

Фелікс Штейнбук
Доктор філологічних наук, професор
Київський національний лінгвістичний університет
м. Київ

**ТІЛЕСНО-ТОПОЛОГІЧНІ «ВИТІВКИ КЕПСЬКОГО
ДІВЧИСЬКА» В ОДНОЙМЕННОМУ РОМАНІ МАРІО
ВАРГАСА ЛЬЙОСИ**

Характеризуючи творчість видатного латиноамериканського письменника сучасності – перуанця Маріо Варгаса Льйоси, Ольга Недвига у своїй статті з емблематичною назвою, тобто «Мандрівний Льйоса», не без підстав ствердила, що, порівняно із попереднім

періодом, «...колишнього Льюсу не повернути. Відтепер письменника тривожить лише тип вічного вигнанця, мандрівника».

А чи не єдиний український знавець літератури країн так званого Андійського регіону Ігор Оржицький, своєю чергою, зазначив, що, «на думку Майстра [себто Льюси], література народжується з „падла” – продукту розпаду суспільства та особистості, а письменник уподібнюється до стерв'ятника».

Зрештою, сам «Майстер» у своїй Нобелівській лекції у певному сенсі узагальнив наведені вище критичні рефлексії, проголосивши, що «література обертається на чаклування, коли дає нам надію одержати те, чого не маємо, стати тим, ким ми не є, провадити те неможливе існування, в якому ми, ніби язичницькі боги, чуємося смертними й безсмертними одночасно...».

Отже, мета доповіді полягає у спробі проаналізувати один з останніх, перекладених українською (щоправда, не з оригіналу(?!) і, далєбі, не дуже прийнятно(!)) мовою, романів Маріо Варгаса Льюси «Витівки кепського дівчиська» з огляду на дивовижі тілесно-топологічні мандри героїв його книги.

В окресленому контексті цікаво було б порівняти початкові і останні епізоди роману Льюси, у яких надміру яскраво дається взнаки саме тілесна образність, пов'язана до того ж з однією і тією самою героїнею – власне з образом «кепського дівчиська».

Так, в останніх епізодах роману та ж сама Лілі, що колись «була втіленням жіночого кокетства», «більше всього <...> нагадувала ті живі трупи, які зафіксовані на фото, знятих у концтаборах», бо хірурги, намагаючись врятувати наділене колись неабиякою привабливістю запальне і спокусливе дівчисько від неминучого, «буквально випотрошили» її.

Відтак основу сюжету роману Льюси за окресленого контексту становить дещо таке, що суперечить «офіційній» назві цієї історії, адже йдеться не про витівки кепського дівчати, хоч і про них, звісно, теж, а, вочевидь, про подорож жінки до власного тілесно-статевого знеособлення. У зв'язку з цим закономірно постає низка питань, а саме: 1) чому так сталося? 2) яким чином так сталося? і 3) чи не існувало, бува, альтернативи подіям, про які розповідається у тексті роману?

Отож розглянемо сформульовані питання у запропонованій послідовності.

Передусім необхідно зазначити, що відповідь на усі поставлені питання слід шукати у фізіологічно-ментальній площині, тому що мандрівний зміст сюжету аналізованого роману можна з очевидних причин інтерпретувати у категоріях топосів спокуси та сексуальності. Зокрема, з огляду на останній стає зрозумілим, чому із «кепським дівчиськом» сталося те, що сталося, принаймні з точки зору Моріса Мерло-Понті, відповідно до якої «сексуальність не долається у людському житті, але й не відображається в осередді цього життя несвідомими уявленнями. Вона весь час присутня там як певна атмосфера».

Разом з тим якщо підсумувати та узагальнити найбільш обґрунтовані та переконливі сучасні уявлення про зміст сексуальності, то можна дійти декількох парадоксальних висновків, а саме:

- сексуальність ніби втрачає свій автентичний, пов'язаний з тілесно-репродуктивним характером функціонування людини кшталт, набуває загрозливого або ж, принаймні, проблематичного штибу і протиставляється своєму біологічному «першоджерелу»;

- сексуальність зумовлена соціальними чинниками, а навіть «служить інструментом організації влади у суспільстві», але при цьому вона ж, себто сексуальність, у виразний спосіб протиставлена соціальному;

- за Жаном Бодрійяром, який посилався на Зигмунда Фрейда, «існує тільки одна сексуальність, тільки один тип лібідо – чоловічий», а отже, основу «сексуальності становить жорстка, дискримінантна структура, сконцентрована на фалосі, кастрації, імені батька, витісненні тощо. Іншої [сексуальності] просто не існує». І за такого контексту сексуальність як із засади фалічний корелят протиставляється жіночому началу;

- сексуальність також протиставляється і сама собі остільки, оскільки вона асоціюється не тільки із чоловічим, чи то пак фалоцентричним, началом, а й із перверсивністю, що, на думку Юлії Кристевой, «є не тільки вимушеною приреченістю; вона [перверсивність] становить найпершу захисну територію, яку суб'єкт займає, протиставляючи її Смерті, коли вона йому видається вкоріненою у ґрунті самого життя: у матері»;

- сексуальність протиставляється сама собі ще й тому, що, за переконанням Моріса Мерло-Понті, «якщо сексуальна історія

людини є ключем до розуміння її життя, то це означає, що у сексуальності дається взнаки спосіб буття людини через її ставлення до світу, тобто через ставлення до часу і до інших людей».

Зрештою, не дозволяє йняти віри стандартному наративу, або, інакше кажучи, художньо-буттєвому «фалодизайну» у стилі Платона, характер філософії якого визначався Олексієм Лосевим як «споглядання ідей за допомогою власного фалосу», і зміст роману Льюїси. Адже наріжні сюжетні моменти тексту перуанського письменника зумовлено функціонуванням постійно діючої динамічної моделі тих стосунків, які склалися між протагоністами роману та які полягали у перманентному наближенні – дистанціюванні між ними. Причому ця модель набула у їхньому випадку амбівалентного штибу у тому сенсі, що стосувалася як їхньої сексуальної, так водночас і топологічної, сказати б, взаємодії.

Інакше кажучи, можна вважати, що Лілі весь час тікала від Рікардо, але можна й стверджувати, що вона весь час намагалася повернутися до нього, і врешті-решт повернулася назавжди.

Можна також думати, що вони все своє життя прагнули бути якнайдалі від Перу, але можна вважати, що, опинившись наприкінці її життя все ж таки разом, вони завдяки нерозривному зв'язку між собою зберегли свою батьківщину у собі самих.

І можна також не сумніватися, що мандрівки Лілі до Рікардо і – від нього були зумовлені її бажанням позбутися упослідженого суспільно-майнового стану, але можна й висунути припущення, за яким її неодмінне повернення до нього свідчить на її користь, бо, либонь, їй йшлося не про гроші для себе, а можливо, і взагалі не про гроші, а про спробу через дистанціювання наблизитися винятково до Рікардо, у тому числі й у сексуальному плані.

Прикметно, що наведені вище рації чи не у безпосередній спосіб корелюють власне з іншим топосом – із топосом спокуси, який дозволяє, зокрема, отримати відповідь на друге питання щодо того, яким чином так сталося з Лілі? Звісно, за умови, що цей топос мислиться передусім у категоріях, запропонованих Жаном Бодріяром у його однойменній розвідці, у якій французький мислитель переконує у тому, що, мовляв, «ніщо не в змозі перевершити спокуси – навіть той устрій, який її знищує».

Зрештою, на думку Ж. Бодрієра, «подібно до того, як про річ мовиться, що вона триває, оскільки її існування не є адекватним її

сутності, так само і про жіноче належить сказати, що воно зваблює, оскільки ніколи не перебуває там, де мислиться». Але у цьому сенсі стандартний нарратив саме і порушується остільки, оскільки це Рікардіто, будучи «слухняним хлопчиком», як незмінно називала головного героя роману Лілі, здебільшого поводить себе, за його власним визнанням, як «ганчірка», позаяк, за твердженням Жана Бодріяра, «ми ніколи не спокушаємо своєю силою або знаками сили, а тільки своєю слабкістю. Ми ставимо на цю слабкість у грі зваблювання, яке лише завдяки цьому набуває неабиякої потужності».

За окресленої перспективи можна ствердити, що зваблений Рікардіто виступає не лише об'єктом, а й суб'єктом повабу, через що і локально і остаточно перемогу здобуває саме він, з одного боку, підтверджуючи трансгресивний у найширшому сенсі характер топосу спокуси, а з іншого – зумовлюючи відповідний, себто трансгресивний, штиб топосу сексуальності. Саме внаслідок трансгресії спокуси і трансгресії сексуальності тіла двох коханців надають сенс власному існуванню, а крім цього, «зваблюючи <...> виступ[ають] у якості повноти буття і зму[шують] визнати себе саме таким[и]», а, либонь, і такими, що здатні протиставити себе смерті.

Таким чином, ті, хто за будь-яких інших обставин не могли, та й навряд чи претендували б на визначне місце у всесвіті, тому що альтернативи розвитку подій, у центрі яких вони опинилися, у них, власне кажучи, не було (хоч теоретично альтернатива, безумовно, була!), – отже, ці герої внаслідок трансгресивної енергії спокусливості і сексуальності, чи то пак спокусливої сексуальності або ж спокусливості сексуальності, неабияк підсиленої чарівною потужністю художнього дискурсу, вдаються до тілесно-топологічних подорожей світом, а також власними тілами і долають не тільки географічні, національні чи державні кордони – вони легко нехтують і усіма границями та рамками, які обмежують їх самих, а відтак перетворюються не просто на головних героїв, а на героїв, чия «історія кохання» з «блазенськ[ої] комеді[ї] тривалістю тридцять із гаком років...» може цілком дорівняти усім попереднім славетним історіям кохання від Орфея та Еврідікі і Дафніса та Хлої до Трістана та Ізольди і Ромео та Джульєтти.

Засаднича відмінність сучасних перуанців Рікардо і Отіліті від їхніх попередників полягає, натомість, не тільки у тому, що їхні

стосунки були позбавлені навіть дешиці ідилії, а й у тому, що їхній шлях один до одного пролягав не через казкове і миттєве поєднання – він пролягав через подолання буцімто нездоланної прірви у часі та просторі сексуальності і спокуси, втім у граничному варіанті так само, як і в інших випадках, – через подолання Смерті.