

І. А. Галуцьких,

Запорізький національний університет, м. Запоріжжя

ОБРАЗНА КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ЕРОТИЗОВАНОГО ТІЛА В АНГЛОМОВНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ ПЕРІОДУ МОДЕРНІЗМУ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ Д. Г. ЛОУРЕНСА «LADY CHATTERLEY'S LOVER»)

Статтю присвячено висвітленню результатів семантико-когнітивного аналізу особливостей концептуалізації і когнітивних процесів, що супроводжують формування образу еротизованого тіла в художній семантиці в літературі модернізму. Матеріалом дослідження слугує текст роману Д.Г. Лоуренса «Lady Chatterley's Lover». Методика дослідження передбачає реконструкцію концептуальних метафор в тексті.

Ключові слова: тілесність, еротизоване тіло, образність, художній текст, концептуальна метафора, модернізм, когнітивна поетика.

Статья посвящена освещению результатов семантико-когнитивного анализа особенностей концептуализации и когнитивных процессов, сопровождающих формирование образа эротизированного тела в художественной семантике в литературе периода модернизма. Материалом исследования послужил текст романа Д.Г. Лоуренса «Lady Chatterley's Lover». Методика исследования предполагает реконструкцию концептуальных метафор в тексте.

Ключевые слова: телесность, эротизированное тело, образность, художественный текст, концептуальная метафора, модернизм, когнитивная поэтика.

The research focuses on the semantic and cognitive analyses of the specific ways of conceptualization and cognitive mechanisms accompanying the formation of the image of eroticized body in the literary semantics in the texts of modernist period in literature. The material of the research is the text of D.H. Lawrence's novel «Lady Chatterley's Lover». The methodological basis is the theory of conceptual metaphor and implies reconstruction of conceptual metaphors in the text.

Key words: corporeality, eroticized body, imagery, literary text, conceptual metaphor, modernism, cognitive poetics.

Феномен тілесності як об'єкт вивчення привертав увагу великої кількості дослідників, які працюють у різних сферах науки [3; 9; 12-14]. Не обминули його своєю увагою і філологи – як літературознавці, так і лінгвісти [4; 8; 15].

Враховуючи різноаспектний характер людського тіла, ракурси його вивчення не вичерпуються проблематикою його будови та функціонування, але і включають питання взаємодії з собою подібними, осмислення буття людини як homo corporalis, її місця в соціумі та ін.

В сучасній науковій думці *тілесність* асоціюється з тілесним буттям людини, розуміється як діалектична єдність тілесного та духовного, як інтегруюча ознака екзистенційного досвіду людини, що поєднує комплекс природних, індивідуальних та культурних рис тіла людини, як поле взаємодії внутрішніх та зовнішніх життєвих просторів людської істоти [11: 113].

Зважаючи на тілеснісну спрямованість світосприйняття, значущість людського тіла є очевидною не лише як компоненту повсякденної, але і художньої картини світу, оскільки будь-який художній текст передбачає певну кореляцію людини (людського тіла) та її оточення.

В структурі художнього твору тіло підлягає процесу «охудожнення», отримуючи певну образну інтерпретацію, в якому специфіка світосприйняття, притаманна відповідному історичному періоду, знаходить відображення у своєрідності художніх образів. Саме тому охудожнене тіло (художня тілесність) виступає цікавим об'єктом аналізу як тло вивчення концепту ТІЛО ЛЮДИНИ / HUMAN BODY в найрізноманітніших його аспектах, серед яких *сенсорне тіло, еротизоване тіло, соціалізоване тіло* тощо.

Як демонструє аналітичний огляд літератури, особливо помітне висування тема тіла отримує у творах модерністів [16-19], що пояснюється знаходженням поглядів модерністів під впливом пошуків людством нового способу мислення як реакції на власну незахищеність і безпорадність перед подіями доби [1, с. 1].

Подібний інтерес до «людини тілесної» (homo corporalis, homo somatikos) [3], ґрунтується на філософії відчуження, що лежить в основі модернізму, і виражається у віддаленні індивідуальної особистості від соціального світу, готової визнати абсурдність свого існування і поринути у власні індивідуальні переживання, зокрема фізіологічного, а частіше – еротичного характеру [8]. Цей факт обумовлює експліковану увагу до людського «біологічного тіла», його «соматики», а також до його «втаємниченого еросу», що знаходить віддзеркалення в низці творів письменників-модерністів [2; 10].

Зважаючи на факт явного акцентування еротизованого тіла в художніх творах письменників-модерністів, об'єктом цього дослідження є саме еротизоване тіло та його образна репрезентація в художньому тексті. Матеріалом дослідження слугує текст роману «Lady Chatterley's Lover» представника англійського модернізму в літературі – Д. Г. Лоуренса.

Мета дослідження полягає в аналізі напрямів образного переосмислення в ході художньої інтерпретації *erotized body* модерністами, деякі аспекти якого вже описані в раніше опублікованих роботах [5-7].

В цьому дослідженні основну увагу сконцентровано на вивченні специфіки образного переосмислення, якого дістає еротизоване тіло з метою виявлення спектру його метафоричних корелятивів в образному просторі

художнього тексту, а отже і визначення фрагментів концептуального простору, що застосовуються для оху- доженої репрезентації концепту ТІЛО ЛЮДИНИ в його еротичних аспектах.

В дослідженні застосовано метод семантико-когнітивного аналізу, що передбачає реконструювання кон- цептуальних метафор в тексті. Методологічною базою дослідження є теорія концептуальних метафор Дж. Ла- коффа та М. Джонсона [18], а також запропонований З. Кьовечешом підхід до розмежування основних когні- тивних механізмів поетичного переосмислення базових концептуальних метафор [17, с. 47-53].

Так, еротизоване тіло набуває переосмислення в образно-нарративній системі роману Д.Г. Лоуренса, отри- муючи художню репрезентацію крізь призму низки образів, серед яких ті, що асоціюються із **водним про- стором** – образи *риби* (*fish, trout, pilchard*), *рідини* (*liquid*), *води* (*water*), *моря* (*sea*), *океану* (*ocean*), із **земним простором** – образи *гальки на узбережжі* (*stone on the shore*), *джунглів* (*jungle*), *лісу* (*forest*), *квітки* (*flower*), *артефактів* (*дім* (*home*)), із **повітряним простором** – образ *чайки* (*kittiwake*).

За рахунок вказаного розмаїття образів, тіло людини виявляється метафорично представленим в трьох із чотирьох основних стихій (вода, земля, повітря), в той час як четверта стихія – стихія вогню уособлює стан тіла у пристрасті, що і спричиняє усі образні метаморфози, що відбуваються із чуттєвим тілом, і перетворення в названі образи, а також асоціє стани чуттєвого/erotизованого тіла із **вогняним простором**.

Цікаво, що чуттєве / erotизоване тіло змінює також свою консистенцію, метафорично перебуваючи в усіх можливих агрегатних станах речовини та переходячи з твердого стану у рідкий, а потім і у газоподібний та стан плазми.

Когнітивні механізми, за рахунок яких відбувається образна інтерпретація erotизованого тіла, включають аналогові (метафору) та конверсивні (метаморфози).

Серед образів, що виступають метафоричними корелятами erotизованого тіла, найчастотнішими є водні образи, вони складають близько 40 % спектру. Відповідно і представляють вони перебування людини в стихії води. Розглянемо як це втілюється в образній системі автора аналізованого роману.

Так, Д.Г. Лоуренс звертається до образу *рибини* (*fish*) як до метафоричного кореляту чуттєвого тіла, яке не отримало реалізації, не розкрилось в своїй сексуальності.

Цей напрям переосмислення, узагальнений за допомогою концептуальної метафори ТІЛО ЛЮДИНИ Є ТІЛО РИБИ / HUMAN BODY IS THE BODY OF A FISH та MEN AND WOMEN ARE SPECIES FISH в об- разному просторі роману Д.Г. Лоуренса пов'язано із переосмисленням атмосфери, в якій живуть люди, за допомогою образу водного простору – океану (*ocean*), що спостерігаємо у фрагменті тексту: *«It seems to me absolutely true, that our world, which appears to us the surface of all things, is really the bottom of a deep ocean: all our trees are submarine growths, and we are weird, scaly-clad submarine fauna, feeding ourselves on offal like shrimps. Only occasionally the soul rises gasping through the fathomless fathoms under which we live, far up to the surface of the ether, where there is true air. I am convinced that the air we normally breathe is a kind of water, and men and women are a species of fish»* [19, с. 236].

Відповідно до образного уявлення автора роману, атмосфера представляється водним простором (АТ- МЕРСЕРА Є ОКЕАН / ATMOSPHERE IS AN OCEAN), в якому живуть люди як види «морської фауни» (*submarine fauna*), які живляться падаллю як «креветки» (*feeding ourselves on offal like shrimps*), дихають у воді і є насправді видами «риб» (*men and women are a species of fish*), і лише душа людини може за певних обставин вирватись з-під нездоланної товщі водних просторів океану (*fathomless fathoms*), і піднятися до рівня в про- сторі, що є наповненим справжнім повітрям.

До образу *рибини* (*fish*) звертається автор і в ході зображення тілесного стану героїні роману та змін в ньому в залежності від подій, що відбуваються в її інтимному житті, порівняємо: *«Being a soft, ruddy, country- looking girl, ... she was considered a little old-fashioned and `womanly`. She was not a `little pilchard sort of fish`, like a boy, with a boy's flat breast and little buttocks. She was too feminine to be quite smart»* [19, с. 12]; *«She's getting thin...angular. It's not her style. She's not the pilchard sort of little slip of a girl, she's a bonny Scotch trout»* [19, с. 13].

Підкреслюючи її привабливу жіночність та пишність, притаманні їй змолоду, автор уподібнює її *форелі* (*bonny Scotch trout*). Втім, для її образної репрезентації використовується і образ *сардини* (*pilchard*), що більш, на думку автора, відповідало її стану, коли вона почала худнути і марніти внаслідок її сексуальної нереалі- зованості в шлюбі, що він робить, акцентуючи водночас увагу читача на тому, що то був нехарактерний для неї образ.

Саме тому вона, як «риба», відчуває сили «уплисти» від незадовільняючої її реальності, що надає їй від- чуття своєї привабливості, бажаності її тіла, сексуальної збудженості, яке їй надає інший чоловік, її коханець: *«It thrilled inside her body, in her womb, somewhere, till she felt she must jump into water and swim to get away from it...»* [19, с. 14].

Образ *риби*, обраний автором для метафоричної інтерпретації людської тілесності та образ *водного про- стору*, а саме, образу *океану*, що уособлює Світовий Океан, не є випадковими, а підкріплюються символічним значенням обох. Причому символіка обох образів, яка виступає передконцептуальною основою переосмис- лення, є просякнутою erotизмом, асоціюючись з чуттєвістю, сексуальністю, ставними стосунками як засо- бом продовження роду, та і самі образи імплікують народження, плодючість та оновлення.

Багато чого прояснює і символіка *риби* в світлі її обрання Д.Г. Лоуренсом в якості метафоричного кореляту людини, яка до пори свого духовного відродження перебуває у воді, на дні світового океану, немов очікуючи лише можливості звільнитися і винирнути на справжнє повітря.

Символізм *риби* є тісно пов'язаним із символізмом *води*, водної стихії. Виходячи з бачення води як першо- основи, первинного стану всього сущого та джерела життя, що спостерігається в усіх міфологіях світу, риби,

які вільно почуваються у воді, в первозданному океані, наділяються деміургічною силою, а в ряді міфів риби навіть виявляються предками людей. А оскільки вода очищує та символізує повернення до першопочатку, то і риба, що живе у воді, уособлює надію на нове народження. В ряді міфологічних сюжетів, де гігантська риба проковтує, а потім випускає героя, риба виступає певним еквівалентом нижнього світу, царства мертвих. Ці сюжети символізують процес ініціації, відродження після символічної смерті. Саме тому в художньому тексті спостерігаємо образ людини-риби, яка знаходиться під водою не назавжди, а очікує свого переродження, яке, відповідно до задуму автора роману, передбачає реалізацію чуттєвого боку тіла через нестримування сексуальної енергії та можливості виконання репродуктивної функції.

Втім, образи зі стихії води, застосовані Д. Г. Лоуренсом в образному просторі твору, на цьому не вичерпуються. Акцент на еротичній складовій чуттєвого тіла автор робить, не лише фігурально поміщаючи його до водного простору, але і ототожнюючи тіло із різними видами ридини.

Так, наприклад, сам факт тілесного задоволення, оргазму знаходить образну інтерпретацію крізь призму образу *виру* (*whirlpool*) і перебування тіла в цьому водному вирі, що спостерігаємо у фрагменті тексту: «*She clung to him unconscious in passion, ... that was not really motion, but pure deepening whirlpools of sensation swirling deeper and deeper through all her tissue and consciousness, till she was one perfect concentric fluid of feeling...*» [1, с. 116].

Очевидно, що занурюючись до такого виру відчуттів глибше і глибше (*pure deepening whirlpools of sensation*), і саме тіло набуває рідкої консистенції, немов би відчуття проникають в усі тканини тіла і навіть свідомість, розчиняючи і саме тіло в них (*through all her tissue and consciousness, till she was one perfect concentric fluid of feeling*).

Східну образну інтерпретацію тіла у відчуттях спостерігаємо і в інших фрагментах тексту роману «Коханець Леді Чаттерлей» де тіло не лише фігурально «відносить водний потік припливу», як у фрагменті: «*She dared to let go everything, all herself and be gone in the flood*» [19, с. 152], а й і саме тіло інтерпретується в образній системі автора художнього тексту за допомогою образу *моря* (*sea*) та образу *океану* (*Ocean*), порівняємо: «*And it seemed she was like the sea, nothing but dark waves rising and heaving, heaving with a great swell, so that slowly her whole darkness was in motion, and she was Ocean rolling its dark, dumb mass. Oh, and far down inside her the deeps parted and rolled asunder, in long, fair-travelling billows, and ever, at the quick of her, the depths parted and rolled asunder, from the centre of soft plunging, as the plunger went deeper and deeper, touching lower, and she was deeper and deeper and deeper disclosed, the heavier the billows of her rolled away to some shore, uncovering her...*» [19, с. 152].

В даному фрагменті тексту активовано концептуальну метафору ЕРОТИЗОВАНЕ ТІЛО ЛЮДИНИ Є ВОДНИЙ ПРОСТІР (МОРЕ, ОКЕАН) / EROTICIZED HUMAN BODY IS A WATER SPACE (SEA, OCEAN), причому тіло в такій образній інтерпретації отримує метафоричне ототожнення із водним простором і одночасно немов знаходиться в цьому просторі. Таке уявлення про тіло та його стан утворюється завдяки згаданій автором художній деталі – *хвилі* (*billows*). Адже всередині тіла-моря нічого не впадає в око, як бурхливі води (*she was like the sea, nothing but dark waves rising and heaving, heaving with a great swell*), а тіла-океану – його величезна маса води (*she was Ocean rolling its dark, dumb mass*), тіла, де бушують величезні вали, які переповнюють його своїми накатами (*inside her the deeps parted and rolled asunder, in long, fair-travelling billows*). Втім, і зовні тіло хитають і кидають безкінечні хвилі, що нарощують міць та темп і поглинають тіло глибше і глибше, затягуючи до морської пучини (*the depths parted and rolled asunder, from the centre of soft plunging, as the plunger went deeper and deeper*). Тіло жінки в стані екстазу немов хитають хвилі моря, доки не викидають її на узбережжя (*the heavier the billows of her rolled away to some shore, uncovering her*) і не залишають її, відкочуючись назад.

Відчуття, проінтерпретовані Д.Г. Лоуренсом крізь призму образу *морського простору*, можна охарактеризувати як вищий пік тілесної чуттєвої насолоди в акті кохання, екстатичний стан, момент реалізації чуттєвого тіла.

Саме цей момент найвищого ступеня тілесної насолоди і реалізованості чуттєвості і сексуальності людини позначається в образній системі роману за допомогою зміни метафоричного кореляту еротизованого тіла, що передбачає застосування конверсивного когнітивного механізму переосмислення, до якого належить метаморфоза – засіб образотворення, який позначає зміну, трансформацію чи рух та передбачає відношення *перетворення / трансформації* між суположеними образами [1].

Зміни, які відбуваються із тілом, яке зазнало сексуальної реалізації, і немов би набуло переродження, автор зображує, підміняючи образи *риби* та *водного простору* (*моря, океану*) образами *чайки, жінки, або гальки на узбережжі*, – образами, які навіть належать до інших стихій – повітря або землі.

Такі трансформації в образному просторі, в яких суб'єкт перетворення належить до стихії води (*риба, море, океан*), мають символічне підґрунтя.

Це пов'язано із тим, що вода – це одна з фундаментальних стихій світобудови, Всесвіту. В найрізноманітніших язичницьких віруваннях, що зафіксовано в усіх міфологіях світу, вода є першоосною всього існуючого, джерелом життя та еквівалентом первинного хаосу. Вода – це середа, агент і принцип загального зачаття. Вода як «волога» взагалі, як найпростіший рід ридини виступила елементом усіх життєво важливих «соків» людського організму. З мотивом води як першооснови співвідноситься і значення води для акту ритуального омовіння, який повертає людину до первинної чистоти, і, немов би, дає друге народження. Та і процес еволюції живих істот на землі починався саме із водного середовища.

Саме тому в художній інтерпретації Д. Г. Лоуренса спостерігаємо немов би друге народження персонажів крізь призму зміни образів, яке починається вже поза водним простором, але ж пов'язується із первинним перебуванням в ньому.

У цьому зв'язку не випадковим є, ймовірно, схожість описаного Д. Г. Лоуренсом образного «народження жінки» із виру моря почуттів еротичного характеру із міфологічним сюжетом народження Афродіти – давньогрецької богині кохання і чуттєвості – із пни морської, яка виходить з хвиль, що розбиваються о береги, порівняємо: «... **the heavier the billows of her rolled away to some shore, uncovering her, ... and further and further rolled the waves of herself away from herself leaving her, till suddenly, in a soft, shuddering convulsion, the quick of all her plasm was touched, she knew herself touched, the consummation was upon her, and she was gone. She was gone, she was not, and she was born: a woman**» [19, с. 152].

Така подібність є символічною, оскільки «народження» тут знаменує нове світосприйняття, прояв нової психології жінки, яка відкривається в Конні Чаттерлей завдяки відвертості нових для неї почуттів і свободи тіла, яке дарував їй коханий чоловік через статевий акт із нею.

Процес єднання та реалізація еротизованого тіла шляхом сексуальних стосунків та відчуття сексуального задоволення (оргазму) зображується Д.Г. Лоуренсом і через зміну метафоричного репрезентанта еротизованого тіла – образа *риби* на *чайку*, асоціюючи тіло із стихією повітря, або образа *водного простору* на *гальку на узбережжі*, що співвідноситься із землею.

Отже, те існування, пов'язане із життям в ролі *риби*, – як первинне, нерозвинене, яке ще повинно еволюціонувати в образній уяві автора, переривається тим, що душа виривається з-під товщі водного простору «океану», порівняємо: «**But sometimes the soul does come up, shoots like a kittiwake into the light, with ecstasy, after having preyed on the submarine depths. It is our mortal destiny, I suppose, to prey upon the ghastly subaqueous life of our fellow-men, in the submarine jungle of mankind. But our immortal destiny is to escape, ... up again into the bright ether, bursting out from the surface of Old Ocean into real light. Then one realizes one's eternal nature**» [19, с. 236].

Тіло людини тут змінює образного репрезентанта на образ *чайки* (*kittiwake*). Така метаморфоза відбувається завдяки тому, що душа людини в екстазі виринає стрімголов на світло з-під товщі підводного світу (*shoots like a kittiwake into the light, with ecstasy*), в якому вона перебувала досі (*ghastly subaqueous life*) та набуває справжнього вічного життя, звільнившись з глибини океану (*bursting out from the surface of Old Ocean into real light*), що імплікує духовне переродження та піднесення людини. Такий напрям образного переосмислення узагальнює концептуальна метафора ЛЮДИНА ДУХОВНА Є ЧАЙКА / HUMAN BEING (SPIRITUAL) IS A SEAGULL, в той час як ЛЮДИНА ТІЛЕСНА Є РИБА / HUMAN BEING (CORPOREAL) IS A FISH, причому цікаво, що, відповідно до сюжетної лінії роману, такої висоти духовності та звільнення від «приземленого» життя, що уособлює буття «у підводному світі», і визволення душі людина досягає, реалізуючи своє чуттєве тіло, перебуваючи в стані екстазу (*with ecstasy, after having preyed on the submarine depths*), в чому спостерігаємо взаємозв'язок тілесного та духовного в людині, що цілком відповідає сучасному розумінню тілесності як єдності тіла і духа.

Образ *чайки* обрано тут також не випадково, і вибір автором його для інтерпретації суті духовної свободи, отриманої людиною після стримування своїх справжніх чуттєвих поривів, обумовлюється символічною складовою значення *чайки*, яка символізує свободу і незалежність, вільність польоту, життя, здатність протистояти обставинам і здолати їх. Саме цей образ і допомагає зображенню свого роду образної еволюції з водного простору в надводний, яку людина в дійсності здійснює в духовному плані.

І образ *води*, який супроводжує трансформацію, акцентує її здатність змити бруд не лише з тіла, але й з душі, дати нових сил, відродити духовно.

Зазначена образна інтерпретація тілесності має більш глибокий сенс і відображає потребу сучасної людини знайти в складному та мінливому світі стабільні орієнтири, прагнення опертися на щось дуже просте і ясне, знайти «укорінення» в житті. Це пояснює, чому саме такі прості і природні речі як тілесний контакт одне з одним, свобода відчувати, не приховувати і не стримувати проявів чуттєвості і сексуальності людського тіла, і тілесні відчуття в їх найвищому за інтенсивністю прояві (в екстазі) немов би дають відповідь на самі складні гострі та невирішені проблеми, адже тілесне єднання чоловіка та жінки знімає протиріччя життя і вивільнює те істинне, що є в людині.

Подібну роль водного простору в образній інтерпретації реалізації еротизованого тіла спостерігаємо і в наступному фрагменті тексту роману, де тіло жінки, репрезентоване спочатку епізоду за допомогою образу *моря* (*океану*), після відчуття оргазму, коли слід за тілесним єднанням «хвиля» відходила і уносила тіло чоловіка, перетворюється на *камінці, гальку на узбережжі* (*a stone on a shore*), порівняємо: «**And yet when he had finished, ... She could feel him ebbing away, ebbing away, leaving her there like a stone on a shore. He was withdrawing...**» [19, с. 162].

Образна репрезентація еротизованого тіла в літературі модернізму, узагальнена за допомогою концептуальної метафори ТІЛО ЛЮДИНИ Є ГАЛЬКА НА УЗБЕРЕЖЖІ / HUMAN BODY IS A STONE ON A SHORE, акцентує факт єднання людей під час статевого акту, після чого вони змушені знову роз'єднуватись і відчувують гіркоту втрати одне одного, повертаючись до своєї самотності.

Підкреслюючи значущість єднання чоловіка і жінки, автор застосовує для інтерпретації його тіла образ «єдиного дома», чим акцентує комфортність його об'ємів для жінки (ТІЛО ЧОЛОВІКА Є ДІМ ДЛЯ ЖІНКИ / MAN'S BODY IS WOMAN'S HOME): «**Love me, and say you'll keep me!**» *She crept close against him, clinging fast to his thin, strong naked body, the only home she had ever known*» [19, с. 295].

Продовжуючи низку образів, що асоціюються із стихією землі, Д.Г. Лоуренс апелює в інтерпретації чуттєвого тіла до образу *джунглів*, який виступає метафоричним корелятом жіночого тіла (ТІЛО ЛЮДИНИ (ЖІНКИ) Є ДЖУНГЛІ / HUMAN BODY (FEMALE) IS A JUNGLE), порівняємо: «... **it took some getting at, the core of the physical jungle, the last and deepest recess of organic shame. The phallos alone could explore it. And how he**

had pressed in on her! ... But how she had really wanted it! She knew now. At the bottom of her soul, fundamentally, she had needed this phallic hunting» [19, с. 256].

Образ *джунглів*, що перш за все пробуджує в пам'яті картинку сплетеної гушавини, заростів дерев та кушів у комбінації з густостебельними травами, оплутаними ліанами, що робить ці нетрі непрохідними, якнайкраще деталізує і образ людського тіла, з чим його зближує той ком та нерозривне сплетіння, хаотична заплутаність людських емоцій, відчуттів, страхів, бажань, думок, які приховує тіло в самій глибині своїх «джунглів» (*the core of the physical jungle*) і які розгледіти порою дуже важко або неможливо, особливо якщо це стосується бажань та жаги сексуальної реалізованості, на шляху викриття яких стоїть почуття закоренілого сорому (*deepest recess of organic shame*), що віками нав'язувався у зв'язку з неможливістю відкрито, особливо для жінки, висловлювати свої еротичні фантазії. І «дослідити» таке жіноче тіло-«джунглі», щоб викрити і звільнити жінку від такого роду страхів призвано тіло чоловіка і відвертий акт кохання із ним (*phallos alone could explore it*), в якому його статевий орган (фалос) виконує роль «мисливця», вторгнення до свого тіла якого так потребує жінка (*she had needed this phallic hunting*).

Східний образ *лісу* слугує для концептуалізації чуттєвого тіла жінки і в наступному фрагменті тексту: «*She was gone in her own soft rapture, like a forest sighing with the dim, glad moan of spring, moving into bud. ... beautiful in the phallic mystery. And in herself in all her veins, she felt him and his child. His child was in all her veins, like a twilight»* [19, с. 117]. В ньому автор зображує жіноче тіло на піку чуттєвого задоволення, після оргазму (*in her own soft rapture*), яке переосмислює за допомогою образу *лісу* (*forest*), порівняємо ще один текстовий фрагмент: «*She was like a forest, like the dark interlacing of the oakwood, humming inaudibly with myriad unfolding buds. Meanwhile the birds of desire were asleep in the vast interlaced intricacy of her body»* [19, с. 117].

Отже, специфічні ознаки еротизованого тіла жінки у стані чуттєвого задоволення автор актуалізує за допомогою образу *лісу навесні*, до якого майже «вривається» весна, коли природа «стогне» і розпускаються бруньки (*like a forest sighing with the dim, glad moan of spring, moving into bud*). Як ліс, який майже нечутно бринить звуком міриад бруньок, що розпускаються (*humming inaudibly with myriad unfolding buds*), в той час, коли «птахи бажання» стихли і дримають в «гушавині» її тіла (*in the vast interlaced intricacy of her body*), так і вона немов «розквітає» під впливом чуттєвого задоволення (*beautiful in the phallic mystery*).

Саме цей період стану природи, коли вона пробуджується від зимньої сплячки і дає початок новому життєвому циклу, обрано для образної інтерпретації тіла героїні задля ознаменування «пробудження» її тіла, звільнення його від святенницької стриманості і вимушеного утримання, що позбавляло її не лише радощів сексуального життя, чуттєвого задоволення, а й материнства.

Отож, напрям переосмислення, узагальнений за допомогою концептуальної метафори ЖІНОЧЕ ТІЛО Є ЛІС (НАВЕСНІ) / WOMAN'S BODY IS A FOREST (IN SPRING), імплікує факт її майбутньої вагітності, оскільки її гріє думка, що вона зачала дитину, яку вона немов би «відчуває в своїх венах» (*his child was in all her veins*).

Образ *недавно зачатої дитини* тут метафорично імплікує і образ *бруньок*, що розпускаються на деревах (*unfolding buds*). До того ж, її майбутнє материнство, окрім образу *лісу навесні*, активує ще один пороговий символ переходу – образ *сутінок* (*twilight*). Така образна репрезентація стану її вагітності (*child was in all her veins, like a twilight*) ґрунтується на символічному значенні періоду сутінок, адже сутінки символізують угасання світла і тепла в образі кінця світу і прелюдію до нового циклу буття (пор. образ *весни*). Це – таємничий, все ще сповнений невизначеності період, область між двома станами, кінець одного циклу і початок іншого, що цілком відповідає стану тіла героїні, коли вона стоїть на початку періоду свого життя, потенційно сповненого нових відчуттів і нових реалізацій.

Продовжуючи низку образів із світу природи для образної репрезентації тіла, Д.Г. Лоуренс використовує образ «квітки» (*flower*) в якості метафоричного кореляту тіла жінки, до якого він неодноразово апелює в образній системі твору, порівняємо текстові фрагменти: «*His hands held her like flowers, so still and strange»* [19, с. 167]; «*And his hands stroked her softly, as if she were a flower, without the quiver of desire, but with delicate nearness»* [19, с. 167]; «*He was lying watching her, stroking her breasts with his fingers, under the thin nightdress [...] she was fresh and young like a flower»* [19, с. 202].

Наведені фрагменти, де тіло жінки в руках чоловіка зображується в образі *квітки*, ілюструють напрям образного переосмислення еротизованого тіла, що активує концептуальну метафору ЖІНОЧЕ ТІЛО Є КВІТКА / WOMAN'S BODY IS A FLOWER.

Образна функція *квітки*, застосованої автором для позначення тіла жінки в розквіті її чуттєвості, підживлюється його символікою, оскільки квітка, окрім того, що виступає в ролі невинного передвісника весни, є також символом «плотської насолоди» і усєї сфери еротики. Символізуючи окрім цього життєву силу, кінець зими і перемогу на смертю, образ *квітки* якнайкраще відображає стан її тіла, який на піку чуттєвої насолоди отримує нові життєві сили, оскільки стримуванню її сексуальності покладено край.

Наступний блок образного ряду, сформованого навколо еротизованого тіла, стосується фігуральної зміни його консистенції. Метаморфози із консистенцією тіла виражаються в змінах агрегатного стану з твердого на рідке, а потім і газоподібне, та відбуваються під впливом дії четвертої із стихій – вогню, що втілюється у образному «вогнищі» пристрасті, яке діє на тіло і призводить до його метафоричного «розм'якшення» та «розрідження».

Так, під впливом «спалахів» чуттєвості, досвід чуттєвого задоволення зображується Д. Г. Лоуренсом як тіло, що є м'яким, що тане, плавиться (*molten and soft*), тече (*flowing*), або як тіло, фізичний стан якого перетворюється на плазму (*like plasm*).

Образ «розплавленого» тіла або *mīla*, що «тане» фігурує у наступних фрагментах тексту роману Д. Г. Лоуренса: «*She crept nearer to him, nearer, only to be near to the sensual wonder of him... she felt again the slow momentous, surging rise of the phallus again, the other power. And her heart melted out ...*» [19, с. 167]; «*Connie went slowly home ... Another self was alive in her, burning molten and soft in her womb and bowels, and with this self she adored him*» [19, с. 107]; «*If I had a child!*» she thought to herself; *'if I had him inside me as a child!' – and her limbs turned molten at the thought ...*» [19, с. 107].

Очевидно, що такому образному процесу зміни консистенції шляхом її розм'якшення підлягають подекуди окремі частини тіла – *серце* від почуттів (*her heart melted out*), *матка і нутрощі* (*burning molten and soft in her womb and bowels*) та *кінцівки* (*her limbs turned molten*) від сексуального збудження.

Часто такому впливу піддається і все тіло, що ілюструють текстові фрагменти: «*He took her in his arms again and drew her to him, and suddenly she became small in his arms, ... she began to melt in a marvellous peace. And as she melted small and wonderful in his arms, she became infinitely desirable to him, all his blood-vessels seemed to scald with intense yet tender desire, ... for the penetrating beauty of her in his arms, passing into his blood*» [19, с. 157]; «*And softly, with that marvellous swoon-like caress of his hand in pure soft desire, softly he stroked the silky slope of her loins, down, down between her soft warm buttocks, coming nearer and nearer to the very quick of her. And she felt him like a flame of desire, yet tender, and she felt herself melting in the flame*» [19, с. 157].

З наведених фрагментів тексту є очевидним, що таку образну зміну консистенції тіла визвано задоволенням жінки, оскільки їй затишно і спокійно в його обіймах, де вона почувається як маленька дівчинка і немов «тане» (*melt in a marvellous peace, melted small and wonderful in his arms*). «Розріджується» і його тіло, оскільки вона немов «проникає всередину його тіла і всмоктується в кров» (*penetrating beauty of her in his arms, passing into his blood*).

Або ж, як демонструє другий з наведених фрагментів, її тіло «тане» від сексуального бажання, «розплавлюється у вогні пристрасті» з боку чоловіка (*she felt him like a flame of desire, yet tender, and she felt herself melting in the flame*), зважаючи на те, що і сам «вогонь» пристрасті тут уособлює символіку активного чоловічого начала і також входить до образної системи художнього тексту.

В інших фрагментах художнього тексту тіло жінки, точніше окремі його члени – *матка і нутрощі* (*womb and bowels*) набувають рідкого стану і воно «тече» (*she was flowing*), порівняємо: «*She adored him ... In her womb and bowels she was flowing and alive now and vulnerable, and helpless in adoration of him as the most naïve woman*» [19, с. 116]. Така образна зміна стану тіла з твердого на рідке позначає в художній семантиці вразливість жінки, є обумовленою її закоханістю і майже дитячим обожнюванням чоловіка.

Спостерігаємо і спосіб змінювання консистенції тіла в образній системі творів Д.Г. Лоуренса, який імплікує перехід до четвертого агрегатного стану речовини – «плазми» (*plasm*), що також передбачає «розрідження», адже щільність плазми менше ніж у речовини у твердому стані. Застосування даного образу в художній семантиці ілюструє наступний фрагмент, порівняємо: «*And this time his being within her was all soft and iridescent, purely soft and iridescent, such as no consciousness could seize. Her whole self quivered unconscious and alive, like plasm. She could not know what it was. She could not remember what it had been. Only that it had been more lovely than anything ever could be. Only that*» [19, с. 171].

Очевидно, що стан тіла тут перетворюється на м'який і виблискуючий (*soft and iridescent*), і схожий на плазму (*alive, like plasm*), і така зміна в стані тіла жінки позначає тут її чуттєве задоволення.

Напрямок переосмислення в проаналізованих вище фрагментах тексту активує концептуальну метафору ЧУТТЄВЕ (ЕРОТИЗОВАНЕ) ТІЛО Є ТІЛО, ЩО ТАНЕ / ПЛАВИТЬСЯ / ПЕРЕТВОРЮЄТЬСЯ НА ПЛАЗМУ / SENSUAL (EROTICIZED) BODY IS THE MELTING / FLOWING / PLASM BODY.

В цілому, за рахунок метаморфозів, що відбуваються з тілом людини в разі реалізації його сексуальності і чуттєвості, що в образній системі твору періоду модернізму знаходить втілення за допомогою зміни метафоричних корелятивів, серед яких помітно домінують акватичні образи, а також образної зміни станів і консистенції тіла, актуалізовано такі ознаки еротизованого тіла, як значущість у реалізації духовної складової індивіда, завдяки вивільненню істинного природного істства людини.

Література:

1. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека / Н. Д. Арутюнова. – М. : Языки русской культуры, 1998. – 896 с.
2. Бинова Г. Эротика и литература русского модернизма // *Studia Minora Phacultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*. – X6. – 2003. – С. 31-37.
3. Быховская И. М. «Номо somatikos»: аксиология человеческого тела / И. М. Быховская. – М., 2000. – 208 с.
4. Галуцьких І. А. Специфіка еротики тіла та еротизації в художній прозі В. Вулфа та Д. Г. Лоуренса: семантико-когнітивний аналіз / І. А. Галуцьких // Проблеми зіставної семантики. Вип. 11. – К. : КНЛУ, 2013. – С. 309-316.
5. Галуцьких І. А. Специфіка образної концептуалізації частей тіла в контексте еротизованої художественной телесности (на матеріалі художественной прозы англійського модернізму) (в печаті, Ростов-на-Дону).
6. Галуцьких І. А. Метаморфози як засіб образної інтерпретації еротизованої телесності в художній семантиці англійського модернізму (концептуальний аналіз) (у друці, Луганськ).
7. Гомілко О. С. Феномен телесності: автореф. дис. ... д. філос. наук: 09.00.04 / О. С. Гомілко. – Київ, 2007. – 38 с.
8. Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре. Эпоха модернизма. Антология / Ред. Д. Иоффе. – М. : Ладомир, 2008. – 528 с.
9. Медведева Н. С. Проблема соотношения телесности и социальности в человеке и обществе: дис... канд. филос. наук: 09.00.03. / Н. С. Медведева. – Луганск, 2005. – 283 с.

10. Мошняга П. А. Японская литература 1920-30-х годов: становление и развитие школы «нового искусства» // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». Филология. – 2008. – № 5. – С. 13-17.
11. Некрасова Н. А. Тематический философский словарь / Н. А. Некрасова, С. И. Некрасов, О. Г. Садикова. – М., 2008. – 113 с.
12. Никитин В. Н. Психология телесного сознания / В. Н. Никитин. – М. : Алетея, 1999. – 488 с.
13. Подорога В. А. Феноменология тела / В. А. Подорога. – М., 1995.
14. Полтавцева О. Н. Антропология музыкальной телесности: дис... канд. филос. наук: 09.00.04. / О. Н. Полтавцева. – Харьков, 2005. – 203 с.
15. Полтаробатько Е. Д. Категория телесности в акмеистическом дискурсе: дис... канд. филол. наук / Е. Д. Полтаробатько. – М., 2009. – 189 с.
16. Рошаль В. М. Полная энциклопедия символов / В. М. Рошаль. – М. : АСТ, СПб : Сова, Харвест, 2007. – 515 с.
17. Kövecses Z. Metaphor: A Practical Introduction. – Oxford: OUP, 2002.
18. Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live by / G. Lakoff, M. Johnson. – Chicago : University of Chicago Press, 1980.
19. Lawrence D. H. Lady Chatterley's Lover. – NY : Empire Books, 2011. – 374 p.