

КОНЦЕПЦІЯ ІНТЕГРАЛЬНОГО „Я“ В АВТОБІОГРАФІЧНІЙ ТРИЛОГІЇ ЕЛІАСА КАНЕТТІ

У нотатках від 1992—1993 рр., які ми відносимо до поля автобіографічної літератури, Еліас Канетті, коментуючи свою біографічну трилогію, так окреслює завдання автобіографії: „Історія життя має складатися з достатньої кількості загадок, аби було що відгадувати, і нічого страшно-го, якщо ті чи ті розв'язки виявляться неправильними. Деякі моменти слід закладати так, щоб вони назавжди залишилися невидимими. Всі самозвеличувальні й фальшувальні втручання повинні викликати сміх. Історія життя таємна, як життя, про яке вона говорить. Витлумачені життя не були життями“¹.

В усіх трьох частинах автобіографії Е. Канетті оповідь ведеться від першої особи й у дуже рідкісних випадках „я“, яке пригадує, обирає форму „ти“, яка виконує технічну функцію, не набуваючи достатньої значенности, щоб розглядати її як одну з форм ведення автобіографічної оповіді, і яка є самозвертанням, в котрому „я“ і „ти“ тотожні („я і ти одна душа“²): оповідь веде автобіографуюче „я“ (das sprechende Ich), а автобіографоване „я“ на понаддраматичному рівні виступає обговореним „я“ (das besprochene Ich), тоді як на формально-граматичному рівні воно також є „я“, яке говорить (das sprechende Ich), адже „я“, яке пригадує, пригадує само себе в часопросторі минулого часу.

Навіть там, де самокритичний оповідач утішається можливістю вимовляти „я“, змальовувати вчинки, думки і стани цього „я“. Бертрам Казміровські говорить про „дивовижну впевненість „я“ в собі“, з допомогою яких „оповідач випишує своє дитинство і юність“³. Воно напрочуд інтегральне й свідоме себе. М. Болляхер говорить у зв'язку з ним про „інтегральність індивіда“⁴. Таким воно себе декларує. Концепцію інтегрального пригадування М. Болляхер називає „поетологічною конституцією автобіографії“

¹ Canetti E. Aufzeichnungen 1992—1993.— München und Wien, 1996.— S. 82—83.

² Gadamer H.-G. Gedicht und Gespräch: Essays.— Frankfurt am Main, 1990.— S. 64—69.

³ Kazmirowski B. In der Provinz des Lehrers. Rollenbilder und Selbstentwürfe in Leben und Werk von Elias Canetti.— Frankfurt am Main und andere, 2004.— S. 45.

⁴ Bollacher M. „...das Weitertragen des Gelesenen“. Lesen und Schreiben in Canettis Autobiographie // Canetti als Leser / Herausg. G. Neumann.— Freiburg im Breisgau, 1996.— S. 38.

Е. Канетті⁵. Водночас дослідник відмежовується від спроб прирівняти концепцію інтегральної особистості до ізолюваності й самодостатності супроти зовнішнього світу: „Хоча автобіографія Канетті й підпорядкована регулятивній ідеї поетичної самореалізації, на яку „я“, що оповідає, спрямовує поворотні моменти історії свого життя, проте вона не сповідує монадологічного міфу „зміцненого „я“, яке в ізолюваності й самодостатності барикадується проти зовнішнього світу“⁶.

Таке трактування „я“ не тільки домінує, а й є єдиним у літературознавстві; йдеться про нерозмежованість двох рівнів репрезентації „я“ у художньому творі: 1) на рівні художнього простору, 2) на рівні оселеного в ньому змісту. На першому рівні маємо справу з формальним „я“ як частиною художнього простору, тож говоримо про його репрезентації, розмежовуючи між „я“-оповідачем і оповідженим „я“, автобіографуючим „я“ й автобіографованим „я“ і так далі. На другому рівні маємо справу з „я“ у художньому просторі, з „я“ як особою; саме це „я“ адекватне і суголосне або несуголосне з „я“ позахудожньої дійсності. Якщо у випадку формального „я“ йдеться про його репрезентації, то у випадку „я“ як особи може йтися як про репрезентації, так і про саморепрезентації. З саморепрезентаціями маємо справу в автобіографічній і подорожній нефікціональній літературі. Говорячи про „я“, ми говоримо про одну з двох його репрезентацій або й про обидві одночасно.

Уже формальний рівень ставить інтегральність „я“ під сумнів. „Я“ оповідача не заповнює всього оповідного простору. Мало того, воно не заповнює його зовсім. Воно його кшталтує, щоб оселити в ньому інше „я“. Воно розповідає історію цього іншого „я“. Воно начебто є тим іншим „я“, принаймні було ним, однак було ним давно, тепер воно ним не є, хоча протягом усієї оповіді між обома „я“ відбувається постійна кореспонденція. Того „я“, яким воно було насправді, немає — воно безповоротно втрачене. Інше „я“ збереглося лише таким, яким його „я“, яке оповідає, бачить (мислить, пам'ятає). Воно збереглося лише в уяві „я“, яке оповідає, тому воно, на відміну від реального „я“-оповідача, є уявленим „я“. Водночас „я“, яке оповідає, ближче до уявленого „я“, ніж було б до уявного „я“ неавтобіографічного художнього тексту. Оповіджене „я“ автобіографії є іншим „я“, але не є „я“ іншого, і ми це виразно відчуваємо в будь-яких художніх автобіографіях, хоч би як вони komponувалися і хай як у них розподілено ролі.

Нарешті, „я“, яке оповідає, і „я“ оповіджене перебувають в особливому зв'язку з „я“ автора, який, мов ідентифікаційний штемпель установи, поставив над автобіографією своє ім'я та прізвище. Особливість цього зв'язку такої самої природи, що й між „я“, яке оповідає, й оповідженим „я“: жодне з них не є „я“ іншого, вони всі „я“ одного, хоча є не одним, а трьома „я“. Міфотворець потрапляє у формальну пастку створеного ним міфу про себе: скільки б він не стверджував, що є (був) таким, як подано в автобіографії, завжди існуватиме люфт між ним як автором, з одного

⁵ Bollacher M. Die Gegenwärtigkeit des Vergangenen. Elias Canettis Erzählung „Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend“// Bollacher M. Das erinnerte Ich. Kindheit und Jugend in der deutschsprachigen Autobiographie der Gegenwart / Herausg. B. Gruber.— Paderborn, 2000.— S. 20.

⁶ Bollacher M. „...das Weitertragen des Gelesenen“...— S. 38.

боку, і парою „я“-пригадувач / пригадане „я“ — з другого. Формальне усамостійнення „я“-оповідача від „я“ автора невіддільне від сприйняття „я“-оповідача як автономної інстанції, що завше зближує автобіографію з фікціональним „я“-романом. Така близькість зворотним чином породжує ефект фікціоналізації автобіографічного „я“. Водночас у фікціональному „я“-романі, що його, як і автобіографію, наскрізно оповідає той самий „я“-оповідач („чистий“ „я“-роман), властивий автор оповіді зникає з поля зору читача („By a first-person novel is meant a novel that is narrated all the way along in the first person who appears in the novel, the narrator“⁷),

тоді як автобіографічний пакт унеможливорює зникання автора, а щонайвище можливий його відхід на другий план, порівняно з його текстовими „я“-формалізаціями (автобіографуюче „я“ й автобіографічне „я“). Крім того, автобіографія близька лише до такого „я“-роману, в якому „я“-оповідач — центральна фігура, на відміну від „я“-романів, у яких „я“-оповідач не завжди виконує навіть функцію фігури першого плану.

Пишучи автобіографію, автобіограф пристає на певні правила три, які Філіпп Лежен називає „автобіографічним пактом“⁸, акцент з авторського „я“ переміщується в поле напруги між а) „я“, яке оповідає, й оповідженим „я“, б) в історію оповідженого „я“. Тому „зіркові“ ідентичнісні класифікатори („автор як світоч для нащадків“⁹) чи твердження, що Е. Канетті „своїм прагненням художніми творами бути публічно присутнім також після біологічної смерти хоче забезпечити собі місце як уявна „зірка для нащадків“¹⁰, виникають з нерозуміння розподілу ролей в автобіографічному наративі й прийнятті на рівні літературно-критичного дискурсу, однак непридатні для наукового описання автобіографічного феномену. Те, що автобіограф виконує також ці три функції — 1) інтерпретації себе; 2) інтерпретації своєї творчості; 3) пролонгації себе (зокрема, й у сенсі життя після життя) — очевидно, особливо в руслі автоміфу Е. Канетті про себе як смертоборця, однак закидання автобіографії цієї третьої функції в науково-пізнавальному сенсі мало помічне. „Автобіографія, — пише Г. Штіг, — творчий художній акт проти смерти, вона — триумф спогаду над часом“¹¹. Плідніше, на наш погляд, аналізування того, які міфотворчі механізми задіює автор для завуальювання цієї третьої функції і якою драматичною постає автобіографія як художній простір опору проти смерти. Е. Канетті обирає смертоборчий міф, через який ототожнює себе з Прометеєм, а через ототожнення себе з Прометеєм намагається забезпечити „пам'ять у віках“, адже — це достеменно знає автобіограф — фізіологічну смерть „я“ здатна перетривати лише пам'ять про „я“, підвалини чого закладає, зокрема, автобіографія. Смертоборчий міф відповідає традиції старозавітного біблійного богоборства (Ізраїль як той, хто змагався з Богом) і — ще дуже — новозавітного „смертню поправ“, феномен Христа.

⁷ Romberg B. Studies in the narrative technique of the first-person novel.— Stockholm, 1962.— P. 4.

⁸ Lejeune P. Le pacte autobiographique.— Paris, 1975.— S. 357.

⁹ Schöttker D. Der Autor als Star der Nachwelt // Stars. Annäherungen an ein Phänomen / Herausg. W. Ulrich und S. Schirdewahn.— Frankfurt am Main, 2002.— S. 248—265.

¹⁰ Kazmirowski B. In der Provinz des Lehrers.— S. 41.

¹¹ Stieg G. Betrachtungen zu Elias Canettis Autobiographie // Zu Elias Canetti / Herausg. M. Dürzak.— Stuttgart, 1983.— S. 158.

Біблійні алюзії автобіографія Е. Канетті табує — можливо, тому, що автобіограф мислить себе у просвітницькому просторі, натомість експлікуючи індикатори міфу про Прометея і перекодовуючи найважливіший — вогонь. Не вільне від магії вогню, пригадане „я“ бачить його як руйнівну стихію, як те, що людина перестала вміти обходитися з вогнем, використовуючи його деструктивно або ж потерпаючи від його деструктивної дії. Конотативне перекодування вогню посилює роль пам'яті в межах смертоборчого міфу: згорає бібліотека, згорає людина, однак вона не зникає, якщо залишається пам'ять про неї. Субверсивним чином Петер Кін і його синологічна бібліотека не зникли — вони живуть у пам'яті, якою є наратив про них. Якщо „Засліплення“ — теза, то автобіографія Е. Канетті — антитеза: на рівні змісту (апологія бібліотеки і „я“, а також спілки їх в автобіографії й елімінації „я“ й бібліотеки в романі) і на рівні жанру (фікціональний роман), в якому „я“ є „він“ фіктивної фігури, супроти автобіографії, в якій автобіографоване „я“ не є фіктивним.

Вже уточнювальними назвами автобіографічних книжок Е. Канетті послаблює зв'язок між собою, автором, і тим, що оповідається, відтак між „я“-оповідачем й оповідженим „я“. Усі вони називаються *Lebensgeschichte*, що, з огляду на будову німецької мови, може означати й *eine Lebensgeschichte* (одна з історій життя) й *meine Lebensgeschichte* (історія мого життя), до порівняння: автобіографія „Поезія і правда“ Й.-В. Гете виразно зазначає: „З мого життя“. Е. Канетті відмовляється від такої природної для німецької мови, якою написана автобіографія, присвійності. Якби, однак, Е. Канетті хотів заперечити присвійність, він би мав написати *Eine Lebensgeschichte*. Е. Канетті цього не робить, лише відкриває таку опцію, яка б означала двояке: 1) що це одна з автобіографій, яких чимало різних, зокрема й художніх, і 2) що цю автобіографію можна було розповісти так, але й можна було б по-іншому. Якщо ж її можна було б розповісти по-іншому, то й оповіджене „я“ виглядало б по-іншому, було інакшим, і, може, „я“, яке оповідає, також поводитися б, тобто розповідало б по-іншому. В усякому разі, *Lebensgeschichte* не припускає *Die Lebensgeschichte*, що робило б автобіографію замкненим художнім простором, який би показував самовпевненість автора й перестерігав, щоб не сказати відлякував, читачів.

Автобіографічна трилогія змальовує еволюцію пригаданого „я“. Разом з відмінністю між двома „я“ автобіографії, яка впливає з їхнього статусу (автобіографуюче „я“ versus автобіографоване „я“), іншою основною відмінністю між ними є те, що пригадане „я“ зображене в розвитку, і ми, читачі, є не тільки спостерігачами, а й співрозмовниками цього процесу становлення, тоді як автобіографуюче „я“ залишається незмінним у просторі автобіографічного наративу. Автобіографуюче „я“ — інстанція константна, впродовж оповіді це „я“ володіє тим самим багажем знань, послуговується тим самим вокабуляром, що забезпечує автобіографічному наративу гомогенність. Воно вистояє на рівні персоналістської ідентичності: автентичність, вартості, соціальні функції виразні й стабільні. Водночас стабільність автобіографуючого „я“ не абсолютна й невідчлнчна — бодай тому, що воно є формалізацією особи автора, який, пишучи автобіографію, теж може еволюціонувати — не так швидко і не в сенсі становлення, а в сенсі розвитку, адже людина, доросла і сформована, однаково розвивається протягом усього життя, наскільки розвиток (рух) сино-

німізується з життям. Цей розвиток помітнішає, коли автобіографія пишеться протягом тривалого часу, і не простежується, коли вона виникла впродовж короткого періоду (рік—два). Ще помітнішим він може ставати, коли автобіографія виростає з нотаток і щоденників, що робилися попередніми десятиріччями перед написанням автобіографії, включно з періодом життя, що його автобіографія опрацьовує. Тоді інтенсивність помітності залежить від обходження автора з нотатково-щоденниковим матеріалом. Ми бачимо дві основні можливості: 1) автор підкреслює, коли йдеться про нотатки й щоденники, вбудовуючи їх у текст автобіографії у вигляді експліцитних (прямих) цитат; 2) автор komponує автобіографічний текст з нотаток і щоденників. У першому випадку інтенсивність помітності нульова, зате виразно видно еволюцію, яку здійснило „я“ між „тоді“ і „тепер“. Автор може таким чином навіть додатково наголошувати на цій еволюції, маркувати зміну поглядів, оцінок, еволюцію сприйняття. У другому випадку інтенсивність помітності напрочуд висока, проте оманлива, адже виникає внаслідок просіювання старого матеріалу через сито сьогоденнішого „я“. Автобіограф Е. Канетті пише автобіографічну трилогію впродовж десятиріччя (її томи з'являються між 1977 і 1985 рр.). У трикутнику автобіограф — автобіографуюче „я“ — автобіографоване „я“ константність автобіографуючого „я“ є характеристикою відносною.

Друга і ще більшою мірою третя частини автобіографії наповнюють художній простір історико-культурним простором. „Я“, яке оповідає, рухається в історії культури, а оповіджене „я“ постає „я“, зітканим з культури. „Я“-оповідач обмежується називанням географічних прикмет, насамперед топонімів міста, майже цілковито замовчуючи побут; „я“, про яке він оповідає, мислиться винятково у просторі культури. Підпорядкованість автобіографічної трилогії меті творення культурницької ідентичності „я“, змалювання пригаданого „я“ як такого, яке відмалку прагне до високої духовності, Сузан Зонтаґ називає „духом як пристрастю“¹², що дуже добре вловлює духовну самопоставу Е. Канетті. Культурницька самостигілізація „я“ поширюється і на томи нотаток, і на інтерв'ю письменника.

Пригадуючи, „я“ створює наративний простір спогаду і протагоніста цього простору, пригадане „я“. Свідоме своїй ролі пригадувача, воно послідовно і символічно починає автобіографічну трилогію спогадом — першим, який вривався в дитячу пам'ять пригаданого „я“. Легенда про язик задає параметри і назву не тільки першій книжці трилогії „Врятований язик“, а й цілій трилогії; через трилогію „я“ (Е. Канетті) інтерпретує себе і свою творчість. Відтак перший спогад — не лише перший спогад у стилі моторошних казок братів Грімм, а й віртуозна самоінтерпретація. Адже „я“, як усякий письменник і читач, мислить себе вербальною істотою. Страх відрізання язика символізує тут не тільки страх кастрації, що очевидно, а й страх випадання з культурного простору, а це вже є не страхом автобіографованого „я“, а страхом автобіографуючого „я“. Двоіпостасність „я“ в автобіографії породжує явище перпетуованої інтерференції, коли на тодішні пережиття пригаданого „я“ накладається теперішнє тлумачення автобіографуючого „я“. В епізоді про відрізаний язик

¹² Hüter der Verwandlung. Beiträge zum Werk von Elias Canetti.— München; Wien, 1985.— S. 90.

на страх-як-пережиття (страх автобіографованого „я“) накладається страх-як-інтерпретація автобіографуючого „я“. Накладання інтерпретації на пережиття веде до легендаризації побутового епізоду.

Ця перша і чи не єдина такого плану в трилогії легенда наголошена кілька разів одночасно: 1) відкриває „Врятований язик“, 2) відкриває автобіографічну трилогію як цілість, 3) подовженим абзацом відокремлена від тканини тексту в розділі „Мій найраніший спогад“ (частина „Русе. 1905—1911“). Це досить коротка й сильна легенда, „занурена в червоне“¹³, до того ж подвійно: дослівно (властивість пам'яті забарвлювати спогад у певний колір / запах тощо) і символічно („зануреність“ у Стендаля, автора роману становлення „Червоне і чорне“ й автобіографічного твору „Анрі Брюлар“, на яку взорується Е. Канетті; з цього погляду, автобіографічна трилогія Е. Канетті — запізніла аверсія, але й також імітація біографічного буму міжвоєнних десятиріч). Між двома можливими самопрезентаціями, які Е. Канетті називає „Стендалем“ і „Наполеоном“, він зіставляє своє автобіографічне „я“ з Анрі Брюларом, автобіографічним „я“ Стендаля.

Між „я“-пригадувачем і пригаданим „я“ пролягає відстань метаморфози: пригадуючи, „я“-пригадувач перетворюється на дитину, на себе, яким був (бачить себе) багато років тому. „Я“ бачить себе на дівочій руці, воно вже від другого речення автобіографічної трилогії так очевидно самоцентроване, що не служниця його виносить, а „на руці дівчини я виходжу в двері, підлога переді мною червона, ліворуч ведуть уділ сходи, так само червоні“¹⁴. Шойно після цього з'являється форма „ми“: „Напроти нас, на тій самій висоті, відчиняються двері і виходить усміхнений чоловік“¹⁵, щоб через хвилину — в тому самому реченні — знову повернутися до мовлення від першої особи однини і в першій особі однини: „Він підходить до мене впритул, зупиняється і каже: „Покажи язик!“ Я висуваю язик, він сьгає рукою в кишеню, дістає цизорик, відкриває його і прикладає лезо майже до самого мого язика. Він каже: „Тепер відріжемо йому язик“. Я не наважуюся заховати язик, він підступає все ближче, зараз він торкнеться до нього лезом. Останньої миті він ховає ніж, кажучи: „Сьогодні ще ні, завтра“. Він складає цизорик і ховає назад до кишені“¹⁶.

Ця ситуація повторюється наступного і ще багато інших днів. Якщо ітеративність (яка є класичним способом казкового й легендарного мовлення) покликана надати легенді більшої значущості, а стражданням пригаданого „я“ — нестерпності, то осцилограма мовлення (від „я“ до „ми“ і знову до „я“) тим дужче демонструє рафінованість композиції цієї легенди, виявляючи одночасно її подвійне сексуальне наповнення: на поверхні (на рівні сюжету) йдеться про любовну історію між змальованим чоловіком і дівчиною-служницею, в якій пригадане „я“ стає небажаним свідком, і тому незнайомиць його лякає, спонукаючи „мовчати“; на глибинному рівні (на рівні організації мовлення) йдеться про роль „я“ в цій любовній історії, яка виходить за межі ролі небажаного свідка і перетво-

¹³ Canetti E. Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend.— München; Wien, 1977.— S. 9.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Там само.

¹⁶ Там само.

рєє любовну історію між чоловіком і дівчиною на любовний трикутник, третім учасником якого стає пригадане „я“. Тож „ми“ означає не так те, що пригадане „я“ шукає захисту в дівчини від незнайомця, як сексуальну інтригу, в якій пригадане „я“ на „третього зайвого“ хоче перетворити чоловіка-незнайомця. В контексті автобіографії, опублікованих нотаток і життя письменника „ми“ означає також солідаризацію „я“-оповідача через фігуру пригаданого „я“ з жінкою проти чоловіка.

У тому, що все закінчується щасливо для „я“, хоча, мабуть, не так уже й щасливо для дівчини, яку відсилають назад у Болгарію, поспішає заповнити назва книжки („Врятований язик“). Автобіографічна трилогія, вся творчість і біографія Е. Канетті примушують якщо не засумніватися у цій запобіжній відповіді, то принаймні поставити її частково під сумнів: чи весь язик урятовано? Починаючи від „Засліплення“, сферу сексуальності щонайбрутальніше прогнано з універсуму Е. Канетті: автобіографією Е. Канетті дає й цю другу відповідь на питання, яким є легенда про врятований язик; ця відповідь лежить під нішою, поверхневою; якщо поверхнева каже про врятований язик, то глибинна — про втрачений язик: автобіографією автобіографічне „я“ здійснює акт самокастрування. Будь-яким натакам на сексуальність, як, наприклад, у школі, автобіографуюче „я“ з допомогою автобіографованого „я“ відразу кладе край. Історія автобіографованого „я“ задумана в автобіографії як історія духовного становлення „я“, в якій немає вільного місця для фізичного, тим паче фізіологічного, крім одного: смерті в різних її проявах — від смерті батька внаслідок нападу до макабричної смерті збитої, проте ще не вмерлої тварини, та й то: і в автобіографії, і автобіографічним наративом, і всією творчістю, включно з коментарями до неї, Е. Канетті прагне унечиннити і цей прояв фізіології. Від розділу до розділу, від частини до частини і від першої книжки до третьої „я“ дедалі виразніше набуває профілю вербального „я“, яке живе в культурі й культурою. З цього погляду, язик врятовано — „я“ говорить і, мовлячи, творить наратив, зокрема й наратив свого життя в такій його інтерпретації, яким воно себе воліє бачити і яким воліє, щоб його бачили. У духовному прочитанні себе „я“ цілковито відповідає вимозі, яку ставить до автобіографії Рой Паскаль, мовлячи про „пошук духовної ідентичності особи“¹⁷.

Ідентичності „культурного“ „я“ підпорядковані стосунки з Везою, з походження Кальдерон, згодом Канетті. Згадування походження Вези індукує близькість через подібність походження, етимологічну спорідненість як передоснову духовної спорідненості. Пригадане „я“ знайомиться з Везою на лекції К. Крауса. Той вечір — подвійне знайомство: з Везою, супутницею життя, і з К. Краусом, моральним авторитетом, яким він для „я“-оповідача не перестав бути до кінця, незважаючи на глибоке розчарування, маніфестоване наприкінці автобіографічної трилогії. Автобіографуюче „я“ оповідає про це дуже і дуже детально, як лише про ключові події, яких у романі кілька: „17 квітня 1924 р. відбулася 300-та лекція Карла Крауса“¹⁸.

¹⁷ Pascal R. Die Autobiographie als Kunstform // Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. (Wege der Forschung, Bd. 565) / Herausg. G. Niggel.— Darmstadt, 1989.— S. 148—157.

¹⁸ Canetti E. Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921—1931.— München; Wien, 1980.— S. 81.

Знайомства й події в трилогії подані з позиції років і досвіду. Події, які розгортаються назагал по прямій часовій висхідній, описуються з позиції, в якій переплітається перспектива „я“-оповідача з перспективою пригаданого „я“. Повністю віднайти перспективу пригаданого „я“ не реально, та й „я“-оповідач не ставить такої мети. Мета оповідача егоїстична — чи його рухає шире прагнення зрозуміти себе, чи творення своєї художньої фотографії, де згладжено непривабливі або потрактовані як несуттєві нерівності й додано бажаних штрихів і тонів. Пригадане „я“ підпорядковане цій егоїстичній меті. Легенда про язик — здавалося б, виняток, адже пригаданому „я“ було на час події кілька років, виняток ще й у тому розумінні, що „я“-оповідач експліцитно розокремлює спогад й інтерпретацію спогаду. Щойно після легенди і пояснювального пасажу до неї йде „властивий“ відлік часу.

Після двочленної увертюри, яка складається з легенди і її поверхневого тлумачення, розпочинається властивий наратив про життя — панорамним полотном міста Русе, „де я з'явився на світ“¹⁹ (такими описами природи й ландшафтів починаються романи ХІХ ст.), відтак екскурсом у родинну історію — можна подумати, що починається нова буржуазна родинна сага, до снаги об'ємним фікціональним наративам Т. Манна („Будденброки“) і Дж. Голсуорсі („Сага про Форсайтів“).

Період раннього дитинства, який змальовано у перших частинах „Врятованого язика“, оповитий напівказковими, напівреальними подіями, „я“, яке пригадує, вміє відтворити атмосферу раннього дитинства такою, якою вона постає в перспективі пам'яті, з розмитими межами між правдою і вигадкою, між дійсністю і міфом. Ідилію підсилено моторошними оповідками (епізод з вовками) й екзотичним колоритом (цигани на подвір'ї), таким характерним для буржуазної традиції („Циганський барон“, а також орієнтальна екзотика). Водночас „я“-пригадувач не перетворює себе на пригадане „я“, якому лише кілька років — це б волило цілком іншої композиції й іншого мовлення. „Я“-оповідач несе у світ пригаданого ним „я“ свій суверенний мовленнєвий вираз, а з ним культурний і багаж набутих знань узагалі. Так, оповідач говорить про мамине захоплення А. Стріндбергом²⁰, яке належить до пізнішого часу й детальніше згадуватиметься у „Факелі у вусі“, другому томі автобіографічної трилогії, маркуючи, що пам'ять про ранні роки „я“ якоюсь мірою всотала спогади батьків. „Я“, яке пригадує, намагається розрізняти, де йдеться про його власні, а де про спогади інших, що їх репродукує для повнішої картини про ранні роки свого життя. Завдяки введенню спогадів інших про себе, частини першої автобіографічної книжки про ранні роки дитинства стають не такими уривчастими й забезпечується гомогенність і щільність оповіді. Водночас стає ясно, якою мірою ранне „я“ є оповідженим. Ідеться про двосхідникову оповідженість. На першій сходинці „я“ постає як пригадане іншими. Лише такою мірою воно чинне взагалі як „я“, і вже поступово відсоток власних спогадів збільшується. На другій сходинці „я“-пригадувач пригадує пригадане „я“ („я“-оповідач оповідає оповіджене „я“). Понад те, наратив відкривається в напрямку до історичного часу й часу,

¹⁹ Canetti E. Die gerettete Zunge.— S. 10.

²⁰ Там само.— S. 12.

в якому „я“ нотує спогади, а також до екскурсів у пізніші роки життя, змальовані в інших частинах й книжках автобіографії письменника.

Легенда про врятований язик кшталтує ідентичність вербального „я“, який в автобіографічній трилогії композиційно й контекстуально надана виняткова роль, підсилена іншими легендами (роль мовлення й комунікації на основі сцени смерти батька, легенда про німецьку мову й багатомовність) і трансформована в ідентичність читача і людини писемної культури.

Іншою важливою легендою „Врятованого язика“ є легенда про європейця, якою Е. Канетті знімає дискусію про свою національно-політичну ідентичність. Ця легенда поміщена в „манчестерському“ часі — в тому самому, до якого належить смерть батька. Створена в другій половині 70-х років ХХ ст., коли європейський й інтеграційний дискурс запанував на теренах західної частини Європи, легенда про європейця інтегрує автобіографічне „я“, а через нього Е. Канетті в цей час, надаючи „я“ надзвичайної актуальності, „омолоджуючи“ його. Впливовою легенду робить її приватний вимір — дійовими особами виступають батько, брат Георг і пригадане „я“ напередодні батькової смерти. Коли „я“ описує смерть батька, читач повинен ще свіжо пам'ятати легенду про європейця. Емоційний стрес, який переживає пригадане „я“ і співпереживає читач, додатково заряджає легенду, побудовану за принципом доміно. З вузьких топографічних належностей виростає великий самоідентифікаційний міф: „Вранці, коли він заходив до дитячої, між ними відбувався завжди той самий діалог, до якого я напружено прислухався. „Джорджі?“ — казав батько наполегливим і питальним тоном у голосі, на що малий відповідав: „Канетті“. „Два?“ — батько. „Три“, — син. „Чотири?“ — батько. „Бартон“, — дитина. „Роуд“, — батько. Попервах на цьому закінчувалося. Проте поступово наша адреса поповнішала, до неї різними голосами додалося: „Вест“, „Дідсбері“, „Манчестер“, „Англія“. Останнє слово було за мною, я не міг подарувати, щоб не сказати: „Європа“²¹.

Поряд з горизонтальною віссю (через актуалізацію європейської парадигми інтеграція в Європу, що охоплена інтеграційними процесами) існує вертикальна вісь легенди про європейця — інтегрування в пан'європейську культурну й духовну традицію. Легенда про „я“-як-європейця не загублена в автобіографічному наративі — її підтримують інші епізоди, покликані утвердити цей ідентичнісний образ „я“, який нарівні з ідентичнісним образом „я“-як-людини-культури належить до визначальних самоототожнень „я“. „Я провів юність у багатьох країнах і ходив до різних шкіл. Найважливішими етапами були Болгарія, Англія, Відень, Цюрих, Франкфурт, тоді знову Відень, де я вчився в університеті й урешті осів, ставши вільним письменником. Якщо перелічуєш цей список, здається, що часта зміна — щодва, щотри чи щоп'ять років — могла лише збити з пантелику. Насправді все було навпаки. В кожній країні я пускав коріння, і кожна країна на свій лад означала для мене чимало. Мене не покидає відчуття, що я раннім переїздам багато чого в житті завдячую“²², — визнає письменник в інтерв'ю від 23 серпня 1968 р.

²¹ Canetti E. Die gerettete Zunge.— S. 69.

²² Witz F. Interview von Friedrich Witz mit Elias Canetti vom 23. 8. 1968 (Auszüge) // Kazmirowski B. In der Provinz des Lehrers.— S. 334.

Бажання автобіографа домогтися неперервності наративу і через неї навіяти враження тягlosti „я“, без якого немислимий образ інтегрально-го „я“, і фрагментарна природа пригадування утворюють поле напруги, в якому Е. Канетті намагається розв'язати автобіографічні завдання: „Поклонінням пригадуванню Канетті визнає історичність індивіда, а разом з нею також кризи, відмови і стрибки посталої ідентичности“²³.

Відтворюючи тодішнє „я“ й перетворюючи його на оповіджене „я“, „я“, яке оповідає, дбає про витворення системи координат, у яких рухається оповіджене „я“. У „Факелі у вусі“ і ще більше в „Грі очей“ такими координатами стають не історичні події і не сфера приватности. Оповіджене „я“ оживає в координатах культури. Їм підпорядковані й згадані історичні події, й факти приватного життя. З приватної сфери оповідженого „я“, яка охоплює не лише приватність мешкання, а й приватність соціальних контактів, „я“-оповідач добирає факти для таких координат. Селекційний відбір додатково внеможливорює реконструкцію історичного „я“ і вказує на інтерпретативний характер автобіографування.

Життя оповідженого „я“ в „Грі очей“ є життям у культурі й культурою, а великі пасажі читаються як частини культурознавчої й літературознавчої праці. До центральних для оповідженого „я“ (з погляду „я“-оповідача) тем у „Грі очей“ належать бібліотека, маса і влада, роман, Карл Краус.

Жодна інша автобіографія другої половини ХХ ст. не є такою мірою історією читання, як друга і третя частини автобіографії Е. Канетті: „В німецькомовній літературі ХХ сторіччя Еліас Канетті для мене найвиразніший приклад такої біографії читання...“²⁴ „Я“-оповідач через постать оповідженого „я“ настилізовує собі ідентичність читача — не соціального аутсайдера, яким його бачить Е. Шмідт-Денглер, а навпаки: Е. Канетті стилізує не для того, щоб продемонструвати свою соціальну маргінальність, самоізолюватися в людському довіллі, яке нібито не читає і не має сентиментів до культури, а для того, щоб надати своєму „я“ значущости, щоб насправді підвищити його статус — як у власних очах, так і в очах того середовища, в якому він обертався і до якого належить, чії протагоністи прагнули освіти й культури і в реалізації цього прагнення читанню відводилася головна роль: „Здається, що і він, і його герої виникають з читання“²⁵.

Ідентичність читача покликана забезпечити для „я“ тривання, невмирущість. У прикладному аспекті вона означає тріумф „я“ над суспільно-політичною ситуацією, перемогу його читацького часу над історичним часом, приватного часу над політичним часом. Інституція „бібліотека“ тривкіша й триваліша, ніж інституція „держава“ — „я“ прагне її такою бачити і цим баченням долає акти спалення книжок. „Я“, яке оповідає, стилізує себе через оповіджене „я“ під читача вже після краху Тисячолітнього райху, ретроспективно. Часопростір бібліотеки дав можливість йому вижити й пережити часопростір райху. Бібліотека — конструктив-

²³ Bollacher M. „...das Weitertragen des Gelesenen“... — S. 39.

²⁴ Шмідт-Денглер В. Канетті-читач // Маска і метаморфоза: (де)конструювання діалогічного мовлення і філософія метаморфози Еліаса Канетті. Студії австрійської літератури. Т. 2 / Упоряд. Т. Гаврилів. — Львів, 2006. — С. 11.

²⁵ Там само.

ніший міф, ніж міф про Тисячолітній райх. Е. Канетті через півсторіччя автобіографічною трилогією переписує свій роман „Засліплення“, дефляційноючи інфляційну в „Засліпленні“ бібліотеку.

Міфизовану апорію ідентичності „я“-читача містить епізод з дитинства, викладений у „Врятованому язичі“, в якому пригадане „я“ невимовно задрить старшій кузині Лавріці, яка, пішовши до школи, вчиться читати й писати. „Я“ відчуває це як велику несправедливість і навіть зраду щодо нього й розроджується сліпою агресією, яка, з одного боку, у зв'язку з подальшими подіями прочитується як те, що подолання потягу до вбивання, закладене в людині як анімалістичній істоті й мисливцеві, відбувається актом свідомої волі, освіти й інтегрування у простір культури, а з другого — повинна продемонструвати несамовитість потягу „я“ до письма²⁶. З гордістю автобіографуюче „я“ повідомляє: „Здається, вони збагнули, що мені так сильно йшлося про письмо, вони були євреями, і „письмо“ для них усіх означало багато...“²⁷, хоча й зазначає: „...але в мені мусило бути щось погане і небезпечне, що могло привести мене до думки захотіти вбити приятельку“²⁸.

Автобіографічне „я“ всякчас постає як „я“ людини-автора й людини-читача, забезпечуючи постійний контакт між „я“ і письмовою культурою; свою гуманізацію й гуманність людина завдячує письмовій культурі, тобто завдячує себе як людину, як ми її сьогодні в традиції Ренесансу і Просвітництва окреслюємо.

Бібліотека „я“, якою вона постає в автобіографії, налічує і книжки інших авторів, і книжки автора на ім'я Е. Канетті: роман „Засліплення“, п'єси „Весілля“ й „Комедія помилок“. Зрозуміло, романові приділено більше уваги, ніж творам інших авторів — попри те, що „я“-оповідач проголошує перевагу ідентичності читача над ідентичністю автора.

Розмова — цілковитий спосіб поповнення бібліотеки новими іменами. Формується бібліотека відмалечку й різними шляхами, на двох головних варто спинитися докладніше: у розмовах-змаганнях спершу з матір'ю, згодом з Везою формується приватна бібліотека пригаданого „я“ і відтак культурна елоквенція „я“, яке пригадує.

Оскільки батько помер, коли „я“ було сім років, і згодом оповідач про нього відгукується як про людину, далеку від літератури, хоча й таку, яка горнулася до музики, то найважливішою референційною фігурою упродовж дитинства і юности залишалася мати. Батько буде по-іншому референційною фігурою для „я“. Перші книжки в бібліотеці „я“ з'являються через діалог з матір'ю. На час її „великих читань Стріндберга“²⁹ припадає перший ефектний міф про „я“-читача з ліхтариком над книжкою, схованою під ковдрою: „Я ліг і прислухався до рипіння стільця, що на нього вона саме сідала, тоді я відчув, як вона бере том до рук, і коли я упевнювався, що вона його розгорнула, я спрямовував погляд на смугу світла з-під дверей. Тепер я знав, що вона нізащо в світі більше не встане, вмикав крихітний ліхтарик і віддавався читанню своєї книжки під ковдрою. То була моя таємниця, якої нікому не було вільно знати, і вона

²⁶ Canetti E. Die gerettete Zunge...— S. 44—47.

²⁷ Там само.— S. 47.

²⁸ Там само.

²⁹ Там само.— S. 216.

була відповіддю на таємницю її книжок. Вона читала до глибокої ночі, мені доводилося зважати на батарейку, яку я купував за скромні кишенькові гроші, за децицу, бо майже всі доводилося відкладати на подарунки для матері. Тому рідко коли виходило довше, ніж півгодини³⁰. Одного разу пригадане „я“ підстеріг його молодший брат, і мати позбавила його на тиждень книжки: „Кара була жорстокою, адже йшлося про Дікенса. То був автор, якого вона мені тоді давала, і ніколи я не читав з більшою пристрасстю, ніж його“³¹. Серед творів Дікенса в бібліотеці пригаданого „я“ — „Олівер Твіст“, „Ніколас Ніклбі“, згодом „Девід Копперфілд“ — історії становлення, якою, щоправда, нефікціональною є й автобіографія Е. Канетті. Мати — перша жриця храму-бібліотеки, в якій „я“ відбуває перші читацькі причастя.

Не всі книжки, що їх пропонує мати, посідають у бібліотеці „я“ однакове місце. Зокрема, йому не подобається Вальтер Скотт, його розчарує і відваджує бутафорія історичних романів. Мати поділяє і навіть хвалить такі уподобання сина: „Ти таки мій син. Мені він теж не подобався. Я дала тобі його, бо побачила, що ти цікавишся історією“³². Тоді як одні книжки „я“ змальовує словами емфатичного лексикону і словами відкриття, інші, як В. Скотта, дискредитує: „Там лише пришелепкуваті лицарі зі своїми обладунками“ і називає читання В. Скотта „коротким інтермецо“³³. „Я“-читач і його бібліотека формуються в кооперації й змаганні з матір'ю, яка згодом, у „Факелі у вусі“ формуватиметься навіть в антагонізмі: „Моє радикальне несприйняття стосувалося реакції на книжку, яка лежала в матері ще від Цюріха і яку я зараз прочитав усупереч її волі: „Сповідь дурня“ Стріндберґа. Цю книжку вона цінувала по-особливому, це я зрозумів з того, що вона завжди біля неї окремо, тоді як інші томи Стріндберґа вона зазвичай складала на купу“³⁴.

І в „Засліпленні“, і в автобіографії бібліотека відіграє важливу роль. Якщо в „Засліпленні“ Е. Канетті демонізує її й відмовляє їй в її функції наведення й підтримування ладу, то в автобіографічній трилогії їй відведена винятково позитивна роль: читання щойно створює „я“. Дивлячись у минуле, „я“-оповідач хоче бачити і бачить себе читачем у бібліотеці, й ідентичність читача конкурує з ідентичністю автора. Якщо в „Засліпленні“ переважали сходинкові праці і східна філософія, то в бібліотеці автобіографії домінують книжки авторів, які писали німецькою мовою. У книжці „Таємне серце годинника“ Е. Канетті називає транспортування прочитаного найважливішим завданням письменника: „Скромне завдання письменника виявляється в решті-решт, мабуть, найважливішим: передавання далі прочитаного“³⁵. Цим висловлюванням Е. Канетті нібито знаходить формулу, в якій ідентичність автора й ідентичність читача зливаються в ідентичність автора-читача (автора-як-читача). Важко не зауважити, що побічним продуктом цієї формули є елегантне протягування себе і свого доробку крізь вушко голки в простір культури, причому не в

³⁰ Canetti E. Die gerettete Zunge...— S. 127.

³¹ Там само.— S. 218.

³² Там само.— S. 219.

³³ Там само.

³⁴ Canetti E. Die Fackel im Ohr...— S. 45.

³⁵ Canetti E. Das Geheimherz der Uhr. Aufzeichnungen 1973—1985.— Frankfurt am Main, 1995.— S. 117.

простір культури свого часу, а в простір культури як скарбниці невмирущих творів.

За своїм укладом, універсальністю й квантитативністю бібліотека є також топосом відкриття нового: у ній завжди знайдеться місце для „Еврики!“ В інтерпретації „я“-оповідача оповіджене „я“ постає таким відкривачем більше, ніж тим, хто вчащає до неї, щоб відсвіжити в пам'яті, пригадати. Функцію бібліотеки як топосу пригадування автобіографія пригнічує на користь її функції як топосу відкриття нового. У „Грі очей“ вигук „Еврика!“ стосується Георга Бюхнера. Відкриття Бюхнера оповідач змальовує таким компаративним емотивом, як „мовби мене вдарила блискавка“³⁶. Відкриття відразу супроводжується міфізацією. По-перше, оповіджене „я“ перебуває в кризі; по-друге, враження від читання Бюхнера ословлюється з допомогою максимальних емотивів; по-третє, відкриття Бюхнера таке велике, що читач не мислить себе наодинці з ним і прагне якнайшвидше поділитися ним з найближчою людиною: „Однієї ночі, в мить найгіршого розпачу — я був певен, що більше ніколи нічого не напишу, що більше ніколи нічого не прочитаю, — я схопив жовтий том і розгорнув його навмання: то була сцена з „Воццека“ (так тоді ще друкували ім'я), а саме, в якій доктор промовляє до Воццека. Було, мовби мене вдарила блискавка, я прочитав цю сцену й усі інші сцени фрагмента, я знову і знову перечитував його, скільки разів, сказати годі, мені здається, незліч, бо прочитав я всю ніч, нічого іншого в жовтому томі я не читав, лише Воццека весь час від початку, я був такий схвильований, що вийшов з дому о шостій ранку й побіг на міську залізницю. Я сів на перший поїзд, що їхав у місто, ввалився на Фердінанд-штрассе й підняв Везу зі сну“³⁷.

Весь початковий розділ першої частини „Гри очей“ побудований на альтернуванні двох ідентичностей оповідженого „я“: авторської й читацької, автора роману „Засліплення“ й читача п'єси „Войцек“. Написання роману прирівняно до проживання життя, а читання п'єси Г. Бюхнера — до воскресіння. Стан після життя і перед воскресінням порівняно з пустелею, звідси й назва розділу „Бюхнер у пустелі“. Для „я“ ідентичність читача в „Грі очей“ важливіша, ніж ідентичність автора, „я“-оповідач дає про це знати, підкреслюючи „прочитаю“ й таким чином вивищуючи його над „напишу“: написання для „я“ не таке страшне, як нечитання. Це один з тих моментів мовлення, в яких ідентичність читача для „я“ важливіша, ніж ідентичність автора. Мало того, з читанням Бюхнера — насамперед драматичного фрагмента „Войцек“, а також оповідання „Ленц“ — „я“ пов'язує свою відмову від писання наступних романів й, отже, відмову від проекту „Людської комедії на божевільних“. Наскільки „я“-оповідач шукає гідних аргументів для виправдання фіаско багатороманного проекту, а наскільки тематизує творчий невроз, сказати важко. „Я“-оповідач пов'язує свою відмову делікатно, на рівні припущовості: „...мені здається, цілком можливо, що після періоду виснаження я взявся б за довгий, не менш довгий роман, предметом якого знову була б манія. / Але вирішальною зараз була ніч, і я читав „Воццека“, і ранок, коли мене в стані зне-

³⁶ Canetti E. Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931—1937.— München; Wien, 1985.— S. 15.

³⁷ Там само.

силености заскочив „Ленц“. На лічених сторінках я знайшов усе, що можна сказати про особливості вдачі Ленца, було б жахіттям уявити це детальним романом. Пишу й затиєність з мене мов збило. Я не написав жодного нового роману, і минули місяці, перш ніж я віднайшов довіру до „Кант горить“³⁸.

Г. Бюхнер стає відкриттям, яке „я“ робить для себе, закидаючи Везі, чому вона не звернула його уваги на цього автора раніше. В особі подруги життя Е. Канетті переводить традиційно уявлювану роль жінки зі статусу берегині домашнього вогнища у статус жриці бібліотеки. Стосунки пригаданого „я“ з Везою вибудовуються на основі інтелектуально-духовної споріднености. Ерос цілком переноситься на інтелектуальний рівень. „Я“, яке пригадує, трактує бібліотеку як топос вербального еросу. Стосунки з Везою повторюють колишні „бібліотечні“ стосунки з матір'ю. Веза перебирає на себе роль радниці, що читати. Тепер „я“ стає читачем у бібліотеці Вези, і в розмовах-суперечках з нею продовжує формуватися його літературний канон, до характерних моментів якого належить відкриття Г. Бюхнера („я“ „викрадає“ його з Везиної бібліотеки й інтегрує у свій канон) і гра антагонізмів: Стендаль і Гоголь з канону пригаданого „я“ проти Везиних Флора і Толстого³⁹.

У наративному полі напруги між „я“ та „іншим“ мусимо розрізнати образ „іншого“ як живого сучасника, фізично присутнього в часопросторі пригаданого „я“, з яким пригадане „я“ перебуває у стосунках, й „іншого“, який входить у часопростір пригаданого „я“ духовною величиною, символом культури. Тоді як з-поміж цієї другої категорії іншого „я“, яке пригадує, називає лише значущі для нього імена, категорія „іншого“ як живого сучасника зазнає додаткового іншування — на позитивного і негативного „іншого“. З позитивним „іншим“ пригадане „я“ прагне знайомства, підтримує стосунки, осцилограма яких віддзеркалює бажання ототожнитися з „іншим“ на основі спільних цінностей, поглядів на літературу, вимог до письма тощо і потребу набуття самости в процесі суверенізації й здобуття автономного статусу для свого „я“. Стосунки з негативним „іншим“ вільні від такої осцилограми й позначені несприйняттям. Такого „іншого“ „я“ демонізує. Своім чиніом, категорія позитивного „іншого“ об'єднує коло приватно-родинних і коло культурно-публічних стосунків, які почасти накладаються (в особі матері, відтак Вези). До категорії позитивних „інших“ належать К. Краус, Б. Брехт, Г. Гросс, Г. Шерхен, В. Герцфельде, Дж. Гартфілд, І. Бабель, Л. Гардт, Г. Брех, Р. Музіль, Ф. Вотрубба, А. Берг, А. Зонне. Категорія негативних „інших“ значно скромніша: Дж. Джойс, Ф. Верфель, Е. Людвіг, Р. Беер-Гофман, Г. фон Додерер. Е. Канетті створює художні портрети сучасників. У процесі портретування вони охудожнюються, перетворюючись на фігури, проте такі фігури, які не стають фікціональними. Ми всіх їх прочитуємо одночасно як реальні історичні постаті, які були сучасниками Е. Канетті. Їхній статус назагал відповідає рівню художнього опрацювання пригаданого „я“. Якщо охудожненню „іншого“ сприяє відстань, що об'єктивно існує між „я“ художника (портретиста), що ним є „я“, яке пригадує, й „іншим“, то охудожненню пригаданого „я“ сприяє відстань пам'яті, що пролягла між

³⁸ Canetti E. Das Augenspiel...— S. 21—22.

³⁹ Canetti E. Die Fackel im Ohr...— S. 243—245.

„Я“—пригадувачем і пригаданим „Я“. Разом з тим „інший“ залишається в автобіографічному наративі фігурантом історії епохи й історії життя (Zeit- und Lebensgeschichte)⁴⁰.

„Я“ змальовує своє суперечливе відчуття між загрозою втратити ідентичність й екстазом розчинення в аморфному морі колективності. Індивідуальне „Я“ втрачає свою цілість, якийсь час зберігається ілюзія автономності „Я“ в більшій і важливішій цілості, доки й вона розвіюється і „Я“ втрачає себе. Захисна оболонка спостерігача й очевидця рятує автономність пригаданого „Я“, і статус учасника залишається використаним не до кінця. „Я“—очевидець змальовує здатність маси самоорганізовуватися, не потребуючи вожака: „Я збагнув, що маса не потребує верховоди, щоб утворитися всупереч дотеперішнім теоріям. Протягом дня перед моїми очима була маса, яка утворилася без верховоди. То тут, то там украй рідко з'являлися люди, промовці, які говорили в дусі маси. Їхнє значення було мінімальне, вони були анонімними, вони не впливали на перебіг подій“⁴¹. У спостереженнях „Я“ маса постає як аморфне утворення, яке діє інстинктивно, а не свідомо. Таку масу „Я“ називає відкритою масою. Вогонь і маса мають спільний елемент, вони належать до сфери стихії. „Я“ змальовує масу лексиконом стихії, порівнюючи її з „однією неімовірною хвилею, що захлеснула місто“⁴².

Пережиття маси 15 липня 1927 р. „Я“ зв'язує зі своєю ідентичністю „Я“ культури, говорячи „про ще один легітимний зв'язок з літературою, і ним був Карл Краус“⁴³.

Усе життя Е. Канетті й оповідач в автобіографічній трилогії подають як життя проти смерти, як боротьбу з нею, яку „Я“ обирає для себе найзапеклішим ворогом і найочевиднішим фікціонально-філософським утіленням якої можна вважати п'єсу „Приречені“. Поряд з ідентичністю автора й ідентичністю читача ідентичність борця проти смерти належить до головних і, мабуть, найдраматичніших проявів ідентичності „Я“ в Е. Канетті. Вона містить богоборчі мотиви, адже боротьба проти смерти є боротьбою проти біблійного Бога, який зробив людину смертною. Точною відліку ідентичності ворога смерти „Я“ обирає смерть батька: „В центрі кожного світу, в якому я перебував, стояла смерть батька“⁴⁴. Через невизнання причини смерти „Я“ відмовляється визнати сам факт смерти батька: „...я не міг визнати причини його смерти...“⁴⁵ Важливою цезурою стає бачення смерти під час подій 15 липня 1927 р. у Відні; „Я“ називає цей день „можливо, після смерти батька найважливішим днем мого життя“⁴⁶. „Я“—оповідач ставить акценти, адже ще один сенс автобіографії — правильне розставлення акцентів.

⁴⁰ Doppler A. Gestalten und Figuren als Elemente der Zeit- und Lebensgeschichte. Canettis autobiographische Bücher // Doppler A. Geschichte im Spiegel der Literatur. Aufsätze zur österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts.— Innsbruck, 1990.— S. 113—123.

⁴¹ Canetti E. Die Fackel im Ohr.— S. 281.

⁴² Там само.— S. 279—280.

⁴³ Там само.— S. 275.

⁴⁴ Canetti E. Die gerettete Zunge.— S. 84.

⁴⁵ Там само.

⁴⁶ Canetti E. Die Fackel im Ohr.— S. 276.

Щоб дискредитувати смерть і драматизувати поборювання в межах антагоністичної пари „я“ — смерть“, „я“ оповідає міф про власне чудодійне зцілення, який містить виразні й численні алюзії до біблійних історій зцілення. Роль зцілювача „я“ приписує батькові, себе змальовує в ролі зціленого, описуючи своє зцілення як „відродження“. Пригадане „я“ знає тяжких опіків, і лікар майже втрачає надію на одужання. У цей час з Лондона повертається батько: „Тоді я почув його голос, він ззаду підступив до мене, я лежав долілиць, він тихо проказав моє ім'я, обійшов ліжку, я бачив, як він кладе руку на моє волосся, це й було воно, біль відійшов“⁴⁷.

Важливе місце в дискурсі смерті відведено смерті тварин і ролі людини, починаючи від епізоду-спогаду раннього дитинства, який містить метаморфозу (зооморфізацію людини в очах „я“) до колоритного змалювання смерті верблюда в подорожній книжці „Голоси Марракешу“, в якій людина виступає в ролі вбивці тварини. Метаморфоза з „Врятованого язика“⁴⁸ (М. Болляхер говорить про „пережиття перетворення“ (Verwandlungserlebnisse) „я“ дитини⁴⁹) повторюється в автобіографічній трилогії неодноразово у вигляді порівнянь людей з тваринами, до яких удається „я“. Механізми і смисли зооморфізації людей й антропоморфізації тварин у творчості Е. Канетті висвітлює Констанце Флідль. У термінології К. Флідль ідеться також про бестіалізацію людини як від'ємно конотований різновид зооморфізації⁵⁰. Своє дослідження текстів Е. Канетті К. Флідль базує на теоретичних розробках проблематики в Жюльє Дельоза й Фелікса Гваттарі, а також Джорджо Агамбена. Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі аналізують дискурс зоо- й антропометаморфози і виявляють асиметрію між метаморфічним мовленням і інтенціями мовця. Вони пропонують розрізняти процес ставання твариною і уявний кінцевий стан. Процес треба називати „ставанням твариною“, тоді як кінцевий стан, звичайно, описується як такий, у якому людина тотожна тварині⁵¹. Зоо- й антропометаморфозу в Е. Канетті К. Флідль пояснює вербальним протестом письменника і мислителя „проти тієї відмінності, яку впроваджує катехизис між людиною й іншими створіннями...“⁵² і яку Дж. Агамбен називає „антропологічною машиною“⁵³.

Е. Канетті йдеться не про дегуманізацію людини, адже кожна сторінка автобіографічної трилогії, праці письменника й публічні висловлювання є однією-єдиною апологією гуманізму й гуманності, а про стирання надто різких меж ідентичності людини в стосунку до „іншого“ за межами антропоморфного кола: до тварин і птахів. Зооморфізаційними порівняннями людей і антропоморфізаційними описами тварин Е. Канетті повторює легендарний шлях Франциска Асизького, який також, вводячи

⁴⁷ Canetti E. Die gerettete Zunge.— S. 49.

⁴⁸ Там само.— S. 16.

⁴⁹ Bollacher M. Die Gegenwärtigkeit des Vergangenen.— S. 27.

⁵⁰ Флідль К. Тваринне, надто тваринне. Про „Перетворення“ Еліаса Канетті // Маска і метаморфоза.— Т. 2.— С. 36—50.

⁵¹ Deleuze G., Guattari F. Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie / Aus dem Franz. von Gabriele Ricke und Ronald Voullie. 6. Aufl.— Berlin, 2005.— S. 359.

⁵² Флідль К. Тваринне, надто тваринне.— С. 46.

⁵³ Agamben G. Das Offene: Der Mensch und das Tier / Aus dem Ital. von Davide Giuriato.— Frankfurt am Main, 2003.— S. 38.

зооморфний світ у вербальний простір, долає межу ідентичності людини в сегменті її пихатої закритості супроти зооморфного довкілля, кшталтуючи ідентичність людини не як відмежованість-від, а як подібність-до і спільність-з. У рішучому відкиданні цілковитого самовиокремлення людини супроти тварини Бригітте Кронауер убачає „загальну відразу автора до владних зазіхань...“⁵⁴, до чого можна прикласти й слова з „Гри очей“, якими автобіографуюче „я“ обстоює „право слабшого“⁵⁵. Цим тлумаченням Б. Кронауер дезавує мотив, який стоїть за особливим статусом людини і є потужнішим, ніж поверхові мотиви самошкодування (самозакоханості) і пихи: владний мотив, зазіхання на володарювання над універсумом. У тій чи іншій формі до „аніمالістичної“ теми Е. Канетті звертається у більшій частині творів (у „Засліпленні“ у вигляді сну про тигра, в автобіографічній трилогії у сцені зооморфізації божевільного на початку „Врятованого язика“ і зооморфічному портретуванні людей, у дослідженні „Маса і влада“ у вигляді транскордонних культурно-антропологічних студій, а також у нотатках).

Ідентичність пригаданого „я“ в автобіографічній трилогії вибудовується в драматичному процесі ототожнення себе з іншим (упізнання себе в іншому) й відмежування від іншого. Так, у „Гри очей“ „я“ впізнає себе у Ф. Вотрубі, своє письмо письменника в письмі скульптора. Як і Ф. Вотрубі, Е. Канетті залежить на „незавуальюванні матеріалу“, і „поняття „опір“ стосується як творчості, так і самого митця“⁵⁶. Такий процес зближення й відторгнення пояснює „випади“ Е. Канетті проти Ф. Вотрубі на тлі декларації про дружбу, про що згадує, зокрема, Курт Барч⁵⁷. Е. Канетті називає Ф. Вотрубю „моїм близьким другом“ і братом-близнюком⁵⁸, а цілий розділ, у якому відбувається знайомство, має назву „Подарунок близнюка“⁵⁹. „Близнюцтво“ задіює мотив двійництва. Знайомство з Ф. Вотрубю, як і всі інші позитивні знайомства, виконують додаткову функцію, допомагаючи „я“ звільнитися від захоплення Карлом Краусом. „Гра очей“ розгортається під знаком спроб звільнення. Якщо „Факел у вусі“ — життя у полоні К. Крауса, то „Гра очей“ — книжка прощання з ним. Прощання розтягнене на кілька сотень сторінок. Найважливішу роль відведено такому-собі докторові Зонне, за яким названо другу частину „Гри очей“: „Він став для мене мудрецем, яких я ще не мав...“⁶⁰, „На прикладі Зонне я вперше свідомо спізнав, що означає інтегральність особи...“⁶¹ У пригаданому часі „я“ робило спроби емансипуватися від К. Крауса радше неусвідомлено і щойно в часі, в якому „я“ пригадує, воно трактує їх як таке намагання: „Щойно сьогодні я знаю, що без щоденних зустрічей з Зонне мені не вдалося б від’єднатися від Карла Крауса“⁶².

⁵⁴ Kronauer B. Tirlos. Nachwort // Canetti E. Über Tiere.— München; Wien, 2002.— S. 107.

⁵⁵ Canetti E. Das Augenspiel.— S. 350.

⁵⁶ Барч К. Еліас Канетті й образотворче мистецтво // Маска і метаморфоза...— Т. 2.— С. 29.

⁵⁷ Там само.— С. 27.

⁵⁸ Canetti E. Das Augenspiel.— S. 105.

⁵⁹ Там само.— S. 99—109.

⁶⁰ Там само.— S. 161.

⁶¹ Там само.— S. 158.

⁶² Там само.— S. 159.

Оригінальну інтерпретацію мотиву двійництва (К. Краус — А. Зонне), виходячи від ключових слів „факел“ і „сонце“, пропонує Геральд Штіг. Ситуацію притягання-відштовхування Г. Штіг тлумачить через міфічний образ змії, що закриває вуха хвостом, аби не спокуситися на заклинання мага⁶³. „Зонне“ (сонце) спалює й затьмарює, корелюючи з пожежею, в якій Кін спалив себе і свою бібліотеку. Пригадувач (ре)конструює цілість оповідженого „я“ шляхом виокремлення матеріалу з однорідної маси і формування з нього образу, що дорівнює творенню ідентичності і що можна співвіднести з працею скульптора. Концепцією інтегрального пригадування й, відповідно, інтегрального „я“ Е. Канетті чинить опір концепціям дезінтегрованого „я“, що запанували в науці про людину й культурі.

Епізодом, що закінчує третій том і, таким чином, автобіографічну трилогію, є смерть матері: Це кілька драматичних сторінок, які підсумовують цілу еру. Автор довершує не тільки портрет матері, а й автоматиф, наприкінці якого він бере на себе роль втішальника брата Георга і який востаннє міфізує владу слів: „Доки він говорив старі слова, вона була для нього живою“⁶⁴, й символічна остання фраза автобіографії: „...і в словах він її повертає, і вона не може його покинути“⁶⁵. Одночасно це вшанування пам'яті, сила якої прирівняна до сили слів: „я“-пригадувач мовби показує, що завдячує пам'яті весь автобіографічний наратив і себе, якого пам'ять допомогла а) відтворити, б) створити.

Тимофій ГАВРИЛІВ

THE CONCEPT OF INTEGRAL „I“
IN ELIAS CANETTI'S AUTOBIOGRAPHIC TRILOGY

The article deals with the construction of „I“ in the autobiographic trilogy by Elias Canetti and Locuseson differentiation and interaction between the author, narrator (recaller) and narrated (recalled) „I“. The Mechanisms of selecting the material and the principles of organizing the autobiographic artistic narration are studied along with investigation on the role of memory in the autobiographic narrative.

⁶³ Stieg G. Die Fackel und die Sonne. Karl Kraus in Elias Canettis Autobiographie // Stieg G., Valentin J.-M. „Ein Dichter braucht Ahnen“. Elias Canetti und die europäische Tradition. Akten des Pariser Symposiums 16—18. 11. 1995.— Bern und andere, 1997.— S. 268.

⁶⁴ Canetti E. Das Augenspiel.— S. 352.

⁶⁵ Там само.— S. 353.