам власти, а следовательно, власть изобретает все «новые политические технологии тела» [1, с. 29], направленные то, чтобы трансформировать, приспособлять и «обуздать» его. В определенном смысле процесс социализации – это процесс перманентного насилия и принуждения. Отсюда и возникает в философском дискурсе идея о дисциплинированном теле [1, с. 30].

Такое существование на меже природного и социокультурного влечет за собой модификации тела и изменения в восприятии и по-

нимании тела и телесности, что находит отражение и в их «охудожженном» виде, поскольку присущая обществу специфика видения тела так или иначе находит отображение в искусстве, одним из видов которого выступает художественная литература.

В структуре художественного произведения тело подвергается процессу «охудожествления», становясь предметом эстетического видения автора и получая определенную образную интерпретацию. Специфика мировосприятия, присущая определенному историческому периоду, находит отображение в своеобразии художественных образов. Именно поэтому охудожествленное тело, которое приобретает в художественном произведении статус лингвопоэтической категории, кодируемой посредством художественного текста («художественная телесность»), выступает интересным объектом анализа как фон изучения концепта ТЕЛО ЧЕЛОВЕКА / HUMAN BODY в его разнообразнейших аспектах, среди которых *сенсорно-чувственное тело* [5; 6], *эротизированное тело* [3; 4; 17], *социализированное тело* [7].

В этой статье основное внимание уделено изучению специфики языковой (текстовой) репрезентации одного из аспектов социализированного тела на примере *тела под властью* в английской художественной прозе постмодернизма, лингвальные аспекты которого не были предметом специального анализа, что повышает *актуальность* исследования.

Проблема дисциплинированного тела и тела под властью как видов социализированного тела появляется как одна из тем художественной литературы постмодернизма не случайно, а под влиянием ряда событий эпохи, отмеченной развитием тоталитарных режимов, ужасами Второй мировой войны и т.п.

*Объектом* исследования выступили способы концептуализации ТЕЛА ЧЕЛОВЕКА ПОД ВЛАСТЬЮ / HUMAN BODY UNDER THE POWER в образно-нарративном пространстве художественной прозы английских постмодернистов.

*Предметом* исследования стали фрагменты художественного текста, в которых эксплицитно или имплицитно раскрывается образ ТЕЛА ПОД ВЛАСТЬЮ и приоритетные направления его переосмысления.

*Материалом* исследования выступил текст художественного произведения английского представителя постмодернизма в литературе Джона Фаулза «The Collector» [22], в сюжетной линии которого один персонаж воплощает тиранию современного общества со всеми его недостатками, а другой – хрупкую, нежную и самобытную личность под его гнетом и каждый из них находит свою соответствующую интерпретацию в образно-нарративной системе художественного текста.

*Цель* исследования состоит в выявлении специфики образной интерпретации ТЕЛА ПОД ВЛАСТЬЮ и особенностей дискурса власти через дискурс телесности в постмодернистской поэтике. Выбор произведения обусловлен достаточно специфическим для периода постмодернизма способом рассмотрения телесности в романе – как плоскости разворачивания социальных кодов, в частности, *тело как объект власти* находит в нем яркую образную репрезентацию.

В исследовании применен метод семантико-когнитивного анализа, что предполагает реконструкцию концептуальных метафор в тексте. Методологической базой исследования выступила теория концептуальных метафор Дж. Лакоффа и М. Джонсона [20], а также предложенный З. Кёвечешем подход к разграничению основных когнитивных механизмов поэтического переосмысления базовых концептуальных метафор [19, с. 47–53].

Как продемонстрировал проведенный анализ, в романе приводится ряд характеристик *тела под властью*. В нем находят художественное отображение телесные формы власти, где техникой принуждения выступает связывание тела, удержание в неволе, ограничение действий, местонахождения, перемещений, которые испытывает на себе молодая и красивая девушка Миранда, безвинно оказавшаяся в плену, в то время как ничем не примечательный парень по имени Фердинанд, который коллекционирует бабочек, выступает в роли деспота, который самочинно заточает ее в подвале своего дома, нарушая главное правило гуманизма через лишение свободы и права на волеизъявление.

Такой произвол – насильственное удержание человека в ограниченном пространстве – выглядит как «присвоение» тела, а стрем-

ление распоряжаться им по своему желанию – как злоупотребление властью. Ситуация, в которой живет Миранда в течение не очень продолжительного, но очень тяжкого периода, имеет все признаки тюремного заключения как вида наказания: изоляция от общества, регламентация режима сна, еды и занятий, модуляция «наказания» и возможность в случае «исправления» получения «поблажек» со стороны «тюремщика».

В романе находит реализацию нарративный паттерн «разрушение» (как психологическое, так и физическое), поскольку в конце концов девушка умирает, не вынеся лишения воли, да и пока остается живой, ее «тюремщик» будто «ломает» ее своей властью над ней. Воплощая в себе любого представителя общества, незащищенного и слабого перед лицом государственного режима, тело плененной девушки получает ряд модусов образной концептуализации сквозь призму нежных и хрупких, без труда уничтожаемых явлений.

Невинность заточенной девушки и деспотизм, суть которых раскрыта в нарративной структуре произведения, составляют основу образной репрезентации *тела под властью*, интерпретация которого в художественном тексте выступила как реакция на события, связанные с развитием в мире ужасных дисциплинарных режимов, а мечта о неограниченной власти и дисциплинованном теле, полностью подчиненном интересам государства, достигла своего апогея в политике Третьего Рейха.

Корреляцию принципов поведения Фердинанда с основами тоталитарных режимов автор проводит эксплицитно в ссылке на книгу «Тайны гестапо», советами которой пользуется молодой человек, разрабатывая механизмы запугивания и порабощения жертвы, одним из которых была изоляция от окружающего мира:

*«I never let her see papers... have a radio or television. ... I was reading a book called Secrets of the Gestapo—all about the tortures and so on they had to do in the war [...] a prisoner was the not knowing what was going on outside the prison. I mean they didn't let the prisoners know anything, [...] they were cut off from their old world. And that broke them down» [22, с. 41].*

И такие методы действительно оказывались действенными с Мирандой, поскольку, пребывая в изоляции и информативном вакууме, она даже перестает верить в реальность существования окружающего мира за пределами ее «темницы»:

*«The isolation he keeps me in. No newspapers. No radio. No TV. I miss the news terribly. I never did. But now I feel the world has ceased to exist»* [22, с. 146].

Заключенная девушка будто ощущала реальность власти: *«Power. It's become so real»* [22, с. 123], а себя, окруженную тишиной, – будто похороненной заживо, ощущение чего выступает телесным:

*«...how absolute the silence down here is. No noise unless I make it. So I feel near death. Buried. No outside noises to help me be living at all»* [22, с. 174].

Автор акцентирует это и через ее восприятие воздуха, которым она дышала в подвале, суть которого он телесно выражает в метафоре «мертвый воздух» (*«dead air»*) [22, с. 134].

Такое «присвоение» тела Миранды символизирует и современную автору власть Англии и английское общество, которое в художественной интерпретации Дж. Фаулза «душит», ломает все живое, свежее и оригинальное и задавливает насмерть, подобно паровому катку: *«The feeling that England stifles and smothers and crushes like a steamroller over everything fresh and green and original»* [22, с. 172]. Таким образом изображается насилие ординарности, серости, мещанства, – того, что в словах Миранды находит описание как «калибанская Англия» с ее старомодностью и завистливой злобой, – над свежим, творческим, интеллигентным: *«But Caliban's England is fouler. It makes me sick, the blindness, deadness, out-of-dateness, stodginess and, yes, sheer jealous malice of the great bulk of England»* [22, с. 172].

Именно поэтому она отождествляет поведение Фердинанда с «тиранией слабых», обычных даже в своей ординарности людей:

*«He's so slow, so unimaginative, so lifeless. [...] I see it's a sort of tyranny he has over me. [...] The hateful tyranny of weak people. [...] The ordinary man is the curse of civilization»* [22, с. 134].

Проведенный семантико-когнитивный анализ направлений художественного переосмысления ТЕЛА ПОД ВЛАСТЬЮ продемонстрировал, что приоритетным модусом его образной концептуализации в романе Дж. Фаулза «The Collector» выступает направление, обобщенное при помощи концептуальной метафоры ТЕЛО ЧЕЛОВЕКА ПОД ВЛАСТЬЮ – ЭТО БАБОЧКА (НАСЕКОМОЕ) / HUMAN BODY UNDER THE POWER IS A BUTTERFLY (INSECT), которая в анализированном художественном тексте находит реализацию в более чем 70 % текстовых фрагментов, где *тело под власть* получает образную репрезентацию. Среди других метафорических коррелятов тела Миранды – образы *мертвого тела* (*dead body, dead at heart*), *сжимаемого снаружи тела* – пребывающего будто в коробке или в окаменевшей ракушке улитки (*being-in-a-box, like those coats of stones on the worms in rivers*), *зачеркнутого текста* (*he crossed me out*).

Рассмотрим доминантный способ переосмысления, где образ *бабочки* (*butterfly*) или *насекомого* (*insect*) используется автором в качестве метафорического коррелята тела Миранды, выкраденной и удерживаемой в плену коллекционером бабочек Фердинандом.

В то время как *тело девушки* в руках мужчины, изображенное при помощи образа *бабочки*, воплощает хрупкость, а указанное направление переосмысления имплицитно подразумевает человеческую незащищенность перед натиском государства и государственного строя – тоталитарного режима, фашистских методов управления, невежества, недалекого ума, главенство глупых и жестоких людей, неспособных разумно распорядиться властью, сами техники осуществления власти над телом отождествляются в образной системе Дж. Фаулза с коллекционированием бабочек, где последние, попадая в коллекцию, подлежат умерщвлению в специальной колбе-морилке и укладке в коробку, где остаются навек наколотыми на булавки.

Так, говоря о женщинах, главный герой романа всегда сравнивает их с видами бабочек – капустянкой (*Cabbage White*) или репейницей (*Painted Lady*): «...*he's been having a dirty week-end with a Cabbage White,*” he used to say, and, “*Who was that Painted Lady I saw you with last night?*» [22, с. 6].

Интерес коллекционера побуждает его оценивать женщин по



параметру *ценный/обычный* «экземпляр» для коллекции. Тех, кого он считает страшными, вульгарными и «потасканными», он приравнивает к никчемным, негодным и не стоящим внимания экземплярам коллекции, которые «не то что накалывать, но и смотреть на них не станешь». Сравним: «... *she was old and she was horrible, horrible ... both the filthy way she behaved and in looks. She was worn, common. Like a specimen you'd turn away from, out collecting*» [22, с. 9].

Миранда, напротив, казалась ему редкостным экземпляром, стоящим внимания, он готов был наблюдать за ней часами. Именно с процессом ловли такого экземпляра он, решив выкрасть ее, сравнивает свое долгое наблюдение и выжидание подходящего момента: «*It finally ten days later happened as it sometimes does with butterflies. I mean you go to a place where you know you may see something rare and you don't, but the next time not looking for it you see it on a flower right in front of you ...*» [22, с. 22].

Формирование образа *тела под власть*, которое переосмысливается с помощью образа *бабочки*, происходит благодаря лейтмотивному в сюжетной линии романа отождествлению фактов выжидания, ловли, умерщвления бабочки и кражи Миранды с целью ее пленения.

Так, автор описывает осторожность и тщательность, с какой Фердинанд подходит к ловле редкостного «экземпляра бабочки», как аккуратно он будет держать ее за тельце (торахс), а она будет биться крылышками, сравнивая с этим процессом невероятно более сложный процесс кражи Миранды, которую пришлось усыпить при помощи хлороформа, аналогично тому, как бабочку помещали в морилку с эфиром. Эти параллели очевидны в следующем фрагменте текста:

«*It was like not having a net and catching a specimen you wanted in your first and second fingers (I was always very clever at that), coming up slowly behind and you had it, but you had to nip the thorax, and it would be quivering there. It wasn't easy like it was with a killing-bottle. And it was twice as difficult with her, because I didn't want to kill her, that was the last thing I wanted*» [22, с. 39].

Тем не менее сначала Фердинанд планировал, в отличие от своих бабочек, не лишать жизни выкраденную девушку, а лишь

удерживать ее под своей властью, безраздельно владеть ее телом, ее присутствием, аналогично тому, как бабочек коллекционируют просто ради факта владения и разглядывания их мертвых тел.

Далее в образно-нарративной системе произведения Дж. Фаулза параллели между *телом под властью* (Миранды) и *бабочкой* (экземпляром коллекции) становятся все более частыми. Так, концептуальная метафора ТЕЛО ЧЕЛОВЕКА ПОД ВЛАСТЬЮ – ЭТО БАБОЧКА активирована в следующем фрагменте текста, в котором наблюдаем момент осознания Мирандой факта пребывания в руках коллекционера, для которого она – одна из его жертв, экземпляр коллекции:

«*I'm an entomologist. I collect butterflies*». «*Of course,*» she said. [...]. *Now you've collected me.*» [...]. «*No, not in a manner of speaking. Literally. You've pinned me in this little room and you can come and gloat over me.*» [...] «*I'd do anything you asked me*». «*Except let me fly away*» [22, с. 42].

Узнав, что он коллекционирует бабочек, Миранда понимает, что он поймал для коллекции и ее (*Now you've collected me*) и что он будет держать ее в своем доме просто ради самой идеи владения ею, что будто бы насадил и ее «на булавку» как бабочку, чтобы разглядывать время от времени (*You've pinned me in this little room and you can come and gloat over me*), и что он никогда не позволит ей уйти (букв. «улететь») оттуда (*Except let me fly away*).

Автор обращается в романе не только непосредственно к образу *бабочки* (*butterfly*). Поскольку *бабочка* принадлежит к жесткокрылым насекомым со сложным жизненным циклом с полным превращением, который включает стадии яйца, личинки (гусеницы), куколки и имаго (взрослой стадии развития насекомого), автор апеллирует и к этим стадиям как метафорическим коррелятам состояний тела Миранды и изменений, которым оно подвергается. Так, Дж. Фаулз проводит параллель между тем, как трансформируется состояние тела девушки, которой после долгого удерживания в подвале дома были позволены простейшие бытовые радости – принять душ и сделать прическу, одеть красивое платье, купленное специально для нее, воспользоваться косметикой и духами, с процессом появления *имаго* (собственно, *бабочки*) из куколки, и делает

это через призму восприятия Фердинанда: «*I had the same feeling I did when I had **watched an imago emerge**, and then to have to kill it...*» [22, с. 84].

В этом фрагменте путем аналогового механизма концептуализации Дж. Фаулз достаточно очевидно отождествляет образы Миранды и *бабочки* на стадии *имаго* (*imago*) в руках коллекционера. Она выглядела так красиво и изысканно, что у Фердинанда появилось то самое чувство от созерцания метаморфозов ее внешности и ее превращения в прекрасную женщину, которое он испытывал каждый раз, когда наблюдал процесс появления из кокона бабочки, расправляющей крылья.

Дж. Фаулз использует и далее подобные образные преобразования в теле Миранды и ее психологическом состоянии, что он осуществляет с помощью уподобления метаморфозам природным. Среди средств репрезентации телесности в образном пространстве художественного текста Дж. Фаулза находим не только аналоговые, представленные метафорой, но и конверсивные, к которым принадлежат так называемые метаморфозы. Это смежный с метафорой способ формирования образности, который обозначает изменение, модификации или движение и предполагает отношения *преобразования/трансформации* и между соположенными образами, а также содержание в структуре поэтической метаморфозы трех компонентов: субъекта, источника (причину) и объекта (результата преобразования) [21].

В анализированном художественном тексте *тело* изображается при помощи потенциально возможного преобразования *гусеницы* (*caterpillar*) в *бабочку* (*butterfly*), причем такие изменения, которые Фердинанд очень старался ускорить, должны были произойти с телом человека именно под влиянием изменений в чувственных проявлениях – появлением чувства привязанности и, возможно, даже любви, что и должно было сыграть роль стимула преобразований и чего на самом деле не происходило, как и, соответственно, образных телесных трансформаций: «*She was like some **caterpillar** that takes three months to feed up trying to do it in a few days*» [22, с. 100].

Дж. Фаулз метафорически изображает ожидания Фердинанда готовности Миранды ответить ему взаимностью как процесса вы-

лупливания *бабочки* из кокона, образованного из *гусеницы*. И Фердинанд осознавал невозможность быстрых, хотя и желанных, метаморфоз с чувствами Миранды, как и попыток форсирования событий в природе развития бабочки.

Значимость метаморфозы как средства формирования образа *тела под властью* состоит в том, что выбранные для соположения образы, между которыми могут возникать отношения преобразования/трансформации, воссоздают изменения и в самом теле человека через осознание власти и подчинения ей, что на самом деле происходит не по доброй воле, а насаждается насильственным образом.

Свидетельством ее осознания того, что она – бабочка, которую он всегда мечтал поймать, находим и в ее записи в дневнике: «*I know what I am to him. A butterfly he has always wanted to catch*» [22, с. 129].

Заключенная девушка и чувствует себя как *бабочка*, помещенная в морилку (специальный сосуд для их умерщвления), продемонстрированную Фердинандом, об стенку которой она, по ее собственным ощущениям, «бьется крыльями» (*fluttering*), а подвал его дома и был этой образной «морилкой», сравним:

«*He showed me one day what he called his killing-bottle. I'm imprisoned in it. Fluttering against the glass*» [22, с. 218].

Параллель между «присвоением» тела девушки и коллекционированием бабочек проводится и в фрагменте текста, где Миранда просит Фердинанда продемонстрировать ей коллекцию, называя бабочек своими «подругами по несчастью»: «*Aren't you going to show me my fellow-victims?*» [22, с. 54], и он благодушно их ей показывает:

«*All caught or bred by me and set and arranged by me. [...] I showed her a drawer of Chalkhill and Adonis Blues, I have a beautiful var. ceroneus Adonis and some var. tithonus Chalkhills, and I pointed them out. The var. ceroneus is better than any they got in the N.H. Museum. I was proud...*» [22, с. 54].

В дневнике Миранда опишет этот факт таким образом:

«*Then there were his butterflies, [...] beautifully arranged, with their poor little wings stretched out all at the same angle. And I felt for them, poor dead butterflies, my fellow-victims*» [22, с. 135].

Она сочувствовала прекрасным бабочкам, зафиксированным в коробке в определенном положении с крыльями под одинаковым углом (*arranged, with their poor little wings stretched out all at the same angle*), и чувствовала себя такой же жертвой этого коллекционера, одной из них (*I felt for them, poor dead butterflies, my fellow-victims*). Хотя он гордился своей коллекцией, собранной и аранжированной самостоятельно, и пытался произвести впечатление, оперируя научными терминами энтомолога, Миранда хорошо осознавала акт убийства этих существ, учитывая тех, что только могли бы еще появиться на свет:

*«They're beautiful. But sad.» [...] «How many butterflies have you killed?» [...] I'm thinking of all the butterflies that would have come from these if you'd let them live. I'm thinking of all the living beauty you've ended.»* [22, с. 54].

Не нравится ей и то, что он, как скряга, держит коллекцию в ящиках, не делаясь этой красотой ни с кем:

*«You don't even share it. Who sees these? You're like a miser, you hoard up all the beauty in these drawers.»* [22, с. 55].

Миранда выражает свое негативное отношение к этому словами ненависти к коллекционерам, складывающим вещи, дающим им имена, классифицирующим их и забывающих об их существовании: *«I hate people who collect things, and classify things and give them names and then forget all about them.»* [22, с. 55], да и само коллекционерство ассоциируется у нее с «анти-жизнью»: *«... collectors were the worst animals of all [...] They're anti-life, anti-art, anti-everything»* [22, с. 129].

Более того, такое «присвоение» и «скрытие» от чужих глаз, а собственно, безраздельное властвование, чему в случае с бабочками предшествует умерщвление, Миранда считает отклонением, пerversией: *«You're so stupid. Perverse. ... massacring butterflies, like a stupid schoolboy»* [22, с. 79].

На самом же деле тут наблюдаем образное осуждения безграничной власти и «присвоения» тела человека, лишённого воли и даже права на элементарные и фундаментальные проявления жизнедеятельности.

Это подтверждается рассуждениями Миранды, которые она доверяет своему дневнику, в которых осознает истинную причину ее удерживания в подвале дома Фердинанда, где она снова апеллирует к сравнению себя с бабочкой: «*I am one in a row of specimens. It's when I try to flutter out of line that he hates me. I'm meant to be dead, pinned, always the same, always beautiful. He knows that part of my beauty is being alive, but it's the dead me he wants. He wants me living-but-dead*» [22, с. 217].

Образная концептуализация *тела под власть* сквозь призму образа бабочки, в котором она – экземпляр его коллекции (*one in a row of specimens*), раскрывает степень ограничений, наложенных на нее «тюремщиком» – ей не позволено даже «трепетать крылышками» (*It's when I try to flutter out of line that he hates me*), то есть выказывать минимальные проявления жизни существом, пытающимся вырваться на свободу, и тем самым быть абсолютно не похожей на ту, какой он желал бы ее видеть. Она осознает, что он хотел бы иметь ее всегда красивой и неизменной, но словно мертвой, словно «наколотой на булавку» (*I'm meant to be dead, pinned, always the same, always beautiful*). По-настоящему живой она ему не нужна, и жизнь ей оставлена постольку, поскольку ее красота, так радующая его глаз, продлевается лишь пока она остается живой (*he knows that part of my beauty is being alive, but it's the dead me he wants*), но в то же время ей приходится быть будто лишенной жизни, без единого признака живого существа (*he wants me living-but-dead*).

Здесь наблюдаем своеобразное отношение к человеческому телу, осознание ценности телесности как статического феномена, одновременно подведенной до высшего уровня (поскольку именно тело само по себе и имеет, казалось бы, наибольшую значимость для коллекционера, это и есть объект владения) и сниженной до самой нижней, поскольку тело поддается деструкции «коллекционером». На самом деле ценность имеет тело, лишенное онтолого-антропологических показателей – проявлений эмоций, мыслей, поведения (*That my being alive and changing and having a separate mind and having moods and all that was becoming a nuisance*).

Это становится очевидным для Миранды:

«*The sheer joy of having me under his power, of being able to*

*spend all and every day staring at me. He doesn't care what I say or how I feel – my feelings are meaningless to him – it's the fact that he's got me. [...]. It's me he wants, my look, my outside; not my emotions or my mind or my soul or even my body. Not anything human. He's a collector»* [22, с. 171].

В этом фрагменте текста акцентируется ее осознание сути власти, которую так желает иметь над ее телом ее похититель, который ничего особенного от нее не ожидает, ему достаточно просто иметь ее при себе, наблюдать ее присутствие каждый день (*The sheer joy of having me under his power, of being able to spend all and every day staring at me*). Ему безразличны ее чувства, мысли (*he doesn't care what I say or how I feel – my feelings are meaningless to him*), его интересуется лишь ее внешняя оболочка, ее телесное присутствие, материальность ее тела, а не ее эмоции или душа и даже не ее тело женщины как объект сексуального желания мужчины (*it's me he wants, my look, my outside; not my emotions or my mind or my soul or even my body*), ничего одухотворенного и человеческого (*Not anything human*). Он просто владеет ее телом, физической оболочкой, поймав ее, как бабочку. Она поясняет это так: *«Only the things that I have to give anyway. The way I look and speak and move. But I'm other things. I have other things to give»*, подчеркивая свою заинтересованность только в том, что она отдает, даже не желая того – то, как она выглядит, двигается, говорит, все иное для него не представляет приоритета. И вообще Фердинанд намного слабее ее, его единственное преимущество – то, что он держит ее в подвале, только в этом его власть: *«He is absolutely inferior to me in all ways. His one superiority is his ability to keep me here. That's the only power he has»* [22, с. 98].

Это наблюдаем и во фрагменте текста, в котором Фердинанд подтверждает, что для него важно было просто иметь ее при себе и было безразлично, что они – люди разных взглядов на жизнь, исполненные разных желаний, стремлений и ценностных установок, сравним: *«What she never understood was that with me it was having. Having her was enough. Nothing needed doing. I just wanted to have her...»* [22, с. 101].

Интересно также то, каким предстает Фердинанд в романе. Помимо образа коллекционера бабочек, его характеризуют и иные, рассеянные по тексту романа образы-метафоры.

Среди метафорических коррелятов Фердинанда, выступающего деспотом, находим прецедентные образы персонажей известных произведений, то есть наблюдаем явление интертекстуальности. Это такие образы, как *Калибан* (*Caliban. They should have called you Caliban*) – герой «Бури» У. Шекспира, который является доминантным (в 50 % его метафорических переосмыслений), что подчеркивает его животную жестокую натуру. Это *Старик Водяной* (*The Old Man of the Sea*) – герой цикла арабских сказок о Синдбаде-мореходе, от которого не избавиться и не стряхнуть со спины (*he's going to be the Old Man of the Sea until I shake him off somehow*), и даже *Волшебный Принц* (*Prince Charming*) из европейских сказок, надежно скрытый от глаз в его теле, который вообще не проявляет себя и которого можно освободить, убив прежнего (*Perhaps I really should kiss him. More than kiss him. Love him. Make Prince Charming step out*). Помимо этого он получает образное представление, уподобляясь *слепому за рулем машины*, который не понимает, куда его несет (*It's like putting a blind man in a fast car and telling him to drive where and how he likes*), *китайской шкатулки*, которую невозможно открыть (*I told him he was a Chinese box. And he is*), *ватному морю*, пребывание в котором сковывает движения и истощает (*You exhaust me. You're like a sea of cotton wool*), *шарику ртути*, который никак не поймать (*...you're like mercury. You won't be picked up*), несчастной *старой деве*, полагающей, что супружество – это непотребство, и что все на свете – непотребство, кроме чашки слабого чая в душной комнате, забитой старой, пыльной мебелью, лишаящей таким образом жизни саму жизнь и губящей все прекрасное (*You're like a little old maid who thinks marriage is dirty and everything except cups of weak tea in a stuffy old room is dirty. Why do you take all the life out of life? Why do you kill all the beauty?*), *осьминогу*, опутывающему ее щупальцами (*putting the tentacles of his being hurt around me*), *рыбе с ничего не выражающим взглядом* (*Fish-eyes. They watch. That's all. No expression*), *нелюдю*, пустому месту в телесной оболочке (*He's not human; he's an empty space disguised as a human*), *червью*



(*You're not a human being. You're just a dirty little masturbating worm*), заключенному в подвале, на самом деле заключенному в своей недосточной сущности (*You're the one imprisoned in a cellar*).

Он предстает в глазах Миранды воплощенным уродством, поскольку душевное уродство страшнее всего (He is ugliness. But you can't smash human ugliness), и даже выглядит бесполом (Absolutely sexless (he looks)), что имплицитно указывает на ее неспособность воспринимать его как мужчину.

Он ординарен и ничем не примечателен. Ничего не выражающая внешность имплицитно указывает на его недалекий ум, мелочность, низость, подлость, что ей так претит: «*It's true. He is the Old Man of the Sea. I can't stand stupid people like Caliban, with their great deadweight of pettiness and selfishness and meanness of every kind*» [22, с. 120], его закомплексованность, как социальную, так и сексуальную, его бесполезность и пустоту: «*I felt sorry for Caliban this evening. He will suffer when I am gone. There will be nothing left. He'll be alone with all his sex neurosis and his class neurosis and his uselessness and his emptiness*» [22, с. 102]. Он олицетворяет новую власть: «*I feel it myself more and more, this awful deadweight of the fat little New People on everything. Corrupting everything. Vulgarizing everything. Raping the countryside, as D says in his squire moods. Everything mass-produced. Mass-everything*» [22, с. 115]. А противостояние ее и Фердинанда Миранда воспринимает как борьбу немногих с влиянием новой власти, где она – осажденный город, и бьется она своим оружием, а не эгоизмом, жестокостью и ненавистью: «*But it's a battle. It's like being in a city and being besieged. They're all around. And we've got to hold out. It's a battle between Caliban and myself. He is the New People and I am the Few. I must fight with my weapons. Not his. Not selfishness and brutality and shame and resentment*» [22, с. 102].

Вместе с тем она вынуждена признать, что телесные ограничения и лишение возможности освобождения приводят и к изменениям психологическим – сломленности, неспособности противостоять власти, когда тело берет верх над разумом (*Bodies beat minds, she said*).

Это раскрывает разрушительную суть власти, которую облича-

ет в своем романе на примере взаимоотношения мужчины и женщины Дж. Фаулз.

Подводя итоги, ответим, что образ *тела под властью* формируется в романе Дж. Фаулза “The Collector” преимущественно с помощью активации концептуальной метафоры: ТЕЛО ПОД ВЛАСТЬЮ – ЭТО БАБОЧКА / HUMAN BODY UNDER THE POWER IS A BUTTERFLY, актуализирующей семантику незащищенного, испуганного, лишённого воли тела, с одной стороны, а с другой – тела как ценности, объекта владения, что в действительности имплицитно парадоксально обесценивает тело для тех, кто имеет власть, и утрату им антропологических качеств, поскольку ничто человеческое, кроме самого тела, не интересует владельцев, и осознание ценности для владельца тела связано со страхом смерти и нежеланием покинуть этот мир. Это определяет специфику художественной репрезентации телесности в романе, которая служит как осуждение слепой, разрушительной и неконтролируемой власти, нацеленной на бессмысленное владение. Власть над телом, принимающая извращенные, патологические формы, образно репрезентирует такие режимы власти, как диктатура, тоталитаризм, которые и вынудили человека чувствовать себя «насекомым», незащищенным и слабым, что наблюдаем в текстовом фрагменте:

*«I think we are just insects, we live a bit and then die and that's the lot. There's no mercy in things. There's not even a Great Beyond. There's nothing»* [22, с. 299].

Такая образная репрезентация телесности имплицитно бесследно, беспокойство и незащищенность человека перед властью социума и социальных институтов и открывает суть психологического состояния человека, которой присущи тотальная потеря веры и страх смерти.

Специфика в способе художественного изображения тела человека наблюдается и в интерпретации мужчины и женщины как представителей общества, что находит отражение в гендерном аспекте – изображении мужчины как агрессора, властного режима, а женщины – как «жертвы» воздействия.

Образно-нарративная репрезентация ТЕЛА ЖЕНЩИНЫ имеет место на фоне реализации нарративного паттерна «*деформация*»

или «*потенциальная деформация*», происходящая с телом, посредством образной концептуализации последнего через образ насекомого (бабочки).

Направления образной концептуализации мужского и женского тел в анализируемом романе демонстрируют, что деформированный, разрушенный характер, как правило, носит тело женщины, в то время как характер образной концептуализации тела мужчины акцентирует его деструктивную силу. Это демонстрирует спектр признаков проявлений мужчины, которые символизируют или воплощают государственный строй тоталитарного образца, который отождествляется с маскулинностью. В то же время тело женщины, напротив, испытывает результаты деструктивного, ограничивающего влияния мужчины, о чем свидетельствуют метафорические корреляты тела женщины в образном пространстве художественного произведения, акцентирующие ее потенциальную вынужденность испытывать страдания, деформации и разрушение как хрупкое и нежное существо, страдающее от губительного влияния социума и властных режимов, олицетворенных мужским началом.

\*\*\*

1. Бурлачук В. Власть и тело: история любви // Социология: теория, методы, маркетинг. 2006. № 2. С. 24–37.

2. Быховская И. М. «Homo somatikos»: аксиология человеческого тела. М.: Эдиториал УРСС, 2000.

3. Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре. Эпоха модернизма. Антология. М.: Ладомир, 2008.

4. Галуцьких І. А. Специфіка еротики тіла та еротизації в художній прозі В. Вулф та Д. Г. Лоуренса: семантико-когнітивний аналіз // Проблеми зіставної семантики. Вип. 11. К.: КНЛУ, 2013. С. 309-316.

5. Галуцьких І. А. Сенсорика смаку в контексті художньої тілесності (досвід концептуального аналізу) // Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Сер. Філологія. 2012. Том 15, № 1. С.27-36.

6. Галуцких И. А. Телесный код ЛЮБВИ в образном пространстве художественной прозы английского постмодернизма: семантико-когнитивный анализ (на материале текста романа Дж. Уинтерсон

«Written on the Body») // *Lingua Mobilis*. Челябинск, 2013. № 4 (43). С. 39–57.

7. Галуцьких І. А. Соціалізоване тіло людини у художньому тексті епохи англійського модернізму: концептуальний аналіз (на матеріалі художньої прози В. Вулф) // *Нова Філологія: Зб. наук.праць*. Вип. 58. Запоріжжя: ЗНУ, 2013. С.37-42.

8. Гапова Е. Полный Фуко: тело как поле власти // *Неприкосновенный запас*. № 76(2). 2011. С. 94–106.

9. Гомілко О. Є. Феномен тілесності : автореф. дис. ... д. філос. наук: 09.00.04. Київ, 2007.

10. Медведева Н. С. Проблема соотношения телесности и социальности в человеке и обществе : дис... канд. филос. наук: 09.00.03. Луганск, 2005.

11. Некрасова Н. А., Некрасов С. И., Садикова О. Г. Тематический философский словарь. М., 2008.

12. Никитин В.Н. Психология телесного сознания. М.: Алетея, 1999.

13. Подорога В. А. Феноменология тела. М.: Ad Marginem, 1995.

14. Полтаробатько Е. Д. Категория телесности в акмеистическом дискурсе : дис... канд. филол. наук. М., 2009.

15. Сокулер З. А. Концепция «дисциплинарной власти» М. Фуко // *Знание и власть: наука в обществе модерна*. СПб.: РХГИ, 2001. С. 58–82.

16. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / пер. с фр. В. Наумова ; под ред. И. Борисовой. М.: Ad Marginem, 1999.

17. Штохман Л.М. Антропология нарації: стаття, гендер і сексуальність в романі Дженет Вінтерсон, „Тайнопис плоті” // *Studia methodologica*. № 25. Тернопіль: ТНПУ, 2008. С.284–287.

18. Deleuze G., Guattari F. *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*. Les Editions De Minuit, 1972.

19. Kövecses Z. *Metaphor: A Practical Introduction*. Oxford: OUP, 2002.

20. Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live by*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

21. Mikkonen K. Theories of metamorphosis: from metatrophe to textual revision / Kai Mikkonen // *Style*. #6/22. 1996. URL: <http://www.highbeam.com/doc/1G1-19175945.html>.

22. Fowles J. *The Collector*. London: Back Bay Books, 1997.