

Фелікс Штейнбук

УДК 821.112.2(436)“18+20”.09

МАЗОХ – ЄЛІНЕК: ТІЛЕСНО-МІМЕТИЧНА ТОПОЛОГІЯ КОРЕЛЯТУ СЕКСУАЛЬНОСТІ, АБО ЛІТЕРАТУРНО-ЗБОЧЕНА КОЛІЗІЯ СКЛАДНОЇ ПРОСТОТИ

У статті запропоновано аналіз повісті Л. фон Захер-Мазоха “Венера в хутрі” та роману Е. Єлінек “Піаністка” в топологічному контексті кореляту сексуальності. Доведено, що сексуальність і дискурсивність ґрунтують відповідні топосфери, які утворюють спільний простір, що визначається багатим естетичним і філософським змістом.

Ключові слова: корелят сексуальності, мазохізм, тілесно-міметичний метод, топос, топосфера.

Felix Shteinbuk. Sacher-Masoch – Jelinek: Corporeal mimetic topology of sexual correlate, or, Literarily perverted collision of the difficult simplicity

The article places the story “Venus in Furs” by Leopold von Sacher-Masoch and the novel “The Piano Teacher” by Elfriede Jelinek in the typological context of sexual correlate. The author argues that sexuality and discursiveness produce respective topospheres which form the common space of rich aesthetic and philosophical value.

Key words: sexual correlate, masochism, corporeal mimetic method, topos, toposphere.

*Для того, хто не чує музики,
ті, хто танцює під неї, можуть
здаватися божевільними.*

Герхард Фритч

Причетність Л. фон Захера-Мазоха та Е. Єлінек до однієї, себто австрійської, літератури навряд чи випадкова. Проте вражає все ж таки не ця спорідненість митців, а колізія більш ґрунтовна, а отже, і загадкова. Принаймні, якщо вдатися до порівняння двох творів цих австрійських авторів – відповідно повісті першого “Венера в хутрі” і роману другої “Піаністка”, то вже не залишиться жодних сумнівів щодо спільної тематики обраних текстів.

Водночас цілком очевидні й відмінності між ними, бо ж і самі письменники різняться між собою історичною епохою, у яку вони жили і творили, а також статевою приналежністю й тим, що наш земляк, який народився у Львові, усе ж таки на сто років випередив свою послідовницю, народжену безпосередньо в Австрії.

Ще більшою мірою виявляють несхожість головні герої їхніх творів та загалом конфігурація мазохістської самореалізації цих персонажів. Зокрема, герой повісті Л. фон Захер-Мазоха – шляхтич на ім'я Северин фон Куземський, який становить взірць щодо репрезентації класичного зразка мазохізму. Натомість образ головної героїні роману Е. Єлінек Еріки Когут перебуває на кардинально протилежному полюсі щодо свого попередника, бо йдеться про представницю слабкої статі, котра свої мазохістські фантазії, на відміну від Северина, намагається переважно здійснити не із жінкою, а з молодиком на ім'я Вальтер Клеммер.

Упадають в око й суто літературні відмінності між цими творами. Так, сюжетно-композиційна основа повісті Л. фон Захер-Мазоха – читання анонімним оповідачем особистих нотаток пана Куземського, який “усе написане <...> уклав зі свого колишнього щоденника...” [5, 67] і котрий у цих записах розповідає про події, що сталися з ним кілька років тому. До зовсім іншого стибу сюжетно-композиційної, а разом і наративної організації вдається Е. Єлінек у романі “Піаністка”, адже історія, покладена в основу цього тексту, розгортається не в минулому, а в теперішньому часі, й оповідь провадить усюдишущий автор-усезнавець, чи то пак наратор.

Проте, попри всі ці та інші різючі відмінності, неспростовним фактом залишається їхня спорідненість, а не відмінність, тому що в обох випадках у центрі розповіді опиняються герої, які надихаються, у засаді, збоченою пристрастю, а чи й потерпають від неї. Саме через цей зміст виникає чи не найскладніша проблема, пов'язана з аналізом обраних творів, адже, з одного боку, йдеться все ж таки буцімто про літературні твори, натомість із другого – про твори, зміст яких не надто вписується у звичні – навіть з огляду на модерністські або, тим більше, постмодерністські, сказати б, сексуально-епатажні витівки – уявлення про мистецтво загалом і мистецтво слова зокрема.

Отже, на нашу думку, той шлях, рухаючись яким можна було би зняти вказані суперечності і здійснити адекватний об'єкту дослідження розгляд відповідних текстів, полягає в поєднанні декількох підходів. Передусім необхідно вдатися до тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів, котрий передбачає розгляд літературних текстів як таких, що репрезентують тілесне буття людини мистецькими засобами, й оперує численними тілесними корелятами, серед яких знайшлося місце і для кореляту сексуальності [див.: 18; 19].

Водночас тілесно-міметичний метод, безумовно, перегукується з деякими засадами так званого антропологічного повороту в тій частині, що дозволяє заперечити або й знехтувати бінарні опозиції (на зразок чорний – білий, література – не література тощо), які ґрунтуються на традиційних підходах і, власне, на картезіанському способі мислення [див.: 8; 10; 12].

Нарешті, ще один підхід, який може стати у пригоді для ефективного аналізу творів Л. фон Захер-Мазоха та Е. Єлінек і подібних до них, а також цілком уписується в засади як тілесно-міметичного методу, так й антропологічного повороту, – визначається як топологічний підхід і передбачає залучення до інтерпретаційної практики категорії топосу, яка, на моє глибоке переконання, вирізняється потужним аналітично-дискурсивним потенціалом, бо може бути визначеною як універсальний змістовий простір, що має здатність водночас існувати поза текстом і реалізовуватися в тексті, а також суттєво,

тобто надзвичайно динамічно, дієво й різноманітно, впливати на організацію художніх творів, незалежно від того, де, коли, ким та в рамках якого напрямку чи художнього методу вони були написані [див.: 13; 15; 17].

Отже, *мета* цієї статті полягає в тому, аби проаналізувати повість Л. фон Захер-Мазоха “Венера в хутрі” та роман Е. Єлінек “Піаністка” в топологічному контексті кореляту сексуальності.

Передусім необхідно зазначити, що обидва твори внаслідок специфічної тематики наділені виразно суперечливою природою. Так, попри численні нарікання і звинувачення в порнографічності, наприклад, Ж. Дельоз твердить, що “взагалі слід указати на незвичну добropорядність праць Мазоха. Найбільш упереджений цензор, – на думку французького дослідника, – не знайде у “Венері” нічого, що заслуговувало б на ремствування, хіба що зможе висловити свої претензії до тієї невловимої атмосфери, до того відчуття задухи й підвішеності, які характеризують усі романи Мазоха” [2]. В окресленому щойно сенсі майже вторує Ж. Дельозу й А. Плахіна, яка нагадує, що й Е. Єлінек “...звинувачували ледь не в порнографії, хоча будь-який читач роману може лише посміятися через безглуздість таких звинувачень...” [11].

Утім жоден читач не матиме змоги й заперечити очевидність, за якою ці твори присвячено аж ніяк не боротьбі за щастя трудящих чи хоча б любовним поневір'ям на кшталт Євгенія Онєгіна або ж Степана Радченка. Звісно, усе, що відбувається з героями творів Л. фон Захер-Мазоха та Е. Єлінек, сконцентроване навколо банального бажання кожної особистості любити й бути любленою. Але це тривіальне прагнення Северин фон Куземський та Еріка Когут утілюють доволі своєрідно, бо ж основу цього бажання становить сексуальна перверсія.

Водночас було би, певно, помилкою зараховувати аналізовані тексти й до так званої імморалістичної літератури, адже, як уважає Ж. Дельоз, крім пристойного штибу, принаймні повість Л. фон Захер-Мазоха наділено ще й неабиякими... педагогічними інтенціями, бо для здійснення своїх фантазій “мазохістові потрібно виховати для себе деспотичну жінку. Він має переконати її і змусити “підписатися” [під договором]. Він за своєю сутністю – вихователь. І він приречений на те, аби долати всі небезпеки, пов'язані з потенційними поразками, котрими може завершитися будь-яке педагогічне починання” [2].

Що ж стосується роману Е. Єлінек, то педагогічний складник дається взнаки в цьому творі як імпліцитно, так й експліцитно, тому що, з одного боку, головна героїня пише своєму гаданому “деспотові” лист-договір, у якому докладно подано мазохістський сценарій їхніх можливих взаємин, а з другого – за фахом і посадою Еріка – викладач музики, і цей сценарій вона намагається втілити зі своїм учнем.

За таких обставин ситуація стає ще більш сумнівною з морального погляду, але в засаді ці деталі тільки додатково посилюють і поглиблюють збочений різновид кореляту сексуальності, що, власне, і фундує сюжетно-композиційний, ідейно-тематичний, мотивний, наративний і загалом поетикальний змістові рівні обох текстів.

Отже, дещо про сексуальність. Прикметно, що за часів Л. фон Захер-Мазоха номінально сексуальності взагалі “не існувало”, адже “навіть в англійській мові, звідки й походить його сучасне значення, слово “sex” уперше було застосовано у значенні “коїтус, злягання” 1929 року у творчості англійського письменника Девіда Герберта Лоуренса (автора скандального роману “Коханець леді Чаттерлей”). А слово “сексуальний” (“sexu”) у значенні “привабливий” з'явилося лише 1956 року” [3].

Здається, що таке “запізніле” найменування зумовлено об’єктивними причинами, бо, на думку видатного англійського соціолога Е. Гідденса, “сексуальність увійшла до людського буття як частина дедалі більшого відокремлення сексу від гострої необхідності щодо репродукції” [1, 17].

Водночас, окрім соціологічного, психологічного та морального вимірів, французький філософ М. Мерло-Понті, узявши до уваги як екзистенціалістську концепцію Ж.-П. Сартра, так і психоаналітичну концепцію З. Фрейда, запропонував принципово іншу, а власне – феноменологічну візію, і дійшов висновку, за яким у сексуальності “ми маємо справу не з периферійним автоматизмом, а з інтенціональністю, що продовжує загальний рух існування” [9, 312].

Коментуючи ці ідеї М. Мерло-Понті, сучасна російська дослідниця В. Кошелева слушно зауважує, що за такого розуміння “сексуальна поведінка аж ніяк не зумовлена лише внутрішніми можливостями органічного суб’єкта, [оскільки] між сексуальним стимулом та сексуальною поведінкою – і в патології, й у нормі – виразно дається взнаки особлива “життєва зона”, “екзистенціальний”, або “антропологічний”, простір, визначений “феноменальним тілом”, що є не об’єктом, не сумою органів, а “смісловим ядром”, “системою можливих життєвих позицій” [і, врешті-решт,] носієм метафізичного сенсу людського існування” [6, 57].

Якщо експлікувати ці міркування на розглядувані твори австрійських авторів, то можна легко помітити, що такий варіант інтерпретації змісту обраних текстів дає змогу щонайменше нівелювати тематично-змістову двозначність останніх і, зокрема, забезпечує передумови для сміху читачів щодо порнографічності повісті “Венера в хутрі” й роману “Піаністка”.

Так, в обох випадках ідеться передусім про намагання хоч якось концептуалізувати взаємини між чоловіком і жінкою чи, точніше, не тільки концептуалізувати, а й зняти онтологічну суперечність між першим і другою. Відмінність полягає лише в тому, що в повісті Л. фон Захер-Мазоха закономірно домінує чоловіча перспектива, а в романі Е. Єлінек – відповідно перспектива жіноча. Утім, на думку оповідача з повісті “Венера в хутрі”, немає жодних сумнівів у тому, що “чоловік і жінка <...> за природою вороги...” [5, 63], хоча б через те, що, як уважає, наприклад, авторка роману “Піаністка”, “представники обох статей завжди прагнуть до чогось кардинально протилежного” [4, 192].

Водночас спосіб подолання цієї ніби не здоланої суперечності теж в обох випадках запропоновано майже однаковий: Л. фон Захер-Мазох наголошує на тому, що чоловік “...має лише один вибір: стати тираном або ж рабом жінки” [5, 67]. Натомість у творі Е. Єлінек попередню формулу діалектично ускладнено, унаслідок чого, “ставши її [себто Еріки] повелителем, він [тобто Вальтер Клеммер] ніколи не зможе керувати нею” [4, 291]. Інакше кажучи, за модернізованою версією таких, либонь, дивних стосунків, як “тиран – раб”, це “раб” стає “повелителем”, а отже, “повелитель” приречено перетворюється на “раба”. Та в жодному разі це аж ніяк не змінює загальної конфігурації взаємин між чоловіком і жінкою, що за таких обставин можуть співіснувати та взаємодіяти лише на окреслених засадах.

Означена конфігурація виглядає приблизно так: чоловіки – жінки = кохані – вороги = тирані – раби – і зумовлює логічне питання щодо того, чому кохання – а йдеться, вочевидь, саме про нього – набуває таких, далєбі, збочених форм? Прикметно, що власне в аналізованих творах безпосередньої відповіді на це питання немає. Проте Ю. Кристева вважає, що такі наслідки неминучі, бо, по-перше, “дискурс кохання <...> має <...> передусім <...> стати безсоромним...”, адже “за своїм потенціалом він поступається лише фантазму

разом із найбільш перверсивними його закамарками” [7, 104]. А по-друге, на глибоке переконання французького філософа, ці наслідки фатальні через те, що, зокрема, “сучасний дискурс кохання намагається разом висловити й ідеалізацію, і приголомшення, притаманне любовному почуттю...”, бо, за Ю. Кристеву, “піднесене – це те, що не є ані об’єктом, ані суб’єктом, це той ані-об’єкт, ані-суб’єкт, який ми (себто Ю. Кристева. – Ф. Ш.) назвали “мерзенністю” [7, 105].

Чи це означає, що взаємини між чоловіком і жінкою в контексті дискурсу кохання трансформуються в напрямку нівелювання й остаточного зняття онтологічної суперечності між представниками обох статей? Здається, що так. Принаймні частково це протиставлення сливе позбавлене своєї гостроти, бо в такій взаємодії, у якій антропологічно визначені й тілесно зумовлені ролі фактично втрачають чітку диференціацію та об’єктивну актуальність, відповідна проблематика набуває іншого виміру, що його можна позначити як сексуальний простір або топос сексуальності.

Топос сексуальності за окресленої перспективи – це передусім місце, де, сказати б, відсутні чоловіки й жінки, а навіть, як виявляється, суб’єкти та об’єкти. Натомість, за М. Фуко, варто говорити, зокрема, про “небо безмежної ірреальності” [16, 129], у просторі якого і справді не надаються на панування навіть об’єкти чи суб’єкти, бо придатними для цієї царини виявляються лише сенси – як дрібні, так і надзвичайно вагомі, але обов’язкові й необхідні для елементарного людського існування.

Так, у повісті Л. фон Захер-Мазоха “Венера в хутрі” вже в назві поєднано величне і нище, що через оксюморонне, у засаді, поєднання забезпечує виникнення топосу, у якому його складники перетворюються на свою протилежність, а відтак остаточно та ще й у поєднанні з багатим на сенсові конотації ім’ям античної богині окреслюють цей топос як топос сексуальності. У самому ж тексті відповідні трансформаційні процедури детермінують розгортання згаданого топосу через внутрішнє захоплення почуттями кохання й насолоди та зачарування зовнішніми атрибутами, серед яких, вочевидь, домінує хутрянний одяг.

Своєю чергою, назва роману Е. Єлінек “Піаністка” теж містить, хоч і в дещо зниженому варіанті, поєднання двох якщо й не полярних, то все одно протиставлених сенсів, один із яких корелює з мистецькою сферою, себто з музикою, а другий – із виконавським ремеслом. Що ж стосується змісту твору під цим кутом зору, то причетність головних героїв до світу музики й водночас їхнє ангажування в нищий світ збочених пристрастей призводить не тільки до девіантних крайнощів, через що вони спочатку обмінюються своїми ролями, а потім зовсім відмовляються від них; унаслідок цього Еріка з “рабині” перетворюється на жертву, Клеммер із жертви – на ката-хулігана, а мазохістська колізія трансформується в побутову бійку і гвалт, – чи не головним результатом усіх цих карколомних перипетій стає остаточне дезавування дискурсу кохання, який набуває виразний кшталт трагіфарсу.

Зрештою, не уникла мотиву трагіфарсу й історія Северина фон Куземського, якого без згоди останнього відшмагав коханець Ванди фон Дунаєвої, себто “Венери в хутрі”. Утім у кожному з аналізованих творів зворотним боком ганьби головних героїв стала спроба запропонувати певні буттєві узагальнення. Відповідно до цих узагальнень “лише насолода сповнює сенсом буття” [5, 164], а “кохання по суті своїй є знищенням” [4, 371].

Це може, зокрема, означати, що йдеться, у засаді, про надзвичайно крихкий і динамічний стан, який виникає на непевному ґрунті умоглядних і водночас зумовлених тілесними чинниками уявлень, живиться хоч і потужними, але

мінливими та швидкоплинними сексуальними бажаннями і прагненнями, а, щонайголовніше, прикметне переважно деструктивним, ба навіть й автодеструктивним спрямуванням. Так, у повісті Л. фон Захер-Мазоха визначальний образ, який становить символічне втілення щойно окреслених сенсів, – це образ одягненої в хутро скульптури Венери, що спочатку оживлюється у сні оповідача, а дещо згодом з'являється в автентичній іпостасі в інтродукції до гаданого рукопису Северина фон Куземського – рукопису, у якому викладено любовно-мазохістські пригоди останнього.

Появу античної богині на сторінках повісті в першому випадку можна пояснити ідеологічними причинами, які Ванда фон Дунаєва формулює особисто і які пов'язані з тим, що, на її думку, для “діт[ей] сучасності, схильних до копірвання в собі...” [5, 62], язичницьке кохання, сповнене пристрасті й насолоди, давно вже стало недосяжним. Натомість скульптура Венери, яку Северин побачив на маленькому карпатському курорті, “у саду, серед чагарів...” [5, 68], виконує іншу функцію, а саме: мармурова постать водночас як засвідчує слушність попереднього твердження, так і пророкує своєю присутністю фатальний розвиток подій у подальшій частині твору. Звісно, така нарочита ідейно-композиційна організація повісті виглядає дещо архаїчною, але це в жодному разі не заперечує очевидного факту, за яким спроби Северина актуалізувати античне уявлення про кохання обертаються фарсовим різновидом буттєвої катастрофи.

Окреслена колізія притаманна й роману Е. Єлінек із тією лише відмінністю, що міра спалюваності кохання за минулі сто років і справді зростає до катастрофічних масштабів. Яскраві епізоди, які виразно й в усіх сенсах унаочнюють такий стан речей, – це передусім ті, що в них змальоване задоволення Ерікою її вуайєристських уподобань. Отже, перший епізод присвячено опису візиту героїні до “Венериної гори в мініатюрі” [4, 65] або в “печеру Венери” [4, 71], тобто до специфічного закладу для чоловіків, у якому демонструють так зване піп-шоу. Прикметна, вочевидь, подвійна згадка в цьому контексті про Венеру, але ще важливішими видаються наслідки цих, м'яко кажучи, суперечливих відвідин, оскільки, з одного боку, “тут, у кабінці, вона [Еріка] перетворюється на порожнє місце” [4, 70], а з другого – попри те, що пані Когут так само, як і “кожен чоловік[,] дивиться насамперед...” “на трикутники волосся внизу живота...” жінок, що беруть участь у видовищі, усі ці спостерігачі “дивляться на ніщо, на абсолютну і чисту відсутність”. Більше того, “спершу [відвідувач закладу] дивиться на ніщо, а вже потім звертає увагу на решту жінки” [4, 71].

Це означає, що нібито безперечно сексуальна у своїй основі подія виявляється цілковито безпідставною, бо глядачі надихаються тим, чого насправді не існує. Або інакше: авторка роману, нехтуючи будь-якою ідеологією, а також мораллю і пристойністю, змальовує ситуацію, зміст якої зумовлений лише сексуальним підґрунтям. Проте результат, як й у випадку з повістю Л. фон Захер-Мазоха, фактично тяжіє до нульової позначки. Додатково такі мізерні наслідки забезпечені й сенсом другого епізоду, у котрому головна героїня твору, не вдовольнившись спостереженнями за одноосібними виступами жінок із піп-шоу, рушає до Пратера, величезного парку, розташованого вздовж берега Дунаю на півдні австрійської столиці. За певний час Еріка знаходить те, що вона шукала, себто парочку, яка в куцах відбуває енергійний коїтус, що зовні нагадує безпосередній та природний різновид злягання античного стибу, принаймні з огляду на сучасні уявлення про це “дитинство людства”. Утім, по-перше, присутність Еріки, а по-друге, кумедність самої ситуації, пов'язаної з тим, що ці коханці розмовляють різними мовами, не розуміючи одне одного,

призводять до результату, прямо протилежного від бажаного, унаслідок чого “глядачку побачене руйнує” [4, 193].

Ці невдалі пошуки сягають свого апогею у стосунках Еріки Когут із Вальтером Клеммером, якого “бажання цієї жінки поволі затягнули <...> у свій чорторий” [4, 305], а її саму після поверхових і доволі поблажливих сеансів самодеструкції остаточно зруйнували вже зсередини. Отож учень по-справжньому відлупцював учительку і, на додаток, просто з’валтував Еріку в її ж власному помешканні та майже на очах пані Когут-старшої. Натомість Еріка мала намір зарізати свого кривдника кухонним ножом, але так і не спромоглася на цей злочин, і тому повернула зброю у звичному напрямку, хоч в останню мить їй і забракло “сили для цього”. Отже, “її погляд падає у порожнечу, і, не відчуваючи жодного гніву, злості чи пристрасті, Еріка Когут запихає ніж [собі] у плече” [4, 381].

М. Фуко в цитованій раніше праці висловив обережне припущення, відповідно до якого, “мабуть, варто було би сказати, що у світі, у котрому не залишилося нічого святого, сексуальність виявляється єдино можливою сферою диференціації почуттів” [16, 114]. Проте, як це стає очевидним із розгляду обраних для аналізу творів, мазохістський варіант сексуальності “обертається й не може не обернутися на феральність...” [14, 227]. Більше того, на думку Ж.-П. Сартра, “мазохізм, у засаді, є невдачею” остільки, оскільки “мазохізм – це постійне зусилля, котре має на меті знищення суб’єктивності суб’єкта шляхом вручення її іншому...”, унаслідок чого “це зусилля супроводжується виснажливою й солодкою свідомістю поразки, через що суб’єкт урешті-решт починає прагнути до цієї поразки як до своєї головної мети” [14, 228].

Прикметно, що поразки зазнають і Северин, й Еріка. Утім поводяться вони радикально відмінно: перший спрямовує свою, зокрема й сексуальну, енергію на підвладних йому жінок, бо вирішує з ковадла перетворитися на молот [5, 168]. Натомість друга так і не знаходить сили для того, щоби завдати шкоди комусь іншому, крім себе самої. А що вже до сексуального аспекту історії Еріки, то ніж, який опиняється в її плечі, символічно засвідчує ґвалт героїні, учинений над собою.

За таких обставин, вочевидь, навіть мазохізм як спосіб сексуального функціонування індивідуума в цьому світі зазнає цілковитої руйнації, адже, за Ж. Дельозом, хоча “принцип задоволення й панує над усім, але нічим не керує” [2]. Так, звісно, “для цього принципу немає жодних винятків, проте існує певний залишок, який не можна редукувати до цього принципу...” Більше того, “ніщо не суперечить цьому принципу, проте є щось зовнішнє й чужорідне щодо нього – якийсь той бік...” [2].

Можливо, цей залишок полягає в тому, що, на думку Ж.-П. Сартра, “мазохізм надається на визначення як рід запаморочення – запаморочення не перед кам’янистим урвищем, а перед прірвою чужої суб’єктивності” [14, 227]. А можливо, має рацію В. Кошелєва, стверджуючи, що “складність і суперечливість еротичної любові <...> вкорінені в загальну драму людського існування, котра пов’язана з метафізичною природою людської істоти та двоїстістю тіла, що водночас становить і суб’єкт, і об’єкт, носій нерозчинних, незнищених ціннісно-смыслових утворень...” [6, 57].

Та якщо знехтувати реальність і сконцентруватися на художньому дискурсі, зокрема, проаналізованих творів Л. фон Захер-Мазоха й Е. Єлінек, то матимемо достатньо підстав, аби дійти висновків, за якими, по-перше, топос сексуальності виразно корелює з літературою в тому сенсі, що їхню основу складає ніщо, тобто – відповідно потяг і слово.

Унаслідок цього, по-друге, як потяг, так і слово, будучи нічим не обмеженими, творять свій особливий, хоча, зрозуміло, й опосередковано пов’язаний, проте

надзвичайно далекий від реальності світ, який вирізняється засадничою збоченістю. У першому випадку тільки мінімальне порушення норми, а, отже, вихід за рамки репродуктивної функції, приводить до виникнення як певного сенсу зосібна, так і сексуальної топосфери загалом, тобто такої топосфери, що становить ґрунт для виникнення будь-яких смислів, крім тих, що стосуються біологічної природи людини. А у другому випадку йдеться про засіб комунікації, також позбавлений прагматичної спрямованості, через що слово набуває естетичного виміру і стає причетним до креативного породження топосфери, цілком придатної для продукування складного й різноманітного, але передусім художньо зумовленого змісту.

Натомість, по-третє, окреслене розуміння цих двох типів топосфер дозволяє дати відповідь на питання про те, чому взагалі відбувається їхнє поєднання й чому, попри перверсивну тематику певних художніх творів, ми маємо змогу піддавати ці тексти літературознавчому аналізу, а надто – віднаходити там сенси, які жодною мірою не порушують ані наукової коректності, ані переконливої вірогідності щодо отриманих результатів.

По-четверте, саме завдяки поєднанню, зокрема, двох топосфер – топосфери сексуальності й топосфери дискурсивності, а також попри те, що світ літератури в запропонованому щойно контексті постає на загал схибленим світом, котрий концентрується переважно на автопродукуванні, – дуже прості (бодай до примітивізму!) істини набувають неабиякої художньої та онтологічної складності.

І нарешті, по-п'яте, мазохістські вподобання Северина фон Куземського та Еріки Когут автори цих персонажів вивели з підпілля Воно на світ Божий і надали їм домінуючого характеру. Ці смаки привели, як, наприклад, Л. фон Захер-Мазоха, до номінації однієї із сексуальних перверсій або, як Е. Єлінек, до переконливого підтвердження того очевидного факту, що жінка, будучи істотою антропологічною, подібна до чоловіка навіть у двозначних, чи то пак збочених, дрібницях. Крім того, австрійські митці спромоглися створити тексти, у яких актуалізовано дискурсивно-тілесну, передусім дискурсивно-сексуальну топосферу, надзвичайно багату на естетичні й філософські сенси, а також забезпечити п'янке відчуття ніби через ходіння по линві, напнутій між сексуальністю і дискурсивністю.

Простіше кажучи, поневір'яння обох головних героїв перехресними стежками топосфери сексуальності чи, точніше, особистої суб'єктивності, про що, власне, і йдеться в обох творах, лише на перший погляд завершилися поразкою – насправді й Северин, й Еріка доп'яли все ж таки до того, що “рожевий туман перечулення розвіявся” [5, 168], і вони опинилися в себе вдома [5, 167; 4, 382], обтяжені не тільки гіркотою розчарування, а й непересічним досвідом, за одним із постулатів якого “задарма буває тільки смерть, та і за неї платиш ціною життя” [4, 133], а за іншим – “видимість завжди випереджає сутність...”, і тому “реальність, мабуть, є найбільшою з існуючих ілюзій” [4, 158].

ЛІТЕРАТУРА

1. *Гидденс Э.* Трансформация интимности. Сексуальность, любовь и эротизм в современных обществах / Пер. с англ. В. Анушин]. – СПб.: Питер, 2004. – 208 с.
2. *Делёз Ж.* Представление Захер-Мазоха (Холодное и жестокое) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://voxx.ru/delez_mazoh.html.
3. *Джуан С.* Странности нашего секса (парафилии) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://lib.rus.ec/b/315697/read>.
4. *Єлінек Е.* Піаністка / Пер. з нім. Н. В. Сняданко. – Харків: Фоліо, 2011. – 382 с. – (Б-ка нобелівських лауреатів).
5. *Захер-Мазох Л. фон.* Венера в хутрі / З нім. перекл. Н. Іванчук. – Львів: ЛА “Піраміда”, 2008. – 236 с. – (Серія “Майстри українського перекладу”).

6. Кошелева В. Тело, сексуальность и метафизика любви (Морис Мерло-Понти) // *Апокриф*. – № 3 (6. г.). – С. 56-59.
7. Кристева Ю. Дискурс любви // *Танатозграфия Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века*. – СПб.: Мифрил, 1994. – С. 103-109.
8. Ландольт Э. Антропология предельной открытости: Валерий Подорога // *Новое литературное обозрение*. – 2012. – № 114. – С. 91-109.
9. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. – СПб.: Ювента; Наука, 1999. – 603 с.
10. Николози Р. Антропологический поворот в литературоведении: примечания из немецкого контекста // *Новое литературное обозрение*. – 2012. – № 113. – С. 80-84.
11. Плахина А. Немецкоязычная, но не немецкая: Некоторые аспекты австрийской прозы 1970–1990-х годов [Электронный ресурс] // *Вопросы литературы*. – 2007. – № 6. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/6/pl1.html>.
12. Поселягин Н. Антропологический поворот в российских гуманитарных науках // *Новое литературное обозрение*. – 2012. – № 113. – С. 27-36.
13. Савчук В. Топологическая рефлексия. – М.: “Канон+” РООИ “Реабилитация”, 2012. – 416 с.
14. Сартр Ж.-П. Первичное отношение к другому: любовь, язык, мазохизм // *Проблема человека в западной философии: Переводы / Сост. П.С. Гуревича; общ. ред. Ю. Н. Попова*. – М.: Прогресс, 1988. – С. 207-228.
15. Тхостов А. Топология субъекта: Опыт феноменологического исследования // *Вестник МГУ*. – 1994. – № 3. – С. 3-12. – (Серия 14. Психология).
16. Фуко М. О трансгрессии // *Танатозграфия Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века*. – СПб.: Мифрил, 1994. – С. 113-131.
17. Хазагеров Г. К изучению топосферы культуры [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.khazagerov.com/pragmatica/82-topos-vs-concept.html>.
18. Штейнбук Ф. Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття: Монографія. – К.: Педагогічна преса, 2007. – 292 с.
19. Штейнбук Ф. Тілесність – мімесис – аналіз (Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів): Монографія. – К.: Знання України, 2009. – 215 с.

Отримано 27 грудня 2012 р.

м. Ялта, Автономна Республіка Крим