

від однієї історії до іншої. Цей іконічний образ здатний до довільної семантизації (від Великого Чорного Поїзда – апокаліптичного вісника колективного несвідомого, до мух, які огидними чорними цятками означають гетеротопію присутності – тіло Не-Мерця, яке Інженер не може намацати в руїні), проте не має жодних фіксованих значень, виконуючи радше структуротвірну функцію в тексті. Водночас він постає основоположним елементом ідентичності множинного протагоніста роману: в локусі руїни – точки виключення, що загрожує засмоктати в себе весь світ, згорнути його у свою негативність (вибух в кінці роману), – (ідео)графічні маркери безконечності перетворюють нарративну імпліцитність суб'єкта на рух назовні, призводячи читача до перевідкриття роману як світу письма, а не оповіді.

"Приватна орфографія" Іргля [10, с.120], покликана "мімологічно реактивувати" [10, с.122] "магічні" – тобто образні – ресурси письма, загострити напругу між графемою й образом, лінійністю письма й тривимірністю тіла. Вона виштовхує читача у прірву карколомного вибору між зачитуванням і вдивлянням, змушуючи його до "колового, багатовимірного мислення й читання" [10, с.123]. Письмо Іргля, сповнене інверсій, курсивів, довільного написання слів з великої букви, пропущених букв, диспозиціювання розділових знаків, ігор з лексемами в межах одного слова тощо, наближається до складного й рухливого сліду, що імітує мушиний рій. Це хаотичний рух, множинні й неочікувані зміни траєкторії (оповіді), хаос-гул, візуально-нарративна круговерть, партитура читання, що присвоює погляд, керує ним, викликаючи обурення, спротив, злість, крик та некеровану агресію – екзальтацію мухобивства. Остання реалізується як прагнення структурувати й каструвати текст в рамках цілісної інтерпретації, проте водночас і як перехід власної межі та ресуб'єктивація суб'єкта читання, який проходить етапи самоочуження й самозречення як акти трансгресії для пошуку іншої мови, незалежної від "тоталітарного свавілля суспільно визначеного регламенту мови-письма" [10, с.120].

Топос тваринного, протиставлений рослинному як хаотично-бездушному, реалізується в романі на рівні нарації як дискурсивно визначена тварність людського світу під знаком десимволізації, що розгортається як екзистенційне біженство людей унаслідок десимволізації колективних травм (війни). Водночас тваринне семантизується як дорефлексивний досвід відкритості суб'єкта світу, топос безконечності, кодований як зіниця-погляд тварини. На рівні письма ця безконечність реалізується як іконографічний/ідеографічний спосіб письма, що реактивує афективний та суспільно-критичний аспекти читання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Біблія / Пер. І. Огієнка – <http://bibleonline.ru/bible/ukr/41/05/>
2. Вальденфельз Б. Топографія чужого: студії до феноменології чужого: Пер. з нім. – К.: ППС-2002, 2004. – 205 с.
3. Подорога Ю. Дистанция, взгляд, открытость... – Синий диван. – 2007. – вып. X-XI. – <http://sinjdivan.narod.ru/sd10rez1.htm>
4. Тимофеева О. Кони в законе. Набросок к философии животного. – Что делать? – http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=811%3Aarticle-by-o-timofeeva-in-russian&catid=217%3Aoxana-timofeeva&Itemid=354&lang=ru#_ftn47
5. Ямпольский М. Физиология символического. Книга 1. возвращение Левиафана: Политическая теология, репрезентация власти и конец Старого режима. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 800 с.
6. Grünbein D. Porträt des Dichters als junger Grenzhund. In: Gedichte. Bücher I–III. – F./M.: Suhrkamp, 2006. – S.92–107.
7. Interview mit Reinhard Jirgl, In: Dannenmann K. Der blutig=obszön=banale 3-Groschen-Roman namens "Geschichte". Gesellschafts- und Zivilisationskritik in den Romanen Reinhard Jirgls. – Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH, 2009. – S.345–354.
8. Jirgl, R. Hundsnächte. – München/Wien: Carl Haser Verlag, 1997. – 520 S.
9. Lorenzer A. Sprachzerstörung und Rekonstruktion. Vorarbeiten zu einer Metatheorie der Psychoanalyse. – Frankfurt a. M.: suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1973. – 241 S.
10. Winde A. De. Das Erschaffen von "eigen-Sinn". Notate zu Reinhard Jirgls Schrift-Bildlichkeitsexperimenten. In: Reinhard Jirgl. Perspektiven, Lesearten, Kontexte. German monitor (65) / Hsgb. von D.Clarke und A. de Winde. – Amsterdam, New York: Rodopi, 2007. – S. 111-147.

ТОПОС ТВАРИНИ В КУЛЬТУРІ РЕНЕСАНСУ: ПОСТГУМАНІСТИЧНА ПЕРСПЕКТИВА

Наталія ВИСОЦЬКА

Київський національний лінгвістичний університет

У статті розглядаються сучасні підходи до функціонування топосу і концепту тварини в культурі європейського Відродження. Виступаючи з постгуманістичних позицій, деякі ренесансознавці початку ХХІ ст., близькі до течії "нового історизму", намагаються виявити причини кризи новочасного гуманізму в культурній амбівалентності доби його становлення, коли, на їхню думку, концепт тварини

слугував водночас для закріплення центральності людини у світобудові і для розхитування підвалин цієї ідеологеми через демонстрування пористості міжвидових кордонів.

Ключові слова: топос, тварина, постгуманізм, “новий історизм”, пористість кордонів.

В статье рассматриваются современные подходы к функционированию топоса и концепта животного в культуре европейского Возрождения. Выступая с постгуманистических позиций, некоторые ренессансоведы начала XXI в., близкие к течению “нового историзма”, пытаются обнаружить причины кризиса гуманизма нового времени в культурной амбивалентности эпохи его становления, когда, по их мнению, концепт животного служил одновременно для закрепления центральности человека в системе мироздания и для расшатывания основ этой идеологии через демонстрацию пористости межвидовых границ.

Ключевые слова: топос, животное, постгуманизм, “новый историзм”, пористость границ.

The paper sets out to explore current approaches to the functioning of animalistic topoi and concepts in European Renaissance culture. Proceeding from Post-Humanistic premises, some early 21st c. Renaissance scholars close to New Historicism are striving to detect the causes of modern Humanism crisis in the cultural ambivalence characteristic of its formative period. According to them, at that time the animal concept was instrumental both for asserting human centrality in the Universe, and for shattering this ideologem's foundations through making visible the porosity of inter-species boundaries.

Key words: topos, animal, Post-Humanism, New Historicism, porosity of boundaries.

Масштабні історичні та ментальні злами минулого століття разом з фантастичними проривами у науково-технічній сфері призвели до розхитування одного з підмурівків новочасної західної цивілізації, а саме гуманізму. Ще наприкінці 1970-х рр. проникливий дослідник інтелектуального клімату сучасності Іхаб Хассан зауважив:

“Наразі постгуманізм може здаватися то сумнівним неологізмом, то даниною найновішій моді, то просто ще одним образом ненависті людини до себе, що охоплює її час від часу. Проте постгуманізм може також натякати на певні можливості, закладені в нашій культурі, на тенденцію, що намагається перетворитися на щось більше <...>.”

Нам слід зрозуміти, що п'ятсот років гуманізму, можливо, добігають кінця, в міру того як гуманізм перетворюється на щось інше, що ми повинні безпорадно назвати постгуманізмом” [6, р.831].

Промайнуло кілька десятиліть, і навколо різних іпостасей постгуманізму накопичився солідний корпус літератури, який включає праці Кетрін Гейлз, Донни Геревей, Ніла Бедмінтона, Пітера Слотердіка, Роберта Пепперелла

(останньому належить характеристика нашого часу як “стану постгуманізму”). Зусиллями цих та інших вчених людина як об'єкт рефлексії все частіше позбавляється свого виняткового статусу у всесвіті і вміщується до мультимедійного контексту. Цей вектор філософсько-антропологічної думки сходить ще до М. Фуко, якому надавало глибоке задоволення усвідомлення того, що «людина – всього лише недавній винахід, утворення, якому не виповнилося і двох століть, маленький пагорб у полі нашого знання, і вона зникне, шойно воно набере нової форми» [2, с.41].

Якщо дошукуватися причин такого зсуву, стає очевидним, що протягом останніх десятиліть антропоцентризм як підґрунтя гуманізму був підданий сумніву унаслідок одночасної дії цілої низки різноспрямованих, але взаємопов'язаних чинників: це й впливові відцентрові суспільні рухи, як фемінізм або деколонізація; і занепокоєння людства проблемами екології; і висновки, що логічно випливають з новітніх теоретичних конструкцій (постструктуралізму, культурної критики, лаканівського психоаналізу тощо). Потужним стимулом до міркувань у цьому напрямі став, зазвичай, прогрес у царині хай-тек. Разом з іншими факторами створення надміру “розумних” машин у черговий раз поставило людство перед необхідністю визначити, що, власне, складає сутність людського. На думку Ж.Бодріяра, під таким кутом зору весь поступ культури є “ланцюгом послідовних дискримінацій”, який демонструє поетапне виключення з дефініції “людського” все нових і нових “інших”. Якщо для архаїчної людини ними були боги і чужинці, предки і *звірі* (курсив мій. – Н.В.), то “ми задовольняємося тим, що підносимо до ступеня універсального поняття абстрактну родову цінність, яка ґрунтується на еквівалентності видових істот і на вилученні всіх інших”. З розвитком культури, вважає філософ, визначення людського невблаганно звужується. І з притаманною йому похмурою іронією висновує: “а значить, можна передбачити, що надійде пора остаточної універсалізації Людини, коли від цього поняття відлучать усіх людей, – і тільки чистий концепт буде сяяти у порожнечі, мов сонце” [1, с. 207-208].

Не слід, однак, забувати, що у лінійного процесу, яким бачиться сьогодні зліт і занепад гуманізму, є не лише завершення, а й початок. Дослухаючись до критики гуманізму з позицій сучасності, зокрема постмодерністської чутливості, варто звернути увагу і на добу становлення гуманістичної картини світу, коли, на думку багатьох ренесансознавців, якраз і стягувалися у тугі вузли проблеми, що вибухнули тепер розчаруванням у ній. Саме тоді, в епоху, що перенесла наголос на автономну суб'єктність людини, на часі постала потреба, яку відома дослідниця пост-гуманізму Кетрін Гейлз формулює

як “випробовування меж людського”. Але якщо сьогодні це випробовування значною мірою відбувається на демаркаційній лінії між людиною та машиною, то на той час “прикордонною зоною” виступали, насамперед, стосунки з рештою природного світу, з фауною включно.

Саме закохані в античність ранні гуманісти відродили питання “Що означає бути людиною?”, яке хвилювало ще Платона та Аристотеля; відповіді на нього і в синхронії, і в діахронії давалися найрізноманітніші, але всі вони начебто включали як *conditio sine qua non* сувору опозицію “людського – тваринного”. Проте нинішні дослідники демонструють її неабсолютність, інтерпретуючи прояви ренесансної культури в такий спосіб, що кордони між цими категоріями, “начебто такі чіткі та непорушні”, постають “пористими та вразливими” [4, р. 2]. На їхній погляд, функціонування топосу тварини в добу Відродження не лише підтверджувало центральність людини, віра в яку лягла у підґрунтя панівної ідеології доби, а й дестабілізувало цю центральність. У такій перспективі тварина трактується як один з “Інших” європейського гуманізму, поряд з жінками, не-європейцями тощо [7, р. 5]. Тому, обертаючись назад у пошуках перших тривожних сигналів про невтішне розгортання у часі євроцентричного цивілізаційного сценарію, дослідники віддають належне і новій дисципліні – “animal studies”, царині знань, цікавій для нас, гуманітаріїв, тим, щя вона може сказати про людей. Адже виключення тварин з історичного дискурсу призводило до ігнорування важливих аспектів людського життя. Показовим у цьому плані є вихід у світ шеститомної «Культурної історії тварин» (2007) під редакцією Лінди Калоф та Бріджіт Ресл, яка охоплює мало не всю сукупність можливих секторів перетину між людським та тваринним світами від архаїчних часів і до майбутнього. Вони згруповані у наскрізні блоки, присвячені сакральним і символічним трактуванням тварин, офіційним та народним уявленням, мисливству, прирученню і пов’язаним з ним питанням, використанню тварин для розваг (звіринці, зоопарки, цирку тощо), їхній ролі у розвитку науки й освіти, присутності у музеях та колекціях, застосуванню тваринних концептів і топосів у філософській думці (адже не дарма К.Леві-Стросу належить афоризм “Animals are good to think with” (“Тваринами зручно думати”), а також їхнім репрезентаціям у мистецтві. Предметом уваги в цій статті є методологічні підходи до концепту і образу тварини в культурі Відродження, запропоновані науковцями ХХІ ст., які намагаються вийти за межі традиційної гуманістичної позиції.

Новий, інклюзивний погляд на співіснування людини і тварини в історії спонукає по-іншому осмислити роль, місце та розуміння тварин у ранній новочасний період. Якщо раніше ці останні розглядалися виключно як пасивні

об’єкти, то тепер посилюється усвідомлення їхньої здатності спричинити зміни [4, р. 2]. Отже, тварини наділяються певним ступенем суб’єктності. Причому, і це суттєво, йдеться як про реальних, так і про уявних істот, що існували лише в царині ідей. “Тварини можуть бути агентами всередині культури, – констатує Еріка Фадж, дослідниця цієї теми на матеріалі англійського Відродження, упорядник збірки статей “Ренесансні звірі: про тварин, людей та інших чудових істот” (2004), – вони ніколи не є лише об’єктами. Більше того, люди не можуть думати про себе – свої культури, суспільства, політичні структури – не визнаючи значущості не-людей для себе, своїх культур, суспільств та політичних структур” [Ibid., р.4].

Закономірно, що інструментарій для такої реконцептуалізації анімалістичної проблематики надав, передусім, “новий історизм”. Нагадаю, що теоретичним ядром цього напрямку гуманітарних студій є бачення всіх феноменів певної доби – і літературних, і позалітературних – як належних до “однієї культурної формації”. Розуміння культури у синхронному зрізі як єдиного тексту має на увазі виявити “приховані зв’язки між текстами високої культури, на перший погляд далекими від будь-якої прямої взаємодії зі своїм безпосереднім оточенням, та текстами, що цілком перебувають у своєму світі й належать йому, як-то документи соціального контролю або підриву політичної влади” [5, р. 10]. Прихильники цієї течії хочуть показати, що “наші улюблені письменники не вистригнули з нікуди, що їхні здобутки базуються на цілісному життєсвіті (life-world), і що цей життєсвіт, без сумніву, залишив й інші свої сліди” [Ibid., р.12-13]. Отже, точка докладання дослідницьких зусиль зміщується на “простеження соціальних енергій, які широко циркулюють крізь культуру, перетікаючи туди й назад між маргінесами та центром, переходячи від зон, визначених як мистецтво, до зон, очевидно байдужих чи ворожих до мистецтва, тиснучи знизу, що призводить до трансформування піднесених сфер, і тиснучи згори, що змінює низьке” [Ibid., р. 13]. При цьому знов і знов підкреслюється, що інтерес “новоісториків” до різноманітних проявів “колективної” культури в антропологічному сенсі не зменшує їхнього усвідомлення цінності окремого голосу, індивідуального витвору мистецтва: “Від самого початку, на нашу думку, було принципово важливим зберігати обидва ракурси: нам хотілося якомога глибше поринути у креативні матриці конкретних історичних культур, і водночас ми воліли зрозуміти, яким чином деякі продукти цих культур начебто мали певну незалежність” [Ibid., р. 16]. Фокус дослідження весь час “ковзає” між текстом та контекстом. Найцікавіше у цьому русі – напруга між певними артефактами (зокрема канонізованими творами мистецтва) та культурами, з яких вони походять. І ще один улюблений

тактичний хід “нового історизму” – знайдення в анналах і документах згадки про якийсь незвичайний випадок, що не вкладається у загальноприйняті норми, але, на думку новоісториків, саме через свою “винятковість” дає змогу наочніше побачити типологічні закономірності тогочасної ментальності. Як наслідок, якщо говорити, зокрема, про анімалістичну проблематику, в єдиному аналітичному просторі “зустрічаються” юридичний документ і шекспірівський рядок, філософський трактат і керівництво з нагляду за свійськими тваринами, запис місцевої легенди та опис версальського звіринця...

Зупинимося на двох розвідках, які можуть слугувати типовими зразками новоісторичного підходу, у другому випадку поєднаному з приписами фемінізму та психоаналізу. Обидві зосереджуються на топосі собаки, який досліджується авторками у різножанрових та різнонаціональних ренесансних текстах та інтерпретується згідно з різними моделями, але всередині спільної культурної парадигми. Перша з них – стаття Еріки Шин з уже згаданої збірки, названа рядком з останньої дії “Короля Ліра”: “Чому собака, кінь і щур живуть, а ти не дишеш?” Шекспірівські анімації”. Її центральна проблема – специфіка становлення категорії власності в Англії XVI-XVII ст. Тварина, так само, як і текст, слуга, жінка, виступає в статті культурним знаком, що дозволяє простежити суб’єктно-об’єктні, а також інструментальні стосунки в їхній динаміці, варіативності, поліморфності.

Автор починає з огляду різних варіантів імітації – практики, поширеної в добу Відродження, яка утворила базу для пізнішої концепції літературної власності. Види привласнення чужого літературного продукту мали тоді широкий діапазон – від збирання і запозичення до прямої крадіжки та повної експропріації. Для їхнього позначення традиційно застосовувалися тваринні метафори, зокрема, образи бджіл, мавп, гав. Якщо перші у гуманітарному дискурсі, що наслідував античні взірці, символізували чесну продуктивну працю (збирання), то два останні асоціювалися, відповідно, з рабським наслідуванням та злодійкуватістю. Найвідоміший приклад, що спадає тут на думку, – перша (і вельми негативна) друкована згадка про Шекспіра у трактаті його сучасника, драматурга Р.Гріна “На гріш мудрості, придбаної за мільйон каяття” (1592), де стретфордець (введений під прозорим псевдонімом Shake-scene), який у дусі часу аж ніяк не соромився “запозичувати” не лише у мертвих, а й у живих колег по перу то рядок, то персонажа, то цілу сцену, а то й задум твору, представлений як безсоромна “гава у нашому пір’ї” (образ, своєю чергою запозичений Гріном з езопівської байки) [9, р.62]. Далі, як годиться у “новому історизмі”, встановлюється зв’язок між культурними практиками різних типів, у цьому випадку

ренесансними теоріями імітації та новоствореними законами про особисту власність. Саме тут в авторки і виникає потреба згадати про чотирьохногого друга людини, причому аж ніяк не фікціонального, а, сказати б, цілком “історичного”. Детально аналізується реальна судова справа, пов’язана з крадіжкою собаки (типова для “нового історизму” “нетипова” історія), що дозволяє показати тонкощі відмінностей між власністю та володінням. Саме собака, здатний втекти від хазяїна і стати “нічиєю” твариною, котра відтак може бути привласнена будь-ким, дає підстави для узагальнень у цій галузі – водночас і власність, і жива істота, він балансує між свободою та її обмеженнями, між дикістю та слухняністю, виявляючи овідієву схильність до метаморфічного переходу з одного стану в інший... Висновок – “Таким чином, собаки можуть слугувати зразковим прикладом тривоги, пов’язаних з правом власності, у суспільстві, що переживає період змін та невизначеності” [8, р.89]. За допомогою цієї ж істоти, тобто, пса, можна дослідити і принцип ототожнення того, хто надає наказ, з тим, хто його виконує, тобто виступає зряддям для іншого. Ця тема, зокрема, постійно цікавить Шекспіра, і для її втілення у п’єсах часто використовується якраз образ собаки (наприклад “Два веронці”). У ході її розробки традиційні інструментальні стосунки між хазяїном та собакою / господарем та слугою ставляться під сумнів.

Наступний дослідницький крок – питання про зв’язок між ідеями, пов’язаними з власністю, що їх привносять до шекспірівських п’єс тваринні метафори, та роллю, яку ці останні відіграють у творенні Шекспіром свого театру як особливої форми духовної власності. Йдеться про ствердження панівного статусу актора в театральному світі, котрий також доводиться за допомогою тваринної метафори – знаменитих рядків про тигрів гирканських з бесіди Гамлета з акторами, “запозичених” Шекспіром у Марло та Неша (трагедія “Дідона”, 1594). На думку Е.Шин, вони засвідчують не лише привласнення певного джерела, але й рефлексію про спосіб цього привласнення, який з часом інституціалізується у конкурентне виробництво. Так само, як “нічий” пес, що відійшов від господаря, може стати об’єктом привласнення з боку стороннього, так і “нічий” рядки, що начебто “випали” з чужого театального простору, привласнюються іншим драматургом. Шекспір “інсценізує” цей процес, коли “аматор”-Гамлет забуває текст, а його натомість підхоплює професійний актор. Саме акторська професія, за Е.Шин, демонструє утопічність ототожнення “героя” і виконавця, і саме шекспірівський театр виступав однією з інституцій, де цей суспільний нарратив поступово дискредитувався упродовж соціальної та промислової революції кінця XVI – початку XVII ст. Цікаво, що у своїй ваговитій біографії

Шекспіра, також значною мірою ґрунтованій на засадах “нового історизму”, П.Акройд підкреслює один бік цієї ситуації, а саме роль тогочасного театру як рушія суспільної демократизації; адже прості комедіанти грали монархів, а “у просторі сцени шляхтичі і простолюдини були часто втягнуті у спільну дію” [3, р.176]. У цьому письменник вбачає підривний або революційний потенціал англійського елізаветинського театру як “популістського за своєю суттю виду мистецтва” (там само). Еріка Шин натомість привертає увагу до неоднозначної природи цього “демократизму”, вважаючи, що у театрі доби Відродження джерелом задоволення і комфорту була якраз безпечна рівновага між двома ймовірностями: рівень виконавської майстерності, достатньо переконливий для того, щоб підтримувати ілюзію рівнозначності між актором та персонажем, і водночас легкість викриття засадної відмінності між ними... [8, р.96]. Випадки комічного зображення театру в шекспірівських п’єсах (наприклад сцена між принцом Гаррі та Фальстафом у “Генріху IV”, фарсова постановка ремісниками трагедії про Пірама і Тисбу у “Сні літньої ночі”) побудовані саме на грі між роллю та сутністю, що є загалом одним з ключових концептів ренесансно-барокової картини світу. Дослідниця пропонує вважати топос тварини не просто одним із джерел багатой шекспірівської образності, а, як вона це називає, “анімацією”, бо він не лише метафорично ілюструє певну ситуацію, а слугує засобом аналізу етичних принципів, закладених в ній [Ibid., р.91]. Отже, вміщуючи тварину у ланцюг культурних знаків, що включає, крім неї, і людей, і тексти, і артефакти, і практики, автор тим самим позбавляє людську істоту її особливого статусу у європейському життєсвіті ранньої модерної епохи.

Джуліану Скъєзарі цікавить умовна територія, де відбувається взаємне накладання проблем гендеру та видів, а саме “нова форма домашнього простору, котру теоретично обґрунтували італійські гуманісти доби Відродження, а практично уможлилювали соціо-економічні зміни, сучасні цим теоретичним положенням” [7, р.4]. Дослідниця постулює сувору ієрархічність домівки, де мешкає одна родина на чолі з могутньою постаттю батька (*pater familias*), який виступає необмеженим володарем/правителем для дружини, дітей, слуг, і, вочевидь, тварин. Ґрунтуючи свої умовиводи на матеріалі літературних та живописних “текстів” (Петрарка, Тиціан, Леонардо да Вінчі, Лодовіко Аріосто тощо), вона, з одного боку, демонструє владні стосунки, приховані у глибині позірно гуманістичного дискурсу, а з другого – виявляє можливі осередки опору їм. Така стратегія притаманна “новоісторичному” підходу, для якого культурні тексти завжди водночас і підтверджують існуючий порядок, і розхитують його зсередини. Відтак, її прочитання репрезентацій патріархально і антропоцентрично орієнтованих

домашніх просторів оголює, на думку автора, спільний ґрунт для розвитку фемінізму та студій тварин, і при цьому дає критичне знаряддя для споглядання ранньогуманістичного ландшафту з перспективи постгуманізму [Ibid., р.5]. Ще один аспект її розвідки – доведення того, що концепти і топоси тієї доби і нині піддаються активному рециркуванню в новітніх теоретичних побудовах. “Ми всі продовжуємо жити у довгій тіні італійського Відродження”, – слушно підсумовує Дж.Скъєзарі [Ibid., р.12].

Подивимось, яким чином науковець простежує доцентрові та відцентрові імпульси домашнього простору через відоме полотно Тиціана “Венера Урбінська” (1538, галерея Уффіці, Флоренція). Під час опису картини увага зосереджується, як і можна було очікувати, на скопофілійному потенціалі оголеної жіночої натури як джерела задоволення для глядача, погляд якого ототожнюється з позицією “власника” жінки – чоловіка або коханця (серед мистецтвознавців немає одностайності щодо особистості моделі і навіть її суспільного статусу). При цьому жести моделі трактуються як метонімічна (ліва рука) та метафорична (букет у правиці) вказівки на сексуальне задоволення, а коштовні прикраси (каблучки, браслет, сережки) постають ланками економічного “ланцюга”, що міцно прив’язує її до чоловіка. Окрім усунених на марґінеси зображення служниць – “власності власності”, – на межі приватного простору між ліжком та кімнатою помітна ще одна істота – крихітний домашній песик. І саме його присутність, на думку Скъєзарі, дає підстави для альтернативного тлумачення мистецького “тексту”. Адже це маленьке створіння порушує безперервність владного наративу – чоловікові-господареві доведеться або ділити з ним жінчине ліжко, або брутально шугнути її любимця, проте тоді виникає загроза якщо не кусання, то, щонайменше, гавкання. “Можливість такого порушення, – завважає дослідниця, – уможлиблює прочитання картини як зображення не пасивної доступності для чоловічого погляду, а жіночої самодостатності у домашньому просторі, обмеженому та визначеному патріархальними звичаями, який, проте, також стверджує власну незалежність від них та байдужість до них” [Ibid., р.14]. Виходячи з цього конкретного прикладу, авторка дає історичний екскурс в історію самого інституту домашніх улюбленців, зокрема собак, завершуючи його добою Ренесансу, коли греко-римська практика щодо утримання таких тварин зазнала поновлення, як і безліч інших античних практик, імітованих гуманістами. При цьому наголошується на суворому гендерному розмежуванні – великі мисливські собаки для чоловіків, “іграшкові” песики для жінок, – що природно випливало з суцільної відсутності у цих останніх різновидів будь-якої практичної корисності. Маленькі собачки різноманітних, штучно виведених

порід (мода на них швидко охопила вищі верстви ренесансного суспільства Європи) мали єдину функцію – надавати задоволення, як, власне, і жінки цієї соціальної групи, які через надмір матеріальних благ та вільного часу могли бути споживачами такого “предмету розкоші”. Водночас навіть ця безневинна тваринка несла в собі загрозу руйнування межі між цивілізацією та дикістю, оскільки її тіло з усіма його функціями вільно виходило з приватного у публічний простір, табуований у цьому сенсі для людини.

Скьєзарі пропонує психоаналітичну інтерпретацію взаємозв'язку між володінням домашніми тваринами і жіночою сексуальністю, спираючись, серед інших матеріалів, і на пісні XLII-XLIII поеми Л.Аріосто “Несамовитий Роланд”. Знов-таки, у відповідності до теоретичних настанов “нового історизму”, літературний сюжет виходить під пером дослідниці в реальний світ грошово-речових відносин, де репродуктивність – як людська, так і тваринна – “пов’язує сексуальність з економікою в такий спосіб, що може, принаймні потенційно, уникнути сфери патріархального регулювання” [Ibid., p.30]. Тобто, до рук економічно упослідженої групи (жінки) потрапляє у вигляді собачки цінної породи засіб виробництва, оскільки цуценята від неї високо котируються на ринку обміну і можуть надати власниці певну матеріальну незалежність.

Таким чином, домашній песик репрезентує для автора певний момент у розвитку сексуальності, що припадає на добу Відродження. Це “закодований означник альтернативних бажань у будь-якому тілі, “вирощеному для задоволення”, локус різноманітних еротичних енергій і показник неоднозначності політики “одомашнення”, яка водночас відсилає патріархальних підпорядкованих до обмеженого простору і дозволяє їхній опір самим фактом надання такого простору” [Ibid., p. 30-31]. Як бачимо, висновки, яких доходить культуролог, ґрунтуються на міжвидовій аргументації, що, як і в попередньому випадку, проблематизує непроникність муру між людиною та її Іншими.

Таким чином, постгуманістичні тенденції сучасності екстраполюються дослідниками, близькими до новоісторичного напрямку, на культурну ситуацію європейського Відродження як колиски новочасного гуманізму. Результатом їхніх наукових зусиль стає теза про наявність в культурі Ренесансу дуалізму щодо самопозиціонування людини стосовно інших земних видів: з одного боку, застосування топосу тварини в різноманітних дискурсах доби мало на меті підтвердити унікальність Homo sapiens і його право на центральне місце у світобудові, з іншого ж – ставило під сумнів непорушність міжвидових кордонів, що, своєю чергою, призводило до децентрації і десакралізації людини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бодріяр Ж. Символічний обмін і смерть / Пер. з франц. Л.Конашевича. – Львів: Кальварія, 2004. – 376 с.
2. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – М.: Прогресс, 1977. – 404 с.
3. Ackroyd, Peter. Shakespeare: The Biography/ – N.Y. & L.: Nan A.Talese, 2005. – 572 p.
4. Fudge, Erica. Introduction // Renaissance Beasts: of Animals, Humans, and Other Wonderful Creatures / Ed. by E. Fudge. – Chicago: Univ. of Illinois Press, 2004. – P.1-18.
5. Gallagher, Catherine, Greenblatt, Stephen. Practicing New Historicism. – Chicago & L.: Univ. of Chicago Press, 2000. – 227 p.
6. Hassan, Ihab. Prometheus as Performer: Towards a Posthumanist Culture? // The Georgia Review. – 1977. – Vol.4. – No 31. – P.830-850.
7. Schiesari, Juliana. Beasts and Beauties: Animals, Gender, and Domestication in the Italian Renaissance. – Toronto-Buffalo-L.: Univ. of Toronto Press, 2010. – 163 p.
8. Sheen, Erica. “Why Should a Dog, a Horse, a Rat Have Life, and Thou No Breath at All?” Shakespeare’s Animations // Renaissance Beasts: of Animals, Humans, and Other Wonderful Creatures / Ed. by E. Fudge. – Chicago: Univ. of Illinois Press, 2004. – P.87-100.
9. Wells, Stanley. Shakespeare. An Illustrated Dictionary. – N.Y.: Oxford Univ. Press, 1981. – 216 p.

АНІМАЛІСТИЧНІ ОБРАЗИ У ХУДОЖНІХ ТВОРАХ Д. Г. ЛОУРЕНСА

Наталія ГЛІНКА

Національний технічний університет України
«Київський політехнічний інститут»

Стаття присвячена висвітленню особливостей зображення тваринних образів у художньому доробку англійського письменника-модерніста Д. Г. Лоуренса. Світ природи у творчості митця ототожнювався зі світом людських взаємин. Письменник особливу увагу приділяв природному (і тваринному зокрема) складнику людської особистості. Добре обізнаний із давніми міфологіями Старого і Нового світу, Лоуренс включав героїв своїх творів у складну парадигму взаємопроникнення природного і людського.

Ключові слова: міфосистема, міфологема, аніمالістичні образи, Фенікс.