



ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ: АНТОЛОГИЯ, ТОМ IV

Без кожи: таксидермия и педофилия
в «Вандалах» Элис Монро





Цель: рассмотреть анализ рассказа Элис Монро «Вандалы», осуществленный Кэрри Доусон.

Ключевые слова: таксидермия, животное, природа, насилие, дети.

Вашему вниманию предлагается анализ рассказа Элис Монро «Вандалы», осуществленный Кэрри Доусон.

Кэрри Доусон преподает английский язык в Университете Далхаузи. Она специализируется на изучении литературных произведений, посвященных вопросам миграции и гражданства.

По словам Кэрри Доусон, Элис Монро – одна из самых сложных современных писательниц – в своем рассказе «Вандалы» усложняет наше понимание границы между культурой и природой. Монро использует метафору чучела животных, чтобы заставить своих читателей задуматься о том, как люди злоупотребляют природой – как физической, так и телесной.

Таксидермия

Таксидермия (изготовление чучел животных) – это повествовательное искусство, считает К. Доусон. Независимо от того, является ли тело животного частью диорамы или это остекленные глаза животного, голова которого висит на стене игровой комнаты, таксидермия рассказывает историю о взаимодействиях человека и животных. Но таксидермическая диорама может также рассказать и другую историю.

В «Вандалах» Элис Монро таксидермическая выставка, созданная для представления повествования о невинности природы, на самом деле раскрывает нечто другое. Денатурированная таксидермическая диорама в «Вандалах» показывает идеализированные проявления жизни животных, которые основаны на забое, снятии шкуры и набивке чучел, воспринимается как икона природы. Это подчеркивает нашу привычку видеть природу как «наивную реальность», которая очевидна сама по себе и не нуждается в объяснении. Восприятие наружной диорамы помогает скрыть как насилие, на котором оно основано, так и насилие, которое происходит в его основании; диорама напоминает нам о последствиях неспособности исследовать «естество». Таким образом, диорама как имитация природной среды обеспечивает благодатную почву для изучения желаемого самообмана в центре этого сложного, пугающего повествования.

«Вандалы» начинаются с письма, которое Би Дуд пишет Лизе, молодой женщине, которую она помнит как одну из двух «хорошеньких загорелых детей», выросших через улицу от «Уныния». «Уныние» – это название имения и дома, который Би делила с ее недавно скончавшимся другом Лэднером. Письмо так и остается неотправленным. Вместо этого Би пускается в слегка пьяные размышления, которые дают материал для большей части первой главы истории.

Среди прочего, Би вспоминает прогулку по имению и испытывает гнетущее чувство. Вскоре становится очевидным, что густая листва – не единственная причина ее смутения. Би видит живых животных, перемещающихся среди тех, из кого «сделали чучело», но кто выглядит при этом вполне «реалистично». Например, живые лебеди рядом со стеклянным футляром, в котором находятся чучела беркутов с распростертыми крыльями, серой и белой совами.

Набитые чучела принадлежат местным видам, поэтому созданный с такой заботой таксидермический сад Лэднера может быть истолкован как симулякр сельской местности Онтарио, в которой он расположен. Наличие подробных надписей и инертных, реконструированных животных в саду, в котором также есть и живые животные, похоже, создает диалектический контекст для размышления об отношениях между природой и культурой, а также между естественным и симулированным. Но сад Лэднера отклоняет такую постановку вопроса, которая словно напрашивается сама собой. В дополнение к табличкам с описанием вида, Лэднер разместил в саду и цитаты: «Природа ничего не создает напрасно» (Аристотель), «Природа никогда не обманывает нас; это мы сами обманываемся» (Руссо).

С одной стороны, таблички позволяют посетителям видеть природу в целом и этот сад как святилище человеческого притворства, убежище от обмана. С другой стороны, тела животных, из которых сделали вполне реалистичные чучела, позволяют посетителям временно отказаться от недоверия и, таким образом, обмануть самих себя. Но Би, похоже, не



видит этого противоречия. Хотя она помнит эту обстановку как «сложную», она воспринимает таксидермические образцы как застывшие в движении и предлагающие ей принять участие в фантазии, установленной диорамой. Учитывая, что история также связана с отказом Би признаться – другим и, возможно, даже самой себе – что Лэднер был педофилом, его диорама функционирует как символ часто сложных отношений между способами познания и незнания, сохранения недоверия перед лицом слишком ужасного знания.

Познание

Насколько было известно К. Доусон, Монро явно не обращалась к конкретным проблемам педофилии, но название ее сборника «Открытые секреты» (в котором опубликован рассказ «Вандалы») – это попытка «бросить вызов тому, что люди хотят знать. Или ожидают узнать». В «Вандалах» Монро использует противоречия и насилие, присущие таксидермическому саду, чтобы «бросить вызов тому, что люди хотят знать» о педофилии.

Монро использует события, которые происходят в саду Лэднера, чтобы продемонстрировать последствия нашей неудачи в изучении «природы».

Когда Би изображает нечеловеческий мир как убежище или целебное средство от человеческого обмана и желания, Монро показывает, что мы испытываем и представляем этот нечеловеческий мир через наши собственные человеческие пристрастия.

Будучи таксидермистом, Лэднер умеет искусно обманывать. Но так как таксидермия является реалистичной формой искусства, она традиционно понимается как форма, «способная воплощать истину» в телах ее реалистичных предметов. В своей книге «Патриархат плюшевого медведя» Харауэй объясняет взаимоотношения между таксидермией и истолкованием правды. Таксидермия стала искусством, наиболее подходящим для эпистемологической и эстетической позиции реализма. Сила этой позиции в ее магических эффектах: то, что так болезненно создано, кажется созданным без усилий, спонтанно находимым. Реализм, как кажется, не является точкой зрения, а выглядит как «глазок в джунгли, где можно увидеть мир».

Учитывая заявленное стремление Монро в сборнике «Открытые секреты» «оспаривать то, что люди хотят знать», мы можем предположить, что «Вандалы» сосредоточены на вопросе того, что знает Би. Характеристика Би самой себя как «подделки» намекает на то, что она действительно может знать больше, чем хочет или чем может сказать. В «Увлечении», другом рассказе из сборника «Открытые секреты», Би признает свою склонность редактировать или уметь избирательно «забывать» правду там, где «это делает историю менее забавной».

Природа

«Познание» Би закодировано в ее ссылках на природу (во многих смыслах этого слова). В контексте истории, в которой нечеловеческий мир денатурализирован и передан обманчивым путем с помощью таксидермической диорамы, повторение Би слова «природа» в сочетании с неоднократными доказательствами того, что она вполне может поддаться самообману, предполагает ее склонность использовать якобы самоочевидное «естественное», чтобы оправдать свой самообман. Пытаясь охарактеризовать грубую и тяжеловато ироничную манеру Лэднера, Би описывает себя как «разрезанную сверху вниз шуточками». Это изображение выравнивает Би с животными, чьи шкуры были разрезаны; это также указывает на способность Лэднера к насилию.

Связь между наивностью Би и ее обращением к природному миру также очевидна в ее метафорической связи подростков и «диких зверей». В письме, которое Би пишет Лизе, она благодарит Лизу за то, что та садилась около своего дома, и таким образом защищала дом от «диких зверей», что, как следует из последующего комментария, означает подростков. На самом деле дом подвергается нападкам людей в возрасте около 20 лет: это Лиза и ее муж Уоррен. Это они разбивают мебель и стекла и бросают чучела животных на пол. Когда она готовится уйти, Уоррен напоминает Лизе, что им нужно оставить дыру в окне – «Достаточно



большую, чтобы ребенок мог пролезть», так что Би не будет знать, что у вандалов были ключи. Разбив окно, Уоррен прибивает доску к раме и говорит: «Иначе животные могут попасть внутрь». То, что намек Би на подростков как зверей так близко напоминает комментарий Уоррена, говорит о том, что она знает, что произошло в доме, хотя тон и содержание письма не раскрывают этого. Комментарий Би о том, что разрушенный дом «выглядел естественным» и что он «казался практически правильным для происходящих в нем вещей», можно истолковать как ее негласное признание насилия, которое произошло снаружи.

Наша тенденция видеть мир не-человека как «противоядие от нашего человеческого я» означает, что мы не видим «наши собственные неисследованные стремления и желания», отраженные там. Мы также можем не видеть наших глубочайших страхов. Многие ссылки Би на «природу», по-видимому, основаны на убеждении, что нечеловеческий мир – это площадка или хранилище подлинности и правды.

Если педофилия является «открытой тайной» в «Вандалах», то таковой ее делает именно таксидермическая диорама. Несмотря на то, что сад Лэднера, как и многие таксидермические выставки, направлен на празднование индивидуальной общности с природой, то, что демонстрируют немые и инертные тела животных, – это болезненно реконструированный характер сцены. Таксидермическую выставку можно прочесть как рассказ о нарушении и манипулировании телами, а также о господстве человека над природой. В «Вандалах» эстетическое расположение тел таксидермистом и его выбор идеальных образцов, застывших в состоянии задержанного развития, намекают на очень специфический вид телесных разрушений.

Во второй части рассказа другой повествователь Лиза вспоминает, что произошло во время купания в пруду в имении «Унынии». Она смогла избежать Лэднера, пробравшись через диораму. Она прошла мимо совы и орла, смотрящих из-за стекла. Сама Лиза не может сформулировать душевную травму, но ее положение среди чучел животных становится значимым символом. Образ подвергнутой нападению девочки среди мертвых птиц напоминает миф о Филомеле, жертве насилия, превратившейся в лишившуюся дара речи птицу. Лиза неявно сравнивается с птицами, чьи молчание и оскверненные тела представлены на этой немой выставке.

Лэднер обладает способностью изменять значения в соответствии с его желаниями, а его сад демонстрирует его желание контролировать свое окружение. Сад связан с другими способами упорядочения жизни: кодирования и ритуализации социального времени и пространства, создания социальных иерархий». Поскольку сад Лэднера состоит, в частности, из мертвых вещей, он «упорядочивает» жизнь не ритуализацией времени, а замораживанием ее в образе, по выражению Марка Симпсона, «таксидермической безвременности». И поскольку Лэднер в конечном счете бессилен предотвратить рост и окончательный уход детей, его таксидермический сад можно понять как попытку сохранить фантазию внутри, а также как символ межвидового контроля и общения.

Идея сада Лэднера как догреховного, эдемского и, как следствие, доиндустриального глубоко иронична, потому что сам сад полон тонко завуалированных предметов. Лэднер обтягивал кожей тела, в которых не было ничего настоящего. Тело птицы могло состоять из вырезанного из дерева корпуса, тело более крупного животного становилось конструкцией из проволоки и мешковины, папье-маше и глины.

Монро показывает, что животные, из которых «сделали чучело», вполне «реалистичны», как киборги (существа, которые являются одновременно животным и машиной). Поскольку «тело киборга не является невинным» и «не было рождено в саду», его присутствие, чуждое настоящей природе, является напоминанием о том, что природа представляется как отсутствие технологии и противоядие ей. Лэднер использует киборг-животных, чтобы подтвердить взгляд на природу и технологии как явления разного порядка. Но Монро убеждается, что люди неизбежно преобразуют нечеловеческий мир по своему образу: независимо от того, произведено ли наше создание с помощью элементов нашей же природной среды («проволока и мешковина, папье-маше и глина»), это все равно лишь наше создание, а не объект реальной природы.

Представленные в контексте повествования о совершенно другом виде посягательства на телесную целостность и добавленные к изображению Лэднера, соскабливающего черепа и



шкур животных, иронически поданные Монро таксидермические образцы как «прекрасные конструкции» отвергают ностальгическое представление Лэднера о полностью пасторальном, догреховном состоянии имения «Уныние». В то же время это отвергает устойчивую тенденцию видеть тела животных как буквальные, естественные. Джейн Десмонд указывает на особую символическую силу тел животных: «Особенность животных как подлинных представителей природы, в конечном итоге, заключена в их телах, в их физическом отличии от людей. Их отделение от нас сформулировано картезианским и христианским разделением разума и тела или тела и духа. Даже когда эти концептуальные границы размыты, животные считаются более воплощенными, чем люди, то есть как более определяемые их физическими аспектами».

Если таксидермический сад представляет животных как «эстетизированные тела», чье «статическое равновесие повышает их объективность и позволяет «неторопливо созерцать дискретные телесные детали» (Десмонд), то внимание Монро на соскобленных шкурах, «кишках, похожих на пластиковые трубки», глазных яблоках, «хлюпающих как желе», требует сосредоточиться на процессах, посредством которых эта «объективность» устанавливается и, что важнее, чему она служит.

Монро подчеркивает неслучайно то, как Лэднер сделал животных в своем саду. Тела животных в «Вандалах» выступают символами и используются для характеристики персонажей.

Насилие

В рассказе представлено множество примеров этого: «лучше бы не встречаться с [Лэднером] иначе он тебя обманет, как и других, из кого делает чучела» (сравнение детей с беззащитными животными); Лиза и Кенни быстро учатся «не говорить слишком много обо всем, что [они] знают», и они молчат, подобно животным в таксидермическом саду.

Но уравнение оскверненных детей с чучелами животных осложняется у Монро и самого Лэднера сравнивает с животными: Би решает, что он «сам для себя неистовый пес»; Лиза вспоминает, что Лэднер «рухнул, как шкура животного, стянутая с его плоти и костей», или «глаза его засияли, твердые и округлые, как остекленевшие глаза животных». Хотя Монро неоднократно дает сравнить обращение Лэднера с детскими телами и его обращение с телами животными, чучела которых он изготавливает, тот факт, что сам Лэднер также уподобляется животному несколько затрудняет определение взаимосвязи. Более того, сравнивая Лэднера с таксидермическим животным («остекленевшие глаза» и «стянутая шкура»), возможно, Монро также указывает на тенденцию считать педофилов животными: если Лэднер – животное, то он – кропотливо созданное животное, причем созданное людьми.

Джеймс Кинкейд утверждает, что стойкое нежелание говорить о детской сексуальности позволяет процветать педофилии. Он предполагает, что современное отрицание сексуальности в детстве – похмелье от романтической эпохи, когда широкий круг поэтов, прозаиков и философов создавал образ невинного ребенка в природе как идеальный способ противостоять мрачной реальности условий труда детей трудящихся во время промышленной революции. Хотя Уильям Кронон не рассматривает последствия прежних представлений о месте ребенка в природе, его общее обсуждение дискурсов о природе помогает объяснить, как призыв к «естественному» может воспрепятствовать критическому взгляду на сексуальность детей.

Эссенциализм, на который ссылается Кронон, помогает нам понять, почему рассказ «Вандалы» так беспокоит читателя: Монро не только выводит педофила из-за деревьев и вынимает природу из животного, она также выводит ребенка из природы. Иначе говоря, дети у Монро, как и животные, не являются «невинными» и «не рождаются в саду».

Монро не только отказывается поляризовать ребенка и взрослого, человека и животного, природу и культуру, но она также показывает нам, чем мы рискуем, поступая так. Монро утверждает, что, представляя детскую невинность как оппозицию взрослой сексуальности и используя педофилию для ограничения (мы избегаем этой темы) наших представлений о том, что является естественным, мы жертвуем телами детей.

Контекст предполагает, что указатели, расставленные по периметру сада Лэднера («Не нарушать границы», «Охота запрещена» и «Не входить»), а также таблички с цитатами «Природа



ничего не создает напрасно» (Аристотель), «Природа никогда не обманывает нас; это мы сами обманываемся» (Руссо), далеко не случайны.

Эти указатели содержат прямой вызов читателю. Изречение Аристотеля «Природа ничего не создает напрасно» требует, чтобы мы критически относились к использованию – как материальному, так и метафорическому – природы. Цитата Руссо, отображенная посреди «реалистично» смоделированной природы, заставляет нас задуматься о том, как мы обманываем себя, цепляясь за идею, подобно Би и Лэднеру, о том, что «естественный» мир является хранилищем истины. Ссылки Би на природу и естественное препятствуют ее собственному критическому взгляду; Лэднер использует животный мир, чтобы выстроить свою мечту об Эдеме. Если, подобно Би и Лэднеру, мы не сможем прислушаться к вызовам, скрытым в этих двух цитатах, касающихся злоупотребления как «естественным», так и человеческим, тогда мы, убеждена Кэрри Доусон, тоже погрязнем в темноте, сгустившейся в конце поведенной Элис Монро истории. Но, чтобы принять этот вызов и вспомнить, например, изречение Гераклита о том, что «Природа любит скрывать», нужно для начала пролить свет на то, как мы думаем или отказываемся думать о педофилии. «Так вы читали мои указатели?», – спрашивает Монро. Этой фразой, обращенной к читателям, Кэрри Доусон завершает свое эссе.

Вопросы для закрепления темы:

1. Символом чего и кого выступают в рассказе Элис Монро «Вандалы» чучела животных?
2. Каким образом Кэрри Доусон связывает таксидермию и насилие над детьми?

Литература:

1. Kincaid James R. *Child-Loving: The Erotic Child and Victorian Culture*. – New York and London: Routledge, 1992.
2. Haraway Donna. *Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936//Cultures of Unites States Imperialism*. – Durham: Duke UP, 1993.
3. Cronon William. *The Trouble with Wilderness: or, Getting Back to the Wrong Nature*. – *Uncommon Ground*, 69-90.
4. Stewart Susan. *Garden Agon//Representations*, 1998. – № 62 (Spring).
5. Simpson Mark. *Immaculate Trophies//Essays on Canadian Writing*, 1999. – № 68 (Summer).
6. Haraway Donna. *Simians, Cyborgs, and Women*. – New York: Routledge, 1991.
7. Desmond Jane C. – *Staging Tourism: Bodies on Display from Waikiki to Sea World*. – Chicago and London: University of Chicago Press, 1999.
8. Baker Steve. – *Picturing the Beast: Animals, Identity, and Representation*. – Manchester and New York: Manchester University Press, 1993.