

## ВІДКРИТІСТЬ ТЕКСТУ ТА ГРА З ЧИТАЧЕМ В АВТОБІОГРАФІЯХ Е. КАНЕТТІ Й У. САМЧУКА

Читач «На білому коні» У. Самчука має власного коня. Він мандрує на ньому поруч із автором, і хоч дорога в них одна, призначена епіграфом («І в'їде князь — лицар яскравий, / У Київ на білім коні. *Зореслав*»), читач вільний вибагливо обирати свій маршрут, зрештою, як і автор, який по дорозі до Києва робить безліч зупинок у найнесподіваніших місцях, викликаючи часом навіть немалі сумніви у нагальності потягу повертатися з еміграції. Читач «Врятованого язика» («*Die gerettete Zunge*») Е. Канетті має свій язик, він вчиться цінувати його і боїться, разом з автором, його втратити, а тому вже перші враження від книги змушують його побачити власну свідомість в уламках, кинутись зшивати її докупи, шукати підходящі краї, виборсуватись з-під фрагментарної криги, і таким чином виконувати те, що на подальших сторінках здійснив сам автобіограф.

Опершись на такі читацькі типи, очікувані автобіографами, хочемо вдатись до експерименту й перевірити автобіографію Канетті й книги спогадів Самчука на відкритість (багатомірну послідовність?). Передбачаємо, що результати цієї спроби будуть пов'язані із специфікою мети й методу *відкривання тексту*, проте не нав'язані ними, тобто не суперечитимуть творам, а виявлятимуть їх сутність у новому, четвертому вимірі.

Щойно в дослідженнях з'являються цитати із книг спогадів Самчука, як екран, подібно до пересічної читацької уваги, заряснів червоними виділеннями незнайомих слів (Україна Мілітанс? Європа Окциденту? «Пацифікація і ревідикація?»), а очі починають наводити різкість, пристосовуючись до з'яв чужого тексту, виділеного лапками. І та неабияка прискіпливість, на яку спромагаються, для прикладу, читачі «Маятника Фуко» У. Еко, встановлюючи, «що один із файлів комп'ютерних оповідань-вставок у романі написав ніхто інший, як сам Бенітто Муссоліні, а інший герой роману, Бельбо, залюбки бавиться фразами та цитатами того самого Муссоліні» [1, 251], знадобиться і читачам автобіографічних книг Самчука, адже й їх розповідь «загоплена інформаційними потоками розмаїтої інформації, з якої будь-який читач може обирати найнесподіваніші траєкторії гри у мандрівці своєї уяви, яку водночас із текстом провокує і власна ерудиція та рівень емоційної культури» [там само]. Відтак до тексту Самчука можна наблизити визначення відкритого твору<sup>1</sup> за У. Еко, зокрема, з огляду на його численні інформаційні течії (щоденник Самчука, щоденники та мемуари інших письменників та діячів, листи, цитати та ремінісценції, історичні екскурси<sup>2</sup>) та на «коштовності», які не завжди просто підняти,

<sup>1</sup> «Відкритий твір прагне активної участі читача і містить у собі всі перспективи для такої взаємодії. Твір постає як безмежна скарбниця значень, до якої запрошують увійти реципієнта і відшукати стільки «коштовностей», скільки той зуміє. Текст стимулює читача до глибоких рефлексій, змушуючи його застосувати своє «екзистенційне посвідчення особи», яке залежатиме від культури, схильностей, досвіду, способу мислення та рівня фантазії людини» [2, 9].

<sup>2</sup> «Будуючи свої спогади за просторово-часовим принципом, про що свідчать і назви багатьох розділів: «Краків», «Третя границя», «Волинська тиха сторона», «Київ», «Остання границя» тощо, автор прагне максимально використати всі свої знання людей і подій, пов'язаних із цими місцями, подати, часто за допомогою історичних ремінісценцій, якомога повнішу картину минулого й сучасного життя Праги чи Львова, Києва чи Полтави, Рівного чи Харкова, Варшави чи рідної Тиллявки» [3, 177].

знаходження яких вимагає свідомої, обгрунтованої та наполегливої ідентифікації із власним «екзистенційним посвідченням особи». Звичайно, від такого наближення книги спогадів Самчука не стануть в один ряд із, для прикладу, «іграшковими конструкторами» М. Павича, і неймовірно також, що Самчук — як активний спостерігач розвою світової прози — відчував потребу працювати в такому руслі. Відомим є його стримане ставлення до прози авангардної (вияв котрого Р. Гром'як знаходить у листі від 22.07.1954 року: «Тепер пишуть переважно без сюжету. І не лише у нас. Чи це мода, чи страх перед штучністю? Перед війною був це репортаж, тепер скоріше есеї» [4, 13].), представленій в цьому спостереженні прозою безсюжетною, котра (авангардна проза) в свій час не набрала ще тієї витертої часом чіткості та приблизної загальноновизнаності, щоб співформувати Самчука як письменника. Та історична енергія, що накопичувалась в очікуванні сприйнятливого реактора до тієї миті, коли Улас почав бачити і чути, увігнала його творчі шукання в цілком іншу форму, аніж ту, в котру згодом увібгалися письменники-уродженці, скажімо, 30-х чи 40-х, і великою мірою через епоху, що карбувала дитячу свідомість своїх свідків. Як мав би уродженець року 1905, син батьків, які своє життя у XIX столітті почали і в ньому ж *de facto* закінчили, плід патріархального імперського виховання, що стало фундаментом всіх подальших поверхів освіти, вільно, по-постмодерному зануритись — без шани до незворушної історії — у логіку світового тексту із можливостями вивертання смислів? Як мав би взяти за творчий метод ту безкорінність, заміненість, абсурдність, антиісторичність, на які політика гегемонії XX століття розкришила інститути та цінності цивілізаційних марив попередніх епох?

Та все ж: хіба автобіографічне письмо диктує автобіографу, як йому повестись зі своїм життям? Хіба нав'яже йому схеми та формули? Чи, може, — з іншого боку — ореол хрестоматійності довкола Самчука забороняє прочитувати його твори інакше, аніж від спочатку до кінця? Особливо книга спогадів «На білому коні» в останній третині все більше пориває із жанровим означенням «мемуари» і все більше виглядає на автобіографію. То, може, тут вона, автобіографія, і починається? А відтак і читання автобіографії, а разом з ним і автобіографічний читач, а разом з тим і читацьке обличчя автобіографа тут бере свій початок? І чи суперечить таке читання тому, як автор сам читав свій твір? Звісно, у Празі починається київська одісея Самчука, і як початок подорожі виїзд із Праги займає просторово перше місце в «На білому коні». Та хіба Самчук появилвся у Празі? Хіба тут написав перші сторінки Себе?

Гадаємо, деяким читачам першої книги спогадів Самчука знайоме враження, що, наближаючись до її завершення, вони рухаються до зародку, в той час як «На коні вороному» така обернена лінійність не притаманна. Інші ж, можливо, вважатимуть, що «На коні вороному» як другу книгу спогадів варто читати якраз першою. Ще інші прозрівають і дивляться на ці автобіографії іншими очима, щойно дочитавшись до «так, як бачило око і відчувала душа». Так чи інакше, але більшість, мабуть, відчуває, що існують спогади різної сили та свіжості, і що найяскравішими є спогади дитинства, котрі є ментальним зародком всього автобіографічного самопізнання, довкола котрих розходяться хвилі пізнання та розуміння.

Подібно до того, як кожен читач вив'язує із ниток тексту власні плетива смислу, кожен читач тримається за свій початок, відстоювання однаковості котрого для всіх видається проявом стадної некритичної солідарності. Чи не традиційної? Замислившись над чи не найвідвертішим ірреальним одкровенням отого, баченого вже нами, незв'язаного, окриленого авторського гласу («Хотів би, щоб Україна вирвалася з мінімалістично-пасивного, солодко-елегійного, нейтрально-споглядального наставлення і набула трохи динаміки драматизму, шорсткості прози, тверезості математики... Для мене

Україна не лише над Дніпром, але й над Волгою, над Райном, над Міссісіпі, над Амазонкою, над Конго. Нема місця на планеті, яке б мене, українця, не цікавило» [5, 207]), розуміємо, що стосується воно не так українця, як українця-читача, і закликає воно не відриватись від книги й рушати вершити патріотичні подвиги, а лиш відірватись від стандартного прочитання, пошукати справжнього початку, що його, може, й авторові хотілося б знайти.

І ось — глава «Щось як удома». Чим не початок автобіографії Самчука?

«Яке чудо мати свій дім... Людині, яка його не мала, і не відомо, чи буде мати. Людині простору і руху.

Зasadничо я не належу до тих суворо надземних аскетів, які зрікалися дому, родини, вигоди. Спартанство чи Діогенова бочка не мої ідеали... Ані толстовське «опрощення», ані також сартрівські екзистенціалізми» [5, 206]. Такий автор, услід за своїм читачем-равликом, латає свою мушлю, покидаючи абстрактну аскетичну масу без інтересів, розваг та помешкань. Однак розмах його зацікавлень тут же ж відбирає в читача-равлика його помешкання, нагадуючи йому про суєтність останнього, про дріб'язковість зовнішніх деталей, пробуджуючи в ньому читача-блукача («Сковородинське «не шукай щастя за морем» чи навіть «а ви претесь на чужину шукати доброго добра» (хай Тарас вибачить) мене не переконують, бо мене більше імпонують пристрасті Марка Поло, Колумба, навіть Петра І» [5, 207].) І цьому пробудженому читачеві теж раптом стає зрозуміло, що він забарився, що йому треба хутчій повертатись до того, ким він є — до уважного співтворця; цей пробуджений читач-мандрівник з кожним рядком розуміє, що автобіографію Самчука написано саме для нього, читача, що немає привілейованих читачів, що автор не вдається до бар'єрів, що прагне злитись із читачем — в автобіографічному пакті одкровення. Для читача, що усвідомлює себе таким і відчуває подібне усвідомлення, уважний погляд у свій бік від автора, зрештою, для дослідника кожне речення уяскравлює *читацьку присутність* самого автора: «Руїни, машини, німці, «наці», головне командування, пропаганда, райхскомісаріят, табори полонених. І схрещення пристрастей та інтересів — наших російських, польських, німецьких... [...]

Де початок, а де кінець? Як втримати рівновагу? І скільки небезпек — один лише необдуманий крок — і ти падаєш. І більше не встаєш» [5, 207]. Тут власне і не відчутний більше той, хто пише, помітним є лиш той, хто читає, хто пропускає крізь себе потоки усіх дискурсів, і проектується на папір, перебуваючи ще в стані творчого читання, стираючи межу поміж писанням, знеособлюючи особу автора заради появи творця, необтяженого труднощами перекодування. Таким чином, можемо засвідчити приклад вияву серендипності в автобіографічному самоспогляданні Самчука.

Експериментуючи із текстом «Коней», немов із іграшковим конструктором, знаходимо у «На коні вороному» ще один можливий зачин всієї автобіографії (а саме, у другій частині глави «Назад то точки»: «У час, коли пишуться ці рядки, щось більше, ніж тридцять років після усіх тих пригод, хай буде вільно мені бодай злегка торкнутися деяких інтимно-особистих переживань тих бурхливих років» [5, 62]), що годиться на цю роль з таких причин: по-перше, відчутно окреслюється ретроспективна відстань поміж моментом писання та переживання, відноснішає претензія на об'єктивність, створюється необхідність для поезії; по-друге, проглядається також типове для автобіографії небажання автора поранити причетних до спільних пригод, його вичікування тієї пори, коли слово більше не зачіпатиме за живе і зможе стати на розсуд і осуд публіки. Актуалізація цих складових автобіографічного жанру у виконанні багатьох західноєвропейських автобіографів, як правило, має місце у передньому слові чи вступі, а тому хочемо вказати на неканонічність в цьому плані Самчука, який змушує свого читача, не рідко звиклого до

норми «все на своїх місцях», повертати змішані поверхні кубика-рубика до одного кольору, і припустити, що, можливо, і до самого автора усвідомлення жанрової належності свого твору приходять на пізнішій стадії його написання<sup>1</sup>, а тому й знаходяться по усьому тексту подібні вихідні пункти (зокрема у котрих можемо впізнати «низку чітко виражених операцій та пропозицій для співдії з читачем за допомогою тексту» [1, 85]).

Якщо вирушити від одної із наведених нами відправної точки як від початку автобіографії Самчука, то продовжити можна було б всіляко. Найлогічніше було б скласти до купи історію дитинства та розвинути її юначими та дорослими пригодами (просвітницькою діяльністю, першими літературними спробами, пориваннями на Україну, дезертирством, ставанням на ноги в екзилі, подальшими університетами, літературними успіхами, визнанням та невизнанням, націоналістичною діяльністю, насамкінець — війною та паломництвом під її прикриттям). Текст дає таку можливість. До кожної із вказаних ланок життєвого ланцюга можемо відшукати наповнення. І хоч відкрите прочитання тексту книг спогадів цілком змінило б послідовність глав, на єдиному варіанті її авторів, схоже, не дуже залежало, адже в публікації не знаходимо класичного змісту, начебто кожного запрошено самостійно відкривати, винаходити (і чому б не переставляти) окремі частини.

Варто зазначити, що на такі висновки можна насмілитись, застосовуючи модель інтенцій, однак очевидним тут, з огляду на авторську невідмаркованість подібної читацької свободи, є накладання так званої іманентної моделі інтерпретації, котра обґрунтовує «реконструкцію значення самого тексту, що не є тотожним ні з інтенцією автора, ані зі значенням, яке текст мав чи міг мати для перших читачів або для майбутніх поколінь реципієнтів» [1, 86] і, зрештою, невіддільна від інтенційної моделі. Іманентну модель інтерпретації, незаплямовану, на перший погляд, жодними вибриками психіки, Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі розвивають до теорії читання як шаленства, розбитого на дві схильності. Перша, параноїдальна, «власне творить інтерпретацію, вибудовує смисловий ряд, структуру, порядок, ієрархічні цінності — і в підсумку приводить до тоталітаризму» [1, 98], в той час як друга, шизофренічна, «є сферою свободи, не визнає жодних ієрархій, меж, не має уявлень про початок і кінець, є втечею на всі боки водночас» [там само].

Прояви цих схильностей проглядаються і в нашому прийомі *відкривання тексту*, але сподіваємось, що наблизились до необхідної в такому випадку рівноваги, котра особливо актуальна при підході до тексту Канетті, адже він велику увагу та застереження приділяв *творцям та читачам влади*, а тому прочитання його творів читачем параноїдальним рівнялося б до їх прочитання Гітлером чи іншим нервозним владарем, які воістину з читацькою легкістю перегортали мільйонами людей, мов сторінками. Наш ледве не набожний тон невинуватий: острах певного богохульства щодо творів Канетті великий, і сам автор випромінює його та очікує у відповідь. Вся історія письменства Канетті просякнута однією заповіддю — недоторканості<sup>2</sup>; у первинній сталості він прагне зберегти

<sup>1</sup> «І автор не одразу знаходить невинуватого, творчо принципове бачення героя, не одразу його реакція стає принциповою і продуктивною, і з єдиного ціннісного ставлення розгортається ціле героя: багато гримас, випадкових личин, фальшивих жестів, несподіваних вчинків виявлять герой в залежності від тих випадкових емоційно-вольових реакцій, душевних капризів автора, через хаос яких йому доводиться пропрацьовуватися до істинної ціннісної установки своєї, поки нарешті лик його не складеться у стійке, необхідне ціле» [6, 10].

<sup>2</sup> Котру в формі «недоторканості образу» [7, 272] знаходимо у «Врятованому язиці» і котру А. Реддер тематизує в контексті огиди Канетті до стенографії як до спотворення вже існуючих слів [8, 183], що нею Канетті все ж чудово оволодів і зашифрував важливу для біографів інформацію в своєму архіві.

літери, слова, книги, людей. Через подібну імперативну вимогу інтелекту Канетті заслужив ранг опозиції до фройдівського психоаналізу і... спалив себе в образі книгомана Кіна у фіналі «Засліплення». Пригадайте, з якою екзальтованістю Кін носив свої книги у портфелі чи рятував їх від зловживань, і стане зрозумілим, як Канетті поставився б до експерименту написати відкритий текст чи проінтерпретувати в цьому модусі котрийсь із його творів.

Його ставлення безпосередньо походить із того, як Еліас засвоїв письмо та німецьку мову — мову його письма. І читачі Канетті мали б зважати на те, як він став читачем; ми ж зважаємо на це, щоб збагнути, яких читачів він бажав би собі. Почавшись із зацікавлення читанням, що приховувалось за дивними рухами тіла<sup>1</sup>, і, виявляється, полягало в дрібних знаках на папері, Еліасова «шкільна наука» закінчилась гірше, ніж Грицева, а саме, як вже мовилось, замахом на сестру, що не допускала до своїх зошитів, та її помстою в окропі, що ледве не коштувала Еліасу життя, залишивши неощпареною саму лиш голову і давши, очевидно, поштовх до появи глави «Засліплення» під назвою «Світ у голові». Жагу до літер Еліас завдячує батькові, пояснення якого в наведеному фрагменті чимось нагадує вручення Мойсею скрижалей із заповідями.

Пристрасть до німецької мови пов'язана із «навчанням» матері, що мало вигляд зубріння звукової форми слів та речень із другорядною увагою до орфографії і супроводжувалось нищівними образами з боку цього, після смерті батька, найріднішого «вчителя» на адресу Еліаса, якщо той не поспівав за насильницькою методикою. Коротко кажучи, Еліас тому так досконало і по-особливому вивчив свою третю іноземну мову — німецьку, що матір у покарання за невдачі обзивала його ідіотом (як тут — в ситуації цілком протилежній — не пригадати ті три літери, що їх знала мати Уласа, та знаки, з котрими їх порівнювала). Цей факт змушує Канетті у «Врятованому язиці» й справді утікати думками на всі боки, однак його думки не формують переконання чинити опір — несправедливість образи герой прагне довести виключно ділом. І така психічна поведінка окреслює другу, поряд із святістю мови та тексту, особливість Канетті як письменника та читача: він уникає риторики, спекулятивного обґрунтування власної позиції на основі її ж логіки, цурається слова, незміцненого прожитим.

Як відображені заповіді Канетті-письменника та Канетті-читача в його автобіографіях, зокрема, у формально першій книзі «Врятований язик»? В його, як і двох інших автобіографій, виданнях завжди знаходимо перелік глав та розділів, в послідовності котрих спостерігається чітка взаємозалежність та підпорядкованість, відмінна від встановленої у книгах спогадів Самчука рівноправності великих структурних елементів. Пошук відмінних від авторського початків на подієвому рівні навряд можливий. Однак феномен відкритого тексту не обмежується переставлянням окремих розділів, він більшою мірою заснований на незапрограмованому, багатовимірному читанні, варіантність котрого залежить від багатовимірності самого читача — в інтелектуальному та емоційному плані. Читач, що віддається такому відкриванню тексту, ніби вселяється в роль автора, і пово-

<sup>1</sup> «Я намагався довідатися, що його (батька Канетті — *А.Ц.*) так прив'язувало до газети, спочатку я думав, то певно запах, і коли я був сам і мене ніхто не бачив, я дряпався на стілець і жадібно нюхав газету. Але тоді я спостеріг, як він рухав головою вздовж аркуша, і зробив так за ним, за його спиною, не маючи аркуша перед очима, що він тримав на столі поміж обома руками. Яюсь його гукнув відвідувач, який увійшов, він повернувся і застав мене за моїми уявними рухами читання. Тоді він промовив до мене, ще до того я турбуватися про відвідувача, і пояснив мені, що річ у літерах, багатьох маленьких літерах, по яких він постукав пальцем. Незабаром я й сам вивчу їх, сказав він, і пробудив в мені негасиму жагу за літерами» [7, 37-38].

диться із текстом так, як повівся б автор, вселившись у роль читача. Іншу можливість зумовленої автором відкритості тексту «Врятованого язика» знаходимо в наступному фрагменті:

«Рушук, на нижньому Дунаї, де я прийшов на світ, було чудовим містом для дитини, і якщо я скажу, що воно лежить в Болгарії, то дам неповне уявлення про нього, адже там жили люди найрізноманітнішого походження, протягом одного дня можна було почути сім чи вісім мов. Окрім болгар, які часто приходили з сіл, було ще багато турків [...]. Були греки, албанці, вірмени, цигани. Із протилежного берега Дунаю приходили румуни [...].

Дитиною я не мав охопного бачення цього різноманіття, але впливи його я відчував безперестанно» [7, 10].

Найперше зауважимо яскравий тон зародження, започаткування чогось нового, притаманний цим двом ввідним абзацам другої глави «Сімейна гордість», які цілком змогли б зійти і за введення до всієї автобіографії. Далі у вічі впадає різноманіття національностей, і не тільки тому, що сам автобіограф спостерігає його, а з огляду на повагу письменника до неповторності людини, яка тут пророчче постає із різнобарвними рисами у символі міста. І, зрештою, наче холодний душ, діє на читача початок другого абзацу після прочитання першого: шойно він переконався, що із героєм-оповідачем такої інформативної насиченості йому доведеться мати справу впродовж всієї книги, як виявляється, що герой всього розказаного не міг знати, в чому зізнається автор, переймаючи більшу частку знання на себе. Автобіограф ніби нагадує читачеві правила гри<sup>1</sup>: читаючи автобіографію, пам'ятай, що дитячі спогади не чіткі і не можна ототожнювати їх із дорослим, обізнаним досвідом. Це нагадування, що нагадає про себе ще не раз у трилогії, є знаком того, що Канетті все ж не проти погратись у відкритий текст, тільки-от правила мають бути дотримані, а якщо не дотримані, то принаймні оголошені перед грою. Але хіба маємо тут чітке ословлення саме правила? Ба ні, це, схоже, теж належить до прихованих правил: читач дізнається про них самостійно, і має бути в цьому наполегливим та ерудованим, адже йдеться про його успіх у грі. Поміж двома абзацами проглядається іронічна посмішка у відомий Канеттіанський вус (незмінно присутній на всіх публічних фото письменника): правила можуть з'являтися і створюватися несподівано, можливо, заперечуючи попередні. Відтак відкритість автобіографій Канетті не тільки у грі словами, образами та подіями, але й у відчитуванні актуальних правил цієї гри, і відчутті її настрою, у розумінні, коли гра втрачає грайливість і набуває серйозності. Та чи варто чекати останню у тексті? Чи можна взагалі відшукати межу гри та життя у автобіографії, позначеній сплетінням «біо» та «графії», приправленими «авто»?

Згідно із проаналізованою вказівкою «Врятований язик» можна перечитувати як з позиції героя, в ідеалі обмеженого в охопності погляду, так і автора, в позиції котрого обмеженість виявлена лиш у відносних правилах. Читачеві було б, звичайно, важко налаштувати себе сприймати текст одновимірно, абсолютно відмежувавшись від іншої системи координат, а звідси найімовірнішим є неусвідомлене накладання обох систем прочитання, яке читачеві не стане основою, спершись на яку той міг із певністю стверджувати про однозначність того чи іншого фрагменту.

Таким чином автор, зрештою, ховається від читача, викупується від нього свободою, вимінюючи себе на героя, з життям якого читач приречений плутати життя самого Канетті. Опосередкованою інстанцією автора для читача є й у мовній площині. Автобіог-

<sup>1</sup> Щодо гри у автобіографічному аспекті творчості Ю. Шевельова-Шереха дивись статтю «Маска та ім'я автора» Я. Полішук [9].

рафії написані Канетті німецькою мовою, але охоплюють ті ранні спогади, які цією мовою не могли закарбуватись, а тому належать іншим мовам — староіспанській в Рушці, англійській в Манчестері. З цього приводу Канетті оприлюднює ще одну умову гри, дивуючись із автоматичного перекладу, якому були піддані спогади, що передують вивченню німецької мови: «Я не знаю, в який момент часу, з якої нагоди переклалось те чи інше. Я ніколи не досліджував цю справу, можливо, я мав страх те найкоштовніше, що із спогадів ношу в собі, знищити методичним та проведеним згідно із суворими принципами дослідом. Я можу лиш одне сказати з певністю: події тих років є для мене теперішніми в усій силі та свіжості — більш ніж шістдесят років я живився ними, — але вони на переважну частину прив'язані до слів, яких я тоді не знав. Мені здається природним зараз їх записувати, я не маю відчуття, що при цьому щось змінюю чи спотворюю» [7, 18]. Канетті пропонує читачеві розщепитись на ще одну парадигму і уявити, що його автобіографії можна було б читати також з точки зору інших мов, як це робить А. Реддер в своєму лінгвістичному дослідженні, кристалізуючи навантаженість ранніх спогадів Еліаса засобами вираження мов, в той час йому відомих [8, 183]. Однак чи можна таке здійснити доконечно, обмежившись лиш однією мовою? Очевидно, ні, всі розшукувані мови накладатимуться, і розкодувати одну в іншій не буде під людську силу. Вказуючи на ще одну зарослу, заплутану стежку до своєї свідомості, Канетті натякає на те, як непросто йому було йти нею, і запрошує читача провести подібний експеримент багатовимірності на власній свідомості, не забороняючи гратись у відкритий текст, але застерігаючи про те, якою шизофренічною роздвоєністю чи розтроєністю може закінчитись найменша спроба такої гри із його текстом як відбитком його життя.

Розширивши метод початку до відчитування його у всьому тексті, маємо альтернативні бачення відкритого тексту на матеріалі творах авторів, які відкритим текстом як мистецьким феноменом програмно, а швидше за все взагалі ніяк, не цікавились. До очікування читацького інтересу Самчук і Канетті справді додали ще цілу низку методів знання і натхнення, заходячись довкола читача за їх подобою, довкола інтерпретаційного вивільнення та свободи, яких досягнули самі. Самчук і Канетті, в інтерпретації теперішній, мабуть, насамперед були *читачами* відкритого тексту, того, що їм нав'язувала ще сира, але вже непоправна історія. Вона ж зробила із них пророків, тексти яких сприймаються тепер, наче вчора (чи завтра?) написані, і не втрачають своєї свіжості, як не втрачали сили щемливі та цілющі спогади письменників. І не втрачать надалі: їх енергія перейшла у автобіографічний текст, покликаний, мов піраміди фараонів, прилучити своїх творців до вічного повернення. Та не лише пророками вийшли письменники зі своєї феноменологічної лектури: непередбачуваність, невпорядкованість, несправедливість тексту реальності загартувала їх інтелект до витворення імперативних вимог, суворих правил, які може порушити лиш читач і лиш у їхньому тексті, дозволивши собі від нього відірватись та врівноважити споруду власної душі відносно сторін світу. Обидва письменники не потребують читача наївного, їм найбільше залежить на читачеві-мандрівникові, який не байдужий до себе і готовий у своїх експериментах сягати межі, щоб віднайти новий початок і почати читання під новим кутом зору. І хоч Самчук творить саможиттєпис мовою всіх своїх спогадів і найуважніше ставиться до інстанції читача-українця, не втрачаючи ностальгічної надії на ідеального читача із світу інших читацьких пристрастей, в той час як Канетті витворює історію вкрай окремого героя, опосередкованого від загального контексту читання мовними та нараційними загадками, ведучи читача до розуміння Коштовності як Таємниці, обох письменників об'єднує прагнення виокремити із маси свого особливого читача, читача-Гомера, читача-Самсона,

який, щойно закрити очі на шарклупу спекуляції, прозріває на, сказати б, істинний смисл істини твору.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. — Львів: Літопис, 2004. — 352 с.
2. Гірняк М. У пошуках значень, або Мандрівка лабіринтами думок Умберто Еко // Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. — Львів: Літопис, 2004. — С. 5-20.
3. Безхутрий Ю. Коні Уласа Самчука: Життя і творчість // Березіль. — 1996. — № 5-6. — С. 164-179.
4. Гром'як Р. Міжнаціональні горизонти і текстуалізована свідомість українських письменників: постановка питань, початкова експлікація концептів // Міжнаціональні горизонти і компаративістичний дискурс сучасних літературознавчих студій. Монографія / За ред. Р. Гром'яка. — Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. — С. 5-18.
5. Самчук У. На білому коні // Літопис червоної калини: історико-літературний часопис. — Львів, 1999. — № 10-12 (97-99). — С. 5-229.
6. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1986. — С. 9-191.
7. Canetti E. Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend. — Frankfurt a. M., 1998. — 330 S.
8. Redder A. Canetti liest — einige linguistische Bemerkungen // Canetti als Leser / G. Neumann (Hg.). — Freiburg im Breisgau: Rombach, 1996. — S. 177-192.
9. Поліщук Я. Маска та ім'я автора. — Слово і час. — 2006. — № 5. — С. 10-14.

*Володимир ВИШИНСЬКИЙ, аспірант (Дрогобич)*

### ГЕРГАРТ ГАУПТМАН — ІВАН ФРАНКО: ЗАСАДИ НАТУРАЛІСТИЧНОЇ МАНЕРИ ПИСЬМА

Художня творчість Гергарта Гауптмана — самотнє мистецьке явище в історії західноєвропейської драматургії модерністської доби. Драматург, за оцінкою І.Франка, належав до «найвидатніших репрезентантів нової німецької літератури» [1, 153]. Він плідно прилучився до створення цілісної системи художніх засобів і прийомів, які складають специфіку літературного процесу на зламі ХІХ–ХХ століть. Його п'єси «Перед сходом сонця» (1889), «Самотні» (1890–1891), «Ткачі» (1892) вивели «німецький театр зі стану стагнації» [2, 69] та спричинили глибоке переосмислення драми як мистецтва в епоху натуралізму (Г.Гауптман, Г.Ібсен, А.Стріндберг, І.Франко, В.Винниченко, Г.Зудерман, М.Гальбе, А.Гольц, Й.Шлаф, О.Г.Гартлебен).

Досліджуваний період збагатив історію німецького письменства і виніс на його хвилі самотнє художнє явище — німецьку натуралістичну драму. А біля її витоків стояв творець новаторської індивідуальної мистецької манери, автор п'єси «Ткачі». Творчий набуток Г.Гауптмана став новим кроком у становленні поетики німецької драми, яку він збагатив оригінальними уявленнями про світобудову та людську сутність. Письменник залишався вірним визначальним засадам натуралізму, власне, як домінуючого напрямку його творів. Ми поділяємо думку К.Гільдебрандта про те, що «Гергарт Гаупт-