

УДК 821.112.2(436)Айхінгер.09:821.133.1.02

*Тимофій Гаврилів***ЖАНРОВО-ВИДОВІ ОСОБЛИВОСТІ «НЕЙМОВІРНИХ ПОДОРОЖЕЙ» СУЧАСНОЇ АВСТРІЙСЬКОЇ ПИСЬМЕННИЦІ ІЛЬЗЕ АЙХІНГЕР**

Розглядається книга „Неймовірні подорожі“ Ільзе Айхінгер. На передньому плані стоїть проблематика ідентифікації тексту чи радше текстів, які містить книга. „Неймовірні подорожі“ постали з низки текстів, які протягом трьох років з'являлися у вигляді подорожніх нарисів і водночас як публікації з продовженням у віденській газеті „Der Standard“. Із взаємовідношення між частиною (окрема публікація) і цілим (книга) постає модальність композиційної оцінки книги: чи є книга зібранням подорожніх нарисів? Що спричинює континуальність і взаємозв'язок тексту чи текстів? „Неймовірні подорожі“ перебувають у подвійній ситуації цілого, яке складається з автономних частин, що демонструє очевидний фрагментарний характер цього цілого. Це розмаїття текстів, яке, завдяки структуруючим елементам, робить розбудований паратекст текстуальним цілим. Окремі тексти, які в газетній публікації вважалися ще подорожніми нарисами, стають розділами книги. Тематична і структурна подібність окремих текстів робить їх здатними до поєднання. Полемізування з проблематикою жанру „Неймовірних подорожей“ здійснюється крізь призму зацікавлення проблематикою ідентичності.

**Ключові слова:** ідентичність, жанр, подорожній нарис, цілість, фрагмент, паратекст, автобіографія, автобіографічне мовлення, мемуарне мовлення.

Ільзе Айхінгер, яка народилася 1921 р. у Відні і 1948 р. опублікувала роман «Більша надія» (Die größere Hoffnung), в якому осмислює війну і Відень, після тривалого мовчання у дев'яностих роках повернулася до писання [1, с. 9]. Вісімдесятирічна авторка постачає для австрійського щоденника Der Standard подорожні фейлетони – Reisefeuilletons, як їх класифікує Симоне Фесслер у передмові до книжки [1, с. 7]. 51 фейлетон склав книжку «Неймовірні подорожі» (Unglaubliche Reisen, 2005). 51 раз вирушає письменниця на замовлення газети в подорож. Кожна така подорож коротка або принаймні відомості, що їх вважає за потрібне зафіксувати подорожня, компактні, щоб не сказати скупі (за обсягом).

Структура книжки виростає з обставин писання: велика кількість коротких розділів, згрупованих у дві частини і третю частину-додаток. Перша частина називається «Неймовірні подорожі» (Unglaubliche Reisen), друга – «Ігри тіней» (Schattenspiele), третя не має назви і містить лише один текст: інтерв'ю письменниці іншому австрійському часопису – журналові profil. Як і в попередніх випадках, нас цікавить насамперед паратекстуальне оформлення книжки, зв'язок між текстом, зокрема композицією, і паратекстом, адже, як ми вже побачили, це

продуктивний підхід до суті справи, жанрової й особистісної проблематики книжки, що, втім, не заперечує продуктивності інших підходів (до питання дефініції і класифікації паратексту див. [5, с. 58-102]).

Перша дистинкція пролягає між текстом і книжкою. «Неймовірні подорожі» – вдячний приклад для ілюстрації нетотожності тексту і книжки, понадто що і текст, і книжка не належать до величин одного роду, якими вони помилково постають у спрощеному мовленні, зокрема й у літературній критиці. Так само як текст не завжди покриває книжку, так і книжка не завжди покриває текст. У першій можливості книжка постає інклюзивною одиницею, текст – інклюдованою.

Текст, який входить до книжки «Неймовірні подорожі» І.Айхінгер, виявляється насправді не одиничним текстом, а сумою текстів. Тут у жодному разі не йдеться про структуру тексту, яку ми задля виразності назвемо внутрішньою структурою тексту, маючи на увазі не його лексичні, синтаксичні і стилістичні особливості, а те, що зазвичай називають композицією, яка охоплює не лише видиму частину айсберга (частини, розділи тощо), а й організацію мовлення в тексті (художні техніки мовлення, як-от монтаж, колаж чи потік свідомості, внутрішній монолог; перспектива зображення; часопростір). Тут ідеться про структуру книжки. Отже, перше розрізнення – це розрізнення між структурою тексту і структурою книжки, які, як ми зараз покажемо, не є величинами тотожними і, крім того, як ми вже сказали, не є величинами одного порядку.

Книжка, на обкладинці якої поставлено назву «Неймовірні подорожі» й ім'я Ільзе Айхінгер як авторки, складається з низки текстів: передмови (Vorwort), відтак трьох частин, дві з яких мають свою назву, третя названа лише структурно – як третя частина. Авторство текстів, що увійшли до книжки, порушує проблему ідентичності тексту стосовно фігури автора. Автором передмови не є задекларована на обкладинці авторка книжки. Передмову написала інша людина – Симоне Фесслер. Також самої проблематизації воліє і третя частина, яку складає інтерв'ю. Інтерв'ю – рідкісний приклад двоавторства. Від питальника інтерв'ю відрізняється тим, що є яскраво вираженим діалогом, тоді як діалогічна сутність питальника виявлена невиразно.

Двоавторство інтерв'ю – це, певною мірою, бажання уникнути ґрунтовнішої проблематизації наданням фактові аксіоматичного характеру. Ґрунтовніша проблематизація стосується як особи (автора), так і тексту: чи не маємо, бува, справу з двома текстами, що перемежують один одного? Мабуть, усе-таки ні. Враження двох текстів є результатом транспозиції двоавторства на текст: за двох (і більше авторів) текст інтерв'ю залишається одним. Одним текстом й однією цілістю його роблять зміст і жанр, і навіть у стилі учасники інтерв'ю схильні уподібнюватися один до одного. Якщо врахувати різностильність мовлення в художньому тексті як частину авторської концепції, то цей аргумент відпадає сам собою.

Усупереч задекларованому на обкладинці одноавторству тексту, маємо трьох авторів і кілька текстів: одна авторка є авторкою передмови, інша – авторкою розділів, згрупованих у перші дві частини, а також співавторкою третьої частини (інтерв'ю), ще інша – співавторкою інтерв'ю, значення якої не варто недооцінювати, адже саме той, хто бере інтерв'ю, ідеєю інтерв'ю і питаннями створює ситуацію тексту, на яку відгукується той, в кого беруть інтерв'ю, стаючи чинником, за участі якого ситуація тексту перетворюється на текст. Якщо дивитися на зміст, то книжка налічує певну кількість текстів – яку саме, залежить від того, що вважати текстом. Якщо текстом вважати кожну візуально, композиційно і змістово автономізовану одиницю, то таких текстів у книжці 53: 51 + передмова + інтерв'ю.

Виглядає, що паратекст, винесений на обкладинку книжки, реферує не з книжкою (реферує з книжкою лише до певної міри). Чого ж він тоді стосується і чому? Очевидно, він стосується лише частини текстів, що ввійшли до книжки. Але також очевидно є доцільність відокремлення особи автора і назви. Якщо особа автора, зазначеного на обкладинці, аж ніяк не може бути автором усіх текстів, розміщених під обкладинкою, то назва може стосуватися всіх без винятку текстів усередині. Вона їх і стосується: незалежно від авторства, композиція книжки постає цілісною структурою – вступ (передмова), виклад (перша і друга частини), підсумок (інтерв'ю).

Книжка «Неймовірні подорожі» відрізняється від тексту «Неймовірних подорожей». Ця різниця не вичерпується авторством – реальним, не номінальним: на рівні номінального авторства і загальної назви між книжкою-як-текстом і текстами в книжці не існує напруги. На рівні реального авторства зазначення, зроблені на обкладинці, мають умовний характер. Проблема складніша й ускладнює її: а) дублювання назви; б) звуження назви. Назва «Неймовірні подорожі» повторюється під обкладинкою книжки, її референційне поле (стосувалася цілої книжки) зменшується, причому зменшується такою мірою, що вона вже більше формально не стосується не тільки передмови, а й другої та третьої частин книжки і стоїть лише над її першою частиною: тепер її референційне поле охоплює 29 позицій – розділи, що входять до першої частини. Друга частина має власну назву («Ігри тіней»), формально врівноправнену з назвою першої частини. Обидві формально врівноправнені з назвою «Передмова» і структурною назвою третьої частини, яка, таким чином, має нульову назву.

Вторинної назви книжка не має. Видова індикація міститься в назві («подорожі»). Так само в назві книжки міститься й якісна індикація («неймовірні»). Жанрової індикації книжка не містить. Цей факт і має стати предметом нашого зацікавлення. Проте розглянемо всю паратекстуальну парадигму. Крім назви, вона налічує третинні і четвертинні назви. Третинних назв чотири: передмова, «Неймовірні подорожі», «Ігри тіней» і нульова назва третьої частини. Четвертинних назв є 52: 29 першої частини, 22 другої частини й одна третьої частини («Я вважаю свою екзистенцію цілком непотрібною») («Ich halte meine

Existenz für völlig unnötig»)). Паратекстуальна парадигма «Неймовірних подорожей» доволі розгалужена, однак не повна: бракує вторинної назви й індикатора жанру. За низькою частотністю вторинну назву можна віднести до факультативних елементів паратекстуальної парадигми. Так само факультативним буде тоді й індикатор жанру.

Якщо підпорядкувати текст особі чи особам автора і врахувати генезу книжки, то «Неймовірні подорожі» як назва посядуть проміжну позицію між назвою книжки і назвою однієї з її частин. Ця позиція проміжна тому, що не експлікована. Через паратекстуальну неексплікованість втрачається цілість тексту як тексту одного автора, утруднюючи протиставу книжки-як-тексту і тексту книжки. Мультитекстуальність книжки додатково затирає цей член протистави, в той час як «Неймовірні подорожі» стосуються, властиво, 51 розділу книжки, згрупованого у дві її частини: «Неймовірні подорожі» – це частина I («Неймовірні подорожі») і частина II («Ігри тіней»). Ми бачимо, якою комплексною цілістю є те, що тримаємо в руках: композиція книжки в стосунку до композиції тексту, елементи паратексту в стосунку до тексту, одні до одних і до особи автора.

Текст «Неймовірних подорожей», ті самі частини I і II, складається з великої кількості коротких текстів (мікротекстів). Питання, чинне для цих мікротекстів, – це питання їх автономності, яке ставить підпитання їх зв'язку з текстом «Неймовірних подорожей» (макротекстом), без якого неможливе з'ясування їхнього статусу. Підмогою у відповіді на питання автономності стає генеза «Неймовірних подорожей». Ми зауважували, що тексти писалися впродовж трьох років для австрійської щоденної газети *Der Standard*, в якій щочетверга одна шпальта призначалася для нового «подорожнього фейлетону» австрійської письменниці Ільзе Айхінгер – жанр, який на шкалі М.Лінка належить до подорожніх репортажів (*Reisebericht*), які розміщуються між подорожніми щоденниками (*Reisetagebuch*) і подорожніми описами (*Reisebeschreibung*) [цит. за 2, с. 20]. До з'ясування жанрового і видового статусу мікротексту, макротексту ми беремо дефініцію «подорожній фейлетон», якою, очевидно, послуговувалася редакція щоденника і в передмові до книжки використовує Симоне Фесслер, в лапки. Коли ці тексти писалися, публікувалися і читалися, тоді вони ще не були мікротекстами, не були частиною місткішої цілоти, а, власне, текстами. Вони повинні були вирізнятися формальною і змістовою самодостатністю. Кожний текст мав власну назву і власну тему, яку він розгортав. Періодичність появи текстів і тривалість співпраці певною мірою зближувала тексти, дисциплінувала їх, витягуючи з розпорошеності абсолютної самодостатності і вбудовуючи в ланцюжок, дозволяла говорити про *проект*. Щойно згодом, після завершення проекту тексти було зібрано в *книжку*.

Ця генеза, однак, воліє апробації змістом, пошуком змістових вказівників, які б могли засигналізувати цілісний характер самодостатніх газетних дописів. Таким вказівником є саме словосполучення «неймовірні подорожі», яке тягнеться лейтмотивом

через 29 перших текстів. Авторка вбудовує його в тексти окремих «подорожніх фейлетонів», як, наприклад, у текст «Блакитне молоко Грюнангергассе» (Die blaue Milch der Grünangergasse), пишучи: «Його [Зигмунда Фрейда. – Т.Г.] дуже пізня втеча з Відня також належить до неймовірних подорожей» [1, с. 31], в текст «Коротка подорож у віденську анатомію» (Ausflug in die Wiener Anatomie), який починається реченням «Неймовірні подорожі – цього разу в зимовий семестр 1945/46 р., у світлі сецирні зали віденської анатомії [...]» [1, с. 36] і містить контрапункт «І дотепер залишається для мене однією з найімовірніших адрес» [1, с. 37], чи в текст «З Францом Грільпарцером в Бригіттенау» (Mit Franz Grillparzer in die Brigittenau), де в перших двох абзацах зустрічається «неймовірні подорожі» і «майже ще неймовірніші подорожі» [1, с. 60]. Це свідчить принаймні про те, що авторка від самого початку прагнула надати текстам тяглості і через тяглість поєднати їх.

Так само, як для текстів першої частини, зібраних у книжці зі спільною назвою «Неймовірні подорожі» лейтмотивом є «неймовірні подорожі», тексти другої частини об'єднує лейтмотив «Ігри тіней», також, як і «Неймовірні подорожі», винесений у назву частини, що охоплює подальших 22 тексти. Вже перший текст цієї частини починається ним: «Ігри тіней, виринулі і давно знову поринулі: люди, які стоять на обочині, не виблискують у газетах чи на вечірках» [1, с. 107], партикулярно, у вигляді сингуляризованого компонента «гри» (-spiele) зринає в назвах двох текстів («Обердинська гра» (Das Aberdeenspiel), «Похмура різдвяна гра» (Das düstere Weihnachtsspiel)), сингуляризовано повторюється в назві ще одного тексту («Гра тіней радіо» (Schattenspiel Radio)).

Групування текстів на дві частини, забезпечення кожної частини власною назвою, яка водночас є лейтмотивом текстів, взятих до цієї частини, додатково до генези текстів, їхньої автономності через назву і, як побачимо, через зміст, додатково проблематизує книжку як *цілість*. Виглядає, що під одну обкладинку потрапило дві «книжки»: одна мала б називатися «Неймовірні подорожі» і складатися з 29 позицій, інша називалася б «Ігри тіней» і налічувала б 22 позиції. Як не парадоксально, наразі *цілість* виводиться лише з *проекту*, в рамках якого в Der Standard було опубліковано 51 «подорожній фейлетон», проте це вже зворотний погляд, від книжки «Неймовірні подорожі» назад до «подорожніх фейлетонів», які щочетверга, не без «технічних» перерв, про причину яких говорять вказівники в текстах, публікувалися в газеті.

Проблематизує книжку як *цілість* і розгалужена паратекстуальна ієрархія. З одного боку, йдеться про присутність «сторонніх» авторів (передмови та в третій частині-інтерв'ю), з іншого, якщо зосередитися на частинах I і II як на властивій книжці, об'єднаній ім'ям однієї авторки й спільною концепцією, формалізованою у вигляді *проекту*-публікації в Der Standard, маємо трищаблеву паратекстуальну ієрархію зі зміщеним центром симетрії: *назва* («Неймовірні подорожі»), *третинні назви* («Неймовірні подорожі» і «Ігри тіней») і *четвертинні назви*.

Гене́за спонукає розглядати «Неймовірні подорожі» на двох рівнях: 1) публікації в Der Standard і 2) публікації окремою книжкою. Ця спонукка не може бути безумовною і поширюватися на всі книжки, які виникли на основі серійної публікації в періодиці. Шпальтою (шпальтами) з продовженням публікувалися романи різних письменників у різних країнах, перш ніж виходили окремою книжкою. Що ж тоді відрізняє публікацію «Неймовірних подорожей» від публікації в газеті роману? Певну різницю може мати паратекст – зазвичай, подання в газеті не збігаються зі структурою роману, адже частина чи розділ роману більші, ніж може вмістити одноразова газетна публікація, в той час як кожний текст «Неймовірних подорожей» був одноразовою, цілісною, неподільною публікацією. Але й роман може складатися з великої кількості малих розділів, тож може публікуватися так само, як і тексти «Неймовірних подорожей».

Більше ясності вносить множинність подорожей: йдеться не про одну подорож, яку певною кількістю подач (як роман), публікує газета, а про 51 одну подорож. Водночас «неймовірні» їх об'єднує. «Неймовірні» мислить незвичайні, не такі, як інші чи якими зазвичай є подорожі. В той час як відповідна назва і візуально-формальна завершеність говорять про самостійність тексту, видовий індикатор («подорожі») й квалітативний індикатор, або кваліфікатор («неймовірні»), об'єднує їх.

Ми не можемо остаточно відповісти на питання жанрової й видової належності книжки, доки не отримаємо відповіді на питання її *цілості*. Позаяк гене́за і структура книжки пропонують як ствердну, так і заперечну відповідь, мусимо шукати інших. Заперечна відповідь полягає в самодостатньому характері текстів, що підтверджує як назва кожного з них, так і їхнє газетно-фейлетонне походження. З цього погляду книжка «Неймовірні подорожі» є *збіркою* подорожніх фейлетонів, які впродовж певного часу публікувалися в австрійському щоденнику Der Standard. «Збірка» не означає деградацію того, що містить книжка: вона вказує на інший спосіб організації і взаємодії матеріалу, що його містить. «Збірка» – генетично-композиційний кваліфікатор, який сам по собі не змінює ні жанрових, ні видових характеристик, проте впливає на них таким чином, що їх проблематизує. «Збірка» свідчить про автономний і самодостатній характер уміщених текстів, однак автоматично не означає спільності вміщених текстів, не містить, як може видаватися, об'єднавчого імперативу; вона тільки робить перший крок на цьому шляху. Адже збірки можуть об'єднувати композиційно, жанрово і тематично цілком різні твори. Такі збірки називаються зазвичай читанками (Lesebuch), проте суттєвою їхньою рисою є те, що всі тексти збірки належать одному авторові. Не жанровий, видовий чи тематичний індикатори, а особа автора (і, по можливості, похідна від особи автора впізнаваність, проте аж ніяк не обов'язкова гомогенність стилю) тримають збірку як *цілість*. В українській термінологічній традиції існує виразна межа між зібраними під однією обкладинкою текстами одного автора і зібраними під однією обкладинкою текстами двох і більше авторів. На позначення останньої

використовується термін «збірник», який є синонімом до запозиченого міжнародного терміна «антологія». Проте збірник і антологія – не абсолютні синоніми: їхні семантичні поля накладаються, але не повністю. Антологія воліє надійнішого концептуального підґрунтя, відкриваючи виходи на жанрові, видові, родові, епохальні, тематичні тощо індикатори й кваліфікатори (напр., «Антологія експресіоністичної лірики», «Антологія німецького оповідання другої половини ХХ ст.», «Поети озерної школи»), в той час як збірник може бути й антологією, і читанкою (понад одного автора).

Ствердна відповідь полягає в спільному походженні текстів з одного проекту, в спільній жанровій належності («подорожній фейлетон»), в спільній структурній надбудові при потраплянні в книжку (поява об'ємної назви і двох третинних назв). Одночасно, однак, структура книжки, особливо її третя частина, що містить інтерв'ю, підважує позитивність відповіді. При переході від окремої публікації до збірки відбуваються кардинальні зміни в паратексті. Рівень автономності того самого тексту в газеті і в книжці різний. Якщо при публікації в газеті текст окремого подорожнього фейлетону, як він і з'являється, зберігає безумовну самотність, то в книжці він потрапляє в жорсткішу паратекстуальну мережу. Паратекстуальна мережа газети дуже умовна і має радше технічний характер, що не перекреслює її ієрархічної розгалуженості. Так, «подорожній фейлетон» підпорядковується певній рубриці (Feuilleton чи/i Kultur, перший, нижчий рівень підпорядкування, який може бути дворівневим, якщо «Культура» має свої субсторінки), відтак газеті як медіуму (Der Standard, другий, вищий рівень підпорядкування). Назва «подорожнього фейлетону» як паратекст означає нульовий рівень підпорядкування і для тексту є його властивим паратекстом, адже з цією назвою «подорожній фейлетон» переходить з одного медіуму (газета) в інший медіум (книжка), з нестійкішої мережі в стійкішу.

У книжці подорожній фейлетон обростає іншим паратекстом, причому базовою є для нього його назва, яку він «узяв з собою в подорож». Потрапляючи в жорстку паратекстуальну ієрархію книжки, назва «подорожнього фейлетону» стає, по-перше, однією і рівноправною з численних назв фейлетонів, які також увійшли до книжки, і, по-друге, з назви, якою вона, попри згадану замережованість, залишається в газеті, стає в книжці «Неймовірні подорожі» щойно четвертинною назвою. Вже сама структура (переструктурування, перехід з одного медіума в інший) впливають на ідентичність тексту. Зрозуміло, цей вплив обширніший і не обмежується лише структурою, а й мислить також, зокрема, рецепцію (читацьку аудиторію, її погляд на текст, позиціонування текстів/тексту в творчості автора). Газетна замережованість і зближує (той самий медіум, та сама рубрика, той самий (регулярний) час появи нового тексту), і ставить бар'єри між окремими «подорожніми фейлетонами» (поява в різних числах газети, з певною перервою). Книжка ці бар'єри скасовує, турбується про різнопланову гомогенізацію. Якщо газета об'єднує різні тексти різних авторів на різну тематику з різною актуальністю, так що

вони близькі лише жанрово (стаття, фейлетон, репортаж), хоча не забуваймо про романи, які (раніше) друкували газети шпальтами з продовженням, то книжка «Неймовірні подорожі» зграла жанрово («подорожній фейлетон») і квантитативно (за розміром) однорідні тексти *одного* автора. Генеза і структура книжки дають проміжну відповідь, причому не на питання цілоти, а на питання жанрової і видової належності, проте залишають відкритим питання жанрової і видової належності книжки чи текстів у ній. Фундаментальне запитання щодо «Неймовірних подорожей» звучить: збірка (сума текстів) чи текст, який складається з частин і розділів?

До жанрової, квантитативної і персоналістичної додається тематична гомогенізація – це не твердження, а питання, на яке слід дати відповідь, яка допоможе відповісти на *питання цілоти* (питання однини (текст) чи множини (тексти)). Індикатор виду (подорожня література) є, за сумісництвом, й вказівником на зміст: темою книжки є подорожі. Ми не можемо зважитися на хай там які твердження стосовно змісту, доки не розглянемо ці подорожі детальніше. Ми не можемо також сказати, чи ці подорожі здійснила авторка, чи, скажімо, вона переповідає подорожі, якій здійснив хтось інший. Ми тільки знаємо, що вони «неймовірні», а це не лише пробуджує наш читацький інтерес, а й налаштовує нас на те, що вони виявляться не такими, до яких ми звикли.

Подієвими межами, в яких з'явилися тексти, що ввійшли до книжки, зазначає Симоне Фесслер, авторка передмови (одного з текстів і першого за розташуванням, умічених у книжці), є «дві суспільні події: замах на нью-йоркські вежі-близнюки 11 вересня 2001 р. і присудження Нобелівської премії з літератури Ельфріде Єлінек у грудні 2004 р.» [1, с. 9]. У цей час Ільзе Айхінгер вирушає в подорож (подорожі), проте вирушає, як ясує нам «Передмова», сидячи за столиком кав'ярні «Демель», символу цісарсько-королівської епохи, збереженому в предикаті «кулінар цісарсько-королівського двору» [1, с. 7]. Або І.Айхінгер пригадує подорож (подорожі), що їх здійснила, і тоді її «Неймовірні подорожі» близькі до «Голосів Марракешу» Е.Канетті і через цю близькість стає зрозумілою модальність писання, або описує подорожі, що не вона їх здійснила, або йдеться про якісь інші, власне, «неймовірні подорожі». В кожному разі виглядає, що «вирушення в подорож» має метафоричний характер.

Уже початок першого тексту (розділу) першої частини книжки ставить низку проблем: подорож і нарація, подорож і візуальна фіксація, «я», яке здійснює подорож, і «я», яке про неї повідомляє: «Коли хтось здійснює подорож, то не може нічого розповісти: зауважила я це вже давно. Неймовірна недорікуватість колективних чи й індивідуальних мандрівників: її замало для тиші й достатно для німування. Тоді виникають діасанси. «Ось це я» - але хто це, між льодовиками чи прихилившись до фінікової пальми? Знову це «я». Тому мені більше до вподоби йти щоразу тими самими шляхами чи їхати тимими самими маршрутами. Якість відкриттів зростає, дає спокій і нову енергію. Так,



нещодавно я побувала не у Відні, а в справжньому кабінеті воскових фігур, в мадам Тюссо» [1, с. 15].

Проблематизуючи подорож у стосунку до нарації, «я» підносить ключову проблему обходження з подорожжю як матеріалом, а саме проблему оповідності й описовості: подорож-як-оповідь чи подорож-як-опис? Якщо наукова мета подорожі воліє її дескриптивного опрацювання, то інша – якщо вона лише не утилітарна – мета подорожі схиляє до її наративної метаморфози: перетворення вражень, почутого й побаченого, так чи інакше пережитого на оповідь. Прикладами художнього опрацювання подорожі є «Голоси Марракешу» Е.Канетті і «Книжка Франци» І.Бахманн. І Е.Канетті, і І.Бахманн опрацьовують свої власні подорожі і пов'язані з ними пережиття: Е.Канетті – поїздки в Марокко, І.Бахманн – в Єгипет. Зв'язок між подорожжю і книжкою в Е.Канетті міцніший, в І.Бахманн – вільніший. Охудожнюючи марокканську подорож, І.Канетті йде шляхом поетизації, І.Бахманн – фікціоналізації (й поетизації). Зв'язок між «я» автора і «я» в «Голосах Марракешу» («я», яке оповідає й оповіджене «я») щільний, очевидний і покоїться на формальній основі, в той час як зв'язок «я» авторки і «я» в «Книжці Франци» (мислиться, очевидно, «я» Франци) умовний, віддалений і покоїться на субстанційній основі. Автобіографізм «Книжки Франци» репресовано, як зазвичай репресується автобіографічний матеріал у художніх фікціональних творах, автобіографічний характер «Голосів Марракешу» не тільки імпліковано, а й експліковано.

«Я» в «Сигарі з Черчіллем» критикує фото- і кінометаморфозу подорожнього матеріалу так само, як і І.Бахманн та Е.Канетті, проте одночасно й обґрунтовує критику. Йдеться як про конкуренцію між медіями, так і про претензію на автентичніше обходження з подорожнім матеріалом. «Я» критикує вже не так метаморфозу, як те, що вона не *метаморфоза*, а *конвертація*. Останню від метаморфози відрізняє відсутність того «чару», тієї «магії», яка робить літературу *художньою* літературою. Якщо метаморфозі властиве творче начало, то конвертації – технічне. Отже, в цьому більше, ніж голос конкуренції: вболівання йде не на користь одного медіуму (книжки) супроти іншого медіуму, сучаснішого й експансивнішого (фільму, прозорки, світлини), а між *художністю* (поетизацією, фікціоналізацією) і *банальністю*. Художність ототожнена з омовленістю, банальність – із безмовністю, недорікуватістю (Sprachlosigkeit). Мовби захищаючи це бачення від вразливості, «я», за другим кроком, розмежовує «тишу» (Stille) і німотність (Stummheit). «Тиша» корелює з категорією «невимовності» в модерній поезії (Г.Тракль, Р.М.Рільке), «німотність» – із банальністю.

На початку наступного абзацу «Сигари з Черчіллем» пропонується класифікація подорожей на подорожі в 1) далечину і 2) «такі, що ведуть в історію – наприклад, до мадам Тюссо, яка колись мешкала на Бейкер-стрит, де Шерлок Голмз отримав музей своєї неекзистенції» [1, с. 15]. Всі наступні тексти-розділи підмуровують цю класифікацію: кожний оповідає про подорож у часі і просторі. Кожна подорож у часі – подорож

назад, у минуле. Неймовірність подорожей полягає в тому, що «я» вирушає в них подумки, неймовірність стосується зустрічей і констеляцій – як часових, так і просторових. Кожний текст поєднує два часових плани: план теперішнього часу, в якому ведеться оповідь, і план минулого часу, коли яка-небудь подія, факт чи думка, що належать до плану теперішнього часу, стає приводом для подорожі в минуле. Значення темпуса переважає значення локуса. Цим, зокрема, здобувається легітимація, чому «я» вирушає кудись, нікуди не вирушаючи.

У «Сигарі з Черчілем» просторовим чинником подорожі в минуле стає (уявне) відвідання кабінету воскових фігур мадам Тюссо. Марія Гроссгольтц, пізніша мадам Тюссо, стає фігурою оповіді, як і окремі фігури з її майбутнього кабінету. Проходи кабінетом воскових фігур стають екскурсом у біографію Марії Гроссгольтц і, за її посередництвом, у «біографію Європи», точніше до двох її митей: доби Французької революції, яка лежить у «біографічному часі» Марії Гроссгольтц, і постатей Гітлера й Черчілля, які належать до періоду Другої світової війни. На історію «я» дивиться через призму біографії, надаючи суспільним подіям приватного виміру й уберігаючи їх у такий спосіб від надмірної абстрактності і вислизання, демонізації такою самою мірою, як і дегуманізації. Що це: «згладжування гострих кутів» і «замирення з історією»? Скоріше навпаки: повернення їй «людських рис», якими б антигуманними вони не були. «Я» протестує проти перетворення злочину на абстрактну величину і його релятивацію, повертає злочиніві «людське обличчя», кажучи тим самим, що не він сам чиниться, не абстрактні закони історії, а конкретна людина й конкретні люди. На вході до «кімнати жаху» стоїть фігура Адольфа Гітлера: «Відвідати його виплатиться: восковий, він виглядає так само незначуще, як і в дійсності, nobody, про якого я вже 1938 р. не розуміла, чому за ним упадають» [1, с. 18]. Дві фігури, про які кажуть, що вони «творили історію», Вінстон Черчіль й Адольф Гітлер: «Його хотілося б запросити на сигару й, проминаючи Гітлера, струсити попіл» [1, с. 19].

Перевага конкретно-біографічного над абстрактно-історичним, тріумф «я» над історією, яким «я» не насолоджується, однак усвідомлює його, введення в оповідь фігур, які зупиняються за крок до того, щоб стати протагоністами, – «я» створює рамкові умови наступних оповідей. Якщо в «Сигарі з Черчілем» «я» *своєю* біографією лише доторкається до оповіді, до біографій історичних фігур і через них до історії, амбівалентними символами якої є їх воскові відлитки, – раз через слова «про якого я вже 1938 р. не розуміла» і ще раз через бажання викурити сигару з Черчілем і струсити попіл, проминаючи Гітлера, то вже в наступному тексті-розділі «Ранні погляди в сади установи» «я» здійснює подорож у народження, називаючи саме народження першими мандрами: у *своє* народження, потойбіч від метафор і містифікацій. Ця подорож «безальтернативна»: «Ніхто добровільно не вдихає повітря й не вибирає місця для першого шансу не відразу задихнутися» [1, с. 20].

Народження як *не добровільна* («безальтернативна») мандрівка і «шанс не відразу задихнутися» сповнені песимізму. «Я» розповідає про своє раннє дитинство – «за Фройдом, вирішальне раннє дитинство» [1, с. 20]. Як і завше, така оповідь про раннє дитинство, на чому експліцитно наголошує в своїй автобіографічній трилогії Е.Канетті, зіткана з *реконструкцій і пережиттів*. Під реконструкцією розуміємо ситуацію, в якій наратив про раннє дитинство є значною мірою не *оповіданням*, а *переповіданням*, коли «я» не має іншої ради, як бачити себе очима іншого – зазвичай родичів і близьких, складає свій образ з бачення себе очима іншого. Під пережиттями маються на увазі власні враження про себе і навколишній світ. Пережиття передбачають роботу пам'яті, процес пригадування, в якому «я» силкується пригадати себе. Наратив про власне дитинство – найяскравіший приклад клаптиковості самописання.

У «Ранніх поглядах в сади установи» поряд з оповіддю про себе, що її заміняють загальні міркування про дитинство і делікатні спроби прикласти ці міркування до власного раннього дитинства, шкіцується фігура няньки, «шизофренічної доглядальниці пані Емми Шракк, яку напередодні помилково відпустили з психіатрії» [1, с. 21], і з'являється натяк на фігуру батька, що пов'язувалася з сімейними сварками про закладені під придбання повного видання творів Жан-Поля зарплати шкільного вчителя, яким був батько [1, с. 21]. Емма Шракк забирає дітей подалі від цих маленьких і виснажливих сімейних драм, веде дітей на прогулянку в сад божевільні, де «я» відчувається затишніше, ніж слухаючи сімейних сварок: «[...] Дистанція між помешканням, яке не витримувало навали неоплачених книжок, і краєвим будинком для божевільних, склало перші неймовірні подорожі» [1, с. 21].

Фігура Емми Шракк підноситься на один рівень значущості з фігурою мадам Тюссо, а фігура батька «я» – з фігурами з його кабінету, значущими і незначними, але все ж такими, яких уведено в наратив. Для нас суттєвий не ідеологічний висновок, який можна зробити вже на основі двох перших текстів-розділів книжки «Неймовірні подорожі» і який полягатиме в урівноважуванні людини в історії, в однаковій важливості Емми Шракк і мадам Тюссо, в біографічному демонтажі мадам Тюссо назад до Марії Гроссгольтц. Вирішальний інший висновок, який можна зробити про характер книжки і про її жанрово-видові особливості. Частина текстів-розділів книжки тематизує дитинство і юність «я», яке оповідає, інша частина тематизує долі й події, що лежать у часі, на які припадає дитинство і юність «я», але «я», принаймні прямо, не стосуються, й інші, що лежать у часі, з якого «я» веде оповідь. У вигляді «Неймовірних подорожей» ми маємо виразну спробу написати автобіографію й одночасно вийти з автобіографізму на мемуарність. Кабінет воскових фігур символізує таку спробу й одночасно – через

*восковість* фігур – імплікує скепсис у можливості успішної реалізації мемуарного проекту.

Третій текст-розділ («Після обірваної плівки») відгукується на події 11 вересня 2001 р., коли «було поцілене серце Сполучених Штатів» [1, с. 23]. Газетні повідомлення про цю подію перетворюються на подорожні путівники, надаючи інформацію про хмарочоси, кількість відвідувачів щодня, кількість фірм, що в них розташовувалися. Подія перетворює ці «путівники» на історію, уневажнює їх, не уневажнюючи фактів, що їх вони містять, повертає до теми «жертви» і «ката», фанатизму і його наслідків, провокує подорож у період Другої світової війни, не порушуючи, однак, приватности «я», яке веде оповідь.

Наступний текст-розділ («Нью-йоркські поверхні») продовжує подорож до Нью-Йорка, проте здійснює її не разом із газетами (чи телебаченням), а за допомоги путівника, реального путівника нового покоління, який щойно побачив світ: «Тож я придбала путівник по Нью-Йорку. / Том про Нью-Йорк видавництва «Меріан», який щойно побачив світ, пропонує відразу на титульній сторінці «Подорожі з гарантованими пережиттями»» [1, с. 26]. «Нью-йоркські поверхні» пропонує подорож не Нью-Йорком, а путівником по Нью-Йорку. Наведена та інші цитати з путівника самодеконструються в контексті подій 11 вересня, перетворюючи сам розділ не так на – нехай неймовірну, бо путівником – подорож, як на деконструкцію подорожі через деконструювання путівника дійсністю. «Я» дотримується цієї формальної максими, що ідентифікує подорожню літературу: здійснює подорож із путівником у руках. Воно йде далі: здійснює подорож не з путівником у руках, а подорож *путівником*, що його тримає в руках. У такий спосіб воно підважує подорож як вид літератури, проблематизує всю розкішну європейську традицію подорожньої літератури. Наприкінці акту деконструкції, яким є «Нью-йоркські поверхні», в останньому абзаці «я» раптом з «учора» Нью-Йорка й Мангеттена повертається в *своє* «учора», в якому вона переглядала в кінотеатрі понад тридцятирічної давности фільм «Віннету й Олд Шеттергенд», який з «учора» повернув «я» в метафоричне «учора», а саме в час дитинства: «Але й цьому фільму вдалося викликати дуже ранні втіхи: в моєму єдиному «альбомі» (з записами дідуся й бабці, кузин, шкільних подруг) на останній сторінці рукою однокласниці Герті Ленер було написано: «Нехай мій любий брат Шош у Лієті (убивач зміїв) не забуває Віннету, вождя апачів»» [1, с. 28]. Конвенційна подорож (нехай навіть неймовірна, без покидання домівки чи рідного міста) демонтується на користь автобіографічної.

Ми підійшли до автобіографічного характеру «Неймовірних подорожей». Тексти-розділи книжки говорять про а) автобіографічний імператив; б) кризу автобіографування; в) називання шляхів виходу з «автобіографічної кризи». На формальний, але й також змістовий зв'язок між подорожньою й автобіографічною літературою в сучасній

літературознавчій германістиці вказує Сільке Крамер, уводячи термін «автогеографія». На прикладі творчості Губерта Фіхте С.Крамер досліджує, як проблематика ідентичности зближує подорожню й автобіографічну літературу [4]. Автобіографічний момент зближує «Голоси Марракешу» Е.Канетті з «Неймовірними подорожами» І.Айхінгер, адже марокканську подорож Е.Канетті здійснює, шукаючи джерел себе через своє походження [3].

«Неймовірні подорожі» увиразнюють бажання написати автобіографію. Тривалий період мовчання, який можна витлумачити як кризу не художнього, а саме фікціонального мовлення, яка окреслює автобіографічний імператив (неуникну потребу художньо-документального опрацювання власного життя), «автобіографічний вік» І. Айхінгер (величина з рухливими верхньою й нижньою часовими межами, які, однак, можна окреслити і позиціонувати в контексті творчості і життя) є питанням, що воліє відповіді. Розуміючи це, письменниця подається на пошуки відповіді. Це і є метафорична подорож, що її здійснює «я». Як свого часу Лоренс Стерн вирушив у «Сентиментальну подорож Францією та Італією» в, як виявилось, марному сподіванні зцілити розхитане здоров'я, так і Ільзе Айхенгер вирушає у подорож, щоб зцілити своє «я»: для письменника-як-людини «я» зцілюється автобіографією. Однак і в І. Айхінгер сподівання на зцілення марні. Про марність свідчить форма автобіографічного мовлення, що її обрала письменниця. На відміну від розглянутих автобіографій, які заздальгідь погоджуються на поразку, І. Айхінгер намагається звести в одну цілість «я» теперішнє і «я» тодішнє, «тоді» (damals) і тепер (heute). Отримана цілість має виразний клаптиковий характер. Відповідь І. Айхінгер, що її вона дала на автобіографічний виклик «Неймовірними подорожами», звучить приблизно так: цілість є сумою фрагментів, з яких вона складається.

Таким чином, автобіографічне письмо нагадує подорож, що в її природі закладено фрагментарність. У той час як цілість воліє тяглости (неперервности), подорожній бачить (спізнає, переживає) фрагментами – не тому, що він не здатний осягти цілість, а тому що фрагментарність зумовлена технічно: він бачить і чує, спостерігає і переживає всього потроху, трохи тут, трохи там, трохи з вуст одного, трохи вустами іншого, трохи уласновіч побачене, трохи почерпнуте з довідника; ніде він не зупиняється надовго і тим більше назавжди, адже подорож має певні часові рамки. Очима (близького) іншого «я» бачить себе в ранньому дитинстві й почасти в дитинстві загалом. Навіть якщо в юності, молодості й зрілості «я» може бачити себе тягло, то ця тяглість, по-перше, обумовлена (= бачить себе настільки, наскільки дозволяє пам'ять); по-друге, виникають труднощі при трансформуванні пригадування в мовлення, а зовсім не тому, що «я» мультиплікується,

розпадається. «Я» хворіє не на хворобу власної нецілості, а має труднощі з вербальною й насамперед художньою самопрезентацією.

Рухаючись у бажанні ствердної відповіді на цілість «я» тоді і тепер, «Неймовірні подорожі» дають заперечну відповідь. Можливо, вона не так заперечна, як правдива, зокрема й у сенсі *художньої правди*. Відповідь І.Айхінгер зближує її з Т.Бернгардом і віддаляє від Е.Канетті. *Мовленню натяками* Т.Бернгарда відповідає *колажне мовлення* І.Айхінгер. Одночасно, поєднуючи «вчора» і «сьогодні», «тоді» і «тепер», *автобіографічне мовлення* входить у простір *мемуарного мовлення*. Таке входження перетворює мемуарне мовлення на пародію на мемуарне мовлення, адже мемуарне мовлення – не лише мовлення дорослого «я» про епоху, а про свої знайомства у цій епосі, про характеристики відомих особистостей на підставі близькості (знайомства, приятелювання тощо), в той час як приятелями «я», яке мовить, є «великі сучасники», Черчіль, курець сигар, і нікчемний Гітлер – обидва з воску.

Такий підхід дає нетрадиційну відповідь на цілість «Неймовірних подорожей»: книжка така сама цілісна й нецілісна, як і пригадане «я» в ній: вона є цілістю, бо цілістю є «я», про яке вона оповідає; вона не є цілістю, бо «я» оповіджене фрагментарно. Якщо спроектувати на «Неймовірні подорожі» як книжку, то складається вона з автономних текстів, які пройшли апробацію самостійної публікації; одночасно «Неймовірні подорожі» є більше, ніж збіркою текстів: вона є цілісною книгою, яка фрагментарною композицією і структуруванням змісту віддзеркалює ситуацію пригаданого «я». Відтак, автономні тексти, що їх вона містить, є розділами книжки, які входять до однієї з її двох частин, а третя частина, яка містить інтерв'ю є спробою ще іншого обходження з автобіографічним матеріалом, що його знає література ХХ ст.: (авто)біографування у формі інтерв'ю, самоінтерв'ю чи фіктивного інтерв'ю.

1. *Aichinger Ilse*. Unglaubliche Reisen. – Frankfurt am Main: S.Fischer, 2005. – 187 S.
2. *Brenner Peter J.* Der Reisebericht in der deutschen Literatur. – Tübingen: Niemayer, 1990. – 741 S.
3. *Canetti Elias*. Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise. – Frankfurt am Main: S.Fischer, 2004. – 89 S.
4. *Cramer Silke*. Reisen und Identität. Autogeographie im Werk Hubert Fichtes. – Bielefeld: Aisthesis, 1999. – 116 S.
5. *Genette Gérard*. Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1987. – 402 S.

*Der Beitrag setzt sich mit dem Buch „Unglaubliche Reisen“ von Ilse Aichinger auseinander. Im Vordergrund steht die Identitätsproblematik des Textes bzw. der Texte,*

die das Buch beherbergt. „Unglaubliche Reisen“ entstanden aus einer Reihe von Texten, die im Laufe von drei Jahren als einzelne Reisefeuilletons und zugleich als Kolumnenfortsetzungspublikation in „Der Standard“ erschienen. Aus dem Verhältnis zwischen dem Teil (Einzelfeuilleton) und dem Ganzen (Buch) resultiert die Modalität der kompositorischen Wertung des Buches: ist das Buch eine Sammlung von Reisefeuilletons? Was erwirkt Kontinuität und Zusammengehörigkeit des Textes bzw. der Texte? „Unglaubliche Reisen“ befinden sich in der Doppelsituation eines Ganzen, das aus autonomen Teilen besteht, was den fragmentarischen Charakter dieser Ganzheit evident macht. Es ist eine Vielzahl der Texte, die durch die strukturierenden Elemente, einen ausgebauten Paratext zu einem Textganzen macht. Einzelne Texte, die in der Zeitungspublication noch als Reisefeuilletons geführt wurden, werden zu Buchkapiteln. Thematische und strukturelle Ähnlichkeit einzelner Texte macht sie vereinheitlichungsfähig. Die Auseinandersetzung mit der Gattungsproblematik der „Unglaublichen Reisen“ erfolgt im Zuge des Interesses an der Identitätsproblematik.

**Key words:** Identität, Gattung, Reisefeuilleton, das Ganze, das Fragment, Paratext, Autobiographie, autobiographisches Sprechen, Erinnerungssprechen.

### Summary

The article is devoted to the book „Unglaubliche Reisen“ by Ilse Aichinger. The problems of identification of a text or rather texts contained in the book are brought into the foreground. „Unglaubliche Reisen“ were composed of a number of texts which during three years appeared as travel notes and at the same time as “to be continued” publications in the Viennese newspaper “Der Standard”. From the interrelation between a part (a separate publication) and the whole (the book) the modality of composition estimation of the book appears: Is the book a collection of travel notes? What causes the continuity and interaction of the text or texts? „Unglaubliche Reisen“ are in a dual situation of the whole which consists of autonomous parts, that demonstrates the obvious fragmentary character of the whole. It is a variety of texts which, due to structure-formings elements, makes the extended paratext a textual whole.

**Key words:** identity, genre, travel notes, integrity, fragment, paratext, autobiography, autobiographic narration, memoir narration.

Стаття надійшла до редколегії 25.09.2007