

RU

Пролептический символ «бабочка» в «Коллекционере» Джона Фаулза: семантико-семиотический аспект

Акатова А. А.

Аннотация. Цель исследования - представить семиотические механизмы художественно-сюжетной реализации пролептического символа в метатексте постмодернистского романа. Символ «бабочка» был рассмотрен на материале метатекста романа «Коллекционер» Джона Фаулза в различных семантических и семиотических аспектах. Проведенный анализ сюжета, языка и героев романа показал, что символ «бабочка» реализуется в семиотическом пространстве романа как символ «красоты», «искусства», «коллекционирования» и «смерти», а также функционирует в метатексте как пролептический (предваряющий). В качестве паратекста романа был проанализирован другой пролептический символ - «коллекционер». Взаимодополняющие символы «бабочка» и «коллекционер» позволяют расширить семантику метатекста романа до общей философско-эстетической концепции автора. Научная новизна исследования заключается в том, что впервые осуществлен комплексный анализ пролептического символа «бабочка» и обозначены варианты контекстуального «чтения» этого знака-символа на разных уровнях метатекста романа. В результате анализа текста романа удалось выявить механизм семиотического прочтения метатекста: доминантная роль в структурировании метатекста отводится знаку-символу «бабочка» и сопутствующему знаку-символу «коллекционер», которые осуществляют предваряющую функцию и реализуются в многообразии символических значений в контексте романа.

EN

Proleptic Symbol of “A Butterfly” in “The Collector” by John Fowles: A Semantic and Semiotic Aspect

Akatova A. A.

Abstract. The aim of the study is to present the semiotic mechanisms of the artistic and plot realisation of a proleptic symbol in the metatext of a postmodern novel. The symbol of “a butterfly” was considered using the material of the metatext of the novel “The Collector” by John Fowles in various semantic and semiotic aspects. The analysis of the plot, language and characters of the novel showed that the symbol of “a butterfly” is realised in the semiotic space of the novel as a symbol of “beauty”, “art”, “collecting” and “death” and also functions in the metatext as a proleptic (preliminary) symbol. Another proleptic symbol (“a collector”) was analysed as the paratext of the novel. The complementary symbols of “a butterfly” and “a collector” make it possible to expand the semantics of the metatext of the novel to the general philosophical and aesthetic concept of the author. The study is original in that it is the first to carry out a comprehensive analysis of the proleptic symbol of “a butterfly” and identify variants of contextual “reading” of this sign-symbol at different levels of the metatext of the novel. As a result of analysing the text of the novel, the researcher has managed to identify the mechanism of semiotic reading of the metatext: the dominant role in structuring the metatext is assigned to the sign-symbol of “a butterfly” and the accompanying sign-symbol of “a collector”, which perform a proleptic function and are realised in a variety of symbolic meanings in the context of the novel.

Введение

Интерпретация наполнения и функционирования семиотических систем принадлежит области не только семиотики, но и семантики, лингвистики и литературоведения. Особый интерес в этой связи представляют метатексты, обладающие рядом универсальных характеристик. Актуальность исследования объясняется тем, что изучение в семиотическом ракурсе особого вида символов – пролептического – позволяет расширить представление о метатексте и по-новому взглянуть на проблему взаимодействия текста и его отдельных элементов.

Для достижения обозначенной цели исследования необходимо решить следующие задачи: во-первых, рассмотреть возможные аспекты семантики символа «бабочка» и взаимодействующих с ним символов в романе «Коллекционер»; во-вторых, проанализировать функции «бабочки» и «коллекционера» как пролептических

знаков-символов, влияющих на организацию метатекста романа; в-третьих, выявить роль указанных пролептических символов в актуализации социально-философской интерпретации метатекста романа.

Материалом исследования является постмодернистский роман «Коллекционер» в изданиях на русском (Фаулз Дж. Коллекционер / пер. с англ. И. Бессмертной. СПб.: Кристалл, 2002) и английском (Fowles J. The Collector. L.: Vintage, 2004. URL: https://royallib.com/read/Fowles_John/The_Collector.html#0) языках, а также философское эссе «Дерево» (Fowles J. The Tree. L.: Vintage, 2000).

Выбор методов исследования был обусловлен общим символично-семиотическим подходом к анализу художественного текста. Использование семиотического метода было актуально тем, что семиотические концепции дают возможность рассматривать любое произведение постмодернистской литературы с позиции символов и знаков, реализующихся в пространстве разных систем текста. Семантико-семиотический подход позволил исследовать взаимоотношения между составными элементами метатекста романа «Коллекционер»; проанализировать символику и семантику текста, реализующиеся на более глубоком уровне прочтения.

Теоретической базой исследования послужили работы А. Вежбицкой (1978), Ж. Женетта (Genette, 1997), Ю. С. Жолобовой (2012), А. В. Кузнецовой (2020), А. Н. Федотова (2022), анализирующие рамки и характеристики паратекста и метатекста, а также работы Р. Барта (1989), Ю. Кристевой (2015), Ю. М. Лотмана (2004), являющиеся обоснованием семиотической концепции в исследовании текстов.

Научно-практическая значимость исследования заключается в том, что анализ пролептического символа «бабочка» раздвигает смысловые фреймы общепринятого концепта «знак-символ» и расширяет представление о содержательной стороне постмодернистского романа в целом. Полученные результаты могут быть использованы в вузах гуманитарного направления в рамках преподавания таких дисциплин, как лексикология, практическая и функциональная стилистика, история литературы, а также в рамках спецкурсов по литературе Великобритании, интерпретации текста, семиотике и терминологии литературного постмодернизма.

Основная часть

Роман Джона Фаулза «Коллекционер», написанный в 1963 году, обычно воспринимается как детективный роман или психологический триллер и редко – как философский роман с глубоким драматическим социально-личностным подтекстом, как роман о красоте, любви и разочаровании. Роман вошел в список «100 лучших детективных романов всех времен», составленный Британской ассоциацией писателей-криминалистов в 1990 году.

Являясь метатекстуальным повествованием (Вежбицкая, 1978; Жолобова, 2012), как и все другие романы Дж. Фаулза (Акатова, 2019), постмодернистский текст романа подразумевает множественные интерпретации: «...в многомерном письме все приходится *распутывать*, но *расшифровывать* нечего; структуру можно проследить, “протягивать” во всех ее повторах и на всех ее уровнях» (Барт, 1989, с. 389). Узкое же понимание метатекста как «текста о тексте» (Кузнецова, 2020, с. 265) заставляет читателя переходить на дополнительные семантико-семиотические уровни, ориентируясь по разбросанным в тексте знакам, символам и лейтмотивным элементам, неизбежно воспроизводя свой собственный «текст», становясь соавтором. В понимании Ролана Барта (1989) этого, собственно, и добивается автор, устраняясь из текста: «Присвоить тексту Автора – это значит как бы застопорить текст, наделить его окончательным значением, замкнуть письмо» (с. 389).

Оба персонажа в «Коллекционере» очень сложны и парадоксальны. Однако роман видится совершенно по-другому, когда фокус восприятия смещается с сюжета на персонажей. Используя сеть знаковых и символических элементов, автор невольно заставляет нас проводить параллели между кажущимися столько различными главными героями.

Метатекст «Коллекционера» нужно рассматривать как «семиотическое пространство» (в терминологии Ю. М. Лотмана (2004)), в котором авторские знаки и знаки-символы «выступают в роли сгущенной программы творческого процесса», а символ – это «глубинное кодирующее устройство, своеобразный “текстовый ген”» (с. 239). Более того, сам язык семиотики является, по мнению Ю. Кристевой (2015), метаязыком, образующим «сеть», противопоставленную одномерной линейности и обладающей поливалентностью. Данное утверждение позволяет трактовать символ как междисциплинарную единицу, обладающую «поливалентностью смысловых структур» или «поливалентным знаком» (с. 141). В семантико-семиотическом поле метатекста романа имплицитно присутствуют многочисленные семантические поля, символы и аллюзии, которые можно рассматривать индивидуально в рамках отдельных исследований: дихотомия Искусство – Природа, лейтмотив искусства фотографии, «Буря» Шекспира, дихотомия Избранные – Масса (Акатова, 2017), тема социального неравенства, мотив замкнутого пространства, тема антиутопии (в интерпретации Миранды «дивный новый мир» становится *sick new world* «ужасным новым миром»), фрагменты Гераклита (Фаулз был вдохновлен идеями древнегреческого мыслителя и трансформировал их в свою философию в «Коллекционере»), дихотомия Коллекционер – Творец и др.

Однако именно семантика символа «бабочка» в различных аспектах структурирует метатекст всего романа: он не только является элементом паратекста романа (Genette, 1997; Федотов, 2022), задающим рамки его восприятия и интерпретации, но выстраивает диалог текста со своим заголовком и предваряет концовку всего романа, тем самым являясь пролептическим (от *prolepsis* ‘предположение, предчувствие, предвидение’) символом. Понимание семиотической составляющей «бабочки» активирует литературный прием *foreshadowing* ‘предзнаменование, предвосхищение’, тем самым уже в начале романа активируются все возможные значения символа «бабочка» и делается достаточно прямой намек на концовку романа. *Butterfly* в различных грамматических формах упоминается в романе лишь 20 раз, но именно все многообразие семантической парадигмы «бабочка» наделяет бабочку символическим значением, вызывающим к интерпретациям.

Бабочка в романе прежде всего – символ красоты и нежности, и тогда главных героев правильно будет воспринимать сквозь призму их отношения к прекрасному, к искусству в том числе. Наиболее важной характеристикой сюжета является то, что у главных героев совершенно разные взгляды на то, что красиво, а что безобразно. Клегг считает совершенство прекрасным, но Миранда считает, что только живые существа прекрасны, даже если они несовершенно.

Герой романа Фредерик Клегг упоминает свои хобби – резьба по дереву, коллекционирование бабочек и фотография. Однако для него самое прекрасное – это редкая бабочка, которую он поймал, убил и поместил в банку, где он может наблюдать за ней, когда захочет. Как энтомолог, Клегг стремится найти идеальный образец живого существа, бабочки. Четко прослеживается, что он думает о несовершенных «образцах», таких как его кузина-инвалид Мэйбл: *I think people like Mabel should be put out painlessly* (Fowles, 2004). / Вообще-то считаю, таких, как Мейбл, надо безболезненно умерщвлять (Фаулз, 2002, с. 14). Если бабочки несовершенно, он отвергает их.

То же происходит и с Мирандой. Именно красота и совершенство Миранды привлекают его внимание, когда он впервые ее видит. Клегг отделяет Миранду от других людей и считает ее выше всех. Она идеальна во всем, словно самая драгоценная, редкая и красивая бабочка в его коллекции. Уже на первой странице романа он сравнивает Миранду с бабочкой: *Seeing her always made me feel like I was catching a rarity... A Pale Clouded Yellow, for instance* (Fowles, 2004). / Смотреть на нее было для меня ну все равно как за бабочкой охотиться, как редкий экземпляр ловить. Будто перламутровку (Фаулз, 2002, с. 6). Он намекает на светлые волосы Миранды, которые напоминают ему крылья некой бабочки. Образ Миранды в виде бабочки значим до самого конца повествования.

Миранда прямо заявляет, что Клегг видит ее и обращается с ней как с одной из бабочек в своей коллекции: *Now you've collected me, I know what I am to him. A butterfly he has always wanted to catch* (Fowles, 2004). / Я знаю, что я для него такое. Бабочка, которую он всю жизнь мечтал поймать (Фаулз, 2002, с. 128). Но бабочки нравятся Клеггу из-за их красоты, а не из-за индивидуальности или важности в природе. С Мирандой – то же самое. Параллели, которые она проводит между бабочками и собой, вполне оправданы, особенно когда речь идет о том, как Клегг видит прекрасных бабочек: *...poor dead butterflies, my fellow-victims* (Fowles, 2004). / ...бедные, мертвые: они – такие же его жертвы, как я (Фаулз, 2002, с. 132). Она понимает, что все экспонаты в его коллекции мертвы, она как бы интуитивно чувствует или знает, что это предвещает катастрофический конец.

Даже «поймка» Миранды для Клегга сопровождается образами красоты, бабочки и смерти (*imago, kill, beauty* соседствуют в одном высказывании). Получается, уже в начале романа сам Клегг предвосхищает смерть героини в конце и обвиняет красоту Миранды в том, что не сможет ей помочь: *I had the same feeling I did when I had watched an imago emerge, and then to have to kill it... I mean, the beauty confuses you, you don't know what you want to do any more, what you should do* (Fowles, 2004). / У меня было такое чувство, какое бывает, когда следишь, как из кокона появляется имаго, расправляет крылышки, а ты знаешь, что придется его убить. Я хочу сказать, красота сбивает с толку, забываешь, что ты собирался сделать и как тебе следует поступить (Фаулз, 2002, с. 85).

В конце романа первоначальная реакция Клегга на смерть Миранды – это мысль о самоубийстве. Однако и это решение он сопровождает «красотой», в его фантазиях смерть тоже должна быть эстетически привлекательной: *...get a lot of aspros and some flowers, chrysanthms were her favourite. <...> ...go down with the flowers and lie beside her. Post a letter first to the police. So they would find us down there together. Together in the Great Beyond* (Fowles, 2004). / ...куплю много-много аспирина и цветов, хризантем, она их очень любила. <...> ...возьму цветы и пойду вниз, и лягу рядом с ней. Сначала отправлю письмо в полицию. И они найдут нас в подвале с ней вместе. Вместе за Великим Пределом (Фаулз, 2002, с. 274). Эвфемизм «Великое Запределье» предполагает романтизирование Клеггом не только жизни и красоты, но даже смерти. А романтические образы почерпнуты им из книг, а не из реальной жизни: *We would be buried together. Like Romeo and Juliet* (Fowles, 2004). / И похоронят вместе. Как Ромео и Джульетту (Фаулз, 2002, с. 275).

В воображении Клегга Миранда предстает как некий *object d'art*, редкий и ценный экземпляр его коллекции. Когда же Миранда в очередной попытке спастись пытается предложить Клеггу себя, из недосыгаемого образа она превращается в одну из «других» (*the other sort*): *...she had killed all the romance, she had made herself like any other woman, I didn't respect her any more, there was nothing left to respect* (Fowles, 2004). / Она всю романтику во мне убила, стала для меня такой же, как все женщины, я ее не мог больше уважать, ничего в ней не осталось достойного уважения (Фаулз, 2002, с. 111). Она не «идеальна» в его представлении, и его привязанность к ней резко снижается. Очередным символическим поворотом сюжета является то, что Миранда на самом деле умирает от пневмонии, заразившись, когда целовала Клегга. По иронии судьбы, когда Миранда становится «обычным» человеком, в глазах Клегга она теряет ценность как объект коллекционирования и обожания. До ее попытки соблазнения и после смерти она для него «бабочка», когда же она была больна или разочаровывала его своим поведением, она стала всего лишь человеком. Внезапно его романтический идеал и образы вечной любви стали безэмоциональными. В конце романа Фредерик Клегг превращается из невинного молодого человека с плохими социальными навыками в одержимого бессердечного зверя, лишённого эмоций и эмпатии.

Клегг и Миранда поначалу могут показаться полными противоположностями, но анализ этих двух героев показывает, что у них есть некоторые важные общие черты. Они оба одержимы красотой, правда, по-разному. Они оба хотят чистой эмоциональной привязанности, без какой-либо физической связи. Для них любовь – это духовная связь. Им обоим не хватает опыта романтических отношений и любви. Взгляд Клегга на любовь основан на литературе, предрассудках и неопытности. Он часто произносит клише. Романтический идеал, наполняющий его мечты, выражен до абсурда: его волнует, как их увидят остальные, и подумают, что любовь между ним и Мирандой была чистой и совершенной. У Фредерика Клегга много психологических шрамов: его отец погиб, когда ему было два года, мать Клегга бросила его, дядя умер, а жизнь в семье тети тоже была далека

от идеала. Символичным становится упоминание в «Коллекционере» книжки «Тайны гестапо», откуда Клегг и берет идею полной изоляции человека от внешнего мира. Для Дж. Фаулза же, рисующего своеобразную «агонию» одиночества в душе героев, это становится приемом психологического воздействия.

Главные герои принадлежат к разным слоям общества. Именно из-за их разного социального положения Клегг считает, что он не может заставить Миранду любить его в повседневной жизни. На протяжении всего романа читатель чувствует комплекс неполноценности Клегга, когда он думает о людях, которыми окружена Миранда. В повествовании Клегга часто встречается выражение *la-di-da* («описывает поведение кого-либо; человек говорит или ведет себя, словно думает, что является лучше других» (Longman Dictionary of Contemporary English. 6th ed. Harlow: Pearson Education Limited, 2014. P. 1018)). *La-di-da* встречается в романе 7 раз и в метатексте является квинтэссенцией чувства неполноценности главного героя. Клегг также называет мужчин из высших слоев общества *schoolboys* («школьники») и описывает их как шумных, глупых и высокомерных, что выражается в емкой фразе *public-school type*. Клегг поначалу, кажется, не считает Миранду девушкой из высшего сословия как таковой. После смерти Миранды он говорит: *I could never get what I wanted from someone like Miranda, with all her la-di-da ideas and clever tricks* (Fowles, 2004). / Я еще раньше должен был понять, что от такой, как Миранда, никогда не получу того, что мне надо, со всеми ее идеалами, прямо фу-ты ну-ты какими высокими, и всякими хитроумными штучками (Фаулз, 2002, с. 278). Становится очевидно, что чувства Клегга к Миранде изменились, и теперь он осознает классовую разницу между ним и Мирандой.

Социальное положение является одним из важных аспектов, это одинаково болезненная тема для них обоих: Миранда думает, что она лучше людей более низкого класса, чем она сама, а у Клегга наблюдается комплекс неполноценности, когда дело касается положения в обществе.

Можно предположить, что Клегг и Миранда могли бы избежать трагического финала, если бы только они смогли понять, что, на самом деле, очень похожи друг на друга, но они этого не видят. Оба главных героя чувствуют себя очень одинокими, но не могут понять и признать этого даже перед самими собой. Родители Миранды все еще женаты, у ее матери, которая слишком занята собой, проблемы с алкоголем. Миранда руководствуется чужим опытом и вдохновляется людьми, которых она встречала, особенно идеями некоего Г. Р. Она тоже часто использует клише, слова и предложения, которые явно были где-то услышаны или прочитаны. Миранда тоже романтик, мечтающий о чистой любви: *I can't marry a man to whom I don't feel I belong in all ways. My mind must be his, my heart must be his, my body must be his. Just as I must feel he belongs to me* (Fowles, 2004). / Потому что я не могу выйти замуж за человека, который мне не близок ни в чем. Понимаете, я должна чувствовать, что могу принадлежать ему целиком, так же, как и он мне. Умом, сердцем, телом (Фаулз, 2002, с. 90). Миранда думает о любви почти так же, как и Клегг. Она – романтик, который мечтает о любви как о чистой эмоции без какого-либо физического выражения. Для нее любовь – нечто совершенное и абсолютное.

Клегг и Миранда в действительности мечтают о чистой и невинной любви, но из-за своих предубеждений они не могут увидеть это сходство. Чего они оба хотят, так это красоты, совершенства и уникальности: *I always thought of her like that, I mean words like elusive and sporadic, and very refined – not like the other ones, even the pretty ones. More for the real connoisseur* (Fowles, 2004). / Я о ней думал всегда такими словами, как «неуловимая», «ускользающая», «редкостная»... В ней была какая-то утонченность, не то что в других, даже очень хорошеньких. Она была – для знатока. Для тех, кто понимает (Фаулз, 2002, с. 6).

Для Миранды, которая изучает искусство в колледже, красота является одной из форм искусства. Однако, в отличие от Клегга, она не обязательно считает совершенство чем-то прекрасным. У нее очень ярко выражено представление о том, что прекрасно, а что безобразно, она руководствуется эстетическими идеалами: *I've broken all the ugly ashtrays and pots. Ugly ornaments don't deserve to exist* (Fowles, 2004). / Я разбила все его уродские пепельницы и керамические вазы. Уродливые украшения не имеют права на существование (Фаулз, 2002, с. 135). Мысль Миранды об уродливых вещах перекликается с идеей Клегга о том, что людей с физическими недостатками следует «безболезненно убирать». Также она не считает мертвых бабочек из коллекции Клегга красивыми, ведь только жизнь и живое могут быть привлекательны.

Своей собственной метатекстуальной семантикой обладают имя и фамилия Миранды – *Miranda Grey*. Имя «Миранда» имеет латинское происхождение и означает 'достоинная удивления; поразительная; та, кем можно восхищаться' (Online Etymology Dictionary. URL: <https://www.etymonline.com/>). Совершенно очевидно, само имя является очередным знаком-символом, в нем заключена игра с читателем. Смысл имени содержит символическое послание – все, что кажется поразительным и вызывает восхищение, на самом деле оказывается серым и невзрачным. В таком случае само имя является очередным предвосхищающим (пролептическим) символом, само имя подсказывает возможную развязку: яркая и живая Миранда, которую Клегг ассоциирует с бабочкой, теряет в его глазах привлекательность, ее красота и красочность меркнут, а жизнь ее заканчивается безобразной, нелепой и серой смертью.

Неизбежно в начале романа читатель будет сочувствовать Миранде, так как она – жертва похищения. Однако внимательное прочтение текста ее дневника показывает, что она не та невинная и идеальная девушка, которой кажется. Можно увидеть некоторые не очень приятные ее черты: она очень избалована и явно считает себя лучше других, хотя утверждает, что так не думает. Она много жалуется, и ее комментарии выдают в ней совершенно незрелое поведение инфантильной личности: *He doesn't believe in God. That makes me want to believe* (Fowles, 2004). / Он не верит в Бога. Поэтому мне так хочется верить (Фаулз, 2002, с. 125); *I'm going to cry again. It's so unfair* (Fowles, 2004). / Опять хочется плакать. Все это так несправедливо (Фаулз, 2002, с. 133). Миранда не просто пленница в подвале Клегга, но и пленница собственного эгоистичного разума. Изначальная симпатия читателя к героине может угасать по мере чтения.

Семантическое наполнение образа «бабочка» актуализирует другой мотив в романе – коллекционирование, который можно рассматривать как отдельный самостоятельный знак-символ. Примечательно, что мотив коллекционирования присутствует в метатексте Дж. Фаулза в целом: сам Фаулз коллекционировал антикварный фарфор и малотиражные букинистические издания, в «Дэниеле Мартине» главный герой коллекционирует зеркала, Чарльз в «Любовнице французского лейтенанта» коллекционирует аммониты, в «Волхве» Морис Кончис коллекционирует антиквариат и картины, а граф де Дюкан «целиком посвятил себя собиранию коллекций» – от книг, живописи и фарфора до музыкальных инструментов и автоматических кукол.

Можно заключить, что лейтмотив коллекционирования является в метатексте «Коллекционера» не просто деталью повествования, а емкой и понятной иллюстрацией философской дихотомии Коллекционер – Творец (*Collector – Creator*), отражающей общий замысел романа. Сама лексема *collect* и ее производные употребляются в романе 34 раза.

Коллекционирование для Клегга – страсть, даже одержимость. Миранда интересуется Клеггом не как личность, а как прекрасное создание. Он забрал ее в свою коллекцию так же, как раньше собирал бабочек; тот же метод и та же причина: *...with me it was having. Having her was enough. Nothing needed doing. I just wanted to have her* (Fowles, 2004). / ...самое важное было иметь ее при себе. При себе иметь – и все, этого мне было довольно. И ничего больше не надо было. Просто хотел при себе ее иметь (Фаулз, 2002, с. 102). Он также не приводит особых причин для коллекционирования бабочек; он просто тоже хочет «иметь их». После того, как он поймал Миранду, он говорит: *It was like catching the Mazarine Blue again or a Queen of Spain Fritillary* (Fowles, 2004). / Вроде поймал большую синюю или адмирала (Фаулз, 2002, с. 30). Когда Клегг похищает Миранду, он усыпляет ее тем же хлороформом, который использует для убийства бабочек.

Другое хобби Клегга – фотография – также связано с «коллекционированием мертвой природы». Примечательными в данном контексте становятся слова Миранды о фотографиях, сделанных Клеггом: *They're dead... <...> When you draw something it lives and when you photograph it it dies* (Fowles, 2004). / Они мертвые... <...> Когда рисуешь что-нибудь, оно живет. А когда фотографируешь, умирает (Фаулз, 2002, с. 57).

Коллекционирование создает у Клегга иллюзию вечности, которая помогает ему разрушить тревогу смерти и конца существования: он сначала собирает бабочек, символ души в греческой философии, затем фотографии, которые запечатлевают момент и останавливают время, и, наконец, женщин. Для Клегга его мир совершенен, и в этом смысле он «эволюционирует», так как становится совершенным «коллекционером» (в философии Дж. Фаулза) бабочек-насекомых, бабочек-душ, бабочек – символов красоты и в конечном итоге убийства.

Имплицитное противопоставление Коллекционеров и Творцов в романе выражает не только отношение к бабочкам или вещам, а к искусству и жизни в целом. Человек либо творит и создает новое, либо лишь коллекционирует созданное другими, каталогизирует, описывает, убирает на хранение, скрывая предмет коллекции от других и пряча замысел Творца. Клегг описывает Миранду теми же эпитетами, которыми он описывает бабочек: *elusive, sporadic, very refined* (неуловимая, ускользающая, редкая). По мнению Дж. Фаулза, «процесс наименования вещей всегда неявно категоризирует и, следовательно, собирает их, пытаясь владеть ими; и поскольку человек – существо, склонное к стяжательству... акт приобретения доставляет больше удовольствия, чем сам факт приобретения» (Fowles, 2000, р. 33) (здесь и далее – перевод автора статьи. – А. А.). Такое поведение главного героя мы и видим в романе: Клегг теряет интерес к «экспонату», как только она оказывается полностью в его власти, зависимой и слабой. Но романтическая привязанность и нежность снова пробуждаются в нем, когда она умирает.

Отношение к коллекционированию точно характеризует героев и их восприятие друг друга. Так, например, Клегг, рассматривая возможные объекты для коллекционирования, делает однозначный выбор в пользу бабочек: *I dreamed myself collecting pictures, having a big house with famous pictures hanging on the walls, and people coming to see them. Miranda there, too, of course. But I knew all the time it was silly; I'd never collect anything but butterflies. Pictures don't mean anything to me* (Fowles, 2004). / Я представлял, как я коллекционирую картины, и у меня огромный дом, и по стенам висят знаменитые картины, и люди приходят на них посмотреть. И Миранда, конечно, тоже тут. Но все время, пока об этом думал, знал, что это пустые мечты, что никогда я не стану коллекционировать ничего, кроме бабочек. Картины, они ведь для меня ничего не значат (Фаулз, 2002, с. 81). Для него Миранда – это таковой же экспонат, как картины или бабочки, нечто неживое, познаваемое лишь логикой и разумом. Бабочки привлекают, потому что это «мертвое живое», картины же, по мнению и Клегга, и Фаулза, мертвы изначально.

Отношение же Миранды к коллекционированию и коллекционерам однозначно негативное: *...collectors were the worst animals of all. He meant art collectors, of course. <...> They're anti-life, anti-art, anti-everything* (Fowles, 2004). / ...коллекционеры – самые отвратительные из всех живущих на земле скотов. Он, конечно, имел в виду тех, кто коллекционирует произведения искусства. <...> Коллекционирование – это антижизнь, антиискусство, анти – все на свете (Фаулз, 2002, с. 128). Коллекционирование противопоставляется жизни и искусству, это умерщвление не только природы, но и любого творческого импульса. На самом деле, Миранда озвучивает взгляды самого Джона Фаулза на искусство, которое может быть искусством-коллекционированием и искусством-творчеством. Парадоксально, но философская концепция Фаулза изложена не в анализируемом романе, а в его философско-натуралистической работе «Дерево». «Коллекционер» же становится просто сюжетно-фабульной вариацией философских воззрений автора. Природа, противопоставляемая искусству, по мнению самого Фаулза, «не воспроизводима никакими другими средствами – картиной, фотографией, словом, даже наукой. Они могут помогать, развивать и способствовать развитию отношений с природой; но они не могут воспроизвести ее, как картина не может воспроизвести симфонию или наоборот. В конечном итоге они могут служить лишь второсортной заменой» (Fowles, 2000, р. 76-77).

Символ бабочки структурирует все семиотическое пространство романа: он является связующим звеном между героями, предвосхищает концовку романа, так как отношение к «бабочке» – это отношение к красоте, понимание сути искусства, в котором раскрывается отношение человека к жизни и смерти. «Бабочка» присутствует и в самом названии «Коллекционера», не только как один из возможных объектов коллекционирования, но как олицетворение осознанного выбора между творением и собирательством, ведь в коллекции бабочка, как и любое другое живое существо, может быть только мертва. Тогда главные герои романа не могут быть восприняты только с позиции «хороший/плохой», «жертва/палач», «аристократ/простолюдин»: граница проходит между «творец/коллекционер», что наполняет роман философско-социальной драмой, выносящей приговор современному обществу.

Заключение

Таким образом, можно сделать вывод, что пролептический символ «бабочка», актуализирующий, в свою очередь, семантику символа «коллекционирование», становится одним из приемов организации метатекста постмодернистского романа, позволяющим читать роман на разных уровнях метатекста. На внешнем уровне семантики главные герои – всего лишь участники детективной истории с похищением: Миранда – жертва, а Клегг – злодей и монстр. Однако метатекстуальные знаки-символы («коллекционирование», «коллекционер» и «бабочка»), посредством которых роман переводит читателя на более глубокий уровень понимания, и паратекстуальный диалог романа со своим заголовком апеллируют к восприятию романа как семиотической системы, в которой «коллекционирование» и «бабочка» являются пролептическими знаками-символами, показывающими, что герои – лишь иллюстрация общей философской концепции Дж. Фаулза.

Перспективным видится исследование функций пролептических символов в других произведениях Дж. Фаулза. Наличие и семантика подобных знаков-символов, возможно, являются одной из базовых характеристик структурирования метатекста постмодернистского романа в целом, а описание и категоризация понятия «пролептический символ» могли бы внести существенный вклад в теорию текстологии и литературоведения.

Источники | References

1. Акатова А. А. «Китайская шкатулка» Дж. Фаулза как принцип организации постмодернистского метатекста // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12. Вып. 11.
2. Акатова А. А. Концепты АРИСТОС и НЕМО: лингвокультурологический и функционально-стилистический аспекты // Вестник Костромского государственного университета. 2017. Т. 23. № 1.
3. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / пер. с фр.; сост., вступит. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989.
4. Вежбицкая А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. 1978. Вып. 8. Лингвистика текста / сост., общ. ред. и вступит. ст. Т. М. Николаевой.
5. Жолобова Ю. С. Возможные подходы к определению понятия метатекстуальности // Известия Алтайского государственного университета. 2012. № 2-1 (74).
6. Кристева Ю. Семиотика: исследования по семанализу / пер. с фр. Э. А. Орловой. Изд-е 2-е. М.: Академический Проект, 2015.
7. Кузнецова А. В. Метатекст в художественном тексте: прагматика и функции // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. Т. 13. Вып. 9.
8. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2004.
9. Федотов А. Н. Паратекст как средство валоризации классических произведений // Наука и образование. 2022. Т. 5. № 2.
10. Genette G. Paratexts: Thresholds of Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Информация об авторах | Author information



Акатова Александра Александровна¹, к. культ., доц.
¹ Костромской государственной университет



Akatova Alexandra Alexandrovna¹, PhD
¹ Kostroma State University

¹ aaakatova@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 07.12.2022; опубликовано (published): 31.01.2023.

Ключевые слова (keywords): пролептический символ; Джон Фаулз; роман «Коллекционер»; семиотическое пространство; метатекст; proleptic symbol; John Fowles; novel “The Collector”; semiotic space; metatext.