

ББК 83.3 (4 Авт)  
УДК 821.112.2(436)

*Андрій Кусяк*

## **ПЕТЕР КІН — ДОН-КІХОТ ХХ СТОРІЧЧЯ (типологія фігур роману Еліаса Канетті „Засліплення”)**

*Фігури роману Еліаса Канетті „Засліплення” розглядаються в контексті всезагальної соціальної шизофренії. На ітертекстуальному рівні центральна постать Петера Кіна інтепретується як свого роду Дон-Кіхот ХХ ст., відповідно інші головні фігури порівнюються з вітряними млинами. В такий спосіб робиться спроба з'ясувати загальні закономірності об'єкта постмодерністського дослідження письменника — людини-вигнанця, чия психологія поведінки стала визначальним фактором розвитку літератури другої половини ХХ сторіччя.*

**Ключові слова:** *постмодернізм, наративна ситуація, наратив засліплення, перспектива оповіди, аукторіальна розповідна ситуація, персональна розповідна ситуація, протагоніст, фігури головні, фігури другорядні, кон'юнктура фігур, шизофренія, бінарні опозиції.*

Персональний світ роману „Засліплення” досить компактний: сюжетну лінію твору визначають так чи інакше всього п'ять фігур: Петер Кін, видатний синолог; його служниця, а пізніше дружина, Тереза Крумбгольц; поліцейський у відставці Бенедикт Пфафф, на теперешній час сторож у будинку, де мешкає Петер; горбатий карлик Зігфрід Фішерле, сутенер і шахрай; рідний брат Кіна – Георг, видатний паризький психіатр. У романі зустрічаємо понад два десятки інших постатей, але їх функція епізодична (як, наприклад, епізод із продавцем меблів Гробом тощо). На відміну від них, кожен із головних персонажів має власну історію, а їх розвиток подано у творі з усіма деталями. Отож усі п'ятеро чітко виділяються з-поміж решти, а тому ми вважаємо за доцільне розглянути кожного окремо.

Зазначимо, що переважаюча персональна форма розповіді роману та множинна внутрішня фокалізація наративу „засліплення” допомагає читачеві настільки глибоко зазирнути в світ думок та уявлень кожної постаті, що часом виникає враження, ніби Е. Канетті писав не один роман, а водночас кілька десятків. З цього приводу Б. Майлі зазначає: „Канетті настільки інтенсивно вникає у світ Георга Кіна, що останні декілька десятків сторінок видаються самостійним оповіданням, скажімо, третій роман після історії Петера Кіна, а потім історії Фішерле” [8, с. 165]. З іншого боку, Д. Робертс підпорядковує кожній частині роману свою історію, причому розглядає кожну з цих історій на опозиційному рівні: Голова без світу” – опозиція Кін – Тереза; „безголовий світ” – опозиція Кін – Фішерле; „світ у голові” – опозиція Петер – Георг [10, с. 51].

Цей, на перший погляд, несуттєвий нюанс у тлумаченні першої

частини роману вже вказує на те, що оцінити роль окремих постатей для рецепції цілого твору не настільки легко, як це може здатися на перший погляд. Йдеться насамперед про комплексність структури фігур, яка створює ауру непевності щодо ідентифікації особи, з перспективи якої ведеться оповідь, і в такий спосіб посилює інтерес реципієнта або ж переміщує акцент оповіді з персонажа на власне дію. Тому й необхідно, на наш погляд, декодувати майстерно розпорошені „світ” і „голову” (читаймо – інші персонажі та Кін), охарактеризувавши кожного окремо та його бачення перспективи розвитку подій. Отож при такій ізольованій типології фігур та наративі засліплення з внутрішньою множинною фокалізацією реальність ірреального або ж, скажімо, розмита межа між подіями і пережитим також повинні бути ретельно розмежованими. Доцільним тут буде спочатку фокалізувати фігури ззовні, а вже потім реконструювати їх думки і почуття в ході розвитку подій. Метод, що дозволяє показати фігуру зсередини назовні, повинен, звичайно, відмовитися від корегування вражень, які, між іншим, виникають у романі шляхом „*style indirect libre*”, зокрема „*monologue intérieur*” [6, с. 234-237], за допомогою додаткової інформації з боку наратора чи інших персонажів. Лише тоді, коли персональні світи ретельно розмежувати один від одного, буде чітко видно, наскільки спотворені ізольовані сфери сприйняття дійсності окремими фігурами.

Д. Лівершайдт першим вказав на те, що, незважаючи на персональну наративну ситуацію, Е. Канетті вдалося „розвинути епічну об’єктивність” [7, с. 359]. Цього автор досягає, по-перше, завдяки часом прозорій „осмисленій інстанції оповіді... на аукторіальний лад”, по-друге, „дублюванню різноманітних фрагментів сприйняття” [там само]. Для того щоб мати змогу належним чином оцінити фігури роману, потрібно зважити на цей художній прийом Е. Канетті, позаяк через нашарування поліперспективно-персональної та квазіаукторіальної форм оповіді [7, с. 361] створюється, з одного боку, гомогенний романний світ, така собі „незаймана епічна об’єктивність” [7, с. 359], з іншого – її сегментами є окремі персональні світи. Якщо ж надалі штучно розмежувати одну від одної композиційно переплетені сюжетні лінії, можна буде охопити лише один бік текстуального світу, однак це не дозволить зробити остаточні висновки щодо фігур роману. Отож, наше завдання зводиться до такого: з одного боку, нам треба показати, наскільки спотвореними є сфери сприйняття дійсності окремих персонажів, з іншого – завдяки реконструкції п’яти основних доль можна, на нашу думку, тлумачити дивергентні принципи щодо функціонування фігур у постмодерністській літературі, позаяк кожна з п’яти зображених постатей можна редукувати до одного ключового наративу засліплення, так що всіх п’ятьох однаковою мірою можна вважати протагоністами.

Постмодерністський дискурс „Засліплення” розпочинається з Петера Кіна. Вже з перших сторінок роману можна зробити попередні висновки про нього. Найперше, що кидається у вічі, – це його

відлюдкуватість (згадаймо розмову з малим Францом Метцгером, а також його ставлення до інших перехожих). Інші четверо введені в події роману лише завдяки протагоністові. Щодо Терези і Пфаффа це можна підтвердити дослівно: Тереза вперше з'являється в романі за наказом Кіна: „будь-ласка найкращу ганчірку для витирання порохів” [2, с. 22]. Пфафф так само (після дещо аукторіально забарвленої перспективи [3, с. 42]) з'являється вперше в романі за наказом Кіна в той момент, коли Петер зі словами „Ви мені потрібні!” запрошує його до своєї комірчини. Навіть довготермінове залучення Фішерле відбувається остаточно лише завдяки рішенню Кіна взяти його до себе на службу, що також супроводжується наказовим тоном: „Йдіть до мене в найми, і я буду піклуватися про вас” [2, с. 204]. І коли врешті-решт Георг завдяки телеграмі Фішерле потрапляє в оточення Петера, цей принцип конструкції залишається все ж непорушним завдяки такій посередницькій позиції другорядної постаті, адже контакт окремої особи зі світом роману чинний лише в тому випадку, коли встановлено стосунки із протагоністом. Те саме спостерігаємо у бесідах Георга з Терезою і Пфаффом (до зустрічі двох братів): тут йдеться радше про уповільнення подій, аніж про їх перенесення на інше коло осіб. Коли Георг зустрівся з Петером, то навіть ця зустріч супроводжується наказом: „Раптом хтось різко й суворо наказав, Георг трохи злякався. „Пфафф, залишіть нас... Негайно!” — наказав Петер, колишній Петер” [2, с. 460].

Те, що стосується п'яти основних фігур, можна застосувати в модифікованій формі й до другорядних: якщо головні персонажі діють навколо Петера Кіна, то аналогічно другорядні введені лише завдяки їхньому контактові з головними, позаяк коло другорядних майже виключно поділене на сфери впливу головних (виняток становить лише натовп перед і в Терезіанумі та свідки в поліцейському відділку). Тому симптоматичним для цих методів реконструкції є те, що другорядні з'являються саме в тих розділах, де йдеться про становлення тієї чи іншої головної постаті: наприклад, сім'я Пфаффа в розділі „Добрий батько”; продавець меблів Гроб, насамперед у розділі „Ласкава пані”; підлеглі Фішерле в розділі „Четверо і їхнє майбутнє”; клієнти Георга в „Божевільній” та ін. Зауважимо, що у сфері другорядних в жодному разі не відбувається дублювання особистостей. Тут наведено в екстремальній формі те, що неможливо остаточно здійснити на рівні головних фігур. Завдяки духовній близькості Терези і Пфаффа, так само Фішерле і Георга, контактування між ними було неминучим, навіть незважаючи на те, що в останньому випадку відбулося завдяки телеграмі Фішерле. Відсутність зв'язку Кіна з другорядними посталями пояснюється їх посереднім запровадженням у канву сюжету роману. Інакше кажучи, тут відображено розділення світів другорядних фігур.

„Засліплення” поділяється на три окремі частини. Кожна має свій заголовок: „Голова без світу”, „Безголовий світ” і „Світ у голові”. Вже при впорядкуванні назв із певними колами виникають значні труднощі, які тісно пов'язані з проблемою оцінки кон'юнктури фігур. Тоді як

назва першої частини безсумнівно стосується Петера Кіна, дуже схоже, що в заголовку „Безголовий світ” маються на увазі світи Терези, Пфаффа й насамперед Фішерле. Заголовок „Світ у голові” стосується в першу чергу Георга, який „живе одночасно в багатьох світах ” [2, с. 431]. Така інтерпретація заголовків частин роману імпліцитно вказує на п'ятьох головних постатей у романі.

Проте в цьому простому рішенні залишається поза увагою важливий аспект: осмислена гра слів із двома поняттями, які кожного разу можуть протиставлятися по-іншому. Позаяк стосунки між „головою без світу” та Петером Кіном можна чітко диференціювати, то не слід залишити поза увагою подальше осмислення Кіна-голови. Відповідно, третій заголовок стосується в будь-якому випадку душевного стану Кіна, тобто „світу в голові” синолога. Навіть „безголовий світ” другої частини повністю зрозумілий із погляду Кіна (який, до речі, сприймає світ як „безголовий”), тоді як всі інші аж ніяк не усвідомлюють цей стан. Зближення голови і світу відбувається поступово по відношенню до протагоніста, який у результаті божеволіє через „світ у голові” і знищує себе. Окремі заголовки розділів все ж стосуються становлення Кіна. Від безневинних „прогулянок” на початку роману крізь першу уявну „смерть” Кіна, божевільні думки про те, що Тереза „померла з голоду” і про „штани” аж до символічного заголовка останнього розділу „Червоний півень” невпинно зростає відчуття небезпеки і божевілля (читаймо постмодерністської соціальної шизофренії). Позаяк, окрім уже згаданих розділів є ще й такі, в яких події розгортаються без участі Кіна (а якраз вони наводять, як найважливіші аргументи, тези про центральне місце Кіна), то, на нашу думку, доцільно проаналізувати їхню функцію.

Незважаючи на те, що очікувалось зовсім протилежне, в цих п'ятьох (із тридцяти) розділах роману детально описані саме головні фігури, проте як формально, так і за змістом вказано на їх конкретні зв'язки з Кіном. У розділі „Ласкава пані” йдеться про знайомство Терези з продавцем меблів Гробом. У розділі „Четверо і їхнє майбутнє” описано заснування Фішерле фірми: за допомогою чотирьох постійних клієнтів шинку „Під ідеальним небом” хитрий карлик намагається „легально” заволодіти грошима Петера Кіна. Обидва розділи написані у формі паралельних подій, а це означає зображення актуального середовища фігури, що на цей момент найтісніше контактує із Петером Кіном.

Тиранічний деспотизм Пфаффа, який коштував життя його дружині і дочки, є темою актуалізуючого минулого в розділі „Добрий батько”. Так само у формі звернення до минулого зображено становлення Георга аж до його появи у романі. В центрі його розділу, що називається „Божевільня”, йдеться про „метаморфози” Георга: кар'єру гінеколога він поміняв на кар'єру психіатора. Ці обидва розділи справляють враження, ніби вони стиснуті в останній частині роману, яка охоплює загалом лише шість розділів, тоді як паралельні історії Терези і Фішерле зображені в перших двох частинах роману.

Детальність, з якою Е. Канетті зображає передісторію Пфаффа та Георга, протиставляється сучасним паралельним історіям Терези та Фішерле. Звідси вже можна зробити висновки про різноманітне значення цих чотирьох фігур для Петера Кіна: коли для дій Терези та Фішерле оточення (наприклад, продавець меблів Гроб чи „четверо”) має вирішальне значення, дії Пфаффа та Георга можна пояснити їхньою власною передісторією. Проте їхня безпосередня послідовність в останній частині роману не означає, що Кін вже не займає центральне місце в сюжеті, а вказує більше на важливість долі інших для розгортання подій навколо Кіна.

Кожен із цих розділів виконує подвійну функцію в романі. З одного боку, ми ближче знайомимося з головним постаттями, позаяк висвітлюються мотиви їхніх дій. З іншого боку, вони служать для пояснення краху Петера Кіна під час спілкування з оточуючими.

Знайомство Терези з „цікавою людиною”, продавцем меблів Гробом, визначає її систематичну поведінку, завдяки якій вона намагається заволодіти грошима Кіна. Вона сподівається, що з цим „капіталом” Гроб на ній одружиться. Цей мотив пояснює читачеві несподівану, несамовиту і постійно зростаючу безтактовність, яка врешті-решт призвела до того, що Кін був вигнаний із власної квартири.

Підприємницький хист Фішерле дуже суттєвий для подальшого розвитку подій навколо Кіна, але й тут, безперечно, все зрозуміло (звичайно, знову лише для читача): сліпа довіра професора до його вдаваного друга Фішерле позбавить його прожиткового мінімуму.

У розділі „Добрий батько” також запропонована передбачлива перспектива розвитку подій. На основі опису попередньої поведінки Пфаффа стосовно своєї сім’ї, яку він тримав під замком у своїй комірчині, доки та „не померла під його кулаками” [2, с. 399], виникають правдиві підозри, що подібна доля чекає й на Кіна, позаяк через деякий час безпорадний синолог так само потрапляє до комірчини жорстокого сторожа, як члени сім’ї Пфаффа (лише завдяки несподіваній появі Георга Кін уникає смертельних наслідків тиранії Пфаффа).

Навіть розділ „Божевільня” попереджує, що Петерові нічого сподіватися на допомогу свого брата Георга. Необмежене захоплення Георга божевільними – „єдиними справжніми особистостями” [2, с. 431] – сприяло виникненню в нього наміру нікого з них не лікувати. Хоча він деколи навіть переступає через свій принцип наперекір бажанню, проте повага пацієнтів завжди залишається складовою частиною його професійного та життєвого укладу: „Пізніше, будучи різнобічно досвідченим, він навчився розрізняти між божевільними і божевільними. Взагалі, його захоплення не згасало. Палке співчуття до людей, що надто віддалилися від інших, щоб вважатися божевільними, захоплювало його під час зустрічі з кожним новим пацієнтом” [2, с. 438].

Своїм божевільним, до яких він ставиться з глибокою пошаною через їх „чисту духовність”, Георг протиставляє рідного брата, котрий, на його думку, хоч і при здоровому глузді, проте духовно обмежений. А того, що за інтелектуальними промовами Петера в суперечках між двома братами криються чіткі ознаки хронічної, саморуйнуючої шизофренії, Георг в ході розвитку подій не помічає. І вже з цього розділу неважко збагнути, що історія Петера Кіна не завершиться хеппіендом. А якщо додати до безнадійної перспективи старшого Кіна теорію маси Георга (про неї йдеться у розділі „Божевільня”), то вже тут можна наважитися прогнозувати самознищення професора: завдяки порівнянню з термітником (так Георг ілюструє антропологію теорії маси) Георг надає своєму братові остаточного поштовху до самоспалення [1, с. 26].

Якщо об'єднати початки текстових фрагментів, які, на наш погляд, лише поверхово справляють враження конкретизації головних фігур роману, приходимо до висновку, що центральне місце Петера аж ніяк не порушується, навпаки, воно неодноразово підтверджується. Функції змісту розділів без Петера підпорядковується також їх формальне розташування в романі. Виходячи з контексту, чітко простежується, як той чи інший персонаж може вплинути на розгортання подій навколо Кіна.

Так, розділ „Ласкава пані” немов готує ґрунт для безмежного панування Терези (згадаймо добровільне „засліплення Кіна”). А якщо перед розділом „Четверо і їх майбутнє” сказано: „обдурення він [Кін] вважав” [2, с. 238], то це означає, наскільки насправді поталанить Фішерле у його спритному шахрайстві. Те саме стосується розділу „Добрий батько”: Кін сліпо підкоряється сторожу, дозволяючи йому відвести себе із зав'язаними очима до комірки останнього.

Особливо чітко простежується така форма переходу (тобто йдеться про підготовку до перебігу подій) в останньому випадку: розділ „Штани” завершується словами „Кін засумнівався у власному здоровому глузді” [2, с. 428]. Те, що цього самопізнання Кіна безпосередньо стосується розділ „Божевільня”, свідчить про те, наскільки послідовно Е. Канетті дотримувався принципу зображення зовнішніх поштовхів. Інакше кажучи, йдеться про безпосередній вплив другорядних подій на наративну ситуацію, що складається навколо Кіна. За допомогою такого, скажімо, імпліцитного регресу точніше маркуються вирішальні місця поєднання ланцюжка оповіді – йдеться про перше, хай навіть тимчасове, Кінове усвідомлення власного засліплення. З цього місця доля Кіна швидше пов'язана з божевільними і психіатром, аніж з Терезою, Фішерле чи Пфаффом.

Варто, на нашу думку, звернути увагу і на виняткову ситуацію, відображену в розділі „Крихітка”. Тут йдеться про подальшу долю Фішерле, після того як він утік від поліції в Терезіанумі і втратив з поля зору Петера Кіна. За змістом цей розділ дуже важливий по відношенню до майбутніх подій, позаяк тут Фішерле відправляє телеграму до брата Петера й у такий спосіб сприяє появі Георга.

Що ж стосується детальних приготувань Фішерле до подорожі, як і надмірної довжини розділу, то це аж ніяк не визначальне для майбутнього розвитку подій навколо Кіна.

Трагічну смерть Фішерле майже перед здійсненням його заповітної мрії можна передбачити вже на початку розділу. Коли Фішерле, базуючись на тому, що добре знає людей, пророкує „майстру по гудзиках”: „Гудзики – твоє нещастя, будь обережний, ти ще когось вб'єш!” [2, с. 361], він одночасно свою власну долю, позаяк незадовго після цього він, залишивши поза увагою своє пророческе передчуття, одного разу дозволив собі зарозумілий жарт із гудзиком по відношенню до „сліпого” жебрака. Майбутнє вбивство Фішерле вже тут можна передбачити з упевненістю.

Зауважимо, що жахлива смерть Фішерле також заделегідь передбачена (тут знаходимо вирішальний зв'язок із сюжетом роману поза розділом): одне із заповітних бажань Фішерле – будь-якою ціною позбутися горба. Трагічна іронія долі [4, с. 76; 9, с. 33]: ця мрія врешті-решт здійснилася – „майстер по гудзиках” убиває його і зрізає ножем горб.

У цьому місці помітна схожість між трьома головними фігурами – Терезою, Пфаффом і Фішерле, позаяк усі їх мрії здійснюється, немов у казці. Те, що для Фішерле це здійснення відбувається лише одночасно з його смертю, в свою чергу оригінально пов'язує його з центральною фігурою „Засліплення”: Петер Кін знаходить своє останнє „возз'єднання” з “коханими” книжками у всезнищувальному вогні.

Щодо наративної ситуації навколо Кіна, то поряд із компонентами змісту „Крихітки” суттєвою є і позиція цього розділу, який завершує другу частину роману і знаходиться посередині між розділами про допит Кіна в поліцейській дільниці і „Добрий батько”. Завдяки цій позиції двічі порушується принцип конструювання передбачуваності у розділі без Петера Кіна. Це в свою чергу порушує вже встановлений зв'язок між розділами „Приватна власність” і „Добрий батько”. Надалі принцип передбачуваності зникає з поля зору, а події розділу не отримують логічного продовження в наступному. Завдяки цій особливій позиції розділ вирішальним чином завершує другу частину роману, а відмова від принципу передбачуваності пришвидшує темп розвитку подій у творі з одного боку, з іншого – в такий спосіб зберігається зростаючий відчужений стан протагоніста.

Отже, незважаючи на відсутність Кіна в деяких частинах тексту, його центральне місце аж ніяк не порушується. Відображені тут події виконують не лише функцію характеристики окремих фігур, вони, як правило, заделегідь визначають подальший розвиток головного персонажа. Нарешті, завдяки цьому весь роман сприймається як єдине поліфонійне ціле. З цього приводу У. Дженні вказує, що порушення романної конструкції – не мистецька помилка, а оригінальний авторський метод відображення подій [5, с. 286].

Те, що Кіну належить центральне місце у творі, особливо чітко простежується в останньому розділі роману.

Заголовок („Червоний півень”) містить поряд зі своїм метафоричним значенням насамперед натяк на сон Георга, в якому задіяні два бойових півні: „Більший був червоний і слабкий, а менший – доглянутий і хитрий” [2, с. 455]. Аналогія до обох братів досягається завдяки описові зросту і зовнішнього вигляду. Закінчення цього короткого сну випереджає загибель Петера Кіна: „Маленький був задоволений. Він перемиг і полетів. Червоний півень залишився. Він усе збільшувався в розмірах. Його яскравість зростала разом із ним. Через це боліли очі. Тут вони відкрилися. У вікно світило якесь жахливе сонце” [2, с. 455]. Таким чином, заголовок останнього розділу „Засліплення” стосується Петера Кіна.

Ця централізація у фіналі роману й надалі підтримується денними видіннями та божевільними фантазіями протагоніста незадовго до його самознищення. Немов карусель, кружляють навколо нього думки про інших: про „вірного карлика, про „спідниці” Терези, про Пфаффа і про свого брата Георга. Петер Кін є єдиною фігурою роману, яка завдяки своєму внутрішньому зорові подумки оцінює інших. У цих лише на мить спалахуючих спогадах протагоніст втілює духовний центр усього сюжету.

Те, що загибель Кіна, цього Дон-Кіхота ХХ сторіччя, одночасно означає завершення роману, є ще одним доказом його виняткового значення як головної фігури порівняно з іншими.

Поряд з голоними фігурами роману, варто, на наш погляд, звернути увагу і на функції другорядних, позаяк вони також опосередковано беруть участь у розгортанні подій навколо Петера Кіна. Маються на увазі епізодичні постаті, які зустрічаються на шляху Кіна: малий Франц Метцгер, перехожі, яких Кін зустрічає під час прогулянок (розділи: „Прогулянка” і „Молоде кохання”), свідок на весіллі, лікар, порт'є і покоївка готелю, в якому тимчасово проживає Кін, натовп перед Терезіанумом, порт'є Терезіануму, комендат поліції зі своїми підлеглими, які допитують Кіна з приводу крадіжки (розділ: „Приватна власність”). Їх функція у більшості випадків обмежена статистичною роллю. Завдяки їм ми також можемо спостерігати за духовним станом протагоніста, нехай це відбувається завдяки засобу перебільшення, як у випадку зі сліпим жебраком на початку роману, чи завдяки контрасту, як зі свідком, який зі своєю фривольною непристойністю уособлює гостру протилежність щодо обмеженого Кіна, чи через зовнішнє ставлення, яке, наприклад, виявляють, поліцейські в дільниці, коли вони називають його „скелетом” або „клоуном”.

Недостатній контакт протагоніста з епізодичними фігурами призводить до того, що Кін знайомиться лише з тією їх стороною, яка стосується безпосередньо його. Все те, що виходить за межі цієї сфери пізнання і притаманне поведінці інших головних постатей, тобто їх контакт з епізодичними, приховане від нього. Вже тепер можна (виходячи тільки з кон'юнктури фігур) пояснити назву роману: Кін „засліплює” сфери реальності інших, позаяк поступається їх



далекоглядності, інакше кажучи, йдеться про намагання одного й інших додатково довершити свої два світи (тобто світ Кіна і світ другорядних персонажів).

Отож Тереза веде подвійну гру з Кіном, з одного боку, і з продавцем меблів Гробом – з іншого, а Пфафф приховує від свого оточення власну вину в смерті дочки Анни. Шахрайські махінації Фішерле функціонують лише тоді, коли Кін не визнає своїх службовців як таких. Світ Георга в Парижі не має нічого спільного зі світом його брата.

Майже відповідно до конструктивістської манери кожна спроба контакту між окремими світами другорядних персонажів утруднюється. Світ Георга відділений від іншого світу лише через просторову дистанцію, сім'я Пфаффа була постійно зачиненою, поміж середовищем Фішерле й інших зяє чимала соціальна прірва, а нерішучі, зазвичай вигадані контакти Терези з чоловіками через їхню коротку тривалість нездаті налагодити хоч якусь комунікацію.

Особливо помітний принцип конструкції демонструє трирівневу структуру фігур: відображення основної форми груп осіб, а саме потрібної кон'юнктури в любовних стосунках (Кін, Тереза, Пфафф тощо).

Як протагоніст, Кін знаходить партнерів для створення такої „потрійної пари” в середовищі інших головних осіб, для яких все це відбувається відповідно на рівні епізодичних фігур. Пфафф любить (на свій лад) дочку Анну, яка в свою чергу закохана в „чорного пана” Франца, з яким вона уві сні вбиває свого батька. Фішерле любить пенсіонерку, яка йому зраджує з жебраком Йоганом Швером і який у свою чергу вбиває Фішерле. Жінка Георга також опинилася поміж двома чоловіками. Отруївши першого, вона дає змогу Георгові зайняти його місце. З Терезою через її нерішучість все відбувається трохи інакше. Своєю „німфоманською” поведінкою вона доводить до крайнощів цю головну кон'юнктуру: „контактуючи” виключно з чоловіками, вона в кожному бачить потенційного коханця. Проте Тереза є складовою частиною зверхності над протагоністом. Тому все, що так чи інакше пов'язано з любовними стосунками інших головних фігур, стосується безпосередньо її, а започаткування таких стосунків з її боку завжди супроводжується загрозою існуванню протагоніста. Ця загроза, немов у дзеркалі, відбиває і випереджає подальші стосунки інших персонажів із професором Кіном. Отож кон'юнктура головних і другорядних фігур у цьому випадку набуває пророчого характеру щодо долі протагоніста.

Єдиний випадок, в якому така кон'юнктура має місце всередині середовища епізодичних постатей, завдяки майже конгруентним передумовам підсилює враження безперспективного становища Кіна. Йдеться про історію французького сільського коваля Жана Превалю, дружина якого Жанна зрадила йому і втекла із сержантом. У результаті Жан потрапляє до божевільні Георга. Як існування Кіна, так й існування сільського коваля – в небезпеці, з різницею лише у способі

життя: в одного це з інтелектуальних, в іншого з матеріальних причин. Жан також божеволіє і підпалює село разом з більшою частиною свого існування, при цьому він навіть сміється так само, як Кін. Інший чоловік в обох випадках одягнутий в „уніформу”. В імені сержанта („Delboeuf”) міститься непрямий натяк на характерну насолоду Пфаффа при поглинанні м’яса. Навіть у вбивстві Жаном племінниці та племінників, „трьох хлопчиків та дівчинки” [2, с. 443], помітно паралелі з духовною помстою Кіна навколишньому світові у фіналі роману, оскільки цей світ налічує також трьох чоловіків та одну жінку.

В обох випадках насамперед жінка (хай це буде Тереза чи Жанна) несе головну відповідальність за божевілля потерпілого. Проте доля Жана може бути полегшеною завдяки втручанню Георга Кіна. Єдине бажання сільського коваля полягає в тому, щоб повернулася його дружина. І Георг здійснює його найзаповітнішу мрію, повертаючи Жанну щодня у фантазіях Жана. Петер Кін у своїй фантазії знайшов вихід: він просто проголосив Терезу мертвою. Те, що психіатор нарешті дійсно фізично вилучає Терезу з оточення Кіна, вже не має для його брата ніякого значення. Навіть коли Георг змінює своє ставлення до Петера, діагноз все ж залишається схожим на випадок із Жаном і стосується жінки, тому позбавлений будь-яких шансів на виправлення. Надія Петера Кіна знову опанувати свій духовний світ завдяки втручанню Георга вже нездійсненна.

Загалом можемо сказати, що постать Петера Кіна наділена постмодерністськими рисами. Насамперед, якщо розглядати його на інтертекстуальному рівні, то тут йдеться про свого роду Дон-Кіхота ХХ ст.: як Дон-Кіхот боровся з вітряними млинами, так само й Кін протистоїть своєму оточенню; у своєму протистоянні він безсилий, позаяк це людина-примара, яка прийшла у ХХ ст. із сивої давнини (архаїчний знак), не вписується і не може вписатися в парадигму загальноприйнятого світогляду, тому й зазделегідь приречена. Недаремно, центральна постать опозиційна до інших, наявність бінарних опозицій у тексті – одна з головних ознак постмодерністського дискурсу.

1. *Barnouw Dagmar*. Elias Canetti.– Stuttgart: Metzler, 1979. –138 S.
2. *Canetti Elias*. Die Blendung: Roman.– Frankfurt a/ M.: Taschenbuch Verlag, 2001. – 512 S. (у статті позначено „Bl.”)
3. *Curtius Mechthild*. Kritik der Verdinglichung in Elias Canettis Roman „Die Blendung”. Eine sozialpsychologische Literaturanalyse.– Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1973. – 212 S.
4. *Dissinger Dieter*. Vereinzelung und Massenwahn. Elias Cannetis Roman „Die Blendung”. – Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1971. – 235 S.
5. *Jenny Urs*. Von Vätern und Göttern — Elias Canetti // Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. – № 20. – Berlin, 1966. – S. 285 – 288.
6. *Lämmert E*. Bauformen des Erzählens.– Stuttgart: Metzler, 1975. – 301 S.

7. *Liewerscheidt D.* Ein Widerspruch in der Erzählkomposition von E. Canettis Roman „Die Blendung“ // *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache in Forschung und Lehre.* – München, 1978. – S. 356 – 364.
8. *Meili Barbara.* Erinnerung und Vision. Der lebensgeschichtliche Hintergrund von Elias Canettis Roman “Die Blendung”. – Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1985. – 201 S.
9. *Piel Edgar.* Elias Canetti. – München: Beck, 1984. – 193 S.
10. *Roberts David.* Kopf und Welt. Elias Canettis Roman „Die Blendung” / Aus dem Englischen übersetzt von Helga und Fred Wagner.– München: Hanser Verlag, 1975. – 216 S.

### **Summary**

The given article depicts the characters of the novel „Die Blendung” by Elias Canetti, which are described in the context of the common social shizophreny. In the intercontextual level the central figure of Peter Keen is interpreted as the one of Don Quijote of the XX century, and the other figures are interpreted as the wind mills accordingly. So we make a try to clarify the main features of the postmodernist researches of the writer - outcast, whose way of behaving has become the leading factor in the development of the literature of the second half of the XX century.

**Key words:** postmodernism, narrative situation, narrative of blindness, prospect of narration, auctorial narrative situation, personal narrative situation, protagonist, main figures, minor figures, conjuncture of figures, schizophrenia, binary oppositions.

Стаття надійшла до редколегії 25.10.2007