



Творчество
Витольда
Гомбровича
и европейская
культура



Российская академия наук

Институт славяноведения

**ТВОРЧЕСТВО
ВИТОЛЬДА ГОМБРОВИЧА
И ЕВРОПЕЙСКАЯ КУЛЬТУРА**

Сборник статей

Москва
2006

Ответственные редакторы:
доктор филологических наук *В. А. Хорев*,
кандидат исторических наук *М. В. Лескинен*

Рецензенты:
доктор филологических наук *А. Базилевский*,
кандидат исторических наук *Н. М. Филатова*

Творчество Витольда Гомбровича и европейская культура.
Сборник статей. — М.: Институт славяноведения РАН, 2006. — 160 с.

В книгу вошли статьи, подготовленные на основе докладов одноименной международной конференции Института славяноведения РАН, посвященной столетию со дня рождения Витольда Гомбровича (2004 г.).

Небесспорное и противоречивое отношение В. Гомбровича к Европе как центру культурного пространства, законодательнице культуры в широком смысле определило и диапазон восприятия его многочисленных произведений в западноевропейской, польской и русской культуре второй половины XX в. Реакция критиков, идеологов, художников на творческие установки польского писателя во многом связана с историко-культурными, художественными и политическими искааниями эпохи. Рассмотрение творчества В. Гомбровича на фоне полемики между различными литературными направлениями в контексте мифа Европы и американской уточнит позволяет выявить неоднозначность деклараций писателя, жанровое и стилистическое своеобразие его романов, а также по-новому взглянуть и оценить мнение критики и концепции исследователей Гомбровича.

Работа подготовлена в рамках исследовательского проекта «Миф Европы в литературе и культуре России и Польши» под руководством В. А. Хорева (грант ОИФН РАН №10002-251/ОИФН-01/242-239/110703-1047).

Л. Софронова

Тело и маска в романе Витольда Гомбровича «Фердыдурке»

Роман В. Гомбровича «Фердыдурке» вырос из ответа критикам первого его произведения «Дневник периода возмужания». Этот ответ превратился в литературный манифест, который затем стал лишь частью романа, в котором писатель принципиально разрушил устоявшиеся жанровые формы. Он сам задавался вопросом, чем является его книга — романом, дневником, памфлетом, вариацией на тему фантазии, исследованием — и чего в ней больше — шутки, иронии, сарказма, обвинительных речей или просто дурачества, притворства и позы. Ответы на эти вопросы он прямо не сформулировал, но дал самим романом.

В нем все смешалось. Есть воспоминания о романной форме, пропивающие в данных в пародическом ключе мотивах ученичества, первой любви, дружбы. Они выглядят как фантазии героя, неуклонно приближающиеся к абсурду. Есть форма дневника, который предполагает раскрытие внутреннего мира автора, его Я. Но герой Гомбровича не мыслит о произошедших с ним событиях в личностном плане. Писатель преднамеренно разрушает или не достраивает его образ, сознательно отказываясь от полноты. Помещает его в ситуации, служащие лишь стимулом для литературных и философских теоретических построений, всегда готовых разрушиться. Они ведутся во многих планах одновременно. Внутренние монологи героя, одновременно являющиеся авторским словом, тяготеют к форме памфleta и философского эссе. При этом нельзя сказать, что сюжетному плану Гомбрович предпочел борьбу идей. В основе семантической структуры романа отсутствуют антитезы. Писатель не встает в позу обличителя или пророка, не стремится исправить нравы или переделать мир. Вся книга пронизана иронией и сарказмом, насыщена игрой. Поэтому автор говорит о ней как о литературном розыгрыше, правда, окончательно не утверждая ее в этом статусе и предоставив это читателю.

Гомбрович настаивает на сделанности своего романа. Слово *конструкция* можно считать в нем ключевым. Он полагает (или делает вид, что полагает), что призвание писателя заключается в создании конструкций. Распространяет эту идею на отношение к автору и герою, утверждая, что

следует конструировать себя самого и других. Главу «Филидор, приправленный ребячеством» писатель прямо называет конструкцией, заворотом кишок и ведет игру слов, явно снижая это наименование. Конструкция эта, по его словам, — философическая, но выполнена она в форме фельтона. Данная глава в полной мере выявляет характер игры, пронизывающей весь роман.

Гомбрович вовсе не стремится приблизить читателей к некоей истине. Скорее он отрицает ее существование. Его конструкция держится на своеобразно решенной оппозиции истина/ложь. Первый ее член будто не существует, что превращает «Фердыдурке» в апологию поэтики абсурда, так как ложь никак не разоблачается, ибо мир и человек относительны, и в них по определению все ложно и фальшиво. Потому персонажи романа не могут наладить контакт с жизнью и с другими людьми, к которым особенно и не стремятся, ибо другие воспринимают их искусственно, и они вследствие этого также становятся ненатуральными. Персонажи романа вовсе не желают овладеть истиной и увидеть мир таким, каков он есть. На первый план в нем выходит внешнее, форма. Она не просто подавляет личность. Форма замещает ее, а сама личность даже не подразумевается.

Писатель утверждает, что всегда ведет речь о формах, высвобожденных из человека, а не о личностях. Он замечает их лишь в момент становления, в котором они и остаются: «Разве в “Фердыдурке” речь прежде всего не о взаимном насилии Форм, стилей, и, в частности, о том особенно болезненном случае, когда наша зрелость обречена проявляться в форме незрелости?»¹. Он полагает, что у человека всегда есть потребность в незрелости, этом вечном его стимуле, в несовершенстве, неполноте, заурядности, а также в молодости, в которой все еще только творится.

Формы под пером писателя начинают жить собственной жизнью, но их целостность не принимается во внимание. Основное значение имеет часть. Она важнее целого, потому что все в мире выступает частью чего-нибудь. Череда частей бесконечна, и только они имеют ценность и смысл. Основываясь на теме вечно изменяющейся и распадающейся на части формы, Гомбрович смешает привычные измерения мира и человека. В романе происходит полное его овнешнение — человек утрачивает присущие ему внутренние свойства. Он существует лишь в границах тела, которое никак не противопоставлено душе. Об оппозиции тело/душа (дух) вспоминается лишь в начале романа, когда герой размышляет о том, что страх объемлет его тело и сдавливает дух, а тот в свою очередь — тело. О душе говорится в ироническом плане в связи с литераторами, всерьез принимающими Душу. Это для них она неустанно рвется ввысь.

К этой оппозиции писатель больше не возвращается и работает только в терминах телесного кода.

Гомбрович примеряет его к литературному тексту и метафорически описывает через этот код. Я свою конструкцию построил на частях тела, пишет он в одном из вариантов «Фердыдурке». Так он опосредованно возвращается к архаическому представлению о мире как теле, сложным образом перестраивая известный топос *мир-книга*. Он уподобляет книгу телесной оболочке человека. Читая ее, нужно знать, где у нее нос, нога или пятка. В связи с этим хотелось бы напомнить о том, что Григорий Сковорода рассуждал о пяте мира или ноге.

В связи с понятием формы у писателя возникает понятие *муки формы*, точнее, *муки плохой формы*. Так явно обыгрываются стертые в своем значении выражения *муки слова*, *муки творчества*. Каждому пишущему знакомы пытки фразой и гримасой, утверждает писатель. В них источник и начало всех других страданий и мук, а также безумия. Понятие мук уточняется и распространяется. Оказывается, что первичным их источником являются те страдания, которые один человек приносит другому, ограничивая и подавляя его. Все люди давятся, задыхаются в тесном, узком искусственном воображении других. Они испытывают самые разные муки, список которых писатель тут же представляет. Среди них есть муки развития и недоразвития, муки, которые претерпевает Я, создаваемое другими, те муки, которые человек испытывает, когда у него болят зубы, уши, пальцы, ногти. Так преднамеренно срачиваются формы телесная и эстетическая.

Гомбрович отнюдь не уверен в их подлинности и реальности. Литературные формы, стиль, композицию, конструкцию он объявляет своего рода мистификацией. Свой вариант мистификации выстраивает в опоре на неоспоримо реальном — человеческом теле. На разрыве между внешним, естественным и условным, воображаемым основана «Фердыдурке», но совершенно особым образом. Гомбрович уверяет, что как человек есть союз частей, а человечество — мешанина частей и кусков, так и роман распадается на части, особенно, когда его охватывает своим воображением читатель. Сознание всегда выхватывает из целого часть. Человек не в состоянии воспринять нечто целостное по самым разным, в том числе внешним причинам. Например, читателю могут помешать телефонный звонок, муха, приход брата. Потому произведение, как и тело, можно воспринимать по частям. В иронических словах Гомбровича сквозит дух аналитической эпохи. Он создает истинный гимн части, более значимой, чем всякая «auténtичность», к которой безуспешно стремятся разные литераторы.

Части тела и части произведения по своей логике и точности не уступают самым совершенным конструкциям. Так, метонимия, а не метафора оказывается в основе всех художественных решений писателя, что не препятствует множеству метафорических построений, как бы беспорядочно нанизанных друг на друга.

Телесность как таковая интересует Гомбровича только как одно из проявлений формы. Она лишена множества привычных коннотаций. Главное в ней — принадлежность к категории формы, над которой человек не властен. Тело имеет выразительный контур, т. е. оно отграничено от пространства, в котором человек пребывает. Но зато внутри себя тело способно к изменениям. Герой романа постоянно размышляет о своем теле и только через тело описывается. Он, например, чувствует, что способен разрастаться, расширяться, чему способствуют чисто физическое недомогание, напряжение мышц и судороги. Говорит о застывающем напряжении и напряженном застывании. Герой понимает, что преображается, переделывается во что-то, что его переформировывают. Среди этих невообразимых процессов основное место занимает распад тела, переводящийся в символический план.

Гомбрович предлагает взгляд на тело как с точки зрения синтеза, так и анализа, что порождает идею тела-трансформа. У него она лишь задана, а в изобразительных искусствах развита во многих вариантах. «Трансформированная телесность, ставшая доминантой художественного образа в авангарде, экспрессионизме, сюрреализме, а также многообразных телесных практиках концептуализма 1970-х, не говоря уже о фото- и видеопорождениях изображений плоти постмодернистской эпохи, выступила именно в этой роли»². Тело-трансформ — это такое тело, которое подвергается анатомическим деформациям. В нем видится «маркированное отступление от нормы» (Н. В. Злыднева), вызывающее переживание граничности. В том числе, как показывает исследователь, оно происходит в опоре на метонимию.

Гомбрович не фиксирует одно и то же положение тела, а постоянно меняет. Оно то сужается, то расширяется и всегда готово измениться вновь. Главное изменение — это разъятие на части. В главе «Филидор, приправленный ребячеством» эта процедура представлена с двух точек зрения — сторонников синтеза и анализа. Профессор Филидор и профессор Анти-Филидор производят с телом различные манипуляции. Анти-Филидор раскладывает тело жены Филидора на части, применяя для убедительности щелчки по носу. Он оскорбляет противника, разглядывая его жену, пока являющую собой целое. Та, чувствуя опасность, прячется от его взгляда, накрываясь пледом, но он все равно успевает разглядеть то

нос, то кончик ноги и даже сделать анализ мочи. В результате жертва аналитика распадается на части. Сама себя она начинает воспринимать как ухо, ногу или палец. Так Анти-Филидор уничтожает Филидора, на убедительном примере демонстрируя, что часть равна целому.

Филидор ко всему сущему прикладывает бесконечность, все складывает и умножает. Любовница Анти-Филидора, Флора, вся состоит из частей, не связанных между собой. Все в ней кружится в разных направлениях, она косит одним или двумя глазами сразу. Филидор, чтобы отомстить Анти-Филидору, собирает ее в единое целое. Заставляет произносить непривычные для нее слова *Я, душа, единство*. Побеждает, лишь вручив столь огромную сумму денег, которую она не в состоянии разложить на части.

Манифестирует подход к телу как к собранию частей дуэль знаменных профессоров. Противники стреляют не друг в друга, а в своих жен, последовательно отстреливая то пальцы рук, то руки, то ноги. Наконец, на землю падают бездыханные обрубки. Цель достигнута — тело разъято.

Существуют и менее кардинальные трансформации тела. Его можно изувечить. Герой мечтает физически уничтожить возлюбленную — испортить ей лицо, отрезать нос. Трансформации можно добиться обнажением противника. Мечтая обнажить окружающих, герой полагает, что увидит их такими, какие они есть на самом деле. Он не может их заставить разделаться и потому подглядывает. По его мысли, так он их уничтожает, сводит на нет условности, в которых они живут, пытаясь скрыться от самих себя и от других. Врага, с его точки зрения, нужно застать врасплох, например, когда он принимает ванну. Могут тела изменяться иначе, например, сливаюсь в единое целое, как тела школьных учителей. Каждый из них немощен и слаб. Директор держит их на особой диете — они не доедают. Все вместе они образуют единое целое и одновременно разделяются на отдельные члены.

Как всякая форма, тело редко выступает целостным, в нем отсутствуют естественные органические связи. В лучшем случае оно является собой некий цикл. Его члены не сбалансированы и разболтаны, хотя все в нем незаметно и изысканно переплетается. На первом плане всегда находится не целое, но части, отнюдь не связанные гармоническими отношениями. Они стремятся подавить целое и одновременно его определяют и замещают. Принцип метонимии лежит в основе не только описания человека внешнего, но и отношений между людьми. Например, части тела, а не люди ненавидят друг друга. Лицо хозяев ненавидит крестьянские морды, глаза — зенки, пальчики — пальцы. Между частями тела намечаются и пропорциональные отношения: рука хозяина равна морде крестьянина, нога — половине крестьянина.

Тело возвращается в естественное состояние только во время драки. Каждая часть романа заканчивается потасовкой, знаменующей смеховое начало и напоминающей о старинных интермедиях. Иногда драка сводится к пощечине. Пощечину получает двойник героя. Наносит пощечину профессору Пимко Млодзяк, застав его в спальне дочери. Он «мелко, нахально, инженерковато треснул и хрястнул его по морде»³ (199). Пимко принимает этот оскорбительный жест с благодарностью, ибо таким образом его хотя бы так «классифицируют». Млодзяк с истерическим хохотом дает затрещину жене. Пощечина — это знак братания Ментуса с народом. Она же — наказание нерадивого слуги. Филидор хотел бы дать пощечину Анти-Филидору, но тот нарисовал на щеках розочки и голубков. Нанести удар изображению представляется невозможным, так пощечина обесценится. Примечательно, что любовные сцены в романе развиты слабо, и телесный код играет в них незначительную роль. Зато в связи с телом выделяется код еды. По-особому едят учителя, герой дополняет еду несъедобными элементами (*«Компот»*). Члены семьи тети едят столь изысканно, что герою становится ясно — они ведут себя так для кого-то или против кого-то. Оказывается, что против слуг.

Виртуальное разложение тела на части, таким образом, дополняется реальным отношением к телу, которое тем не менее всегда видится сложенным из частей. Гомбрович отнюдь не составляет их список, но выделяет некоторые из них. Если из всего океана явлений, пишет он, автор неожиданно вылавливает ухо или ногу, они тянут за собой и другие части человеческого организма. Сам писатель вытянул лицо, попу и ногу. Наставая на их отдельности, он, обращаясь к читателю, говорит, что показал, как отдельные части тела могут сходить с ума. Однажды его герой прощается со своим телом, называя наиболее значимые его части: «Прощай, моя рожа, и ты прощай, приученная моя попочка!» (218).

Они становятся самодостаточными настолько, что принимают новые значения, ранее им не свойственные. Так возникают концепты, вырастающие на основе телесного кода. «На восприятие мира человеком значительное влияние оказывает встроенный в сознание концептуальный каркас, включающий как невербальные, так и вербализованные концептуальные модели. Мир в сознании “процеживается” через сетку этих моделей и соответствующим образом трансформируется, категоризируется, интерпретируется»⁴. То же происходит в романе *«Фердыдурке»*. Его автор отнюдь не намерен эксплуатировать уже сложившиеся концепты. Он предлагает совершенно неожиданный их набор. На их основе он и выстраивает образ человека. Повторяются они постоянно. Повтор — это принцип, благодаря которому, как утверждает Гомбрович, создается од-

нородность стиля. Так творится всякая мифология. Кроме того, и сами концепты всегда требуют повтора.

Их появление приводит к перестраиванию семантических связей. По отношению к телу Гомбрович сохраняет оппозицию верх/низ, но снимает ее семантическую напряженность. И верх, и низ, лицо и попа, а также нога одинаково отторгаются от целостного тела и принимают вторичные значения. Кстати, нос также может вести самостоятельное и обособленное существование. Как уже было сказано, трансформация тела символически передается через подглядывание. Герой радуется, что ему удалось увидеть нос возлюбленной «в действии» — она вытирает его рукой. Совершив такой жест, она явно утрачивает современный стиль поведения. Вдобавок ее облик вообще не предполагает наличие носа. Его как бы не существовало, но теперь он есть, потому что замечен героем. Обратить внимание на него пришлось и самой возлюбленной. Так я добыл ее нос, радуется он.

Попа это отнюдь не телесный низ. С нее начинается решительно все. От нее идут уши и пальцы ног, руки и лицо, венчающее тело. Оно листва, выросшая из попы. Эта часть тела есть символ незрелости и несовершенства. Она означает инфантильность, не имеющую отрицательных коннотаций, что может быть связано со сферой употребления слова попа (*рира*) — оно взято из детского языка. Так именуется всеобщая незрелость, полагаемая стимулом всякого развития. Герой восхищается этим знаком вечного роста и детскости, неопределенности и несформированности. С помощью этого концепта подчеркивается отсутствие в человеке категоричности и завершенности. По Гомбровичу человек не может не сомневаться, не может отвечать за свои поступки и слова, придерживаться одного и того же стиля жизни. Он всегда переживает «недозрелость». Этот концепт распространяется на постоянно деформирующийся мир, то сжимающийся, то расширяющийся. Попу видят герой вместо луны и солнца. Она озаряет ночь и сверкает днем. Так декларируется всемирный инфантилизм и незрелость.

Нога связывается с образом человека эротического. Через этот концепт описываются новые современные люди, как Копырда или Младзякова. У Копырды длинные ноги в серых фланелевых брюках. Он все время выставляет их напоказ, «акцентирует». Герой, глядя на него, видит только его ноги и сам удивляется этому. Воспринять его целиком он не в состоянии. Младзякова, еще не вступив в вербальный контакт, толкает героя ногой. Ее лицо при этом ничего не выражает. Этот жест трудно воспринять как неловкое кокетство. Она постоянно выставляет напоказ ноги. Во время скандала, разгоревшегося в ее спальне, она прячется под

одеяло, но ноги ее остаются на поверхности. Они всегда на виду, всегда притягивают взгляд. Профессор Пимко подводит итог новым культурным коннотациям этой части тела: «Вы предпочитаете ноги рукам, для вас ноги самое важное, коленки! Культура духа для вас ничто, только коленки» (131). Появляется упоминание о поэзии ноги — раньше в стихах воспевали глаза и губы, а теперь ноги.

Как часть ноги отмечена лодыжка. Герой внимательно рассматривает тонкие лодыжки юной возлюбленной, толстые, грубые лодыжки ее матери. Так дифференцируется молодость/старость. Подсматривая за возлюбленной через замочную скважину, герой выхватывает взглядом ее ноги, и прежде всего лодыжки. Хотя концепт ноги включен и в отношения части и целого. Стараниями профессора анти-Филидора от тела жены Филидора отторгается нога. Теперь нога самостоятельно шагает по ковру, и несчастная не может ее удержать, так как руки ее не слушаются. Очевидно, что столь фантастические изменения тела еще и еще раз свидетельствуют о его возможности трансформироваться и распадаться на части.

Итак, отношение к телу манифестируется как механическое. Оно свободно разбирается на части. В этом видится возврат к архаическим представлениям о человеческом теле, части которого самоценны. Он подкреплен ослаблением противопоставления верха и низа, заменой присущих им ранее значений. Части тела, которые входят в игру с человеком и словом, И. Е. Адельгейм справедливо называет «индикаторами отношений» между людьми. Главным среди них оказывается лицо. Оно подвергается основным трансформациям.

Лицо естественное — недостижимый идеал героя: «О, дайте мне хотя бы одно не искаженное гримасой лицо» (75), — повторяет он не раз. Лицо, как попа и нога, отторгается от тела. Потому о дуэлянтах говорится, что они будто бросаются лицами. Потому герой кричит, что лицо — это не объект, а субъект. Лицо принципиально неуловимо, оно есть лишь иллюзия лица. Метонимически оно обозначает человека. Лицу, а не Я, опасно взирать на другого и вообще на что-либо. Опасность эта состоит в том, что в лице всегда могут реализоваться заложенные в нем потенциальные изменения. Оно — клоун среди других клоунов. Все его трансформации сводимы к тому, что в конце концов оно исчезает, и его заменяет маска.

Маска есть форма. За неимением формы истинной люди выбирают маску как форму временную и условную. Она пронизывает человека, держит его как снаружи, так и изнутри. Маска не является границей между внутренним Я и его внешним выражением. Она граница между чело-

веком и его окружением. Это она отгораживает человека от общества, которое к нему враждебно. Маска — это форма ложная. Так говорит сам писатель, но его персонажи вполне довольны положением вещей и даже не догадываются, чему противостоит ложь и что может скрываться под маской. Ни с какой другой формой личности они не сталкиваются. Ведь маска — это их собственное лицо. Потому ее не нужно надевать по какому-то особому случаю, ее не требуется срывать с себя и других. Она не прирастает к лицу и не скрывает его, ибо маска и лицо есть то же.

«Маска — закрепление знания о человеке, добытого древним кристаллическим, или (по определению Набокова) «фасеточным» зрением. Человек видится не цельным характером, обладающим внутренними противоречиями, а комплексом разносторонних черт. Поэтому маска берет всего лишь одну из сторон, гиперболизируя какую-либо чувственно-впечатляющую черту⁵. У Гомбровича это закрепление знания о человеке достигает такой степени, что маска подменяет собой человека, а не только его лицо. В «Фердыдурке» не люди носят маски. Это они захватывают их, и люди не в состоянии от них отказаться. Таков весь мир, в котором нет неискаженных лиц. Все люди, помятые, вывишнутые, выглядят сломленными и уничтоженными своими масками. В них отражается такой же искаженный мир. Маска, предлагающая сосредоточиться на одной какой-либо «чувственно-впечатляющей» черте, не предполагает многозначной интерпретации. Но в ней могут ослабевать или усиливаться присущие ей значения. Например, маска героя становится все более страшной по мере того, как он запутывается в отношениях с гимназисткой и ведет все более мучительные беседы с ее матерью.

Примечательно, что Гомбрович дает оценку маски через ее синонимические наименования. Она именуется мордой, рожей, миной, гримасой, резко снижая этот концепт. Он утрачивает присущие ему значения сокрытия, тайны, опасности. Маска в «Фердыдурке» ничего не скрывает, ибо под ней таится пустота. «Под маской... нет ничего — освобожденный от ролей и стереотипов, человек на самом деле теряет лицо, становится никаким или любым⁶. Утаивать человеку решительно нечего. Он лишь находится в роли, которую знаменует маска, подменяющая его потенциальное Я.

Блок однажды сказал: «Сходствует несказанное или страшное, безлиое; человеческие лица различны⁷. Но маски не пугают персонажей Гомбровича. Они не чувствуют в них никакой опасности. Не таят они в себе контраста между красотой и безобразием. Лишены значений, связанных с лицемерием, так как ложь и фальшивь не противостоят истине. Нет в ней отсылок к «тому» миру, что могло бы быть вполне вероятным.

Данный концепт зачастую обслуживает мотив смерти. Но маски Гомбровича — это живые маски. На этом их признаке следует остановиться особо.

Живые маски Гомбровича находят соответствие в культуре Серебряного века, где существовало понятие не только внешней, но и внутренней маски. Вяч. Иванов наделял маску вневременностью, утверждал, что она отражает вечные основы бытия. Концепт маски тогда проник в жизнь. Люди искусства, как М. Кузмин, создавали свои собственные повседневные маски, превращая жизнь в искусство. «Лицо в эстетике символизма воспринимается как несовершенная форма, требующая “пересоздания”, трансформации. В 1920-х годах Павел Флоренский напишет о том, что в идеале эта трансформация должна привести к появлению лика. В 1900-е годы цель и конечный результат трансформации лица видятся в маске»⁸. Она значила упорядоченность, максимальную выразительность, художественную идею, воплощаемую в жизни.

Для Гомбровича маска — знак несостоявшегося, несовершенного. Она появляется по причине несформированности Я. Символисты с помощью маски совершенствовали выражение этого Я. Так как лицо приближалось к маске, надеть ее значило выразить себя, но не выдать за кого-то. Означала она и затрудненность общения. В одном письме А. Блок писал: «Почти со всеми я чувствую себя не совсем собой, только более или менее собой. Лицо перекаивается, и губы кривятся от напряжения»⁹. За этими словами поэта кроется страдание, которое приносят поиски самовыражения. Этой темы нет в романе польского писателя. Символисты мечтали о синтезе маски и лица. У Гомбровича маска подавляет лицо, становится им. Такие лица-маски разглядели в жизни и воплотили в своих произведениях многие русские писатели начала XX в.

Блок (ст. «О реалистах») замечает, что в рассказе Сергеева-Ценского «Маска» «студент в маскараде принимает за маску лицо купца, у которого “пляшущие” щеки и “зачесанные остатки рыжих волос над шеей”. И, конечно, драка и потасовка»¹⁰. Анализируя рассказ Л. Андреева «Вор», поэт заметил скорченную, съехавшую набок рожу. В этих случаях противопоставление маски лицу сохраняется. Художник Н. Сапунов пошел дальше. Он слил маску с лицом и увидел этот неожиданный синтез в жизни. Когда в 1912 г. он работал над постановкой «Принцессы Турандот», у него возник мотив «рожи». «“Рожу” трудно назвать маской, однако, “рожа” — это, конечно, не “лик”, а “личина”. Мaska, в отличие от “рожи”, “не живая”»¹¹. Эти «рожи» есть во многих произведениях Сапунова. Он, кстати, мечтал о балагане, где за деньги будут показывать пьяные и хохочущие «рожи». Живая маска, «рожа» Сапунова имеет соответствия с «мордой» Гомбровича.

Писатель наделяет маску способностью к изменениям. Он отмечает ее способность к разрастанию или к сжатию, которой наделены мир и тело. Она может вообще исчезнуть и замениться другой. Гомбрович говорит о лице-маске как о резиновом, гуттаперчевом, хотя однажды утверждает обратное: «Раз странутое с места лицо само по себе не принимает прежнего вида, оно не резиновое» (150). Лицо-маска раздувается и становится похожим на шар. Иногда оно так искажается, что совершенно отходит от идеи лица, хотя может стать любым. Главное во всех этих трансформациях состоит в том, что маска перерастает лицо, затмевает его.

Маска предписывается теми ситуациями, в которые попадают персонажи. Так, Зоя, которую в лучших романтических традициях похищает герой, сразу начинает строить мины и гримасничать, что должно выражать ее новый статус, статус возлюбленной. Человек может получить маску от другого, как герой получает ее от гимназистки. Это она влепила ему новую маску, которая теперь не сходит с его лица. Чем страшнее эта маска, тем более современными становятся высказывания и поведение Младзяковой. Это семейство в течение двух недель работает над его маской, добиваясь больших успехов. Морда героя становится просто фатальной. Также в гостях у тетки его поджидает новая морда. Он и сам хочет ее «динамизировать» и «моторизовать». Герой постоянно испытывает влияние чужих масок, находится под их перекрестным обстрелом, и сам начинает гримасничать, становясь пленником чужих гримас.

Человек сам может выбрать морду или гримасу, как Ментус. Сначала он носит маску хама, а затем преображается в любителя простого народа: «От грубости он шарахнулся к мелодичности» (79). Он остается с той маской, которая прилипла к нему (или он надел ее). Следовательно, он однажды сделал свой выбор, но может сделать его снова. Маски бывают заразительны. Ментус «улыбнулся мне... Надо ли и мне улыбнуться?» (80). Они не огорчают персонажей. Напротив, они готовы меряться ими и по-своему любоваться: «Хо-хо-хо, ну и рожа у тебя! Ничего, ничего, моя не лучше!» (146). Маска появляется и помимо воли человека. Он даже страшится ее появления. Так, однажды тревожится герой, предчувствуя появление новой морды.

Люди всегда притворяются, хотя о них нельзя сказать, что они носят чужие обличья. Правда, писатели, по мысли Гомбровича, носят маски творцов, как бы уговаривая друг друга в своей гениальности и неповторимости. Например, один из них случайно присвоил себе в начале творческого пути маску писателя, пишущего в героическом стиле. Таким он остался на всю жизнь. Только так его воспринимают и ждут от него писаний только в героическом вкусе. В данном случае Гомбрович близок

к понятию ролевого поведения. Маска также может быть родовой. Тетя видит в герое разрозненные черты семьи. У него волосы Эдварда, нос отца, глаза матери, подбородок Пифчицких. Он весь состоит из «семейных», родовых частей тела и как бы не складывается в единое целое. Другие члены семьи также не видят в нем единства. Они требуют от него маски социальной. Ее нет, и потому они даже не знают, как с ним разговаривать.

Маска бывает порождением литературных или политических идей. Кинематограф, роман, газета способствуют всеобщему унифицированному маскированию. В этом им помогает насильственное формирование вкусов и идеалов юношества. Потому юноши столь ужасны в своем лиризме или сентиментализме. Семейство Млодзяков надело маски, отмеченные идеей современности. Маска здесь выступает знаком нового быта. Она определяет общение членов семьи, их язык. Хотя она не особенно устойчива. Глава семьи с видимым удовольствием отказывается от нее. Это все маски поведенческие. Маска также способна означать эмоциональное состояние и идеалы — романтический, спортивный, мужицкий, пролетарский, современный.

Среди всех этих разнообразных морд есть только одна, которую герой называет естественной. Это морда крестьянского парня, прислуживающего в доме его тетки. Его морда еще не вступила в фазу трансформации и не намеревается стать лицом, в то время как лица других становятся мордами. Морда эта натуральная, деревенская, грубо вытесанная и абсолютно обыкновенная. Она никогда не получит должности лица. По своей значимости она равна ноге. Потому однажды называется «ножной», а также полевой. Это описание свидетельствует об отчужденности маски от несформированного человека. Данную ситуацию можно усмотреть в эпизоде, когда Зоя своей рожей целует рожу героя, а его рожа отдает ей ее поцелуй. Таким построением фразы писатель явно вносит ноту отчужденности, на время отделив маску от потенциального Я. В конце романа герой заявляет, что убегает с рожей в руках. Как видим, хотя маска и лицо неразделимы, она в некоторые моменты отторгается от лица таким образом, что носитель маски меняется с ней ролями и в какой-то степени готов подчинить ее себе. Так возникает неполное слияние человека с маской.

Гомбрович никогда не бывает однозначен и аподиктичен. Он, только задав некую конструкцию, как, например, лицо/маска, легко ее разрушает. Создание у него непременно завершается разрушением, на котором он никогда не останавливается и вновь ведет игру с формой, перестраивая ее. Возможность отделения лица от маски разрешает сравнить пози-

цию маски с той, которую в барочном театре занимали аллегории чувств, пороков и добродетелей, окружавших персонажей моралите. Они были отделены от них, выступали самостоятельно, а персонажи лишь наблюдали за тем, что происходит на условной сценической площадке, где аллегории боролись друг с другом.

Маска — это человек, каким его видят и каким он хотел бы видеть себя сам. Она зависит от других лиц, отражает их изменения и гримасы. Создается она «видением окружающих — смысл его маски определяется просто “чужими рожами”»¹². Все эти рожи толкуются на гротескном маскараде, распихивая всех вокруг. В инфернальном хороводе морды растут и становятся все более угрожающими. Они все время множатся, обещая появление новых. Они гораздо страшнее безобидной инфантильной попы. Вглядываясь в них, человек не может разглядеть себя, что его не огорчает. Он и не стремится проникнуть за пределы внешнего. Так особым образом в романе задается тема идентификации, увязанная с такой характеристикой человека, как неустойчивость.

Свою неустойчивость герой объясняет тем, что живет в стране, где очень много людей несформировавшихся. Это как бы «переходные» люди, живущие в переходном времени. Вся эпоха такова. Она ежеминутно выкрикивает новые лозунги, строит новые гримасы, конвульсивно иска жает свой облик. Но основная причина неустойчивости таится в человеческой природе, обретенной на неопределенность и неясность. Она не выносит ни постоянства, ни иерархии. В ней все плывет, переливается, движется, ускользает и меняется — это закон постоянно искажающейся формы. Так как человек тоже есть форма, он неустойчив. Потому он не в состоянии достичь идентичности, что вызывает страх не-существования.

Образ человека, созданный маской, постоянно колеблется, очерчен он приблизительно, и границы, отделяющие его от других, проведены не строго. Маска, выступающая формой человека, затрудняет самоидентификацию, хотя она и не является ведущей целью героя. Он не стремится уяснить свое внутреннее Я. Линия внутреннего развития героя принципиально неразличима. Он не может и не хочет разглядеть себя под маской, которая дает ему возможность лишь какое-то время продержаться. Трудно добавить — и не выдать себя. Выдавать по сути дела некого. Герой, конечно, делает попытки самоидентификации, но не направленной на выяснение его глубинной сущности. Он размышляет о своем неустойчивом положении в обществе и о переходе в мир взрослых. Занят он, в основном, мыслями об отношении к нему других.

Они идентифицируют его, притом делают это бесконечно в самых разных ракурсах. Люди постоянно оценивают друг друга, что делает их взаимно зависимыми. Они подчиняются своим маскам-образам, отражающимся в мыслях других, даже в том случае, если эти другие — совершенные идиоты и кретины. Герой так говорит об этом: для одних я умен, для других глуп, для одних аристократичен, для других слишком неотесан и прост. К единой точке зрения пути нет, он вообще отсутствует. В итоге человек таков, каким его видят в данный момент. Так над ним постоянно совершается насилие. Он оказывается несамостоятельным, ибо является функцией других, постоянно всматривающихся в него. Реальность перед ним расплывается. Она переходит все границы, и все события становятся сном. Вопрос о том, во сне он или наяву, герой задает себе постоянно. Мотив сна появляется во многих эпизодах. Сон и явь порой сходятся, как в эпизоде дуэли на минах. Заметим, что не раз Гомбрович временем действия выбирает время мифологическое, встречу дня и ночи, утро или вечер, что усиливает относительность происходящего, размывает его контуры.

Чтобы поддержать тему идентификации, точнее, ее невозможности, писатель вводит мотив двойничества. Сначала герой видит себя самого рядом с собой. Он боится своего двойника, в котором есть и свое, и чужое, страшится полной идентичности и четкости формы, которую он усматривает в двойнике, разлагая на части. Двойник смущается и жестами просит не приближаться к нему. Но физическое соприкосновение происходит — герой дает двойнику пощечину. Тот убегает, а герой определяет его как компромисс между внешним и внутренним, утверждая, что он — это не его тело. Тема затрудненной самоидентификации приводит к отрицанию существования: «ибо меня не было, я не чувствовал, чтобы я был» (44). На какой-то момент герою еще раз кажется, что он не один, а с собой, который рядом, а, может быть, и в нем. Этот другой — такой же, как Я. Между воображаемым двойником и героем нет вражды, ненависти и любви — вообще ничего нет. В этом случае онтологического страха он не испытывает. Двойник есть «отстраненное изображение персонажа. Изменяя по законам зеркального отражения (энантиоморфизма) образ персонажа, двойник представляет собой сочетание черт, позволяющих увидеть их инвариантную основу, и сдвигов (замена симметрии правого — левого может получить исключительно широкую интерпретацию самого различного свойства: мертвец — двойник живого, не-сущий — сущего, безобразный — прекрасного, преступный — святого, ничтожный — великого и т. д.), что создает поле широких возможностей для художественного моделирования»¹³.

Гораздо более подробно в романе развита возрастная идентификация. Она решается в мотиве метаморфозы. Проблема взросления, вхождения в мир людей зрелых, оформившихся постоянно занимает героя. Он осознает, что должен очутиться в мире чистой кристаллической формы, расстаться с детством, которое все еще тлеет в нем и потому дает ему вечный стимул. Герой так и застыл бы в своей незрелости, но это невозможно. Потому детство и зрелость в нем совмещаются. Так намечается, но окончательно не происходит превращение взрослого в подростка. Потенциальная метаморфоза снится герою — он видит себя пятнадцатилетним, слышит свой ломающийся голос, разглядывает свое не окончательно сформировавшееся лицо. Он знает, что уже взрослый, заявляет, что уже прошел половину жизни и, как и положено, очутился в лесу, но лес этот — зеленый. Используя дантовскую цитату, Гомбрович через упоминание цвета указывает на неустойчивые позиции героя, на его возрастные колебания, присущие ему на всех страницах романа.

Окружающие внушают ему, что он еще юн. Тетя кормит его конфетами, как маленьского. Профессор Пимко гладит по голове и говорит, что он только притворяется взрослым. Взрослые переходят с ним на детский язык. Школьники отказываются в нем видеть тридцатилетнего мужчину. В имении тети, где герой провел первые десять лет своей жизни, он окунается в свое реальное детство. Так возникает граница между реальностью и иллюзией. В результате герой двоится сам в себе и время от времени колеблется, кто же он такой и в какой поре жизни существует. Так усиливается аморфность его образа, поддерживаемая мотивом двойничества.

Свое тело герой осознает как двойственное. В нем выделяются мальчишеские «части». Попав в зависимость от профессора Пимко, он вдруг чувствует, что его голос становится хриплым и ломким, что смотрит он почему-то исподлобья. Чувствует себя маленьким, когда тот ведет его в школу. Так на него действует присутствие профессора, который будто вырастает. Колебания продолжаются. Герой сам не всегда уверен в том, сколько ему лет. Его возраст — плавающий. Он сам иногда склоняется к тому, что ему семнадцать, а не тридцать, когда ухаживает за «современной» гимназисткой. Возрастные колебания высвобождают в нем инфантилизм и незрелость, что он сам именует попой. Это она не дает ему убежать из школы. Это ее он приветствует словами: «Здравствуй, здравствуй, форма страшная, инфантильная, зеленая и неоперившаяся!» (50).

В колебании возрастных характеристик принимает участие язык описания метаморфоз: «Я уменьшился, нога стала ножкой, рука — ручкой, персона — персонкой, человек — человечком, сочинение — сочиненьи-

цем, тело — тельцем» (47). Кстати, носитель идеалов современности, Млодзякова, решительно отказывается от уменьшительных форм и требует, чтобы по отношению к ее дочери их не употребляли. У нее не глазки, а глаза, руки, а не ручки. Герой замечает уменьшительно-ласкательные формы в речи Млодзяка, которые он произносит, давясь от смеха. Адское уменьшение (умаление), думает герой, вспоминая о своей судьбе, начало которой описано в тех же языковых формах.

Гораздо более сложной является трансформация, происходящая с крестьянами, которых герой встречает на пути к природе, где он и прежде всего Ментус мечтают найти человека истинного, природного. Крестьяне ушли из своих изб и прячутся в ямах, откуда время от времени выбираются, превращаясь в собак. Точнее, они желают в них превратиться, чтобы от них отстали другие и перестали их «очеловечивать». Потому они больше лают, воют и визжат, чем говорят, кусаются и готовы стаей наброситься на обидчика. При этом они четко формулируют причины своего поведения. Внешней метаморфозы в этом случае не происходит. Она остается на уровне желательности — крестьяне не хотят быть людьми и яростно лают, услышав слово *человек*. Такую же реакцию вызывают у них слова *гражданин* и *друг*. Они действуют по законам мимикрии и в знак своей добровольной удаленности от человека ведут на поводках настоящих собак. Абсурдность этой ситуации очевидна. В этом случае маска разрастается до метаморфозы, которая задана и относительно возрастных характеристик героя.

Маска есть средство общения между людьми. Они обмениваются ими и заставляют других маскироваться. Маска содержит важную информацию. С ее помощью можно отстоять идею, доказать другому его неправоту, унизить его и возвысить себя. Она есть визуальное слово, элемент неверbalного языка, способ налаживания контактов между персонажами. Потому она равна слову: «Фраза преобразилась в гримасу, а гримаса — пустая, бессодержательная, полая, бесплодная — сцепала и не отпускала» (89). Персонажи легко понимают друг друга, хотя обходятся без слов. Гримасы и слово взаимно переводимы.

Из ряда масок (мин, гримас) складывается особый язык, на котором общаются персонажи. Они, как и слова, имеют различные значения. Бывают благородными и чистыми, похабными и страшными. Порой они мучат персонажей: «Ах, не знаю ничего более жестокого, чем то, когда один человек строит рожу другому человеку» (155). Но те продолжают корчить рожи, будто не зная других средств общения. Маски определяют дуэль между Сифоном и Ментусом, которые сражаются «на *мины* всей рожей... Мины — оружие, а с тем вместе и пытка!» (82). Герой и гимналистка ведут такой диалог смурлыка носами.

Человек владеет языком тела и пользуется им в той же степени, что и языком естественным. Не только маска, но жест и поза служат средством внеverbального общения. Гомбрович огромное значение придает позам персонажей, как бы наследуя в этом Стерну и Гоголю. Все персонажи говорят и размышляют о позах в прямом и переносном смысле. Поза, позерство противопоставлены естественности абсолютно парадоксально. Появляются понятия чрезмерной натуральности и повышенной искусственности, неразличимых между собой: «Каждая секунда, углубляя неестественность, углубляла вместе с тем естественность» (143).

Подробно описывается, как вдохновенно и абсолютно сидит профессор Пимко, хотя в его «сидении» чего-то недостает. Герой разглядывает, как перед ним сидит гимназистка, будто американка на корме лодки: «И в самом уже факте, что она села, было что-то, от чего меня облило жаром». В другой раз она лежит, почти не меняв позы. Свои собственные позы герой воспринимает как знаковые и адресованные собеседникам. Он общается с ними на языке тела. В каждой его позе — поиск средств выражения. Ему ясно, что нечто изменилось в них, и потому он старается соответствовать новому типу поведения. Даётся это ему с большим трудом. По его мнению, он должен изображать современного человека. Например, сидеть свободно, непринужденно, даже развязно, но не нарушая приличий. Его поза должна означать небрежного современного юношу, но окружающие прочитывают ее совершенно иначе. Он в ужасе застывает в этой им самим сочиненной позе и ничего не может поделать с собой. Со страхом он продолжает сидеть, хотя хочет встать. Он все время занимает неудобные позиции, например, сидит в своей комнате на узком стульчике, на который обычно вешает одежду.

В большей степени, чем позами, персонажи общаются жестами. Они обмениваются ими постоянно. Жесты эти всегда условны и не спонтанны, тщательно продуманы. Они не едины, так как способны расщепляться. Могут они, подобно словам, устаревать, архаизироваться. Немодно стало потирать руки или перебирать сплетенными пальцами. Жесты, как и слова, меняют сферу употребления. Раньше барышня никогда не пожимала бы плечами в присутствии матери, а теперь делает это. Герою кажется это невозможным и даже неприличным. Этикет этого ранее не позволял. Дополняет маску не только поза и жест, но и тип движения. Например, герой хочет дать понять гимназистке, что ранее выступал перед ней в маске шута. Этую мысль он передает с помощью «остроумного» движения, идет обезьянничая. Танцует он танец свободы, находясь в спальне Младзяков. Пускается в пляс гимназистка, зная, что герой за ней подглядывает. Так формируется еще один способ самовыражения на языке тела.

Синтез средств вневерbalного языка в полной мере совершается в сцене дуэли Ментуса и Сифона, превращающейся в немой диспут, решенный в гротескной форме. В нем очевидна тенденция к визуальности, пантомимичности. Идеологически-литературные гримасы и мины дополняются жестом и позой. Этот эпизод можно назвать живой картиной. Сифон своей позой, жестами, выражением лица изображает полную приверженность романтическим идеалам. Он прикладывает руку к сердцу, вздыхает, смотрит ввысь, поднимает руку и указывает в недоступную непосвященным даль. Ментус в ответ корчит страшные рожи (контрмины), строит ужасающие гримасы, плюется и ковыряет в носу. Сифон пускает слезу, Ментус распускает сопли. Все эти вневербальные «высказывания» выполняют функцию слова, которое также переживает значительные трансформации.

Гомбрович не раз показывает, как человек не доверяет слову, ибо ни одно из них не может спасти ситуацию. Человек не заботится о выборе подходящего слова, чтобы быть понятым. Оно также становится маской. У профессора Пимко нет своего слова. Его заменяют цитаты из Канта и Мицкевича, речевые штампы, риторически правильно построенные обороты. Его речь свидетельствует о том, что он твердо стоит на страже культурных ценностей, как и преподаватель литературы, чье выступление перед учениками есть одно готовое клише, пересыпанное восклициниями и вопросами. Такими же клише перебрасываются профессора во время дуэли. Словесная маска семейства Младзяков держится на ключевых словах — эпоха, революция, перемены, прогресс, современность, техника, комфорт. Зоя одинаково верно рассуждает об осенних дождях и о необходимости всестороннего развития человека, должно совершенствовать свое духовное и телесное начало. Тетя произносит манифест о вреде немытых фруктов. Все ее семейство обходится трюизмами. Аналогично выглядят слово письменное, любовные записки, адресованные гимназистке, стихотворения.

Особенно интересна языковая маска Ментуса, помешанного на простом народе. Он старается выражаться грубо, незатейливо, а потом вообще переходит на диалект, что не производит никакого впечатления на крестьян и слуг. Он и к герою обращается на диалекте, чем вызывает его негодование: «Ой да! Вишь! Барин! Барин!» (253). Кроме того, он использует фразеологию эпохи Великой французской революции и Декларации прав человека, что также никем не услышано.

Словесными масками люди заслоняются друг от друга. Они не могут найти свой способ выражения. Клишированный язык властвует над ними, нарушая естественную коммуникацию. Гомбрович замечает, что чи-

тателю пришлось услышать самые разные слова, грубые и восторженные, и все они несущественны, так как являются собой очередные маски-морды, гримасы. В них есть лишь мука фальши. Маска и фраза, части тела и слово всегда стоят рядом. Они образуют особую конструкцию, хотя между ее составляющими отсутствуют прямые связи.

Есть в романе маски звуковые. Ю. Тынянов так писал об этом случае маскирования: «Словесная маска потеряла уже связь с семантикой, закрепилась на звуке, стала звуковой, фонетической»¹⁴. Такая звуковая маска — само название романа. Можно отметить фонетическую игру, которую затевают профессора во время дуэли, обмениваясь словом *клещи*. Правда, они тут же начинают синтезировать высшую сущность клещи и анализировать ее.

В заключение обратимся к картине мира, в котором самыми разными способами маскируется человек. Пейзажи и городской ландшафт не связаны с ним напрямую. Город описывается как скучная данность, хотя очерчен четче, чем природа. Однажды они косвенно противопоставлены. Герой, оказавшись на лоне природы, заявляет, что предпочитает «давку в кинематографе... озону полей» (216). Город путает своей одинакостью. Однаковы в нем и люди: «все одинаково одетые, с 'одинаковой речью, жестами» (238). Это не значит, что герой готов вернуться к природе. Она, как и город, не кажется ему естественной и разнообразной. Человек не слит с ней. Природа способна приобретать реальные черты, но не надолго. Они быстро затмеваются ее ирреальными очертаниями. Эта ирреальность выполнена из картона, нарисована, покрашена в зеленый цвет. Сверху освещена ярким блеском. Так природа превращается в декорацию, что существенно дополняет образ человека маскированного. Ее нарочитая театральность несомненна.

Напомним, что также выглядит природа в первой части «Не-Божественной Комедии» З. Красинского. Силы зла, чтобы заманить Хенрика, развешивают перед ним картины природы, а также картины исторические, которые затем исчезают. Кроме того, природа кажется герою ненатуральной — в ней смешиваются жар и холод, весна и осень. Деревья оказываются трухлявыми грибами. Дотронешься до такого дерева — и оно лопается. У Т. Конвицкого в романе «Малый Апокалипсис» также есть карликовые деревья. Они растут в Варшаве будущего.

Гомбровичу недостаточно указать на ненатуральность природы. Он предлагает увидеть, как она утрачивает четкие контуры, и они становятся будто смазанными. Все в ней таится в ожидании, не рождено и не определено. Вдобавок все в ней не разъято. Каждая вещь тесно увязана с другими, что превращает целое в некую вязкую консистенцию. Все неясно,

неопределенно и перетекает одно в другое. Кроме того, все в мире способно к расширению или сжатию. Надо всем, кроме того, властвует бесформенность: «бессмыслица, бесформенность и бесправие, подозрительная разболтанная, бесстильная стихия угрожала ее современной форме, вот и все» (187–188).

Чрезвычайно важно, что Гомбрович все-таки готов увязать природу и человека между собой. Это неправда, размышляет его герой, что человек уменьшается на фоне природы. Напротив, он растет, увеличивается, становится более мягким. Этот будто бы намеченный апофеоз слияния человека с природой тут же снимается — человека во всей его ненатуральности уже подают на блюде полей. Когда героя охватывает неясная тоска по самому себе, он восклицает: «О куда девался мой лес, моя чаша глаз и ртов, взглядов, лиц, улыбок и гримас? Приближается иной лес — тихих, зеленых хвойных деревьев, под которыми проносится заяц и лисица крадется» (216).

Итак, главным героем «Фердыдурке» является форма. Она подана через телесный код, которому подвластны человек, мир, книга. Все утрачивает свои значения и принимает новые, постоянно меняющиеся. Так роман насыщается телесными концептами, среди которых выделяется маска-лицо (морда, гримаса, мина). Маскирование человека дополняется жестами, позами, движением. Создается особый внеverbальный язык общения персонажей, которые не стремятся к идентификации себя и других. Она не просто затруднена, но невозможна в принципе.

Гомбрович не выражает по этому поводу обеспокоенности, как и по поводу отсутствия Я. Как только оно разовьется, оно будет уничтожено окружающими. Потому человек должен вечно зеленеть, быть недозрелым, чтобы как-то сохраниться. Это не бунт молодости против взрослого мира. Это нежелание войти в него, что не значит того, что несформированность совсем не тяготит человека. Он никак не может проявить свободу, ибо его сковывают условности и мешают другие люди. Но вовсе не о свободе ведет речь Гомбрович. Так, видимо, выражается недоверие к миру и к самому человеку, но в тонах иронических. Гомбрович не выдает правду искусства за правду жизни, а неутомимо играет с формами, одновременно подчиняясь им самим выведенным законам строгой логической конструкции, в которой проступают мифологические черты, как разъятие тела на части, а также снятие смысловых оппозиций тело/душа, ложь/истина. Гомбрович предпочитает произвести это разъятие и защищаться за частью значения целого, которому он решительно не доверяет. Декларирует он недоверие к миру, к слову, к человеку, который не просто не способен выразить себя, но и не нуждается в этом.

П р и м е ч а н и я

- ¹ Цит. по: Грищенков Р. В. Сократ versus Форма, или Жизнеописание Витольда Гомбровича // Гомбрович В. Космос. СПб., 2001. С. 9.
- ² Злынцева Н. В. Тела-трансформы в искусстве модерна // Модерн и европейская художественная интеграция. Материалы международной конференции. М., 2004.
- ³ Цит. по: Гомбрович В. Фердышурка (пер. А. Н. Ермонского) // Гомбрович В. Космос. В дальнейшем сноски на это издание даются в тексте в круглых скобках.
- ⁴ Борухов Б. Л. «Зеркальная» метафора в истории культуры // Логический анализ языка. Культурные концепты. М., 1991. С. 109.
- ⁵ Щербаков В. А. О «социальности» масок мейерхольдовского «Леса» // Маска и маскарад в русской культуре XVIII—XX веков. М., 2000. С. 236.
- ⁶ Адельгейм И. Е. Польская проза межвоенного двадцатилетия. Между Западом и Россией. Феномен психологического языка. М., 2000. С. 64.
- ⁷ Блок А. А. Соч. В 8-ти т. М.—Л., 1963. Т. 8. С. 343.
- ⁸ Павлова-Левицкая Л. И. Маска и лицо в русской культуре начала XX века // Маска и маскарад в русской культуре... С. 121.
- ⁹ Блок А. А. Указ. соч. Т. 8. С. 271.
- ¹⁰ Блок А. А. Соч. М.—Л., 1962. Т. 5. С. 121.
- ¹¹ Цит. по: Флорковская А. К. Николай Сапунов: маскарад в Териоках // Маска и маскарад в русской культуре... С. 145.
- ¹² Адельгейм И. Е. Польская проза межвоенного двадцатилетия. С. 63.
- ¹³ Лотман Ю. Текст в тексте // Ю. М. Лотман об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления. СПб., 1998. С. 433.
- ¹⁴ Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 203.

С. Мусиенко

Жанровый эксперимент в романе Витольда Гомбровича «Фердыдурке»

Когда я пишу «я», то чувствую себя Антеем, касающимся земли.
В. Гомбрович

В. Гомбрович неоднократно называл себя реалистом и даже подчеркивал связь своего творчества с «образцами классической литературы». Но все же следует отметить особый характер его отношения к литературной традиции, которая служила писателю лишь своеобразным интеллектуальным импульсом, позволившим ему определить собственный путь в литературе. Творчество Гомбровича справедливо относится критикой к эксперименту и прежде всего к эксперименту в области формы. Форма у Гомбровича выступает в двух основных проявлениях: форма-канон, застывшая традиция, устойчивый стереотип, мешающий любому развитию, и форма-игра, отличающаяся многозначностью, «активностью», стремлением к органическому слиянию с содержанием и даже воздействием на него. Первую ее разновидность он стремится разрушить, считая стереотип главной опасностью для жизни человека, общества, культуры. «У меня форма, — писал Гомбрович, — это пародия на форму»¹. Второй тип — «эмоционально насыщенную форму» (определение Таирова) — он создает.

«Если моя форма является пародией на форму, — отметил писатель в дневнике, — то мой дух — это пародия на дух, а моя личность — пародия на личность»². Гомбрович считает, что форму нельзя «расслабить», противопоставляя ей другую форму, можно только «расслабить» отношение к форме, что и приведет к ее изменению, а значит, и к разрушению мешающих развитию канонов и догм. В творчестве писателя легко прослеживается процесс одновременного разрушения традиционных, застывших форм и создания форм новых, активно влияющих на художественную природу его произведений. Поэтому Гомбрович не считает случайными противоречия в творчестве, когда, например, «в момент острой необходимости в герое вместо него неожиданно рождается шут»³. Такой шут, появляющийся по воле автора, может быть очень серьезен и играть едва ли не главную роль в произведении, соединяя в своей персоне и фарс, и трагедию жизни. Выразительным примером одновременно и пародии формы, и концепции героя-шута является роман «Фердыдурке» (1937), соединивший в себе два, казалось бы, несовместимых начала: разрушения и творения, комизма и трагизма, пессимизма, вызванного зна-

нием окружающей действительности, и пародии на реальность. Нет сомнений в том, что автор «расположил» несовместимые факты, факторы, явления согласно законам парности, симметрии, зеркального отражения. Следует отметить, что отраженный объект, хотя и сохраняет сходство с оригиналом, но либо наделяется важными дополнительными чертами, либо приобретает новый смысл и даже новое содержание, как правило, гротескно-драматическое или гротескно-сатирическое. Таким образом, отраженный объект становится своеобразным двойником оригинала, но с противоположным знаком.

Можно полагать, что в данном случае Гомбрович творчески использовал художественный прием Ф. М. Достоевского, связанный с показом двойника, выступающего в роли деформированного отражения. Но если Достоевский помещает двойника в контекст трагической реальности, то польский писатель использует прием «аппликации» или наложения маски и прячет трагическую реальность под покровом сатиры и гротеска. И поскольку безобразен и деформирован оригинал (мир и личность, им порожденная), то безобразно и его отражение, переживающее своеобразную эволюцию: маска → рожа → харя → попа. Гомбрович называет этот процесс чудовищностью: «Вот один исковерканный, ощетинившийся в одну сторону, вот другой — в другую сторону! А между ними я... навеки заточенный узник чужой гримасы, чужого лика. Лицо мое, словно зеркало (курсив мой. — С. М.) их лиц, тоже одичало, страх, отвращение, ужас выдавливали на нем несмыываемое клеймо»⁴.

Как и у Достоевского, все персонажи романа «Фердыдурке» составляют своеобразные пары: Филидор — Анти-Филидор, Ментус — Сифон, служанка — гимназистка, Пимко — Бледачка. Тот же принцип Гомбрович сохраняет и при обращении к философским категориям (форма — содержание, форма — анти-форма, анализ — синтез) и явлениям жизни (зрелость — незрелость, личность — общество, свобода — принципы и обязанности) и т. д. Подчеркнем еще одну важную особенность повествования, относящуюся к концепции героя, — это сатирический эффект в его изображении.

Персонажи «Фердыдурке» статичны. Они наделены постоянными чертами, т. е. живут в границах той «формы», которую им определило общество. Исключение представляет главный герой Юзе: он своеобразно «мигрирует» между мирами синтеза и анализа, находясь в состоянии поиска смысла и места в жизни, которого, естественно, в мире абсурда найти нельзя. Поэтому герой остается одиноким носителем незрелости: в тридцать лет он чувствует себя несамостоятельным, «недозрелым» подростком, не имеющим своей формы. Где и в чем заключены истоки тра-

гедии личности, ее одиночества, противоречий, приведших к ее душевной раздвоенности? В данном случае Гомбрович, подобно Достоевскому, обращает внимание на причины деформации и утрату героями собственного Я, исходящие из несовершенства мира. Автор не скрывает своей связи ни с повествователем, ни с героем, подчеркивая собственную душевную противоречивость введением двух рассказчиков: «взрослого», тридцатилетнего (возраст Гомбровича во время работы над романом) и подростка, самостоятельность которого пытается уничтожить общество (семья, школа, окружающие люди). Под маской сатиры и раблезианского юмора скрывается драма Гомбровича-мальчика, жившего в семье деспота-отца и чудаковатой матери, затем ученика в школе, где подавлялась индивидуальность и царило духовное насилие. Для обличения несовершенства жизни автор избрал смех, но смех горький, «приправленный» трагической безысходностью, в которой оказался умный и одаренный человек. Общество пытается заключить его в свою «форму» — устарелых нежизнеспособных стандартов и схем. Видимо, писатель довольно рано начал осознавать пренебрежение, которое проявляли к нему отец и старшие братья.

Р. Грищенков, автор предисловия к русскому изданию произведений Гомбровича, считает, что именно недоброжелательная семейная атмосфера повлияла на характер будущего писателя. «Бесцеремонные попытки навязывания Формы, — пишет он, — возымели обратный эффект, спровоцировав становление Бунтаря. Одинокий, замкнутый в себе мальчик постепенно вырастал из мира взрослых и обретал иную реальность» (с. 6). Этой реальностью было творчество, и бунт Гомбровича проявился прежде всего не в жизни, а в творчестве. В жизни он оставался замкнутым, одиноким, неустроенным, не слишком удачливым. Лишь творчество приносило удовлетворение. Гомбрович четко определил свое место в литературе. «Было нас трое, — писал он, — Виткевич, Шульц и я»⁵.

Однако горечь жизни напоминала о себе постоянно и наполняла его произведения грустными мотивами. В беседе с Домиником де Ру писатель заметил: «...Я не знаю, какой я есть на самом деле, но я страдаю, когда меня деформируют... Мое Я — это только моя воля, чтобы быть собой и не более»⁶.

В предисловии к аргентинскому изданию «Фердыдурке» Гомбрович высказал необычное признание: «Те, которые с помощью “Фердыдурке” откроют некоторые особенности моей души, поймут также, почему душа эта, вместо того, чтобы искать связи “с локальными” (близкими) кругами, вела анонимную и богемную жизнь, к сожалению, на грани муждзы»⁷.

Автор выделил в произведении две главные проблемы: «Незрелость» и «Форма», обозначив оба слова заглавными буквами. Это определило

смысл романа, предложенную в нем концепцию мира и человека, повествовательную манеру, прием «иронической отстраненности» автора. Отметим, что Гомбрович никогда не говорил о мистификациях и своеобразных интеллектуальных играх с читателем, которые пронизывают не только все его творчество, но и все элементы, включая названия, каждого произведения. Это вызывало различные их толкования и дискуссии, в которых порой принимал участие и сам Гомбрович. Например, о романе «Фердыдурке» существует научная литература, во много раз превышающая объем самого произведения. Слово «Фердыдурке» справедливо считается неологизмом писателя. Правда, переводчик романа на русский язык Ю. Чайников производит его от французского словосочетания *«fair d'hideurque»*, что соответствует польскому *«tobić gębę»*. Но вот с русским переводом проблема: «мордовать» и «делать рожу» у переводчика — синонимы. В действительности же их значения различны. В толковом словаре русского языка С. Ожегова и Н. Шведовой «мордовать» определяется как «избивать», «зло преследовать», «обижать». О просторечном «рожа» (хотя ближе к тексту «морда») общепринято говорить «строить рожу».

Модифицированные заимствования подобного рода в мировой литературе встречаются нечасто. Возможно, Гомбрович применил прием у Ф. Рабле, в романе которого «Гаргантюа и Пантагрюэль» собственное имя одного из главных героев Гаргантюа представляет «переиначенное» словосочетание: *«qui grand tu a»* — по-русски: «какая она у тебя большая» (речь идет о «глотке» новорожденного). Надо сказать, что традиции Рабле в «Фердыдурке» используются довольно активно: они проявились в хлесткой сатире на польскую действительность 30-х годов XX в., «приправленной» раблезианским юмором. Роман вышел в свет накануне Второй мировой войны, поэтому читатели и критика не успели осознать его значимости, хотя и обратили внимание на неординарность произведения, вызвавшего скандал в обществе. Лишь спустя двадцать лет Гомбрович объяснил читателю свой замысел и указал на различие между собой — «писателем, живущим в динамичном мире», и читателями, представлявшими «мир статичный», т. е. мир устойчивых стереотипов. «Мы постоянно деформируем друг друга», — писал он в предисловии к роману «Транс-Атлантик». Говоря о «мощном давлении Формы», Гомбрович подчеркивал мысль, по его словам, одну из самых главных не только в «Фердыдурке», но и во всем его творчестве — «взаимное насилие Форм, стилей, в частности, в том особенно болезненном случае, когда наша зрелость обречена проявляться в форме незрелости»⁸.

В романе критическое отношение к миру и человеку выражено с предельной беспощадностью, или, как сказал С. Мрожек, «многие вещи названы своими именами»⁹.

Любопытными впечатлениями о «Фердыдурке» поделился К. Еленьский: «Я прочел роман и был потрясен. Впервые я читал книгу, как письмо. И это письмо было адресовано не только мне, хотя написанное обо мне, но так, будто кто-то говорил обо мне. Это было точное описание моей жизни. Приключения героя в этом первоходческом путешествии свершались в моем окружении. Я узнал в них самого себя, мою семью, мою школу, мою среду, мою страну, и все было освещено и интерпретировано»¹⁰.

Три общепринятых возраста и стадии существования человека: детство, зрелость и старость Гомбрович определяет одним понятием «незрелость», которая на каждом жизненном рубеже имеет свою устойчивую форму. В детстве — это «рира» (в русском переводе «попа», но есть и страпольское просторечное «рара», что значит «морда», «рыло»). Следовательно, «przyprawienie rupy» («приделывание» кому-либо «попы») может означать «опупение», «одурманивание». У Гомбровича — это лицо и его выражение, похожее на противоположную часть человеческого тела, лишенное интеллектуальной выразительности.

Для усиления сатирического эффекта и с определенной долей издевки автор использовал в начале романа, перефразировав до неузнаваемости, строку из «Божественной комедии» Данте: «Земную жизнь пройдя до половины, я очутился в сумрачном лесу»¹¹. У Гомбровича: «На поддороге жития моего очутился я в чаще темного леса. Лес этот, что хуже всего, был зеленый». Это был сон героя Юзе, Юзека, которому исполнилось тридцать лет. Странствия его свершались по кафе, барам, он «набивал себе шишкы», устраивая семейные дела, но не мог понять, кто он. «Человек ли я, — размышляет герой, — молокосос ли; и вот на рубеже лет я был ни тем, ни другим» (с. 34), т. е. не обрел статуса в обществе, или формы, которая определяла устойчивое положение обывателя в обществе. Не случайно любящие тетушки (семья) наставили, чтобы Юзек «определился». Тетушек автор делит на две категории: «семейные» (семья героя-подростка) и «культурные» — критики взрослого Гомбровича-писателя. И те и другие признают его «незрелым». Первые — в жизни. Вторые — в литературе.

Если семье он многое прощал, поскольку ее желания считал не очень важными и относился к ним насмешливо, то «культурных» теток — своих критиков и рецензентов — он просто ненавидел, считая, что они не только неверно интерпретировали его творчество, но и пытались «приделать попу» самому писателю.

В изображении «семейных» и «культурных» тетушек в «Фердыдурке» проявились разные стилевые манеры. О первых он писал с определенной

деликатностью, с юмористической грустью воспроизводя их тревогу за судьбу любимого племянника: «Самое время, деточка, — говорили они. — Что люди скажут? Ну не хочешь быть доктором, то стань хоть бабником или лошадником, но пусть будет известно» (с. 35).

Монолог Юзека-рассказчика представлен в третьем лице несобствен-но прямой речью и представляет образец эссе, выдержанного в ключе самоиронии. «И я слышал, — сообщает повествователь, — что я не умею вести себя в обществе и неопытен в жизни... В сущности, такое состояние не могло продолжаться вечно. Стрелки часов природы были неумолимы и категоричны. Когда последние зубы, зубы мудрости, у меня выросли, надлежало признать — развитие состоялось... мужчина должен убить неутешное в скорби дитя... Из тумана, из хаоса, из мутных пойменных вод, водоворотов, шумов, течений, из лозняка и камышей, из лягушечьего квакания мне предстояло переместиться в мир форм прозрачных, строгих — причесаться, привести себя в порядок, войти в общественную жизнь взрослых и присоединиться к их болтовне» (с. 35).

В представленном фрагменте просматривается традиция автора первого сборника эссе XVI в. М. Монтеня. И Гомбрович, без сомнения, хотел, чтобы ее увидели читатели XX столетия. «Назначение этой книги, — читаем у Монтеня, — доставить своеобразное удовольствие моей родне, друзьям: потеряв меня... они смогут разыскать в ней кое-какие следы моего характера и моих мыслей... Если бы я писал эту книгу, чтобы снискать благоволение света, я бы принарядился... Но я хочу, чтобы меня видели в моем простом, естественном и обыденном виде»¹².

Цель героя Гомбровича противоположна: он хочет перед тем, как вступить в мир взрослых, не только «причесаться», т. е. обрести (или сделать вид) привычную для них форму, но главное — «книгой (курсив мой. — С. М.) наперед купить их благоволение» (с. 35).

Итак, семейному воспитанию Гомбрович выносит суровый приговор, поскольку его результат налицо: несостоятельность ребенка, его «незрелость». В романе «Фердыдурке» есть воспоминание автора о своем литературном дебюте — «Дневнике времен возмужания», когда друзья предостерегали его от чрезмерной откровенности в признании себя незрелым: «Если ты сам себя признаешь незрелым, то кто же тебя признает зрелым?» (с. 36). Можно сказать, что семье не удалось «втиснуть» героя в привычную Форму — стереотип обычайского бытия. Однако выпорхнув из рук любящих «тетушек» он попадает в цепкие руки учителей школы, где царят не менее жестокие и привычные устои системы образования, основанного на авторитарности и насилии над личностью. Форма, считает Гомбрович, подавляет личностные качества: форма «попы»,

«опупения» в семье сменяется формой *geby* (рожи, морды, хари), отвратительной маски, которую надевают на себя абсолютно все: учителя, ученики, родители. «Рожа» в данном случае служит признаком всеобщей деформации, особенно опасной для молодежи. Ей приказывают не только любить Словацкого, но и оставаться «наивными» и «незрелыми». Школа воспитывает в человеке не только чувство стадности, тем самым уничтожая в нем личность, но и человека системы, превращая его в «материал», из которого можно выпилить существо покорное, послушное, лишенное сопротивляемости, пригодное для манипулирования его сознанием. В данном случае особую выразительность приобретает урок польской литературы. Гомбрович описывает его очень подробно, по степени нарастания абсурда. Постулат учителя Бледачки: «Юлиуш Словацкий великий поэт, возлюбим Юлиуша Словацкого и восхитимся его стихами», — сопровождается словами, далекими от поэзии: «...я ведь вам добром говорю, вбейте это хорошенько в свои головы» (с. 70).

Сцену урока автор выдерживает в памфлетно-сатирическом ключе, показывая одинаковое невежество и учителя, и учеников. «А если я вовсе не восхищаюсь?.. Не могу прочесть больше двух строф», — возражает один из учеников. Наступает неожиданная ситуационно-экспрессивная смена сюжетной коллизии: страх учеников передается учителю, который тоже является человеком системы, воплощенной в «Фердыдурке» в одном человеке — директоре Пимко.

Доводы Бледачки, которыми он пытается доказать свою правоту, опровергают весь мировой опыт просвещения. Руссо («Эмиль») и Гёте («Обучение Вильгельма Мейстера») подчеркивали необходимость воспитания в ученике личности, активности мышления, стремления к знаниям. В гимназии Пимко от всех требуется полное послушание, в ней царит страх, который движет поступками и учеников, и учителей. Поэтому Бледачка чувствует себя господином, который оказывает давление на своих воспитанников.

«Преподаватель:

Как это может не восхищать (речь идет о Словацком. — С. М.), если я тысячу раз объяснял Галкевичу, что восхищает...

Галкевич:

Но, честное слово, никого не восхищает. Как может восхищать, если никто не читает, кроме нас, школьников, да и мы только потому читаем, что нас силой заставляют» (с. 70—71).

Следует отметить, что автор не доводит ситуацию до ожидаемого конфликта между учениками и учителями, он намеренно нарушает сложившуюся иерархию, а точнее, меняет местами тирана и жертву. Строп-

тивость Галкевича обнаружила трусость Бледачки. И теперь уже учитель, привыкший приказывать ученикам, боится их.

«Тише, бога ради!.. — говорит он, — Галевич, у меня жена и ребенок! Ты хоть ребенка пожалел бы!» (с. 71).

В данном диалоге Гомбрович как бы подсказывает читателю: трагедия системы просвещения — не только польская. Нечто подобное уже было. Карикатурный образ учителя изящной словесности встречался и ранее. Налицо многостороннее сходство Бледачки с чеховским Беликовым («Человек в футляре»), проявившееся в подобии характеров обоих персонажей, художественных средствах их обрисовки, в ситуациях, в которых они действуют, гротескно-сатирической природе повествования и явном акценте авторов на типичность подобных явлений и в русской (конец XIX в.), и в польской (30-е годы XX в.) школах. Отметим, что Чехов «выхватывает» из всей системы один, но максимально характеризующий ее эпизод. К этому обязывал и жанр новеллы «Человека в футляре». Гомбрович стремится охватить весь процесс, всю систему польского просвещения, но при этом постоянно меняет ракурс: то представляет всю картину жизни гимназии (как типичного элемента системы), то сосредоточивает внимание на ее отдельных деталях, подобранных не только с большой тщательностью, но и «повернутых» к читателю смешной и одновременно драматичной стороной. Обучение проходит в условиях «подслушивания» и «подглядывания» (всебобщего надзора).

«Ну, а как там молодежь?.. — спросил Пимко. — Вижу, гуляют по кругу — очень хорошо. Гуляют, толкуют между собой, а матери на них в шелочки посматривают. Нет ничего краше, чем матушка паренька школьного возраста за забором. Никто не сумеет извлечь из него такую свеженькую младенческую попочеку лучше, нежели матушка, надлежащим образом помещенная под забором» (с. 52).

Оригинально обыгрывается в «Фердыдурке» и проблема патриотического воспитания и особенно воспитания национального самосознания поляка. Гомбрович и в «Дневнике», и в известном предисловии к роману «Транс-Атлантик» подчеркивал, что идея избранности нации — идея ту-пиковая, далекая от реальности и даже смешная. Он призывал «обрести самое главное свободу над польской формой, будучи поляком, быть значительнее и выше поляка!»¹³. В этом, по Гомбровичу, заключалась «идейная контрабанда». В «Фердыдурке» с целью «идейной контрабанды» и для развенчания необоснованного патриотизма он использует «Оду к молодости» Адама Мицкевича и «Роту» М. Конопницкой, инкрустируя их стихами текста своего романа.

У Мицкевича:

«Друзья младые! Вставайте разом!
Счастье всех — наша цель и дело.
В единстве мощь, в упоенье разум.
Друзья младые! Вставайте смело!..
На силу силой, друзья, ответим,
А слабость сломим в юности ранней!»¹⁴ (12, с. 24).

У Гомбровича:

«Коллеги! — воскликнул Сифон, уже ожесточившийся в собственной невинности, захваченный ею, ею воспламененный. — Возвысим сердца наши! Предлагаю здесь и сейчас дать клятву, что никогда не отречемся мы ни от отроковят, ни от орлят!» (с. 59). И снова Гомбрович делает узнаваемым заимствование у Мицкевича, но придает романтически-приподнятому призыву сатирическую окраску и меняет возвышенную стилевую манеру Мицкевича на «гримасничание», «делание рож», «кривляния», «опупение».

В сатирическом контексте используется и наиболее важный в идеином плане фрагмент стихотворения Марии Конопницкой «Рота»:

*Nie damy ziemii, skąd nasz ród...
Nie pojdzimy żywo w trumne.
W ojczyzny imię i w jej cześć
Podnosim czoła dumnie:
Odyska ziemię dziadów wnuk,
Tak nam dopomóż Bóg!*¹⁵

Патриотические стихи Конопницкой Гомбрович использует для развенчания устаревших национальных идеалов, которые утверждались в 30-е годы в системе воспитания и образования (для воспроизведения языковых нюансов, игры словами и смысловыми оттенками привожу поэтические тексты в оригинале). Насаждаемый в школе романтический пафос Гомбрович воспроизводит с откровенной издевкой: «*Nie damy ziemii, skąd nasz ród! Ród nasz od chłopięcia i dziewczęcia się wywodzi! Ziemia nasza to chłopię i dziewczę! Kto młody, kto szlachetny, za mna!*»¹⁶.

«Гrimасы» и «кривляния» героев Гомбровича становятся «неадекватным» отражением, как в кривом зеркале, и по сути превращаются в трагические маски. Писатель, сопоставляя оригинал (в данном случае «Ода к молодости» и «Рота») и его деформированное отражение в псевдоромантических призывах Сифона, вовлекает читателя в своеобразную литературную игру, связанную не только с узнаванием текстов классической литературы, но и с разгадыванием их иного контекста. Итак, Гомбрович

предлагает читателю две задачи, требующие решения двух уровней сложности. Насыщая текст романа афоризмами, цитатами, восклицаниями из известных произведений, он располагает их так, чтобы на них было обращено особое внимание. Второе, более сложное решение, связанное с подачей произведений прошлых эпох в гротескно-сатирическом освещении, дается в подтексте романа и логически ведет к разоблачению насильственного их использования в системе воспитания официальной пропагандой. Гомбрович называет это «насилием через уши».

«Господа, — заявляет один из героев «Фердыдурке» Ментус, — если Сифон не хочет сам, мы должны... силой просветить его... Сифонову душу изнасилую через уши!.. Подставь ушко! К счастью до тебя еще можно добраться... слишком... через уши. Я уж доберусь до твоего нутра! Подставь, говорю, ушко!» (с. 64, 73, 92).

Сцены насилия разбросаны по всему тексту романа. В них вовлекается большинство его персонажей. Романное повествование заменяется действием, свойственным жанру драмы, в которой в качестве актеров выступают дерущиеся и корчащие рожи Ментус и Сифон, а зрителями и наблюдателями становятся гимназисты, учителя и даже директор гимназии Пимко. Особую роль Гомбрович отводит Юзеку: он и судья поединка, и своеобразный аналитик, повествующий о настроении дерущихся и о реакции на событие «зрителей». Его попытка предотвратить поединок, трагический исход которого очевиден, успеха не возымела. Показывая ущербность насилия в процессе воспитания молодежи, Гомбрович подчеркивает его страшные последствия, ведущие к утрате личностных качеств человека. В данном случае единичный факт — драка двух гимназистов — приобретает символическое значение. Это приводит, в свою очередь, к изменению повествовательной манеры: юмор трансформируется в драматический гротеск.

«Сифон умер, — сообщает повествователь. — Изнасилованный через уши, он не мог прийти в себя, никак не мог отторгнуть зловещих элементов, привитых ему через уши. Тщетно он терзался, целыми часами пытался позабыть просвещающие слова, которые вопреки своей воле услышал. У него развились отвращение к своему оскверненному типу, и он ощущал в себе какой-то неприятный осадок, он сплевывал, давился, хрюпал, кашлял, но не мог, чувствуя себя недостойным, однажды к вечеру он повесился» (с. 150).

В главах романа, посвященных обучению в гимназии, повествователь имеет две ипостаси: он выступает как в роли подростка-гимназиста, так и в роли умудренного опытом взрослого человека, мыслителя и писателя. Оба они носят одно имя Юзек, но выполняют принципиально разные

функции. Подросток участвует в романских событиях и действует в романном пространстве, взрослый — анализирует и обобщает свои юношеские воспоминания. Не случайно один из героев-гимназистов бросает реплику: «Что делает тут этот тридцатилетний мужчина?» (с. 75).

Оригинальность повествования заключается в том, что смена рассказчика происходит незаметно. Автор намеренно стирает границу между собственно незрелостью подростка и объяснением причин и философии незрелости взрослого человека и общества, где «каждый должен быть прочувствован и оценен каждым... Ибо человек крепчайшим образом скован своим отражением в душе другого человека, даже если это душа кретина» (с. 37).

Не безынтересны в этом плане рассуждения учителей, наблюдавших за учениками, которые «гуляют по кругу», как арестанты, а «матери на них в щелочку поглядывают».

«Умилительный» тон учителей и директора переплетается с горечью оценок рассказчика, подчеркивающего, что гимназия Пимко — это «точка мира», отражающая систему, которая штампует уродливые «типы отрока, мальчишки, комсомольца, спортсмена, подростка, юноши, прощелыги эстета, философа, скептика» (с. 77).

И уже не школьник-подросток, а зрелый писатель-мыслитель предстает человечество от бед, исходящих от царящего вокруг насилия, которое коснулось всех сторон жизни. Персонажи романа как бы выходят за его пределы и заполняют собой жизненное пространство 30-х годов ХХ в.

«Утерявшие какие бы то ни было связи с жизнью, с действительностю, — с горечью констатирует повествователь, — уминаемые всеми фракциями, направлениями и течениями, трактуемые всеми, как школьники, окруженные фальшью, они давали концерт фальши! И куда ни кинь, все глупо! Фальшивые в своем пафосе, ужасные в лиризме, кошмарные в сентиментализме, беспомощные в иронии, шутке и остроте, претенциозные во взлетах, омерзительные в своих падениях» (с. 77).

Воссозданная в романе картина школьной жизни: скованные страхом учителя, стремящиеся «организоваться перед лицом высшей власти» (с. 68) и замороченные их глупостью ученики — актуальна и до настоящего времени. Она приобретает смысл аллегорического обобщения и осмысливается как весь мир в эпоху его фашизации и большевизации. Не случайно автор особо акцентирует внимание на высказывании Пимко: «Только с помощью надлежаще подобранных персонала мы сумдем вогнать в детство весь мир» (с. 66). Этую зловещую мысль он сопровождает словами, ставшими своеобразным рефреном всех речей директора: «Попочка, попочка, попочка!»

Гомбрович видит порок системы в ее негибкости, окаменелости, утрате естественности. Поэтому и ученик, и учитель становятся «пленниками собственной гримасы». Из сложившейся ситуации нет выхода, и удирать надо было не из гимназии, а «прежде всего от самого себя... от сопляка», — говорит Юзек, — каковым сделал меня Пимко... Как же, однако, удрать от чего-то, чем ты есть, где отыскать точку опоры, источник сопротивления? Форма наша пронизывает нас, она сковывает нашу душу так же, как и тело» (с. 75). Не случайно герой, вместо гримасы отражения собственного лица в другом, видит «лица вывихнутые, расплощенные и вывернутые наизнанку». Среди них «словно в кривом зеркале» Юзек увидел и свое лицо. Сатирические рассуждения героя заканчиваются криком его души: «...и цепко держала меня зеркальная действительность!» (с. 75).

Что же случилось с человеком одаренным, способным мыслить и трезво оценивать окружающую действительность? «Он, — как отметил литераторовед Е. Яжембский, — столкнулся с очень страшными и сильными противниками: социально освященным стереотипом, видимостью одобрения и общепринятости стереотипа, доведением стереотипа до абсурда и его преобладанием над здравым смыслом»¹⁷.

В «Фердыдурке» в течение всего романного времени Юзек оказывается в ситуации преследуемого: в детстве семьей, в юности школой (системой воспитания), во взрослой жизни критиками, которых автор называет «первостатейными знатоками и исследователями, обученными Пимкой специалистами по конструированию попочки посредством указания на композиционные недостатки в художественном произведении» (с. 93—94).

Главы, в которых представлены критики, деятели культуры — дилетанты, псевдоученые выдержаны в ключе сатирического поучения, когда поучающий глупец не слышит доводов собеседника, а лишь упивается своей речью. Этот художественный прием был известен еще во времена С. Бранта («Корабль дураков») и Э. Роттердамского («Похвала глупости», «Разговоры запросто»). Следует отметить, что главы «Фердыдурке» «Предисловие к Филидору, приправленному ребячеством» и «Филидор, приправленный ребячеством» перекликаются с главой из «Разговоров запросто» под названием «Эхо».

У Роттердамского:
«Юноша

...бесстыдство немногих на всех кладет скверну... За грехи людей и на науку идет дурная слава... И толпа верит клевете оной... Чем заняты те, кто тратит годы на софистические хитросплетенья?

Эхо

Пеньем.

Юноша

Поют, как птички небесные без смысла и толка?

Эхо

Колко»¹⁸.

Гомбрович сохраняет не только брантовскую сатирическую тональность повествования, но и переносит психологическую атмосферу эпохи Возрождения в свой роман. Однако у польского писателя XX в. нет той оптимистической веры в возможность исправления критических нравов, преодоления невежества, которая была свойственна культуре Ренессанса. Гомбрович испытал на себе «интеллектуальное насилие» рецензентов после выхода в свет произведения «Дневник периода взросления», о котором отзывы и рецензии в большинстве своем были отрицательными. В «Фердыдурке» он воспроизводит ситуацию, сложившуюся вокруг него в 1933 г., и пародирует поучительный стиль своих интеллектуальных противников: «...Вы любите пускать мыльные пузыри... И я рекомендую свою методу усиления посредством повторения, благодаря которой последовательно повторяя некоторые слова, выражения, ситуации и части, я усиливаю их, одновременно доводя впечатление о монолитности стиля чуть ли не до границ нелепости. Посредством повторения, посредством повторения всего проще творится всякая мифология!» (с. 95).

Гомбрович строит повествование по принципу погони-преследования главного героя по порочному кругу в замкнутом пространстве, из которого нет выхода. В роли преследователей выступает «большинство», состоящее из невежественных людей, представляющих все сферы жизни; но для главного героя-интеллектуала, писателя, особая угроза исходит от литераторов, критиков, рецензентов. Итак, «тетушки от культуры» становятся опасными для молодого поколения творческой интелигенции, ибо «...мировую культуру облепил рой старушек, пришипленных, прилатанных к литературе... они независимы, глубоки и категоричны в меру, да вдобавок их распирает тетушкина доброта. Тетя, тетя, тетя! О, кто никогда молча и без стонов не лежал на рабочем столе тетушки от культуры и не был кромсаем этой их ментальностью, все усердняющей и отнимающей у жизни всякую жизнь, кто не прочитал в газете тетушкиного о себе суждения...» (с. 37, 38). Не случайно Юзек показан в роли интеллектуальной жертвы и является в данном случае *porte parole* автора, тоскующего в одиночестве и стремящегося к «другому человеку», который бы его понимал, которому он мог бы открыть свою душу. В мировой литературе интеллектуалы-писатели и их герои зачастую находили счастье в деревне. Гомбрович сатирически обыгрывает подобный выход из положения, типичный для сентиментализма и отчасти романтизма. Его герой не только не нашел спасения в деревне, но был изгнан из нее своими же родствен-

никами: «...снова надо было мне уидрать от вас, других людей, — размышляет Юзек, — и гнать, гнать, гнать через все человечество. Ибо некуда удрать от рожи, кроме как в другую рожу, а от человека спрятаться можно лишь в объятиях другого человека. Преследуйте меня, если хотите. Я убегаю с рожей в руках» (с. 279—280).

В «Фердыдурке» автор показал не только свои творческие переживания и жизненные перипетии, но и воспроизвел пессимистические настроения, охватившие европейское общество середины 1930-х годов в связи с фашизацией Германии, и состояние творческой молодежи, назвавшей себя «трагическим поколением». Собственный страх перед миром Гомбрович пытался спрятать под покровом сатиры, сыгравшей столь значимую роль в его творчестве. И все же от своего отчаяния, одиночества и страха писатель не избавился до конца жизни. Об этом выразительно свидетельствуют его дневниковые записи 50-х годов.

«Одиночество, фонтанирующее из творчества Камю, терзает не меньше, чем сухой марксистский коллективизм... — читаем запись в дневнике за 1953 г. — Весь мой мир рухнул. Все, добытое огромными усилиями многих лет, пошло наスマрку. Где же моя гордость? Разум? Зрелость? Презрение?»¹⁹ (1, с. 72, 76).

Проблемы, поставленные в «Фердыдурке», углублялись и актуализировались в творческом сознании Гомбровича. Он неоднократно возвращался к размышлению о своем романе, в том числе в связи с его переводами на иностранные языки и с переизданиями в Польше. Как новое и оригинальное явление в мировой литературе роман был оценен в послевоенные годы в контексте развития европейского неоромана. Многие исследователи творчества Гомбровича, в том числе такой его знаток, как Е. Яжембский, пришли к выводу о «вневременном» значении романа «Фердыдурке», о его воздействии на человека и культуру, о стремлении писателя «к абсолюту, Богу, сфере вечных ценностей»²⁰.

Сам Гомбрович называл «Фердыдурке» «книгой необычайно трудной», «коварной», «вводящей в заблуждение». Суждение писателя о романе, высказанное спустя двадцать лет после его выхода в свет, может послужить заключением данной статьи: «Я писал книгу отчаянно смелую и провокационную, — отметил Гомбрович в дневнике, — в которой яправлялся со всей культурой. Моя сила заключалась в обнажении моей слабости. Исходная позиция книги — выявление собственной незрелости... я постарался, чтобы было хорошо и ярко видно, что книга писалась в страхе перед критикой, с ненавистью к критике и в стремлении спрятаться от критики... И когда сегодня, через много лет... я размышляю о проблемах “Фердыдурке” относительно критики, то еще раз подписываюсь под ними безоговорочно. Довольно произведений невинных, про-

изведений... будто не знающих, что они будут насиливаться тысячами идиотских оценок; довольно авторов, которые делают вид, что это насилие... их не трогает и его просто можно не замечать. Произведение должно быть написано так, чтобы обеспечить автору превосходство в его столкновениях с людьми. Стиль, который не может защитить автора от суда людского, который выдает своего создателя на произвол даже кретина, не выполняет своего самого важного назначения»²¹.

П р и м е ч а н и я

¹ Gombrowicz W. Dziennik. 1953—1956. Kraków, 1986. S. 37.

² Ibid. S. 60.

³ Ibidem.

⁴ Гомбрович В. Фердыурке. СПб., 2001. С. 91. В дальнейшем цитируемые страницы указываются по этому изданию в тексте статьи.

⁵ Forum. 1996. 1996. 14.I.

⁶ Grymasy Gombrowicza. Kraków, 2002. S. 47.

⁷ Gombrowicz W. Przedmowa do «Ferdydurke» // Tu i Teraz. 1984. № 39.

⁸ Gombrowicz W. Trans-Atlantyk. Ślub. Warszawa, 1957. S. 7.

⁹ Мрожек С. Гомбрович // Иностранный литература. 1991. №1.

¹⁰ Gombrowicz R. Gombrowicz w Europie 1963—1969. Kraków, 2002. S. 18.

¹¹ Данте А. Новая жизнь. Божественная комедия. М., 1967. С. 77.

¹² Монтень М. Опыты: В 3 кн. М., 1981. Кн. 1 и 2. С. 7.

¹³ Gombrowicz W. Trans-Atlantyk. S. 6.

¹⁴ Мицкевич А. Стихотворения. Поэмы. М., 1967. С. 24.

¹⁵ Gombrowicz W. Ferdydurke. Kraków, 1993. S. 70—71.

¹⁶ Ibid. S. 31.

¹⁷ Jarzebski J. Gra w Gombrowicza. Warszawa, 1982. S. 146.

¹⁸ Роттердамский Э. Разговоры запросто // Брант С. Корабль дураков. Роттердамский Э. Похвала глупости. Навозник гонится за орлом. Разговоры запросто. Письма темных людей. Гуттен У., фон. Диалоги. М., 1971. С. 352.

¹⁹ Gombrowicz W. Dziennik 1953—1956. S. 72, 76.

²⁰ Jarzebski J. Op. cit. S. 297.

²¹ Gombrowicz W. Dziennik. 1953—1956. S. 121.

И. Свирида

К семантике пространства у Витольда Гомбровича

Одним из возможных подходов к описанию культуры, в том числе художественной, является рассмотрение ее явлений с точки зрения категории пространства. По тому, как оно трактуется в научном и бытовом сознании, можно отличить культурные эпохи. Отношение к нему определяет и индивидуальность творческой личности. Тем более такой, как В. Гомбрович, для которого поиски себя, самоидентификация личностная и творческая, были постоянной «борьбой с пространством»¹.

Он оперировал пространственными понятиями и образами, которые служили ему в процессе самоосознания и самовыражения, став важным элементом в структуре его художественного языка. Нетрадиционные пространственные метафоры, обращение с пространством в целом придают особый характер поэтике гомбровичевских произведений. В так или иначе обозначаемом пространстве происходят все трансформации и деформации образов и героев, оно само подвергается различным преображениям, вплоть до персонификации². Узнавание или неузнавание пространства («Космос», его замыкание (рассказ «Преднамеренное убийство») он превращал в острие сюжетной интриги, что повышало не только смысловую, но и эмоциональную роль пространства.

Гомбровичу было присуще повышенное ощущение пластичности мира, его форм, в том числе созданных искусством. Его дискурсы и образы наполнены пространственными понятиями и пространственными ощущениями³. Пытаясь перечислить свойства Аргентины, за которые он ее полюбил (или хотел полюбить, как сам уточнял), Гомбрович перечислял ее признаки, которые ему «лезли под перо». Среди импульсивно названных и субъективных до абсурдности оказались такие, как «треугольная», «квадратная», подобная дуплу, столпу, спирали, т. е. главным образом пространственные фигуры. Не случайно именно пространственное понятие форма послужило концентратором его важнейших идей.

«Специализация» текстов писателя определялась, однако, не только его ментальной предрасположенностью к пространственному видению мира, явления, факта. Повышенное внимание к пространству имело так-

же другие мотивировки, в том числе индивидуально-психологическую, определяясь некоей «пространственной неустроенностью» Гомбровича, двадцати четырехлетним вынужденным пребыванием вне органичной национальной среды, что всегда чревато для писателей глубокими последствиями. Тем более для таких, которые остро ангажированы в национальную историю и действительность. Сказался и дух современной ему эпохи двадцатый век заострил интерес к проблеме пространства, в отличие от девятнадцатого, в большей степени озабоченного проблемой исторического времени. Это отразилось в художественном творчестве и того, и другого столетия, а также в подходах к его исследованию⁴.

Образы и метаморфозы пространства в художественных текстах Гомбровича, как и роль геокультурных обстоятельств в его личностном и творческом становлении — тема, имеющая множество разветвлений. Она связана с изучением пространственных характеристик европейского культурного процесса, взаимодействия национального и всеобщего, а также писательского менталитета, психологии творчества. В данной статье ставилась конкретная задача — прочесть «Дневник» писателя за 1957—1966 гг. с точки зрения категории пространства, чтобы в принципе маркировать ее значимость в жизни и творчестве Гомбровича, а тем самым и для их исследования.

Это сочинение, как известно, весьма далеко отошло от традиционного жанра дневника, хотя автор старательно фиксировал в нем дни недели, делая это по законам жанра, которые постоянно нарушал. Однако при всех мистификациях дневниковое пространство все же в большей степени является личным пространством писателя, чем в собственно художественных текстах. По крайней мере, оно более биографично. Тем не менее, если сопоставить, как обращается с пространством Гомбрович «Дневника», и какое пространство он создает для своих персонажей, то несомненно выявилось бы много общего, что, среди прочего, позволило бы судить о степени самоидентификации Гомбровича-автора с его героями. Но это также отдельная тема.

Пространство как лексема нечасто фигурирует в тексте дневника, но как понятие и образ постоянно служит для осознания себя и мира. В так или иначе обозначаемом пространстве происходят все трансформации и деформации гомбровичевских образов. Текст дневника, впрочем, как и романов, плотно заполнен его ощущением, подтверждая слова ценимого

Гомбровичем Канта, что пространство «словно схема для координации вообще всего воспринимаемого извне», «оно есть основание всякой истины в области внешних чувств»⁵. Или как писал М. Хайдеггер, идеи которого как представителя экзистенциализма также были близки Гомбровичу, от пространства «нельзя отвлечься, перейдя к чему-то другому»⁶.

Из пространственных признаков Гомбрович любит составлять нетрадиционные оппозиции. Он наделяет пространственными характеристиками непространственные явления, представляет оппозиции мышления как оппозиции пространства. При этом пространственные признаки, часто субстантивированные, во многих случаях со стертой пространственной семантикой, могут получать противоположное принятому истолкование, иной аксиологический знак. В целом он строит пространство по правилам своей бесконечной интеллектуальной игры, что не мешает относиться к нему очень серьезно.

В «Дневнике» пространство выступает в различных ипостасях. Это пространство *внешнее*, которое Гомбрович редко описывает в реалиях, а прежде всего как среду духовного самоощущения, так оценивая его с точки зрения формирования своего поведенческого менталитета: «Моя суверенность, самость, даже легкомысленное бесстыдство, всесторонняя провокативность и опора исключительно на самого себя — все это было результатом моей географической и общественной ситуации», — писал он (VIII, 41). Здесь речь шла, конечно, не о географии природы, а о географии культуры, постоянном пребывании в «чужом» культурном пространстве и удаленности от «своего». Общественная ситуация, как ее назвал Гомбрович в процитированном фрагменте, также не являлась социальной в узком смысле слова. Имелась в виду не только и не в первую очередь его практическая жизненная ситуация в Аргентине, а хроническое противостояние социокультурному пространству как профессиональной среде, которую он членил на верх и низ по возрастному признаку.

Низ — это молодежь, к диалогу с которой он всегда стремился; верх — литературная элита, которую он избегал, не шел с ней на сближение, оценивая ее бескомпромиссно и субъективно (иначе не мог). С точки зрения самостоятельности позиции в мировой культуре, сам Гомбрович постоянно хотел духовно обособиться в окружающем пространстве, «wyodrębnić się», не только в Аргентине, но и Париже (IX, 3). Не стремился он слиться и с польской писательской средой.

В результате пространство, в котором прошла большая часть его жизни, стала для писателя, по его словам, безлюдьем, «почти полной изоля-

цией⁷. Он постоянно уходил во *внутреннее* пространство, которое для него — «внутренняя бесконечность», «внутренняя пропасть» (IX, 36, 37).

Это, однако, не означало изоляции. В любом пространстве Гомбрович оставался человеком диалога, который он постоянно вел с целыми культурами (польской, европейской в целом, аргентинской), литературными поколениями. Постулатом для него было — «Человек через человека. Человек в отношении к человеку. Человек, творимый человеком. Человек, укрепляемый человеком» (VII, 35). Он всегда состоял в диалоге с самим собой, со своим творчеством, с миром. Диалогичность Гомбровича влияла на поэтику его творчества⁸.

Лексически свое фундаментальное представление о диалогичности Гомбрович демонстрирует при помощи пространственного предлога «между». Восприняв его от Бубера⁹ (в отличие от него Гомбрович не писал его с заглавной буквы, а закавычивал), он также из служебного, подсобного превращал его в самостоятельное понятие и даже особое пространство. В «сферу “между”», как Гомбрович ее называл, попадали отношения «между внутренней логикой произведения и моей личностью, между мною и формой, между мною и читателем, между мною и миром»¹⁰. Насыщенную семантику приобрели и другие пространственные предлоги, как «вне», «над», которые Гомбрович также часто закавычивал, субстантивировал, писал с большой буквы, чтобы подчеркнуть их роль. Хотя, по словам Гомбровича, он «не описатель... мира внешнего», а лишь того, что происходит у него внутри, главным постоянно выступало «между». В результате возникает «какой-то компромисс между внутренним и внешним мирами»¹¹, каждая мысль, каждый порыв, поступок, слово может оказаться вовне, а тело героя автобиографичной «Фердыдурке» становится не его телом.

Пространство у Гомбровича оживляется не столько наполняющими его объектами, сколько движением. Оно неотъемлемый элемент гомбровицкого парадоксального пространства: «Все направления, места и вещи для меня одинаково хороши на моей безмерности, где нет ничего, кроме самого становящегося движения» (VIII, 198), — утверждал писатель. Под воздействием движения пространство может изменяться, даже искривиться, как «от равномерного движения обычайтелей» (VIII, 88). Движение позволяет пересекать границы — это представляется Гомбровичу необходимым для творчества: «Выехать за границу, за любую, лишь бы пересечь». При этом можно «выехать духом, выехать, не двигаясь *с места*». «Литератор может выехать на книге, как колдунья на метле» (VIII, 219), — пишет он.

Постоянное внимание к понятию границы — один из фундаментальных признаков пространства Гомбровича. Пограничье он понимает, подобно М. М. Бахтину, как наиболее плодотворное пространство. Важнейшее пограничье — между жизнью и творчеством. Оно возникает в процессе диалога. В заметках, набросанных в трамвае в конце жизни, Гомбрович записал: «Постоянный труд на пограничье, чтобы что-то...» (VIII, 196). Здесь фраза обрывается. Вероятно обстановка была не подходящей, чтобы развернуть эту существенную для писателя мысль.

Понятие «пограничный» Гомбрович употреблял как самостоятельное, оценочное. Поздний 14-й квартет Бетховена он определяет как ницшеанский, потому что «такой пограничный». Он ему особенно близок, так как там «звукания пограничны, переходят границу» (VIII, 236). Пограничность интересует его и как переходность, и как двойственность. «Мое реальное расположение двойственное, — писал он, — ...Иду по улице Корриентес в Буэнос-Айресе [...] А одновременно я там, в открытом, открытом, открытом и бурном море! Швыряемый в бушующих пространствах... Я на Корриентес и одновременно в наичернейших межзвездных безднах — один в пространстве! Я после неизлохого ужина и одновременно брошен в бесконечность, как крик...» (VIII, 198). Или иначе: «Площадь крутилась как карусель субботней смеющейся толпой. Но меня *еще* здесь не было. Я смотрел, будто бы не имел права, будто бы подсматривал [...]. Тишина звенит в ушах. Нестественная тишина отдаленного места [...] звук застыл на пороге превращения в реальность» (VIII, 115).

Культурное пространство Гомбрович наполняет если и не всегда особыми локусами и топосами, то по-своему истолкованными. Такие частые топосы как *космос*, *бездна*, позволяют, вопреки противящемуся романтизму писателю, вспомнить о романтической парадигме польской культуры. В произведениях Гомбровича это топосы внутреннего сознания. Им нельзя предстоять, как у Ю. Словацкого в «Кордиане»: «И вот стою я над небесной бездной / О мысли, тонущей в пучине звездной, / Я беспокоюсь». Мысль Гомбровича тонет в пучине собственной, внутренней бездны. В «Порнографии», как объяснял, было необходимо «сначала отбросить все упрощения, подняться в космос настолько безграничный, насколько это для меня возможно». И тут, казалось бы, он действительно устремится во вселенский космос. Но это маршрут противоположный, он хочет попасть «в космос максимального проникновения» в свое сознание и убедиться, что он «способен на одиночество с самим собой, в опоре на собственные силы, — только тогда, когда бездна, которую ты не сумел

обуздать, сбросит тебя с седла, — пишет он, — садись на землю и открывай заново траву и песок»¹².

Космическое пространство писатель противопоставляет мелкопоместному захолустью (*«zaściankowości»*). Однако искусство, которое является «отрицанием равенства и поклонением превосходству» (VIII, 217)¹³, всему может придать космический масштаб, конкретное превратить в общечеловеческое, показать всеобщее через индивидуальное.

Mope — еще один романтический топос, хотя и нечастый, что свидетельствует о независимости топики писателя от окружающей среды. Море он не населяет какими-либо натурными или метафорическими образами, оно для него прежде всего — «пространства — расстояния — безмерность». Море вызывает смятение, после которого остается только «само непрерываемое отдаление, вечное, как секрет».

Встречается у Гомбровича и топос сада, который на протяжении веков оброс такой метафорической и семантической множественностью, которая, казалось бы, уже не может возрасти. Однако как поэтам все же удается время от времени найти новые определения или метафоры, чтобы украсить свои сады, так и Гомбровичу удалось внести в этот топос новые смысловые нюансы. У него появляется не только сад, который культивировался «его многолетней драмой» (IX, 90). Был у него и «эмиграционный сад» с «удивительным кустом молодых польских писателей, всходящим на почве столь неблагоприятной. Если бы я был садовником, то старательно поливал бы его утром и вечером. Но я не садовник», — заключал не без грусти Гомбрович, испытывавший постоянную потребность общения с молодыми писателями, желание стать их наставником, чтобы избавить от подражательности и банальностей (VIII, 281).

В «Дневнике» появляется и более сложный образ — «сад стыда» (VIII, 1). Продолжая библейскую традицию мифологизации сада как места добродетели, он так описывал свой «сад заключенный», позволяя вспомнить о стилистике «Песни песней» и тем самым включаясь в мировую традицию топоса сада в европейской культуре¹⁴: «Источники мои бьют в саду, у врат которого стоит ангел-хранитель с мечом огненным. Я не могу войти туда. Я никогда туда не попаду. Я обречен на вечное кружение около места, где кроется наивысшее для меня очарование.

Нельзя мне, потому что... [здесь Гомбрович ставит паузу-многоточие. — И. С.] те источники брызжут стыдом, как фонтаны! Но есть внутренний наказ: приблизься [...] к истокам стыда твоего! Я должен призвать весь мой разум, сознание, дисциплину, все элементы формы и стиля, на которые я способен, чтобы добиться приближения к таинственным вра-

там этого сада, за которыми цветет мой стыд. Чем же в таком случае является моя зрелость, если не служит помошью?» Тем самым в свой внутренний диалог Гомбрович вносит тему покаяния, а пространственный топос «сада стыда» выступает ее метафорой.

Конкретные локусы-топосы писатель часто использует как троп. Кофейня с ее «собственным мирком» — это место, где рождаются тенденциозные групповые мнения литературной среды, помещение «для особ, не имеющих собственной духовной квартиры» (VIII, 217–218). Но сама писательская среда может превратиться в кофейню, так как дистанция между отдельными ее особями — «от столика до столика»; каждый кончается там, «где начинается сосед — они ограничены собой, своей толпой». Так посредством пространственных образов Гомбрович создает оценочную непространственную характеристику этой среды.

Однако чаще Гомбрович обнаруживает характерность своего почерка не путем нетрадиционного использования традиционных топосов, а посредством придания пространственной семантики лексемам, далеко от нее отстоящим или давно отошедшим. Вопреки традиционной аксиологии Ограниченностю Гомбрович отождествляет со свободой и противопоставляет провозглашаемой коммунистами Всеобщности. Наделяя это понятие метафорической пространственностью, он называет Всеобщность «самой тесной тюрьмой» и хочет ее разрушить. Там же он мечтает сузиться, ограничиться, замкнуться в своем личном пространстве, выйти на свободу *Ограниченнего* (этот пространственный признак он субстантивирует и пишет, как и Ограниченностъ, с заглавной буквы) (VIII, 85).

Гомбрович не желает универсализма всеобщности, хочет найти свои границы, ограничиться (VIII, 95). «Освободить его от проклятого универсализма» может только Бог, имеющий пространственные ограничения, который выше его на дюйм, и который обладает только первой степенью посвящения. Этот Бог «столь несовершенный», соответствующий мере его ограничения. К такому Богу он также не может обратиться с молитвой, говоря, что между ними «вместо молитвы» рождается гротеск. Поэтому писатель не верит, что способен совершить «прыжок в ограничение». Он объясняет это и по-другому. Здесь в рассуждениях Гомбровича опять появляется Космос, который «всегда будет его поглощать» (VIII, 95), хотя как выражение универсальности ему «надоел» (VIII, 84).

Писатель не хочет расширения горизонтов, к чему человечество стремилось из века в век, пока его видение не охватило всю планету, пока люди не начали требовать «всего для всех». Он желает ограничить про-

странство, в котором рождаются моральные императивы, своим личным миром, который должен быть «конкретный и частный» (VIII, 85).

Важная для Гомбровича оппозиция *полнота-неполнота* также включает пространственный компонент, привлекающий его пластичной пространственностью. Посредством их он описывает состояние человечества, отдавая предпочтение Неполноте, которая ассоциируется с Молодостью. Он пользуется этими словами, чтобы сказать о стремлении людей к абсолюту, истине и Богу, а с другой стороны — о потребности человека к Несовершенству, Неполноте, Молодости и даже Заурядности¹⁵.

Если пограничья у Гомбровича постоянно возникают внутри культурного пространства, то чрезвычайно важным является для него также пограничье культуры и природы. Хотя он признает свойством природы ту же свободу путей, которая является и свойством искусства (IX, 41), однако в природе он чувствует себя неуютно. Она окружает его со всех сторон, как бы изучая, оглядывая его (VII, 34). Он мог бы погрузиться в ее живую пульсирующую зеленую материю. Но «как вести себя по отношению к природе? В своей человечьей коже он ощущает себя там чужеземцем... чужаком... иным». Чувствует себя в неожиданной для него ситуации, в оппозиции между своей «человечностью» и природой. Человек для него «ненатуралён», более того «антинатурален». Эта оппозиция без Бога, поэтому ее не снять (VIII, 37).

Гомбрович не любит, почти не переносит, выбираться мыслью за пределы царства людей. Оно его «собственный дом» (VIII, 38). «Понимать природу, рассматривать, исследовать» — это одно дело. Но помешать себя внутри природы — совсем другое. По словам Гомбровича, он показывал человека, «истинной стихией которого является не природа, а люди, человека, не только помещенного в людях, но и ими нагруженного, воодушевленного» (VIII, 38). Тем самым он включался в длившуюся тысячелетия дискуссию о взаимоотношениях натуры и культуры¹⁶. В 1957 г. Гомбрович писал: «Мысль, что человек противоречит природе, что он находится вне ее и в оппозиции к ней, скоро перестанет быть элитарной мыслью» (VIII, 45). Натура, по его мнению, «перестала быть для нас природой в старом значении этого слова (когда была гармонией и спокойствием), а человек не ощущает себя гармоничной частичкой природы» (VIII, 43). Человек — «продукт сложных факторов, выводящихся не из природы вообще, а из специфической человеческой натуры, мы продукт человечности, той “второй натуры”, какой является натура ~~человечества~~... мы были Духом, о несчастные!» — восклицает Гомбрович с несвойственной ему патетикой (VIII, 39). Этот неповторимый Дух приходит

у него в трагическое противоречие с телом, и он осознает, что теперь тело и дух «подчиняются всеобщему закону жестокости», что разрыв между ними уменьшается (VIII, 141).

Хотя в «Дневнике» Гомбрович создает очень суггестивные природные образы, пишет, что «вбирал в себя пейзажи», плывя по Параме (IX, 231), виды природы как таковые его все же не столь интересуют. В идилических описаниях восходов и заходов, по мнению писателя, проявляется блаженное неведение и святая наивность по отношению к природе. Человек не способен заниматься внелюдским миром: «К дьяволу пейзаж! Пейзажи невероятно глупы» (IX, 100), — хотя под пейзажем понимает природу, пропущенную сквозь сознание человека.

Если Гомбрович ее описывает, то чаще как обладающий рельефом ландшафт¹⁷, как состояние стихий в природе, а не видовой пейзаж. Ландшафтные метафоры он использует для описания и земли, и неба, желая в них усмотреть что-то геологическое, обладающее своим рельефом и лишь иногда наделяет их окраской. В пышных заходах солнца он видит «белокофейно-коричневые острова с горами и башнями», а облака «образуют залив мистической лазури, такой реальный, что он почти поверил в Бога» (VIII, 36). Природный рельеф он ощущает физически: идя по легко поднимающейся и ниспадающей дорожке, он чувствует «волнистость земли», ее «скрытую упругость» (VIII, 148—149).

Это заставило его думать еще об одном пограничье — живой и неживой природы, а космос представлять, при всей осознаваемой им фантастичности идеи, в качестве обладающего не только живым и мертвым миром, но включающим в свое пространство третий мир, в котором предмет приобретает активность, а объект преобразуется в субъект — представление, которое, по мнению Гомбровича, через тысячу лет может оказаться сродни правде (VIII, 148—149).

Рельеф природного пространства, пространственные образы служат ему при описании структуры его произведений, их сюжетных мотивов, которые образуют «боковые ответвления, темные ямы, заторы, омыты, повороты», как в романе «Космос». Искусство в целом представляется ему рельефом благословенного пространства, которое «напрягается, растет, возносится ввысь».

Природное пространство Гомбрович постоянно соотносит с человеком, как бы «примеряет» на него. Таково его описание путешествия в горы, где он со своим знакомым бродил «в гущах, заслоняющих взгляд», овладевал «скалистыми стенами», зависал над невообразимыми пропастями, чтобы сразу же перед ними раскрылись неохватные, превосходящие

их меру пространства (IX, 42). И продолжает рассказ, что они «бродили в гущах, ведущих к слепоте, к замешательству, к круговороту, покоряли обрывы, головоломные подъемы». И подытоживает описание этого эпизода: «Интеллектуальная экскурсия, одним словом», — оставляя читателя в соответствии с правилами своей игры в неуверенности, описал ли он только поход в горы, рельеф осваиваемой местности или также рельеф бесед, которые тогда вел с приятелем, рельеф движения мысли, отождествляя физические восхождения с работой мысли и чувств. Гомбрович считал необходимым для писателя задумываться над тем, какое место он занимает «в мире и культуре»¹⁸. При этом речь шла не о месте в писательской иерархии, а о творческих ориентирах в культурном пространстве. В природном он себя не искал, от социально-профессионального старался абстрагироваться. Главным для него как интеллектуалиста осталось пространство индивидуальное — «личный» локус в культурном пространстве.

«Я есмь», «Я слишком есмь», «Я есмь и состоялся настолько, что это выводит меня за рамки природы»¹⁹, — так в «Дневнике», не прибегая к поэтическим жанрам, он продолжил древний мотив *exegi monumentum aeneum regennius* (или иначе: «нет, весь я не умру»), своим творчеством преодолев экзистенциальную зависимость человека от природы, о чем свидетельствует его посмертная жизнь в мировой культуре. В ней он занял свое место. Вместе с тем он создал собственное художественное пространство, хранимое в образах и семантике его текстов.

П р и м е ч а н и я

¹ Здесь и далее в круглых скобках указаны том и страница «Дневника» по: *Gombrowicz W. Dzieła. Kraków, 1988*. Многоточия в цитатах, кроме отмеченных квадратными скобками, Гомбровича.

² «Przestrzeni samej głowa kiwała morzona śpikiem» (IX, 35).

³ См., напр., (IX, 140, 166).

⁴ См. в особенности: *Топоров В. Н. Пространство и текст // Из работ московского семиотического круга / Сост. и вступ. ст. Т. М. Николаевой*. М., 1997. Там же литература вопроса, в частности на с. 511. См. также: *Культура и пространство. Славянский мир*. М., 2005.

⁵ *Кант И. Соч. М., 1986. Т. 2. С. 403.*

⁶ *Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 313.*

⁷ «od ludzkiem»; «odosobieniem prawie zupełnie» (VIII, 150). Польское слово «od ludzie» более точно отвечает мысли Гомбровича, чем русское «без-людье», благодаря приставке «od» оно передает ощущение отталкивания от среды, а не только ее отсутствия.

⁸ Медведева О. Р. Диалог философии и поэтика (Мартин Бубер и Витольд Гомбрович) // История культуры и поэтика. М., 1994. С. 154—158.

⁹ Там же. С. 156.

¹⁰ Цит. по: Макарцев С. Н. Витольд Гомбрович или игра по новым правилам // Гомбрович В. Космос. М., 2000. С. 18.

¹¹ Цит. по: Гомбрович В. Космос. С. 44.

¹² Порнография. Цит. по: Макарцев С. Н. Указ. соч. С. 16.

¹³ «Zaprzeczeniem równo ci i uwielbieniem wyzszo ci» (курсив мой, — И. С.). Оба выделенных понятия имеют стертую пространственную семантику, которая, как отмечалось, постоянно присутствует в текстах Гомбровича. В свою очередь, по сути пространственная характеристика (как масштаб) может заменяться непространственной. Например: «osoba w codziennym wymiarze» (VIII, 111).

¹⁴ См., в частности: Свирида И. И. Между сасгум и профаниум: топос сада // Оппозиция сакральное/светское в славянской культуре. М., 2004.

¹⁵ Вступление Гомбровича к «Транс-Атлантику». Цит. по: Грищенков Р. В. Предисловие // Гомбрович В. Космос. СПб., 2001. С. 24—25.

¹⁶ Подробнее см.: Свирида И. И. Натура и культура: к проблеме взаимоотношений // Натура и культура. Славянский мир. М., 1997. С. 4—15.

¹⁷ Через рельеф он описывает вид Тандила — «городок, защищенный в котловину... сзади темная стена круто, как конь, поднимающейся зубчатой горы. Дали, открывающиеся справа и слева, потерянные среди гор» (VIII, 151).

¹⁸ Цит. по: Грищенков Р. В. Указ. соч. С. 14.

¹⁹ Цит. по: Макарцев С. Н. Указ. соч. С. 22.

В. Мочалова

«Порнография» Витольда Гомбровича: штрихи к интерпретации

Это произведение, видимо, очень трудно, хотя оно имеет вид обыкновенного и даже довольно неприличного «романа».
В. Гомбрович

Будучи уже зрелым писателем, Витольд Гомбрович, которого современная критика сопоставляет с Беккетом, Мориаком, Эко, Сартром, Камю, Фолкнером¹, пишет в эмиграции роман «Порнография» (1957, опубл. 1960)². Роман был холодно принят тогдашней критикой, что автор отметил в своем дневнике. В одной рецензии говорилось, что «Порнография» сумасбродна, в другой — что она глупа, в третьей — безумна. А в лондонском «Тыгоднике Польском» рецензия называлась «Дердывурке» (*dirty work*, т. е. «грязное произведение»). Гомбрович отдавал себе отчет в том, что подобные оценки — лишний аргумент для правителей социалистической Польши, запретивших издавать его произведения («пусть народ поймет, как мы правы, не публикуя столь грязных произведений, как “Порнография”»³).

Позднейшая критика неоднократно делала этот роман предметом анализа⁴; высказывались мнения и о том, что это наиболее слабое произведение писателя⁵, преисполненное холода и сухости⁶. Гомбрович стремился сам интерпретировать свои художественные тексты в публицистике и дневниковых записях, очевидно, в надежде быть адекватно понятым и повлиять на процесс их последующего критического восприятия и осмысливания. В значительной степени он преуспел — позднейшие исследователи воспроизводят его самооценку, самоописание, анализ⁷, хотя в ряде новейших работ заметна попытка освободиться от подавляющей мощи авторской интерпретации, выйти за пределы заявленной им проблематики⁸.

Одной из новейших попыток прочтения романа — средствами другого вида искусства — стал одноименный фильм (2002), снятый на его основе режиссером Я. Я. Кольским, отметившим, что ключом для обдумывания сценария, а затем и всего фильма ему послужило понимание Гомбровичем современного человека как погруженного, прежде всего, в конфликт между культурой иатурой. Для Кольского в этом написанном автором-эмигрантом романе, действие которого разворачивается в Польше военных лет, очевиден «комплекс неучастия в войне»⁹.

Действительно, свое незнание реалий военных лет Гомбрович в предисловии («Информации») к роману оговаривает: «Этой военной Польши я не знаю. Меня там тогда не было. И вообще, Польши я не видел с 1939 года. Написал об этом так, как мне представляется. А стало быть, у меня — воображаемая Польша, и не переживайте, что иногда что-то перепутано, что-то, может, неправдоподобно, ибо речь не о том и это совершенно не имеет значения для развертывающихся здесь событий»¹⁰. Однако здесь, как представляется, звучит не «комплекс неучастия», а недвусмысленное утверждение примата воли и воображения художника, подобное тому, которое слышится у другого известного эмигрантского писателя, автора вышедшей незадолго до «Порнографии» «скандальной» книги «Лолита» (1955)¹¹, — Владимира Набокова, также писавшего ее в зрелом возрасте (1950—1953)¹². В послесловии к американскому изданию 1958 г. Набоков свидетельствовал о независимости своих образов стран от их реальных прототипов: «Когда-то у меня ушло около сорока лет на то, чтобы выдумать Россию и Западную Европу, а теперь мне следовало выдумать Америку», при этом «некогда мною построенные площади и балконы — русские, английские, немецкие, французские — столь же прихотливы и субъективны, как мой новый макет»¹³.

Гомбровича вообще многое сближает с Набоковым — и некоторые биографические моменты (например принадлежность к одному поколению, аристократическое происхождение, эмиграция в виде «благополучного изгнанья», позволившего познать «горькую благодать эмигрантской свободы»¹⁴, полтора десятка лет отсутствия в Европе ко времени написания рассматриваемых романов), и определенные свойства писательской психологии, оставляющие впечатление крайнего индивидуализма и самодостаточности, высокомерия, надменной холодности. Они, в частности, обусловили дистанционность по отношению к проблемам религии и веры (Гомбрович признавался: «Мне в моей жизни Бог никогда не был нужен — с самого раннего детства, даже на пять минут, — я всегда был самодостаточным»¹⁵; Набоков называл себя «безбожником с вольной душой в этом мире, кишащем богами»), к расхожим клише как отечественной мифологии, так и культуры XX в., и декларируемый космополитизм¹⁶, и отчужденность от отечественной культуры. В 1957 г. Гомбрович пишет в дневнике: «Дистанция лет и дистанция километров — сколь же замораживающая! Отсюда я смотрю на Польшу как через бинокль и могу разглядеть лишь самые общие очертания их жизни, а это побуждает к безотносительности»¹⁷. Писательское воображение признается обоими авторами даже не равноправным по отношению к правдоподобному изображению «реаль-

ности» (Набоков вообще называет это слово странным и ничего не значащим без кавычек), но превосходящим его.

Гомбрович, последовательно и настойчиво повторявший: «Я хочу быть только Гомбровичем, и ничем больше»¹⁸, «Я ни разу не написал ни единого слова о чем-либо другом, кроме как о себе самом: я не чувствую себя вправе писать не о себе, а о чем-то другом»¹⁹, — резко и выразительно очерчивает права автономной и самодостаточной творческой личности, предельный индивидуализм, эготизм которой позволяет отстраненно подходить к продуктам общественного сознания, коллективным ценностям и идеалам и препятствует любым проявлениям конформизма. В своих воспоминаниях о встречах с Гомбровичем во Франции в середине 60-х годов Я. Блоньский отмечает: «Я чувствовал, видел, что из этой позы фонтанирует искусство, что он носит в себе таинственный пакт с демоном литературы, который ему взамен за провозглашение эготизма и анархические провокации приносит прекрасные произведения... Свое творчество он основал на изменении, молодости, свободе, той свободе, которая допускает даже глупость, каприз, пустяк»²⁰.

Именно с позиций индивидуализма Гомбрович «критикует», точнее, подвергает холодному анализу и национальную мифологию, и социальные стереотипы, и клишированное мышление, и традиционный патриотизм, служение отчизне, понятие которой он предлагал изменить, выдвигая на первый план значение не «отцовства», а «сыновства», отчего отчизна превращалась в «сынчизну», акцентировалась не зрелость — отец, а противопоставлялась ей молодость — сын.

В его дневнике многократно варьируется «осуждение» польской проблематики в целом, «с ее хорошими и дурными сторонами, поскольку она “не на тему”, поскольку она озабочена существованием и развитием народа, а не существованием и развитием людей, составляющих народ. Потому что это проблематика коллектива, а я пребываю в индивидуальной проблематике. Потому что это превосходящая силы проблематика, на вырост, продукт искусственной зрелости, того, что один для другого и по отношению к другому становится большим патриотом, чем на самом деле, что не имеет никакой связи с нашей подлинной духовной жизнью... Истоком моих столь революционных и небывалых мыслей является простая истина: личность — нечто более основное по сравнению с народом. Она превыше народа»²¹.

Итак, «изображенная» писателем в романе «Польша» —, вовсе не Польша, проблематика которой отвергается в целом, а нечто выдуманное им в рамках его собственной стратегии художественной игры. Таким же

обманчивым оказывается и название романа, буквальное значение которого (от греч. *pornos* — развратник и *grapho* — пишу) наводит на мысль об описании непристойных сцен, сферы соблазнительного, инстинктивного, вульгарно-натуралистического. Название провокационно, что вообще характерно для стратегии Гомбровича как мыслителя и художника, поскольку вводит в заблуждение²², обманывая самые прямые, поверхностные читательские ожидания (Ч. Милош вообще отметил уникальность творчества Гомбровича для XX в., ибо в нем нет ни одного описания сексуального акта²³), однако может служить и ключом к пониманию замысла на более глубоком уровне.

Автор «Лолиты», в которой тоже «нельзя найти ни одного непристойного выражения», в цитировавшемся «Послесловии» к американскому изданию 1958 г. специально останавливался на свойствах порнографического текста: само слово «порнография» означает бездарность, коммерческую прыть и строгое соблюдение клише; непристойность должна соединяться с банальностью, ибо эстетическое наслаждение заменяется простой половой стимуляцией; порнограф должен строго придерживаться старых испытанных правил, дабы окружить пациента надежной атмосферой удовлетворения; действие сводится к совокуплению шаблонов. Слог, структура, образность — ничто не должно отвлекать читателя от его уютного вожделения; роман должен состоять из чередования эротических сцен, перемежающихся лишь смысловыми швами, логическими мостиками простейшей конструкции²⁴. Очевидно, что ничего из перечисленного набора приемов и свойств нет ни в «Лолите» Набокова, ни в «Порнографии» Гомбровича, однако писателям важно задать определенную инерцию читательского восприятия, чтобы далее «играть» с ней, выстраивая сложную структуру смыслов романа. Так, если Набоков дал своему роману подзаголовок «Исповедь светлокожего вдовца», пародийно отсылающий к английским «исповедальным» порнографическим романам XVIII в.²⁵, если допускал наличие такого читателя своей книги, который сочтет ее чем-то вроде «Мемуаров Куртизанки» или «Любовных приключений Кулебякина»²⁶, то Гомбрович уже в предисловии к «Порнографии» заявил о своем намерении подражать дешевым романам Родзевичувны, успех которых, заметим, был обеспечен наличием помещичьего консерватизма, патриотической тенденциозности сюжетов с возвращением «блудного сына отчизны», любовной линии, основанной на традиционных ценностях (среди них особенно выделяются роль семьи и религии в жизни нации)²⁷, или к добродушным сельским романам Зажицкой²⁸. Однако эти заявления не следует понимать слишком прямолинейно.

Действительно, ловко построенный популярный польский роман из помешичьей жизни, проникнутый особым благочестием, присущим традиционному «женскому» роману, с дежурным набором сцен, аксессуаров, поведенческих стереотипов, описаний родной природы как бы просвечивает сквозь структуру «Порнографии», чтобы подчеркнуть, сделать еще более очевидным их несходство²⁹. Собственно, сам автор предупреждал, что он лишь использует привычную для читателя форму в непривычных для него целях, контрабандой провозя в ней «новое переживание мира», особым образом пародируя ее³⁰. Обращение к форме популярной дешевой беллетристики становится двойственной игрой с китчем, художественной пошлостью — одновременно и пародированием, и освоением³¹. Улавливая эту двойственность, Сандауэр видел в склонности Гомбровича к пародии литературное выражение его эмоционального мазохизма, в состав которого входит и феодальная гордость, и потребность в самоунижении³². Рассмотренная в ином аспекте, реализованная в «Порнографии» пародия предстает конструктивной, ибо с ее помощью Гомбрович создает и утверждает свой собственный мир³³. Китч как бы изначально вписан в «Порнографию», отразившую распад прежнего космоса форм и смыслов³⁴, и совершаясь здесь Гомбровичем дискредитация традиционного кодекса культуры и национальных обычаев осуществляется в аппробированной форме популярного чтения, что способствует ее большей выразительности.

О чем же, если не о реальности военной Польши на самом деле идет «речь» в романе, что, в понимании Гомбровича, «имеет значение»? Как представляется, целесообразно прислушаться к самой первой, как будто камертонной фразе авторского предисловия: «Действие “Порнографии” развертывается в Польше военных лет. Почему? Отчасти потому, что климат войны подходит для книги как нельзя лучше»³⁵. Чем же привлекателен для Гомбровича этот «климат», эта атмосфера войны, что побуждает его вписать роман со столь значимым и «скандальным» названием в, казалось бы, отнюдь не подходящие для него декорации оккупированной Польши?

В дневниковой записи 1958 г. говорится: «4 февраля с. г. я закончил “Порнографию”... Я не спешу с изданием. Слишком много моих книг вышло за последнее время. Во время написания этой местами довольно порнографической “Порнографии” меня преследовала одна из наиболее настоятельных потребностей: пропустить мир через молодость, перевести его на язык молодости, то есть на язык привлекательности... Смягчить его молодостью... Приправить его молодостью — чтобы он поддался

насилию... Интуиция, которая мне это продиктовала, видимо содержит в себе убеждение, что Мужчина бессилен перед миром... поскольку он — лишь сила, а не очарование... И, стало быть, чтобы он смог овладеть реальностью, она сначала должна быть пропущена через существо, которое может нравиться... то есть может отдаваться... более низкое, более слабое. Тут есть выбор — женщина или молодость. Но женщину я отвергаю из-за ребенка, иными словами, из-за того, что у нее слишком особая функция. Остается молодость. И тут возникают острые формулировки: зрелость для молодости, молодость для зрелости. Что это такое? Что я написал? Не скоро станет ясно, стоит ли чего-то... и сколько именно тот акцент, который я ставлю на Духе Молодости и его Делах»³⁶. Неутомимый пропагандист Гомбровича, его «родственная душа», К. Еленьский вообще видел во всем его творчестве в целом универсальный конфликт между зрелостью и незрелостью, приобретающий маниакальный характер³⁷.

Возможно, личный экзистенциальный опыт обусловил как характер этого конфликта, так и превращение оппозиции высший/низший, занимавшей Гомбровича периода «Фердыдурке» (переживание себя по отношению к другим), в оппозицию старость/молодость, когда писатель приблизился к пятидесятилетию (переживание себя по отношению к времени)³⁸. Судя по дневнику Гомбровича, под влиянием войны, укрепления «низших» и регressive сил он ощутил вторжение запоздалой молодости («От провала я убежал в молодость и захлопнул за собой дверь»³⁹). Настигшее его вскоре переживание подступающей старости, «вхождения в смерть», он пытался компенсировать сексуальной жизнью («Это было как будто я переставал быть человеческим существом, тревожным, подверженным опасности, и становился господином, обладателем, сувереном... а она, женщина, убивала во мне мальчика — мужчиной»⁴⁰). По замечанию Е. Яжемского, очевидно, что Гомбрович объединяет здесь эротизм, проблемы пола с насилием,тиранией, господством, а в этой связи в каком-то смысле — с политикой⁴¹.

Именно политический аспект эротизма присутствует у Гомбровича, осознававшего, что «политика фашизма, национализма и милитаризма в свою очередь обязывала применять жесткое и простое понимание категории пола»⁴². Лишь немногие, как отмечала критика, столь глубинно, как Гомбрович, писали об эротизме: «в эротику замешаны ужас, распад, смерть и... святость, но лишь видимость святости. Было бы абсурдом сводить “Порнографию” к эротическим опытам. Но гений Гомбровича самые абстрактные идеи воплощает в сопряжении с эротикой»⁴³. Результатом такого сопряжения и становится «Порнография», в которой автор

видел попытку воссоздать польский эротизм, найти такую его форму, «которая более соответствует нашей судьбе и нашей истории последнего времени, состоящей из насилия, рабства, унижения, щенячей борьбы, погружения в темные бездны сознания и тела»⁴⁴.

Понимание волнующих его вопросов Гомбрович встретил еще перед отъездом из Польши у такого тонкого художника, как Бруно Шульц (1892—1942), анализировавшего «Фердыдурке»⁴⁵ и особо остановившегося на сфере подкультурного, неоформленного иrudиментарного содержания, которым питается незрелость человека: «Наша незрелость (а может быть, по сути дела наша жизненность) связана тысячью узлов, сплетена тысячью атавизмов с этим второстепенным набором форм, с этой культурой второго сорта. Когда под покровом официальных форм мы воздаем честь высшим, сублимированным ценностям, наша подлинная жизнь проходит скрытно и без высших санкций в этой грязной сфере, а находящаяся в ней эмоциональная энергия стократно мощнее, чем та, которой пользуется тонкий слой официальности», — цитируя эти слова в своем дневнике, Гомбрович добавляет: «Кто не уловит, не почувствует этой “деградации” в “Фердыдурке”, “Свадьбе”, других моих вещах, тот не понял самого для меня существенного»⁴⁶.

В лице другого польского писателя того же поколения, Ю. Виттлина (1896—1976), также «очарованного» молодостью и ощущающего эту «деградацию»⁴⁷, Гомбрович тоже нашел понимание своей «апокалиптической печали». Лишь столь осознанный и фанатически преданный правде художник, как Гомбрович, полагал Виттлин, способен смело заглянуть в глубь себя, выдержать это зрелище без панического страха, отнимающего дар речи, и вынести на поверхность то, что происходит внутри, найдя язык для выражения, пусть даже и не напоминающий сладостные звуки. Его великие предшественники в поиске правды и обнажении лица лжи — Свифт, Стерн, Вольтер — впрягли сам Абсурд в пушку, из которой по нему стреляли. «Гомбрович смог втянуть нас в свой кошмар, который является и нашим кошмаром, только мы не хотим этого видеть»⁴⁸, — писал Виттлин.

Герои романа, действие которого происходит в 1943 г. в польских по-мещицких усадьбах — зрелые мужчины. Загадочный, как-то связанный с театром Фридерик, явно не случайный тезка Ницше, и писатель Витольд, тезка автора, выполняющий роль повествователя, — ведут сомнительную игру, пытаются быть режиссерами действительности, манипулируя с этой целью другими персонажами: обрученной с благочестивым соседским помешником Вацлавом юной барышней Геней и юношей Каролем, кото-

рых они стремятся толкнуть к соитию. Их драматургический замысел осложняется обстоятельствами военной реальности, когда в поместье отца Гени, Ипполита, — основное место действия романа — прибывает некогда бравый и отважный партизанский командир, Семян, принявший — в результате нервного истощения — решение покинуть ряды бойцов и потому приговоренный подпольным командованием к смертной казни. Ее осуществление поручено «взрослым» героям романа, перекладывающим это задание на «молодых», подобно тому, как ранее провоцировали их на совершение эротических действий, на которые сами уже не были способны. Хитросплетения эротического сюжета, придуманного и разыгранного Фридриком и Витольдом, приводят к двойному убийству, ибо побуждают привести приговор в исполнение Вацлава, которого затем по ошибке убивают Кароль и Геня, соединившись наконец, во исполнение замысла сценаристов, если не в эротическом, то хотя бы в смертном деянии.

Двусмысленное, греховное и преступное взаимодействие старости с молодостью имеет место и в сюжетной линии, связанной с матерью Вацлава, «утонченной многочисленными медитациями и духовными усилиями» пожилой пани Амелией, в доме которой «правил метафизический, то есть внегородский принцип»⁴⁹, «освобожденный из тела католический Бог». Непостижимым для окружающих и скандальным становится ее страстный порыв, очевидно, прорвавшее плотины благочестия подавляемое эротическое желание, побудившее ее накинуться на молодого деревенского красавчика, «великолепного грязного маленького бога», который, испуганно отбиваясь, случайно убивает ее ножом (символ предельного соединения Эроса и Танатоса). Мучимый гомбровичевской дилеммой старости/молодости, претендующей на богочеловечество и высшую санкцию этих мук («Я — Христос, распятый на 16-летнем кресте»⁵⁰), Фридрик, в свою очередь, в finale романа также вонзает нож в этого «дышащего прелестями блондинчика», как бы достигая законченности своего сценария («Ибо если молодой убивает старшего, то здесь старший убьет молодого (...). Это создает целостность»⁵¹).

Итак, как будто основная из заявленных (и явленных в тексте) проблем — это взаимодействие молодости и зрелости, старости. Примечательно сходство и затрагиваемых тем, и интерпретации, обнаруживаемых в отзывах на «Лолиту» Набокова («старая Европа, разворачивающая молодую Америку», или «молодая Америка, разворачивающая старую Европу»)⁵² и «Порнографию» Гомбровича («старая Польша, разворачивающая молодую, покушающуюся на нее», или «молодая Польша, разворачивающая ста-

рую»). Молодость предстает у Гомбровича сложным комплексом, состоящим из животворной, но примитивной силы, телесности, незрелости, низменности, греха как созидающей стихии («С распахнутыми объятьями я встретил бы грех, который был бы для меня вдохновением — ибо искусство рождается из греха!», — значится в дневниковой записи 1958 г.). Молодость в ее оппозиции к старости, их динамическое взаимодействие трактуются Гомбровичем в контексте насилия, масштабного и эротического по своему характеру, на что есть прямое указание в его дневнике: «В “Порнографии” он возбуждается от того, чем молодость является для старости — и наоборот. Никакой из миров не нуждается в молодости в той степени, как гомбровичевский мир... и можно сказать, что это мир, строящийся ‘с учетом молодости’. (...) До сих пор он искал спасения в насилии, осуществляя младшим (“Фердыурке”), или, наоборот, в насилии, осуществляя старшим (“Свадьба”), или, наконец, в равноправии этих двух насилий (“Порнография”)»⁵³.

Душевный надлом, нервный срыв полковника Семяна предстает не только как эпизод исторической драмы Армии Крайовой («Не следует выискивать в фабуле, связанной с “Армией Крайовой” (...) критического или иронического намерения (...). АК или не АК, а люди — это всего лишь люди, и везде может появиться струсивший вожак или диктуемое соображениями конспирации убийство»⁵⁴), сколько как истощение мужской силы, всегда стремящейся к господству и подавлению чужой воли в ницшеанском понимании: «Насилие! Насилие! Или мы не мужчины? Мужчина — это тот, кто насиливает, навязывает себя силой. Мужчина — это тот, кто царствует! Мужчина не спрашивает, нравится он или нет, он заботится только о собственном удовольствии (...). Мужчина существует для себя и ни для кого больше!»⁵⁵.

Представляется существенным, что задолго до «Порнографии», а именно, в год прихода нацистов к власти Гомбрович пишет об ощущаемой им и обусловленной «духом времени» глубинной связи между эротизмом и насилием, выплескивающимся в социальную сферу, в общественное бытие: «Что касается сексуального фактора, то его преобладание обусловлено духом времени, к сожалению, все сильнее акцентирующем связь между сферой пола и сферой духа, преобладание, особенно жестокости и презрения, обусловлено, по-моему, тем, что их роль в жизни превосходит наши самые смелые мечты. Сошлюсь в этом смысле на Гитлера»⁵⁶.

Гомбрович, по его собственному признанию, сделанному в беседе с К. Глазом в 60-е годы, искал свою структуру в непосредственной реальности: «У моего способа видения была непосредственная связь с тогдани-

ними событиями: гитлеризмом, сталинизмом, фашизмом... Я был захвачен гротескными и чудовищными формами, которые появлялись в сфере отношений между людьми, уничтожая все, что ранее чтилось. Создавалось впечатление, что человечество как будто завершило одну стадию развития и вступало в новую — стадию создания своей формы. С этого времени человек мог “делать себя”, фабриковались произвольные истины, идеалы, фанатизм, да даже самые интимные чувства... Человек показался мне пчелой, которая вместо меда неустанно выделяет форму. Он формировал себя в пустоте⁵⁷. Это становление формы предполагало разрушение прежней, и та «пустота», в которой оказываются персонажи Гомбровича, дала основание критике усмотреть в романе «аксиологическую порнографию» как обнаружение или демаскирование недостатка ценностей или псевдоценостей (семья, католицизм, подполье, ницшеанство). Режиссирующий или провоцирующий события манипулятор Фридерик устанавливает для себя закон трансценденции всех ценностей. В этой перспективе «Порнография» представляется «сонатой различных преодолений ценностей», ранее определявших характер персонажей. Амелия преодолевает этос католической набожности и образ одухотворенной женщины, Вацлав — идеалистические представления о матери и любви, Семян — героический образ вождя и конспиратора, Витольд и Фридерик — любые границы, препятствующие их эстетическо-эротическим творениям⁵⁸.

В образе ницшеанца Фридерика, некоей разновидности безумца-сверхчеловека, можно видеть отголосок размышлений о Гитлере, которые Гомбрович записал в своем дневнике: «Его самое большое насилие — это насилие над самим собой в тот момент, когда он представлял себя как Могущество, делая невозможным проявление слабости, отрезая себе пути к отступлению (...) Гитлер должен был действовать не своей собственной энергией, а той, которую ему передавала масса (...). Теперь уже никто не может отступить, потому что находится не в “человеческом” измерении, а в “межчеловеческом”, то есть в «сверхчеловеческом»»⁵⁹.

Человек, в понимании Гомбровича, зависит от того, что происходит между людьми, и из всех природных стихий эта стихия межчеловеческого созидания — самая насильтвенная, и, оставаясь человеческой, она в то же время — нечеловеческая и сверхчеловеческая⁶⁰.

Чрезвычайно существенной представляется в этой связи мысль Гомбровича о зле, совершающем не потому, что человек уничтожает в себе Бога, а потому, что Бог и даже дьявол становятся неважными, когда сам человек становится санкцией поступка. На эту роль претендует в «Порнографии» режиссирующий события Фридерик, по воле которого реальность

приобретает облик театральности, придуманности, происходит намеренное *qui pro quo*, подмена: «Надо участвовать в подпольной акции Ипа. Не подавая виду, что наша подпольная акция — другая. Держите себя так, как будто Вы участвуете в борьбе народа, в АК, в дилемме Польша — Германия, как будто речь идет именно об этом... а на самом деле главное для нас, это чтобы Генька была с Каролем»⁶¹. Театральность действий Фридерика, его тактика манипулирования другими, приводящая к катастрофе, предстает художественной параллелью поведенческой стратегии Гитлера, какой ее видит Гомбрович: «Заметьте, что все это очень похоже на театр... на представление... Гитлер представлял себя более смелым, чем он был на самом деле, для того, чтобы заставить других соединиться в этой игре — но игра вызвала к жизни реальные процессы и создала факты»⁶².

Барышня из поместья Гения, юная героиня «Порнографии», так сказать, «Лолита» Гомбровича, сочетающая в себе притягательность и бесстыдство, как личность пластична до бесформенности, что делает ее идеальным объектом манипуляции, сырьем для режиссерского творчества, которому в романе со всей страстью эротически возбужденных немолодых мужчин предаются его главные герои — Витольд и Фридерик. Благодаря этой юной особе извращаются почтенные идеалы, что приобретает характер запланированного действия: место старого мира занимает новая реальность преступления, по сути уже преступлением не являющегося, поскольку все нормы перестали быть обязательными для соблюдения, новая реальность, рождающаяся из сотрудничества Старых с Молодыми с целью уничтожения прежней системы⁶³.

Среди «почтенных идеалов», дискредитированных в романе — не только шляхетская мифология, легенда о достойной патриархальности традиционного помещичьего уклада жизни (Гомбрович, «как никакой другой писатель опозорил господствующий класс, в “Порнографии” даже более, чем в “Фердыурке”»⁶⁴), но и патриотизм, и воинская доблесть, и религиозные ценности. Мифоборец Гомбрович, называвший себя «ужасно польским и ужасно бунтующим против Польши»⁶⁵, совершающий едва ли не богохульство по отношению к патриотическим идеалам поляка⁶⁶, называл тему родины (читая дневник другого эмигранта-космополита⁶⁷) почти запретной: «Когда человек пишет о родине, у него портится стиль. Как писать, например, о Польше, не впадая в это классическое “а вот мы, поляки”, не делая из себя европейца, не делая мины, не унижаясь, не возвышаясь — без щотовства, шаржа, без укусов, юмора и надрыва... как сунуть пальцы в собственную рану, не производя от боли разнообраз-

нейших гримас? Как щекотать себе ахиллесову пяту, не делая себя паяцем?.. Во мне, может быть, в результате большей географической дистанции, а может быть, в результате большей духовной дистанции (одно дело — художественное произведение, другое — дневник) этот антипольский процесс был заморожен, я о Польше писал всегда холодно, как об одной из преград, затрудняющих мне жизнь, для меня Польша была и есть только одной из моих различных трудностей, я ни на минуту не забывал о второстепенности этой темы»⁶⁸.

Не менее открыто Гомбрович выступает против традиционного для поляка идеала католического благочестия, рисуя, как это происходит в одной из ключевых сцен романа — в костеле, пустоту и выхолощенность религиозного обряда («Чья-то рука вынула из богослужения все его содержание, его нутро ...содержание из всего этого улетучивалось, как газ из воздушного шарика, и... вялое... неспособное более к оплодотворению... богослужение поникло в страшной импотенции!»⁶⁹). Неудивительно, что подобная позиция могла вызывать упреки в антихристианстве. Так, Халтберг пишет о «Порнографии»: «Ни кровавая жертва, ни понятие преступления и наказания здесь не важны. Самое основное — антихристианская тенденция. Грех оказывается как бы освящен и поставлен над добродетелью, как основной принцип жизни»⁷⁰. Более глубокий, как представляется, анализ этого комплекса представлений Гомбровича, позволяет Я. Блоньскому обнаружить у него переживание бездны, несущее на себе знак соприкосновения с тайной, вызывающее глубокий страх. «Порнография» повествует о «построении реальности разумом, лишенным божественных гарантий и обреченным на самого себя», а традиционная религиозность (= костел), в понимании Гомбровича, является фактором, который скорее ловко скрывает, чем обнаруживает метафизическую загадку⁷¹.

Объясняя связь «Порнографии» с метафизикой, Гомбрович говорил, что здесь выявляется другая, более потаенная и менее легальная (по сравнению со стремлением к абсолюту, Совершенству, абсолютной истине, к Богу, к полной зрелости) цель человека — его потребность Несовершенства... Неполноты... Заурядности... Молодости...⁷²

Как бы от имени этого «несовершенства» Гомбрович совершает еще одну бунтарскую попытку, обращая свой ниспровержательский пафос на освященную национальную литературную традицию, и в этом вновь можно заметить его близость к Набокову, язвительно и яростно выступавшему против того, что он называл «Литературой Больших Идей». Русский

писатель заявлял, что «она часто ничем не отличается от дребедени обычной, но зато подается в виде громадных гипсовых кубов, которые со всеми предостережениями переносятся из века в век, пока не явится смельчак с молотком и хорошенько не трахнет по Бальзаку, Горькому, Томасу Манну»⁷³. Можно сказать, что оба они пытались «преодолеть по-своему наследие отцов»⁷⁴. Таковы по сути язвительные замечания Гомбровича в адрес бывшего соотечественника: «Отсюда, из Америки, я намного лучше вижу Польшу, чем пан Кисель, который сидит в ней, как картофелина в мешке; его диалектика трачена молью, он мыслит фразеологией, почерпнутой из польской литературы»⁷⁵. Такова, например, и дневниковая запись, где фигурирует художник, действующий на грани постыдного и смешного, пытающийся напутать тайный ключ, который позволит умиранию ощутить вкус новой жизни, соединиться с рождением, и с криком «На молодость! К молодости!» бросающийся в безумную и стареющую атаку⁷⁶, — в ней явно прочитывается пародийное использование «Оды к молодости» Мицкевича.

Ниспровержение прежних кумиров, распад признанных ранее ценностей совершается в условиях, заданных катастрофой войны, породившей трагическое мироощущение послевоенной эпохи. Критическое осмысление «Порнографии» Гомбровича не могло не учитывать этого, порой заостряя этот исторический аспект «места и времени» создания. Так, например, в этой связи отмечалась близость романов Набокова и Гомбровича: в как бы звучащем в «Порнографии» сакраментальном вопросе, возможно ли писать о любви после Освенцима, виделось основание для ее сравнения с вышедшей пятью годами раньше «Лолитой» («разве не тот же вопрос решается на ее страницах!»⁷⁷). Режиссер Кольский в упомянутой «экранизации» романа Гомбровича заметно усиливает «военную» составляющую сюжета, придавая Фридерику соответствующие биографические детали, отсутствующие в книге, делая главной идеей фильма связь Катастрофы и извращения, что дало основание критику метко определить эту идею как «Порнографию» после Едвабне⁷⁸. Специфическое сопряжение в «Порнографии» эротической темы с военной могло — в случае слишком прямолинейного восприятия — вызывать и возмущение («Отвратительная писаница, где под задымленным печами крематориев небом два господина дают выход своим изысканным чувствам»⁷⁹).

Однако, более оправданным представляется подход к этому роману в иной философской перспективе, учитывая и общий характер мировоззрения писателя, и существенные для него интеллектуальные воздейст-

вия. В своем последнем интервью (июль 1969 г.) Гомбрович назвал двух философов, чье влияние он испытал на себе — Шопенгауэр и Ницше⁸⁰ (здесь важны такие элементы, как пессимизм, «мир как представление» — все индивиды существуют в представлении познающего как зависящие от него, и это составляет основу его беспредельного эгоизма; воля к жизни, воля к власти, иррационализм, дионаисийское начало, «смерть Бога»⁸¹).

Как мыслитель Гомбрович, по его собственному признанию, вообще не верил «в неэротическую философию». В художественном пространстве Гомбровича присутствует опасная и зловещая «Природа», которой пытаются хитроумно противостоять Фридрик, понимая, что к ней следует «покорно и кротко приспособиться... но в душе не поддаваться», ибо ее «поцелуй нередко несет в себе смерть», а «безумный танец любви и смерти — это не менят или гавот, но кровавый и страшный, а иногда возвышенный дионаисийский хоровод, а смертная икота странным образом соединяется с упоением наслаждения»⁸². Поэтому сценография, атмосфера войны, обусловившая соединение космических сил — Эроса и Танатоса, становятся столь подходящими для этого романа, являющегося «повествованием о войне», но лишь в тех категориях, которые Гомбрович для себя давно выработал. И здесь нельзя не согласиться с М. Янион, что в «Порнографии» предстает тайная связь между Фридриком или Молодыми и аурой военного зла, и « полями, одичавшими от войны», по которым носится какая-то черная страсть, «внешняя» по отношению к ним, а они хотят, чтобы она соединилась с их «внутренней», ночной, эротической жаждой зла. Ведь эротизм зла в «Порнографии» несомненен⁸³.

Несомненным кажется и то, что некоторые видные европейские представители поколения Гомбровича во многом сближались с ним в его трактовке эротизма, и его «Порнография» предстает в весьма выразительном интеллектуальном контексте. Среди них писатели и создатели Социологического Колледжа, призывавшие заменить теорию общественного договора — техникой коллективного взаимодействия⁸⁴, — Ж. Батай (1897—1962), первым во Франции применившим психоаналитические методы к анализу политических проблем, М. Лейрис (1901—1990); и Жан Жене (1910—1986) с его крайним индивидуализмом, которому (а не межчеловеческим связям) служит всеохватывающий эротизм, что позволяло коллегам, критикам, да и самому Гомбровичу⁸⁵ увидеть близость «Порнографии» к его «Ритуалу погребения» (1947); и Герберт Маркузе (1898—1979), почти тогда же издавший свою самую известную книгу «Эрос и цивилизация»⁸⁶ (1955), ставшую позже провозвестником «сексуальной револю-

ции» в Европе 1960-х годов, также размышлявший над возможностью соединения эротического и политического измерений. Романы Батая «Небесная синь» или «Возраст мужчины» Лейриса⁸⁷ поднимают те же вопросы Формы и Незрелости, что и «Порнография» Гомбровича, как бы вопрошая: «На каком теле, на каком компосте Незрелости возникает фашизм, как воплотиться в нефашистское тело?»⁸⁸

Драма взаимодействия молодости как незрелого, низменного, пульсирующего стихийного начала, эроса с миром насилия, жестокости, давления, манипуляции, разыгрывающаяся в «Порнографии» отнюдь не в той сфере, на которую провокационно указывает название романа, предстает как глубокий и беспощадный анализ ментальных, политических, социальных процессов в европейской истории XX в., ставших причиной его дегуманизации, массовых преступлений и катастроф, мистификации сознания, разделения людей на диктаторов и толпу, властных режиссеров и покорно исполняющих отведенные им роли статистов.

Примечания

¹ Magazine Litteraire. 1991; L'Atelier du roman. 1994. № 2; Revue des Sciences Humaines. 1995. № 239.

² Gombrowicz W. Pornografia. Parzyż, 1960; *Idem*. Dzieła zebrane. T. 3. Parzyż, 1970, 1982; Pułtusk, 1980; Warszawa, 1984; *Idem*. Dzieła. T. 4. Kraków, 1986, 1987, 1990.

Рус. пер.: Гомбрович В. Девственность. Порнография. Из дневника / Пер., коммент., послесл. Ю. В. Чайникова. М., 1992 (цитаты в статье приводятся по этому изданию); Гомбрович В. Порнография / Пер. С. Макарцева. М., 1994. Рец.: Румянцев А. Порно с изнанки: Витольд Гомбрович, мастер настраивать чувство // Независимая газета. НГ Exlibris. 2000. 12.X.; Zverev A. Obronić Polaka przed Polską: Gombrowicz po rosyjsku // Twórczość. 1996. № 9. Здесь, в частности, отмечается, что Гомбрович делает свою прозу игрой без философских или этических коннотаций, стремясь вместе с тем к тому, чтобы патриотизм не стал антонимом гуманизма.

³ Gombrowicz W. Dziennik. 1961—1966 // Gombrowicz W. Dzieła. T. IX / Red. J. Błoński. Kraków, 1988. S. 251—252. С возмущением отмечает Гомбрович в своем последнем публицистическом выступлении «Писатель и деньги» (Times Literary Supplement. 1969. 25.IX.) заявление председателя международного жюри по присуждению литературных премий в 1965 г., М. Маккарти о том, что она смогла прочесть в «Порнографии» лишь начало, ибо ей было очень скучно (Gombrowicz W. Dzieła. Kraków, 1997. T. XIV. S. 131). Ср. отраженные в сопровождающих американское и русское издания «Лолиты» послесловиях Набокова отклики критики на этот роман: Набоков В. Лолита. Смех в темноте / Сост. С. Б. Ильина и А. К. Коннова. Коммент. А. М. Люксембурга // Набоков В. Собр. соч. американского периода. В 5-ти т. СПб., 2003. Т. 2. С. 381—385, 387—388. Ср. также: «Мне трудно представить себе режим, либеральный ли или тоталитарный, в чопорной моей отчизне, при котором цензура пропустила бы "Лолиту"» (Набоков В. Постскриптум к русскому изданию // Там же. С. 389).

⁴ См., в частности: *Boyers R.* Formy perwersji w «Pornografii» Gombrowicza // Pamiętnik Literacki. 1973. Z. 4. S. 285—310; *Sandauer A.* Schulz i Gombrowicz czyli literatura głębin. Próba psychoanalizy // Kultura. 1976. № 45; *Jarzębski J.* «Pornografia» — próba stworzenia nowego języka // Pamiętnik Literacki. 1979. Z. 3; *Bielecki K.* Rozprawa o «Pornografii» // Twórczość. 1986. № 11/12; *Pawlowska-Jadrzyk B.* Teoretycy i apologeti lekkości w literaturze (na marginesie «Pornografii» Witolda Gombrowicza) // Sztuka i Filozofia. T. 19 (2001); *Garbal Ł.* Edytorskie problemy z «Pornografią» // Archiwum Emigracji. Z. 4 (2001); *Kacik M.* Samotność zwycięzcy // Twórczość. 2002. № 7/8. Библиографию посвященных этому роману работ см.: *Mityk I.* Inne spojrzenie, groteska w prozie polskiej o wojnie i okupacji. Kielce, 1997. S. 220—222.

⁵ См.: *Błoński J.* Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu. Kraków, 2003. S. 232, 238.

⁶ ««Порнография» никогда не привлекла бы меня своим холодом и «сухостью», если бы не ее автор, которого я обнаружил спрятавшимся в ней и решил отыскать» (*Bielecki K.* Op. cit. S. 115).

⁷ Sprawa Gombrowicza // Teksty i teksty. Warszawa, 1990. S. 165; *Jarzębski J.* Podgladanie Gombrowicza. Kraków, 2001. S. 6.

⁸ Ср., в частности, посвященный Гомбровичу выпуск журнала «Teksty Drugie» (2002. № 3).

⁹ *Kolski J. J.* Co powie nam o nas Gombrowicz / Rozm. przerw. Ł. Maciejewski // Kino. 2002. № 5. S. 13—15.

¹⁰ Гомбрович В. Информация // Гомбрович В. Девственность. Порнография. Из дневника. С. 109.

¹¹ Набоков В. Лолита / Пер. с англ. авт.; Предисл. В. Ерофеева. М., 1989; *Он же.* Лолита / Предисл. А. Ливанова. М., 1990; Набоков В. Лолита. Смех в темноте (См. примеч. 3). В статье использовано это издание. Книга вышла в 1955 г. в издательстве «Олимпия Пресс», выпускавшем по-английски запрещенные в Англии или Америке книги. — Набоков В. Послесловие к американскому изданию 1958-го года // Набоков В. Собр. соч. американского периода. Т. 2. С. 379—380.

¹² Зверев А. Набоков. 2-е изд. М., 2004. С. 449.

¹³ Набоков В. Послесловие... Т. 2. С. 378, 383.

¹⁴ Wittlin J. Apologia Gombrowicza // Orfeusz w piekle XX wieku. Kraków, 2000. S. 602. Сам Гомбрович по этому поводу за два дня до смерти сказал: «Я всегда был аутсайдером, человеком, не желавшим иметь ничего общего с политическими партиями, группировками, объединениями, посольствами. Правду говоря, я не был гражданином никакой страны, ибо мое самоощущение было самоощущением эмигранта. Меня в этом даже упрекали, но я им очень горжусь. Я считаю, что каждый уважающий себя художник должен, причем по многим причинам, быть эмигрантом» (*Gombrowicz W.* Pisarz i pieniądz // *Gombrowicz W.* Dzieła. T. XIV. S. 130—131).

¹⁵ Gombrowicz W. Dzieła. Kraków, 1987. T. I. S. 274.

¹⁶ Набоков писал о себе как об американском писателе, рожденном в России, получившем образование в Англии, где он изучал французскую литературу перед тем, как на 15 лет переселиться в Германию, чья голова разговаривает по-английски, сердце — по-русски, а ухо — французское.

¹⁷ Gombrowicz W. Dziennik. 1957—1961 // Gombrowicz W. Kraków, 1988. T. VIII. S. 15.

¹⁸ [bid. S. 74.

¹⁹ Гомбрович В. Предисловие к «Транс-Атлантику» // Гомбрович В. Транс-Атлантик / Пер. Ю. Чайникова. М., 1994. С. 5.

²⁰ Błoński J. Strzykawka Gombrowicza // Teksty. 1981. № 1. S. 6; Idem. Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. S. 279.

²¹ Gombrowicz W. Dziennik. 1957—1961. S. 72.

²² См. например, письмо Ивашкевича: «Ты действительно невероятный. И эта порнография — без единой порнографической сцены! Какой-то очищенный Жене» // Gombrowicz W. Walka o sławę. Korespondencja. Kraków. 1998. Cz. II. S. 42.

²³ См.: Gombrowicz i krytycy. Kraków, 1994. S. 193.

²⁴ Набоков В. Послесловие... Т. 2. С. 380.

²⁵ Люксембург А. Комментарии // Набоков В. Лолита. С. 602.

²⁶ Набоков В. Послесловие... Т. 2. С. 384.

²⁷ Мария Родзевичувна (1864—1944) издала до 1900 г. 20 романов, переведившихся на другие языки, ставших основой киносценариев. Имя популярной писательницы, придерживавшейся консервативно-шляхетских взглядов, использовала национал-демократия. См.: Martuszevska A. Rodziewiczówna Maria // Polski Słownik biograficzny. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź, 1988—1989. T. XXXI. S. 369—373.

²⁸ Иrena Зажицкая (1900—1993) начала писать уже в 17 лет, работала школьной учительницей в провинции. Ее перу принадлежат рассказы (сб. «Свадебные туфельки», 1917—1918, опубл. 1929, 1930), романы «Дикарка. История любви» (1919, опубл. 1927, 1929, 1930; продолжение — «Вечная молодость», 1933), «Явная грешница» (1928, 1930), «Осколок заклятого зеркала» (1928, 1929) и многие другие. — Słownik współczesnych pisarzy polskich / Pod red. E. Korzeniewskiej. Warszawa, 1964. T. 3. S. 581—582.

²⁹ См.: Janion M. Forma gotycka Gombrowicza // Gorączka romantyczna. Warszawa, 1975. S. 194—197.

³⁰ Примечательно, что Набоков употребляет сходный образ — в ином смысле, отставая независимость своего художественного текста от идеологической составляющей: «“Лолита” вовсе не буссир, тащащий за собой барку морали» (Набоков В. Послесловие... Т. 2. С. 382).

³¹ См.: Janion M. Forma gotycka... S. 192—193. Cp.: Merival P. Estetyka perwersji — chwyty powieści gotyckiej u Jamesa i Gombrowicza // Literatura na Świecie. 1982. № 1. S. 340—353.

³² Sandauer A. Witold Gombrowicz — człowiek i pisarz // Sandauer A. Zebrane pisma krytyczne. Studia o literaturze współczesnej. Warszawa, 1981. S. 587.

³³ Głowiński M. Parodia konstruktynwa («O “Помографии” Gombrowicza») // Głowiński M. Gry powieściowe. Warszawa, 1973. S. 293.

³⁴ Jarzębski J. Kicz jest w nas // Jarzębski J. Podglądarka Gombrowicza. S. 148.

³⁵ Гомбрович В. Информация. С. 109.

³⁶ Gombrowicz W. Dziennik. 1957—1961. S. 111—112. Фрагменты дневника в рус. пер. см.: Гомбрович В. Из «Дневника» / Пер. и примеч. Ю. В. Чайникова // Новый мир. 1996. № 11,

1998. № 2; Гомбрович В. Дневник. 1957—1961. Фрагменты книги // Иностранный литература. 2004. № 12. См. также: Janion M. «Ciemna» młodość Gombrowicza // Twórczość. 1980. № 4.

³⁷ Jeleński K. Witold Gombrowicz ou l'immaturité adulte // Preuves. 1959. № 95. Цит. по: Miecznicka M. Gombrowicz à la française // Teksty Drugie. 2002. № 3. S. 86.

³⁸ Szpakowska M. Gombrowicz uporządkowany // Twórczość. 1986. № 11/12. S. 104.

³⁹ Gombrowicz W. Dziennik (1953—1956). Kraków, 1997. S. 205—206.

⁴⁰ Ibid. S. 218.

⁴¹ См.: Jarzębski J. Podglądarka Gombrowicza. S. 112.

⁴² Kuharski A. Witold, Witold and Witold. Performing Gombrowicz // Gombrowicz's Grimaces. S. 278.

⁴³ Jeleński K. A. W. Gombrowicz // Tri-Quarterly. 1967. № 9.

⁴⁴ Gombrowicz W. Dzieła. Kraków, 1996. T. XIII. S. 295.

⁴⁵ Szulc B. Ferdydurke // Skamander. 1938. № 35. S. 2—4.

⁴⁶ Gombrowicz W. Dziennik. 1957—1961. S. 10—11.

⁴⁷ Накануне войны, в 1938 г. он писал: «Жестокость детей в основном бывает бескорыстной. Невинная “чистота” молодых душ не только не препятствует жестокости, напротив, еще усиливает ее» (Wittlin J. Odon von Horvat // Orfeusz w piekle XX wieku. S. 551—552).

⁴⁸ Wittlin J. Apologia Gombrowicza // Orfeusz w piekle XX wieku. S. 596—598.

⁴⁹ Ср. дневниковую запись 1958 г. о телесности и метафизике: «Разве я — метафизика... разве я не соглашалась на теле? О, я смертельно влюблена в теле! Тело для меня почти решающее. Никакой дух не компенсирует телесного уродства, и физически непривлекательный человек всегда будет для меня из расы уродов, даже если бы это был сам Сократ! Моя метафизика существует для того, чтобы истекать в теле... постоянно... почти без отдыха... она как лавина с естественной склонностью вниз... страсть моя, греховность, темная сторона ценных для меня более, чем моя светлая сторона». — Gombrowicz W. Dziennik. 1957—1961. S. 123—124.

⁵⁰ Гомбрович В. Порнография. С. 202. Здесь в уста Фридрика вложена вариация неоднократно высказывавшейся Гомбровичем мысли о том, что человек «распят между Богом и Молодым»; «Если философ говорит, что человек “хочет быть Богом”, то я бы добавил: “человек хочет быть молодым”» (Gombrowicz W. Dzieła. T. V. S. 534; беседы с Д. де Ру; Гомбрович В. Из Дневника // Гомбрович В. Порнография. С. 317).

⁵¹ Гомбрович В. Порнография. С. 246—247.

⁵² Набоков В. Послесловие.... Т. 2. С. 381.

⁵³ Gombrowicz W. Dziennik. 1957—1961. S. 134.

⁵⁴ Гомбрович В. Информация. С. 109.

⁵⁵ Гомбрович В. Порнография. С. 244. Ср.: «Он все еще олицетворял собою властолюбие и власть — господин, повелитель, — но насилиовать он больше не мог. Иссякла его мощь» (С. 242).

⁵⁶ Gombrowicz W. Krótkie wyjaśnienie (Pamiętnik z okresu dojrzewania) // Gombrowicz W. Dzieła. T. I. S. 196.

⁵⁷ Głaz K. Gombrowicz v Vence i inne wspomnienia. Kraków, 1989. S. 132—133.

⁵⁸ Fiała E. Transgresje racji moralnych w «Pornografii» Gombrowicza // Teksty Drugie. 2002. № 3. S. 35—56.

⁵⁹ Гомбрович В. Из Дневника // Гомбрович В. Порнография. С. 313.

⁶⁰ Гомбрович В. Предисловие (1951) // Гомбрович В. Транс-Атлантик / Пер. Ю. Чайникова. М., 1994. С. 113—114.

⁶¹ Гомбрович В. Порнография. С. 211.

⁶² Гомбрович В. Из Дневника // Гомбрович В. Порнография. С. 312—314.

⁶³ Jarzębski J. Podglądarka Gombrowicza. S. 71.

⁶⁴ Bloński J. Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. S. 174.

⁶⁵ Ч. Мишош считал, что спор с Польшей не исчерпывает творчества Гомбровича, который, по его мнению, был писателем философского склада, избравшим в качестве предмета рефлексии одну черту своей культуры, и, снаряженный таким образом, вступил в поединок с миром. Этой чертой был сарматизм. Можно сказать, что Гомбрович — это Ян Хризостом Пасек, обретший самосознание. Борьба с Польшей, поединок с миром. Эти военные термины оправданы тем, что в Гомбровиче, несмотря на его сарказм, было что-то от рыцаря или воина в латах. — Jak brzmi Gombrowiczowskie dzieło w 1999 roku? Odpowiedzi na pytanie zadane przez redakcję «Tygodnika Powszechnego» // Tygodnik Powszechny. № 31.1.VIII. 1999.

⁶⁶ См.: Gombrowicz W. Dziennik. 1957—1961. S. 21—27.

⁶⁷ Bobkowski A. Szkice piórkiem. Francja 1940—1944. 2 t. Paryż, 1957.

⁶⁸ Gombrowicz W. Dziennik 1957—1961. S. 101—102. Ср. также: Szpakowska M. Gombrowicz uporządkowany. S. 70—111.

⁶⁹ Гомбрович В. Порнография. С. 120.

⁷⁰ Hultberg P. Pornografia i alchemia. Prolegomena do analizy «Pornografii» Gombrowicza // Pamiętnik Literacki. 1973. Z. 2. S. 186.

⁷¹ Bloński J. Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. S. 214.

⁷² Гомбрович В. Из Дневника // Гомбрович В. Порнография. С. 316.

⁷³ Nabokov V. Послесловие... Т. 2. С. 382.

⁷⁴ Там же. С. 385.

⁷⁵ Gombrowicz W. Dziennik. 1957—1961. S. 74.

⁷⁶ Ibid. S. 125—126.

⁷⁷ Пурин А. В. Гомбрович. Порнография // Нева. 1995. № 8. С. 204—205.

⁷⁸ Sobolewski T. Pornografia Jana Jakuba Kolskiego w Wenecji // Gazeta Wyborcza. 2003.31.VIII.

⁷⁹ Sandauer A. Witold Gombrowicz — człowiek i pisarz. S. 182.

⁸⁰ Gombrowicz W. Wywiad // Gombrowicz W. Dzieła. T. XIV. S. 474; Glaz K. Op. cit. S. 117. См. также: Russovich A. O «Pornografii» // Odra. 1999. № 11. S. 74—76. Tł. D. Rycerz.

⁸¹ См., в частности: Musial G. Karafka Baczewskiego // Twórczość. 1986. № 11/12. S. 155.

⁸² Wittlin J. Barbarzyństwo // Orfeusz w piekle XX wieku. S. 46, 52.

⁸³ Janion M. Forma gotycka... S. 202.

⁸⁴ Salgas J.-P. Erotyzm gołombrowicza. S. 101.

⁸⁵ Гомбрович уже после написания своего романа, находил у Жене самые ценные элементы своей «Порнографии», однако поданные в гомосексуальном ключе: «Жене! Жене! Представьте себе, какой позор: привязался ко мне этот педераст и все время ходил за мной... я был первым!» (Gombrowicz W. Dzieła. T. IX. S.133). Ср. также: Kacik M. Lena ocalona // Teksty Drugie. 2002. № 3. S. 70—77.

⁸⁶ Marcuse H. Eros and Civilization. Boston, 1966. Рус. пер.: Маркусе Г. Эрос и цивилизация / Пер. и предисл. А. А. Юдина. М., 1995. Ср. также: Эткинд А. Эрос невозможного. М., 1993.

⁸⁷ Лейрис М. Возраст мужчины: О литературе, рассматриваемой как тавромахия / Пер. с фр. О. Е. Волчек, С. И. Фокина. СПб., 2002.

⁸⁸ Salgas J.-P. Op. cit. S. 101—102.

М. Лескинен

«Польскость» и евроцентризм в «Дневнике» Витольда Гомбровича

Стиль «Дневника» В. Гомбровича с трудом поддается однозначному определению. Несомненно, что этот текст создавался по законам единого, цельного произведения и его неверно рассматривать в качестве так называемого «литературного дневника» или «дневника писателя». В нем бессмысленно искать элементы живой, непосредственной реакции пишущего на сиюминутные происшествия, ошибочно определять его как исповедь художника, признающегося в своих художественных методах и иных пристрастиях. Как верно отметила О. Медведева, «Гомбрович в кавычках — таков герой его “Дневника”¹. Эти записи более тяготеют к эклектике жанров, среди которых преобладают размышления в свободной форме, часто никак не связанные с повседневной жизнью и окружающей действительностью, а также жесткий и детальный разбор рецензий и критических откликов на произведения автора.

Сложно также однозначно определить истинную авторскую позицию. Эта особенность Гомбровича отмечается многими исследователями его творчества². В своих произведениях так же, как и в «Дневнике», Гомбрович выступает как мистификатор; он постоянно — явно и исподволь — играет с читателем. Его интерпретация собственных произведений в «Дневнике» подтверждает главный принцип творчества: «Я не описыватель и глашатай мира внешнего — я пою только то, что творится во мне самом, внутри»³. Именно «проговаривание» и попытка структурировать свой внутренний мир находятся в центре повествования, хотя этот анализ удивительным образом переплетается со стремлением передать *ощущение* жизни. Телесность, осязательность впечатлений и даже рассуждений доминирует и в образности «Дневника», и в его стилистике, и в философских вставках-эссе автора, внешне выстроенных строго логично и даже с неким пародийным преувеличением именно формальности этой логики. Рациональное и чувственное начала причудливо переплетаются и в построении дневниковых записей, и в их поэтике. Иронизируя над потенциальным стремлением читателя-интеллектуала реконструировать истинную идейную позицию автора, изысканно глумясь над любопытством про-

фанов в отношении всяческих откровений, Гомбрович предвосхищает принципы союза или игры автор/читатель в постмодернизме. Однако этот ход, как и другие «уловки», чрезвычайно осложняет анализ текста.

Проблема использования «Дневника» в качестве повествовательного текста зачастую кажется неразрешимой, поскольку ставит вопрос о методах его интерпретации. Очевидно, что они нуждаются в обосновании. Об этом применительно к «Дневнику» писала О. Медведева: «Является ли эта информация информацией “из первых рук”, и можно ли ею пользоваться подобно тому, как критики пользуются сведениями, почерпнутыми из обычных источников? Критики Гомбровича порой оказываются в плenу... мысли писателя. Они с легкостью приписывают ему слова повествователя, принимая их без каких бы то ни было поправок, за слова самого Гомбровича. Думается... что “Дневник” не может и не должен быть средством интерпретации творчества писателя... “Дневник” сам подлежит интерпретации как художественный текст»⁴.

Не просто сочетание, но сращение рациональной формы и эмоционально-чувственного содержания призвано запутать исследователя-читателя. Отношение писателя к Европе, Польше и к различиям культур в целом всегда высказывается прямолинейно. Об особенностях этой прозрачности будет сказано ниже. Но оно не может быть понято без учета некоторых чрезвычайно важных установок и идей Гомбровича-писателя и Гомбровича-мыслителя.

Гомбрович многократно заявлял об *идеализации молодости*, о не-зрелости как периоде триумфа прекрасной телесной формы и доминирования чувственного над интеллектуальным. Но одами в адрес юности, воплощающей неиспорченность формой, он не ограничивается. Ключевая и символическая оппозиция творческой философии Гомбровича — не-зрелость, молодость и / зрелость, взрослость связана с противопоставлением свободы и принуждения; гибкости и окостенелости и, в конечном итоге, формы и содержания. Этим отличительным, или, как часто подчеркивают исследователи творчества писателя, программным противопоставлением пронизан самый первый роман Гомбровича «Дневник периода возмужания» (1933)⁵. Думается, что это произведение стало этапным в судьбе писателя, определив его пристрастие к данному жанру, отвечая его стремлению скрыться и одновременно саморазоблачиться в *имитации* дневниковой исповеди. Незрелость как поиск формы, и ее постоянное видоизменение, воспринимаемые Гомбровичем как признак живой жизни, пути, — в отличие от стабильного, неподвижного и всегда однозначного состояния зрелости как омертвения, неизбежно обращает нас к категори-

ям его философии истории. Оценка периодов и состояния человеческой жизни переносится на сферу бытия культуры — вполне в духе романтизма. Динамичность недо-зрелости (термин Гомбровича) противостоит статичности зрелой или претендующей на зрелость культуры, носителями которой подразумеваются старые, европейские (и в том числе польский) народы. По окончании романа «Порнография» (1958) в «Дневнике» появляется запись о том, что помимо стремления к полной зрелости как апогею слияния с абсолютом, вершине самосовершенствования, существует «более потаенная и менее легальная цель человека, его потребность Несовершенства, Неполноты, Заурядности... Молодости»⁶. «Молодость — высшая и абсолютная ценность жизни»⁷, — декларирует писатель. Она является точкой отсчета и в его представлениях о целях и динамике развития культуры.

Центральной в системе взглядов Гомбровича на мир и культуру, своеобразным критерием оценки и творчества, и культуры как творчества национального, стала *идея личности*. Противопоставление личности, индивида всякому коллективу, сообществу, народу отличает произведения писателя от любых стилей, направлений и идеологий первой половины XX в. Гомбрович находится в оппозиции к реализму с его убежденностью в существовании «объективной» действительности с ее формообразующим влиянием на человека. Его лозунг — истинный человек абсолютно свободен и от всего и для всего — иначе определяет взаимоотношения человека и мира. «...Все происходящее, — пишет он, поясняя идею пьесы «Венчание» (1947), — не что иное, как взаимоформирование, постоянное противоборство двух ограничивающих друг друга сил — внутренней и внешней»⁸. Под первой подразумевается личность, под второй — народ, сообщество, государство, цивилизация и т. п.

Полемизируя с польскими коллегами по писательскому цеху, он так определяет свое отличие от них в автокомментарии к «Транс-Атлантику»: «Считаю, что оно заключается в самом понимании человека: меня от вас отделил тот факт, что я ушел значительно дальше вас в понимании зависимости человека от человека, что у меня человека постоянно создают другие люди... В то время, как вы считаете, что человек в принципе таков, каким он является нам в своих поступках и словах, я считаю, что в своих проявлениях человек постоянно подвергается деформации; в то время, как вы считаете, что он живет своими собственными чувствами... имеет свои собственные мысли и взгляды, я убежден, что в нем нет ничего полностью собственного... потому что он реализуется в соприкосновении с внешней действительностью; в то время, как вы считаете, что в истоках

своих мир человека истинен и правдив, для меня он представляется по сути своей фикцией, ложью, искажением... И когда вы встречаете в моих произведениях реальность, в которой соприкасаются не столько человеческие личности, сколько формы, то эта игра Форм, освобожденных из человека и как бы живущих своей собственной жизнью⁹. Приведенная цитата не только демонстрирует понимание писателем-эмигрантом своего места и значения в польской литературе; она может служить иллюстрацией особого метода и стиля дневниковых размышлений Гомбровича, связанных с декларацией своего кредо. Перед читателем проходит перечень главных категорий и оппозиций с использованием основных терминов лексикона автора «Дневников»: форма/деформация, свобода/зависимость, внутреннее/внешнее, творчество/действительность, молодость/зрелость и др. При этом понятие «Форма» является фундаментом философии, творчества и основополагающим термином в лексиконе Гомбровича, хотя его содержание невозможно охарактеризовать однозначно. Форма имеет множество оттенков смысла и поэтому в каждом конкретном случае значение ее необходимо выявлять заново.

Подчеркивая, что перед ним как писателем никогда не стояла цель реалистического отображения действительности, он отказывается от тех значений или отношений, которые можно приписать героям его романов как «типическим» представителям современности. Столь же резко категоричен Гомбрович и в неприятии разномастных критических этюдов о своем творчестве, относящих его к разоблачителям и страшным «борцам» с польскими заблуждениями и предрассудками. Именно этот пафос единодушно вычитывали между строк интерпретаторы его произведений. Автор «Дневника» стремится доказать обратное: в его прозе нет современности, нет актуальности. Смысл творчества понимается им как процесс самопознания пишущего, своеобразный психологический самоанализ, но и он не выражает позицию автора в его завершенном, определившемся виде (ибо тогда она станет затвердевшей, мертвой Формой). Каждое произведение демонстрирует *ощущение* писателя, его присутствие «здесь и сейчас». Но по той же причине его интерпретацию собственного творчества в «Дневнике», равно как и полемику с литературными критиками, не следует принимать на веру. Лишь только у читателя начинает складываться твердое и настойчиво доказываемое автором убеждение в том, что перед ним — бунт индивидуализма (т. е. сФОРМированная идея), как Гомбрович тут же начинает уверять, что этого-то он вовсе не имел в виду. Стоит только восхититься завораживающей одой в честь врожденной грации и совершенства телесных форм индейца, как не

упускавший вас из виду автор отрезвляет разоблачением, предъявляя — не без удовольствия — поистине ужасающий лик этого «сына природы». Другими словами, писатель постоянно меняет позицию самоопределения, как бы подтверждая свой излюбленный тезис о том, что он еще молод, т. е. жив как художник, поскольку не склонен к ясным «точкам» зрения и жестким формулировкам. Ускользание становится главной стратегией автора в его игре с читателем «Дневника».

Рассуждения о «польской» и «европейской» занимают значимое место в «Дневнике» Гомбровича. Поводом для них чаще всего становятся те или иные рецензии и критические отклики на его романы «Фердыурке» и «Транс-Атлантик». Тема Европы и Америки как Запада связана с их противопоставлением Не-Западу (Аргентине и Польше). Америка (США) и Европа (Франция, Англия, реже — Германия и Италия) представляются писателю носителями «зрелой» и потому дряхлой, совершенной культуры, в старых и потому омертвельных и безжизненных формах.

Южная Америка и, в частности Аргентина, для Гомбровича — символ юной, ищущей себя жизни. Образно эта оппозиция воплощена в сравнении скульптуры и живой картины. Такое сопоставление очень характерно, поскольку телесность является излюбленной категорией, а Тело — чуть ли не персонажем «Дневников», раскрывая особое — чувственно-материальное восприятие Аргентины: «Для меня эта непризнанная молчаливая молодость страны была живым подтверждением моих собственных переживаний, состояния духа, то, благодаря чему эта страна увлекла меня, как мелодия или как предчувствие мелодии... Для меня если и было в Аргентине и было что достигающее полноты выражения и способное импонировать как искусство, как стиль, форма, так это то, что появлялось на ранних стадиях развития в юноше и никогда во взрослом»¹⁰. Гомбрович резко негативно высказывает о стремлении латиноамериканской интеллектуальной и творческой элиты идеализировать Европу и ее достижения, о попытках подражать ей, равняться с нею. «...Аргентинская элита... напоминала смиренную молодежь... стремящуюся научиться у старших старости!.. Лишь бы иметь зрелую литературу! Лишь бы сравняться с Англией и Францией! Лишь бы побыстрее вырасти! — писал он. — Однако я был к ним в претензии за то, что они не могли выработать собственного отношения к культуре, которое соответствовало бы их собственной реальности и реальности Аргентины... Ведь они находились в той стране, где зрелость была слабее незрелости, и здесь, в Аргентине, искусство, религия, философия значат не то же самое, что в Европе»¹¹.

Культурная модернизация, ставшая основополагающим и определяющим процессом политической и экономической истории XX в. (и в Южной Америке, и в Восточной Европе), вызывает у Гомбровича обостренное чувство, он попросту не видит никакого смысла в стремлении многочисленных государств и народов сравняться с цивилизацией Запада (т. е. «Старой» Европой и США). Иначе говоря, Гомбрович, признавая первенство европейской и американской культур, оценивает их будущее как бесперспективное. Хотя писатель и не высказываетя прямо, складывается впечатление, что он — сторонник идеи циклического развития, а не теории прогресса. Согласно его взглядам, главное достижение западной — умирающей — культуры, состоит в том, что она добилась свободы личностного самовыражения художника, которое только и способно на истинное творчество. Но, достигнув этого, она расплатилась будущим и потому застыла в выдающихся своих творениях. По логике Гомбровича, совершенство этих форм находится в прямой зависимости от степени развития личности и потому неизбежно будет влиять на новые поколения художников, обрекая их на подражание и следование образцам. По этой причине в процесс созидания на данном этапе должны вмешаться другие — «молодые» культуры, которые в поисках себя и адекватных форм должны слушать себя, ориентироваться на собственное ощущение мира и бытия, совершенствуя свое «я».

Гомбрович утверждает, что именно на периферии культурного пространства рождается самобытность личности и культуры. Значительное место в «Дневнике» занимают описания поездок по Аргентине в 1957—1958 гг., в которых писатель высказывает суждения о провинции и провинциализме¹². Насмехаясь над преклонением местных аргентинских интеллектуалов перед европейской (в частности, французской) художественной элитой, Гомбрович со свойственной ему иронией и беспощадностью отмечает постоянное подспудное стремление сравниться с «высокой» культурой, так или иначе сделать Париж¹³ критерием жизни, творчества, политики и истории. И неважно, возвышает или принижает себя аргентинец, главное другое: он не видит себя вне чуждого контекста, лишаясь внутренней (содержательной) и внешней (художественной) свободы, поскольку связан образцом для подражания и стремится к эталонным формам; он не осознает собственного потенциала, заложенного в многообразии и оригинальности латиноамериканской культуры: «Только тогда возможна аргентинская литература, когда писатель забудет о том, кто он, забудет о Европе, об Америке, об Аргентине и начнет выражать себя. Истина объявитя тогда, когда ее перестанут искать. Аргентин-

цы не задаются вопросом: почему Я не могу творить, они спрашивают: почему Мы не можем создавать?»¹⁴

Незрелость, неопределенность, размытость форм есть залог развития и самобытности. Потому писатель порицает подражательство, претендующее на универсализм: «Я устал от универсализма!», и разоблачает провинциализм всякой стремящейся к готовым формам незападной культуры, нарекая «провинциализм обратной стороной универсализма»¹⁵. Универсаллизм в лексиконе Гомбровича — синоним евроцентризма в той же степени, что и американства. Но вину за евроцентризм он возлагает на неевропейские культуры, обожествляющие готовые эталоны. Однако ответственность за это лежит не на культуре в целом, а на конкретных личностях, которые не хотят и не умеют открываться, приижая свою самобытность, культурное своеобразие, свое «я». Те же претензии Гомбрович обращает и к польской культуре, лелеющей «польскость» как единственно истинное выражение национального духа и характера своего народа. Его вердикт довольно суров: «У нас нет литературы, политики, культуры. Надо стремиться к уровню европейцев, хотя мы и не они»¹⁶. Но в этом случае писатель подразумевает иное: обретение внутренней независимости культуры, освобождение от вековых и ограниченных, по его мнению, представлений о польском патриотизме как примете провинциализма.

В рассуждениях о польском провинциализме писатель исходит из другой посылки: он не приемлет любого «мы», всяческих коллективных представлений, апелляции к народу, нации, сообществу и т. п. «Не умей выразить своего Я, переходят на Мы»¹⁷, — характеризует Гомбрович аргентинцев. Он осуждает «польскость» именно с этой точки зрения, он видит в ее идеализации подчинение индивидуального конкретного бытия, единственной и неповторимой жизни личности абстрактному и дiktующему зависимости от набора готовых форм «мы». Преклонение перед своей национальной историей, сакрализация польской — вот концентрированное его выражение. «Польскость спонтанна и естественна, скрыта в каждом из нас, но она приводит к ущербности, поскольку мы пожертвовали... широтой и свободой духа во имя коллективной мощи — которую не обрели, так как она недостижима»¹⁸. Всякая коллективная идентичность чужда Гомбровичу, поскольку она состоит из набора общих, определенных и якобы неизменных черт; он не видит в ней зародыша развития, рассматривая ее как механизм подавления индивидуальности. «Что такое Америка, американцы, — это лишь термин, обобщение, абстракция. Что такое “американская действительность”? То, что каждый

может понимать так, как ему угодно. Америка станет зрелой тогда, когда станут зрелыми люди, ее населяющие... Многое из этого относится и к Польше, и к полякам»¹⁹, — утверждал Гомбрович.

Национальное чувство и всяческий патриотизм представляются писателю не более чем словами, прикрывающими несвободу и рабскую зависимость Поляка от польского «мы». «Чем более поляк будет самим собой, тем более он будет поляком, — писал он. — Если Польша не позволяет ему свободу мысли и чувств, это означает, что Польша не позволяет ему быть собой, или — вполне поляком»²⁰. Польская литература, воспевающая «польскость», по этой причине лишена всякого индивидуального проявления, а потому мертворожденна, она «лишена всякого истинного индивидуализма, ей удавалась только аффирмация народа»²¹. Да и польский народ для Гомбровича — некая абстракция, ненавистная Форма, ломающая и перекраивающая под себя: «Народ не просто нас парализовал, он, вдобавок, заставлял вас принимать этот паралич как самое большое сокровище и заставлял вас вставать на колени как раз перед тем, что вас... ослабляло»²²; «Народ, как и каждое сообщество, может нас корежить, деформировать, доходя в этом до самого нашего нутра... Нам бы следовало так определиться психологически, чтобы быть 'и в народе, и вне народа — и даже над народом. "Вне" и "над" — для того, чтобы иметь возможность создать для себя народ по образу и подобию нашему»²³.

Размышления о польской истории и национальном характере занимают в «Дневнике» значительное место, они связаны с философией истории Гомбровича. Так, критическое отношение к польской культуре (точнее, культуре «польскости») писатель объясняет своим видением истории. Защищаясь от обвинений в антипатриотизме «Транс-Атлантика», он заявляет: «Не Польша была темой моего романа, а Я, я сам...»²⁴ Отказавшись от отождествления личностной, творческой и национальной идентичности, присущей польскому пониманию патриотизма, Гомбрович, быть может, является предтечей нового — постмодернистского — восприятия истории. Он оспаривает бывшее непреложным в течение нескольких веков убеждение, что есть предопределено Богом или прогрессом течение истории²⁵, провозглашая равноправное существование инвариантов всякой национальной «биографии» и, следовательно, истории.

Судьбы стран и народов он предлагает рассматривать в разных дискурсах, определяя их например, не развитием государственности и государства, а используя иной критерий — развитие личности: «Две истории — государства и личности не всегда шли параллельно и иногда наиболее тяжкие для народа времена были самыми счастливыми для личности.

Эти два пути не идентичны. Не будучи принужденны любить и воспевать польскость, мы могли бы не любить нашу историю. Важно увидеть нашу ценность не в том, чем мы являемся, а в том, как мы можем преодолеть себя, нашу чуждую форму... Я есть исключение из моей истории»²⁶.

В данном отрывке В. Гомбрович, предлагая альтернативный взгляд на ход истории, в сущности отмечает и неизбежную заданность, с которой всякая наука (историческая — не исключение) подходила в течение веков к объекту своего изучения. Отвергая монополию на истину историческую, национальную, творческую, Гомбрович и в последующих своих рассуждениях не прибегает к штампам: не в декларируемой свободе выбора, а в разнообразии путей, в случайностях и неожиданных поворотах судеб людей и культур он видит законы развития. Он чуждается какой-либо позиции, отказывается от нее как от неизбежно закостенелой Формы. Только в постоянном движении, поиске, метаниях человека (или народа) писатель усматривает скрытый смысл. С другой стороны, Гомбрович рассматривает как конфликт столкновение архаичного представления о патриотизме, который призван к прославлению и консервации констант польской национальной идеи с судьбой отдельного человека. Он резко отвергает любые предписания, обязанности, налагаемые обществом или малым сообществом на личность. И потому даже священная для польского сознания — причем на протяжении нескольких веков — идея служения Отчизне и борьба за ее независимость переводится им в неожиданные для читателя категории. Такая позиция Гомбровича во многом опередила время и многим представлялась эпатажем, но в действительности была продуманной и зрелой.

Писатель не менял местами привычные и готовые знаки главных идеалов польской истории — а уже в этом виделась многим угроза польскому национальному духу, как и вообще всякому европейскому патриотизму; он считал подлинным олицетворением коллективного бытия возможность личностной эволюции, которая может быть осуществлена только в том случае, если наследие станет восприниматься без насилия.

Таким образом, польский патриотизм и польскость — суть оборотная сторона неприемлемого для Гомбровича европоцентризма, питаемого незрелыми неевропейскими культурами. Эта оппозиция соответствует другой дилеммии — провинциализм/универсализм. В таком контексте польскость уподобляется провинциализму и воплощает иную форму зависимости от Европы — «соревнование с Западом», опирающееся на стремление доказать свою равнозначность и равноправность при музейной сохранности национального и культурного своеобразия: «Я позволил себе

нашептывать польской интеллигенции, что истинная ее задача состоит не в соревновании с западом в созидании формы, а в обнажении самого отношения человека к форме и, следовательно, к культуре²⁷. Но современники Гомбровича живут в пленау прежних идеалов и ценностей; лишившись в силу разных причин присущей писателю свободы творчества, они всеми силами пытаются законсервировать польскую культуру под лозунгом сохранения ее псевдоклассической чистоты. В итоге, по мнению автора «Транс-Атлантика», все сводится к банальной претензии на европейскость. В отношении поляков Гомбрович на редкость последователен в обосновании своей позиции: он доказывает, что особенность Польши проистекает из того, что «она находится посредине и потому в ней есть нечто от карикатуры и на Восток, и на Запад... Поляк — пьянячка из харчевни “Под дохлым псом и котом”»²⁸, поскольку обе эти части света одряхлели и находятся на грани умирания. Продолжив метафору, можно полагать, что у выпивохи выбор невелик — сменить харчевню или бросить пить.

Гомбровичу, таким образом, претит понимаемый в традиционных, романтических категориях, польский патриотизм, в котором видится единственный залог процветания родной культуры. Но ведет ли это к космополитизму, в котором на протяжении многих десятилетий подозревали его и критики, и читатели?

Отрицая зрелость как застывшую конечную форму и воспевая молодость за богатство выбора и способность к развитию, Гомбрович, как считали некоторые, призывал к самосовершенствованию — процессу созревания личности и культуры. Он подчеркивал неоднократно, что не является поклонником космополитизма — «ни того сухого, научного, теоретического и абстрактного, с его интеллектуальной схемой идеального универсального устройства, равно как и того, который рождается из сентиментальной анархии и представляет собой... мечтания светлых умов о полной свободе... Наоборот, мое понимание человека как сущности, творящего сообща с другими конкретными людьми, толкало меня в сторону любого общения...»²⁹ Космополитизм как отсутствие национальной привязанности, равнодущие к ощущению кровного родства или сопричастности не имеет ничего общего с якобы «антипольскими» настроениями писателя. Гомбрович настаивал на том, что только «всеобщее единение» создает полноценную творческую личность, которая может стать основанием для всякого истинно национального, но не зависимо-провинциального развития собственной культуры.

В заключение следует подчеркнуть характерную и оригинальную черту «Дневников» — несмотря на кажущуюся возможность реконструировать взгляды писателя, Гомбрович не изменяет себе и постоянно уводит читателя от любых однозначных ответов: «его мерцающий, переменчивый характер определяется тем, что каждая следующая строка... может быть опровергнута предыдущей, а позиция автора не задается, а выбирается читателем. В сущности, («Дневник». — М. Л.)... — огромная игровая площадка»³⁰. Но в то же время писатель стремится к структурированию собственного мировоззрения и мироздания. Иначе как объяснить бросяющуюся в глаза особенность авторского комментария, связанную с постоянным и навязываемым приемом, а именно: и в «Дневнике», и в прозе Гомбрович интерпретирует круг наиболее волнующих его литературных, философских и идейных исканий как культуролог-аналитик. Он точно и аргументированно вскрывает, систематизирует и интерпретирует свои же собственные трактовки и пояснения, которые выстраиваются вокруг трех основных категорий: человек, пространство, история; он перечисляет и доминирующие в его картине мира основные коды (например, тела, движения, природы и др.) и семиотические оппозиции, среди которых кроме вышеперечисленных наиболее существенны я/мы, личность/сообщество, внешнее/внутреннее, старое/новое, жизнь/смерть, высокое/низкое, жизнь/сознание, мужчина/женщина, ценность/недо-ценность, совершенство/несовершенство и т. п.³¹ Создается впечатление, что подобной авторопрезентацией он не оставляет ни читателям, ни критикам, ни исследователям никакой свободы анализа, никакой возможности для самостоятельного воссоздания и изучения внеtekстовой подоплеки, идейных поисков, «кухни» художника, — поскольку делает ее вторичной.

Что это: самоанализ из опасения быть неверно понятым? Желание выразить себя не только в художественном, но и в философском тексте? Следствие неадекватной, осуждающей литературной критики? А, может быть, очередная мистификация, игра с читателем, воспринимающим «Дневники» и «Предисловия» к романам как искренний голос автора? Или же стремление в систематизации лучше понять самого себя? Думаю, что однозначного ответа на эти вопросы не существует. Ведь это противоречило бы установленным Гомбровичем правилам игры и его стремлению не стать Формой, и, следовательно, не быть ограниченным определенностью. Однако разгадка может быть связана со следующими словами этого выдающегося польского мыслителя: «В силу того, что мы строим наши миры, связывая одно явление с другим, я не удивился бы, если бы пранацело времени имело бы бинарную структуру. Она задает направле-

ние и является началом порядка. В сознании есть что-то вроде... ловушки для себя самого»³². Может быть, эта внутренняя противоречивость и оказалась его постоянством, фундаментом его мира, а стремление освободиться от вызовов самоидентификации стало мотивацией творчества, призванного объяснить самого себя.

П р и м е ч а н и я

¹ Медведева О. Р. Диалог: философия и поэтика (Мартин Бубер и Витольд Гомбрович) // История и поэтика. М., 1994. С. 154.

² См., в частности: Gombrowicz filozof. Kraków, 1991 и статьи О. Медведевой, например: Медведева О. Р. Восприятие: статистика и эстетика. На материале творчества В. Гомбровича // Функции литературных связей. На материале славянских литератур. М., 1992.

³ Цит. из предисловия В. Гомбровича к первому изданию в Польше романа «Транс-Атлантик» по: Грищенков Р. В. Сократ versus Форма, или Жизнеописание Витольда Гомбровича // Гомбрович В. Космос. СПб., 2001. С. 20. Цитаты и фрагменты «Дневника» В. Гомбровича приводятся в переводе Ю. В. Чайникова.

⁴ Медведева О. Р. К проблеме жанра в литературе авангарда (О «Дневнике» В. Гомбровича) // Литературный авангард. Особенности развития. М., 1993. С. 109.

⁵ В российском литературоведении наиболее убедительный анализ этого мотива представлен И. Е. Адельгейм в статье настоящего сборника. См.: Адельгейм И. Е. Наследники Гомбровича. Отношения «ребенок/взрослый» в молодой польской прозе после 1989 года.

⁶ Цит. по: Грищенков Р. В. Указ. соч. С. 25.

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 17—18.

⁹ Там же. С. 19.

¹⁰ Там же. С. 13.

¹¹ Там же.

¹² Gombrowicz W. Dziennik. 1957—1961 // Gombrowicz W. Dzieła. Kraków, 1989. T. 8.

¹³ Ibid. S. 77—78.

¹⁴ Ibid. S. 162.

¹⁵ Ibid. S. 84—85.

¹⁶ Ibid. S. 159—160.

¹⁷ Ibid. S. 160.

¹⁸ Ibid. S. 21—22.

¹⁹ Ibid. S. 245.

²⁰ Ibid. S. 22.

²¹ Ibid. S. 23.

²² Цит. по: Грищенков Р. В. Указ. соч. С. 22.

²³ Там же.

²⁴ Gombrowicz W. Op. cit. S. 29.

²⁵ Идеи провиденциализма и мессианизма, как известно, были твердо усвоены польской культурой со времен формирования сарматизма, выдержали испытание романтической историософии и смогли устоять перед польским позитивизмом и марксизмом; и как следствие, польская история виделась (этот национальная польская идея жива и сегодня) как жертвенность польского народа во имя обретения независимости национального духа и государственности.

²⁶ Gombrowicz W. Op. cit. S. 27.

²⁷ Цит. по: Грищенков Р. В. Указ. соч. С. 29.

²⁸ Gombrowicz W. Op. cit. S. 236.

²⁹ Ibid. S. 22.

³⁰ Медведева О. Р. К проблеме жанра в литературе авангарда... С. 110—111.

³¹ Примерами подобного рода «самоанализа» наполнен «Дневник» Гомбровича. Характерный пример — пояснения к завершенному в 1958 г. роману «Порнография», почти полностью состоящие из «автореструктурирования» его главных семиотических оппозиций. Фрагмент этого отрывка на русском языке см.: Грищенков Р. В. Указ. соч. С. 24—26.

³² Там же. С. 27.

А. Липатов

Историческое раздвоение польской культуры: инволюция сарматизма и эволюция европеизма (от казуса Войчеха Дембленецкого до казуса Витольда Гомбровича)

Национальная история — это не только история правителей и их правления, не просто история форм государственности и свойственных им правовых норм, равно как и не всего лишь политическая история социально-экономических изменений и смены общественных формаций. И дело тут не только в том, что само понятие «развитие» — так называемый «исторический интерес» — стало подвергаться обоснованному сомнению в науке XX столетия. В минувшем — множество примеров не только эволюции, но и инволюции. Если речь идет о европейской цивилизации, достаточно вспомнить обретшие масштабы катастрофы явления: уничтожение варварами римской империи, а турками-сельджуками — византийской культуры в древнейшей истории; в истории же новейшей — цивилизационный излом двух мировых войн и трех тоталитаризмов: большевистского, фашистского и нацистского.

Наряду с инволюцией общечеловеческого масштаба обратное движение имело место и в локальных составляющих общеевропейской истории (одним из примеров могут служить судьбы культур сербов и болгар после ликвидации их государственности средневековыми завоевателями).

Не вторгаясь в дискуссию, имеет ли история свой скрытый внутренний смысл, присущи ли ей некие закономерности, обладает ли она общей направленностью, — то есть не разделяя позиций тех школ, которые, признавая наличие этих качеств, ведут нескончаемую полемику с позиций провиденциализма, телеологии, неопозитивизма либо материализма, отдаю предпочтение тем, кто рассматривает минувшее как конкретную данность. При этом наиболее предпочтительным путем постижения различных ее сфер представляется осмысление культурных представлений и менталитета общности, которая создает свое государство и право, читит либо свергает своих правителей, претворяет в жизнь политические замыслы, осуществляет социально-экономические изменения — то есть все то, что в силу закономерностей обратной связи в свою очередь воз-

действует на культуру и менталитет самих создателей данной системной реальности и ее продолжателей.

В случае Польши феноменом национальной культуры и самого менталитета поляков является сарматизм. В нем впервые обрело зрелое проявление самосознание формировавшейся на протяжении Средневековья народности, культурные представления и менталитет которой в эпоху Возрождения воплотились в создании политическим классом нового типа государственности и права. Речь Посполитая (польская калька с латыни: *res publica* — общее дело) являла собой шляхетскую республику. Внутри сословное равенство прав независимо от имущественного ценза и занимаемых должностей, двухпалатный парламент (сейм) и выборность короля, присягавшего соблюдать права и свободы шляхты — все это было отражением культурной эволюции политического класса на протяжении Средневековья. Позже, консолидируясь в обществе гражданского типа (идеалом которого была Римская республика), шляхта трансформирует традиционную систему управления в такое устройство, когда государство служило личности, а не личность предназначалась государству. Этот персонализм политической культуры и этот тип самоидентификации «мозга нации», коим всегда и везде является правящее сословие, отразились в изменившемся смысловом наполнении понятия «Польша». Наряду с обозначением территории и государства в эпоху Средневековья и Ренессанса (XVI в.) — это понятие с 1530-х годов начинает отождествляться со всем, что свое — своей культурой и своим государственным устройством, а с 1560-х годов выступает как коррелят национальной самоидентификации¹.

Этот эволюционный процесс формирования народности, изменений в государственном устройстве, правовой системе и в самом типе культуры не просто обрел отражение в языке и письменности, но был осмыслен и сформулирован в концепции сарматизма как национальной идеи, характера самопонимания, типа самоопределения и особенностей выявления своих корней в обществивилизационной древности, а тем самым и утверждением своего места в истории современной Европы. Обращаясь к античным авторам, ренессансные историки Мачей из Мехова, М. Бельский, Л. Гурницкий и др. обосновывали происхождение коренных народов Речи Посполитой — поляков, литовцев и русинов (как назывались тогда украинцы и белорусы) — от воинственных сарматов. Эта сугубо историографическая концепция (подобная историографиям других государств тогдашней Европы) вводила многоэтническую политическую нацию² Речи Посполитой в круг древней истории, тем самым вырастала в собственных глазах, как возвышала шляхетские роды степень древнос-

ти их генеалогии и геральдики. Это возвышение означало не возвышение над другими, а вхождение в их круг. Обретенное во времена Средневековья чувство конфессиональной общности христианского мира теперь — в эпоху Возрождения — восполнялось осознанием культурной общности мира европейского. Польская историография и художественная литература XVI в. отразили это ощущение и осознание сопричастности к совершенствам соседей по цивилизации, которые волей истории опередили поляков в сокровении европеизма. Догоняющее развитие польского самосознания и чувства культурной общности с ведущими народами цивилизационного универсума отразилось не только и в им свойственном утверждении своего присутствия в библейской и античной истории, но и в современности. Отсюда это знаменитое изречение «Отца польской литературы» М. Рея «Поляки не гуси, свой язык имеют» (то есть подобно ведущим народам Запада творят не только на латыни, как во времена Средневековья) или же строки Я. Кохановского — крупнейшего поэта славянства времен Возрождения:

I wdarłem się na skałę pięknej Kalijopy
Gdzie dotychczas nie było znaku polskiej stopy

(«И я вторгся на скалу прекрасной Каллиопы,
Где до сих пор не ступала польская стопа»).

Ренессансный сарматизм — это мировосприятие поляков по сути своей космополитичное, светский аналог христианского космополитизма минувшего Средневековья, мировосприятие, единящее их с современной Европой, ее культурой и ее образом мыслей.

В последней четверти XVI в. формируется концепция (А. Гванини, М. Стрыйковский, С. Сарницкий и др.), согласно которой от сарматов ведут свою родословную только поляки. В течение первой половины XVII в. собственно историографическое и открытое на европейскую общность народов мировосприятие сарматизма утрачивает не только свою культурно-ренессансную основу, но и первоначальное надэтническое и надсословное содержание, присущее ренессансному типу мышления в категориях политической нации. Теперь сарматизм обретает значение сословной идеологии шляхты и служит обоснованием национально-государственной идеи Речи Посполитой как шляхетской державы и утверждением концепции «шляхетского народа» как понятия не только гражданственного, политического и правового, но и этнического. Это воплощается в мифе о том, что предками шляхты — «рыцарского сосло-

вия» — были воинственные сарматы, предками же крестьянства — местные племена, ими покоренные.

Идеология сарматизма обрела проявление в неизбежной для каждой идеологии ограниченности интеллектуально-познавательных горизонтов, в напыщенном самолюбовании шляхты собственной исключительностью, в сословно-националистической мании величия, ксенофобии, религиозной нетерпимости и презрительном отношении к другим сословиям. Безудержное восхваление всего, что свое, сопровождалось высокомерным отверганием всего, что «чужое». Следствием этого отмежевания от ренессансной открытости европеизма стала культурная замкнутость и духовный провинциализм.

Именно этому типу сарматизма суждена была долгая жизнь. Сам же его феномен³ — прямое отражение и яркое проявление *инволюции* в истории Польши и польскости. Внешними причинами этого обратного процесса наряду с возобладанием Контрреформации (которая нивелировала ренессансный плюрализм интеллектуальной жизни, культуры и художественного творчества) были почти непрерывные войны XVII столетия. А это означало не только неизбежный хозяйственно-экономический упадок, деградацию культуры, связанную как с ожесточением нравов, так и упадком образования. В бесконечных битвах одно за другим гибли молодые поколения — цвет нации. И именно внутренние факторы — понизившийся уровень духовности и интеллектуальной зрелости правящего сословия — стали причиной того, что идеологическая замкнутость возобладала над открытостью персоналистского мышления. Отсюда и деградация самой политической культуры правящего сословия: переживающая расцвет во времена Ренессанса система шляхетской демократии (когда значительную часть депутатов сейма и преобладающую часть членов сената составляли выпускники университетов) теперь оказывается во власти магнатской олигархии, преследующей свои партикулярные интересы.

Высокая культура польского Возрождения и сарматизм Барокко образовали тот взаимоупор⁴, который выдавил высокую культуру вниз, а низовую культуру шляхетской массы вытолкнул на поверхность. С этих времен процесс, сопутствующий формированию польской нации и становлению ее самосознания, обретает бинарное воплощение в сфере культуры: продолжающееся до сих пор параллельное существование и конфликтность открытого на мир цивилизации европеизма высокой культуры нации сочетается с отгораживающимися от европейского универсума самодовлеющим, самодостаточным и самодовольным национализмом культуры низовой.

Крайним и колоритнейшим проявлением самого сарматского «духа» польского самосознания XVII в. является трактат Войчеха Демболенцкого (1585 — ок. 1646), который одно время был капелланом разбойной кавалерии А. Лисовского, снискавшей печальную славу далеко за пределами Речи Посполитой (также и на русской земле). «Буквой» же шляхетского быта, образа мыслей, поведенческих стереотипов и культурного кругозора явились «Воспоминания» Яна Хрызостома Пасека (ок. 1633 — ок. 1700), провинциального шляхтича, солдафона, сутяги и забияки.

Трактат В. Демболенского «Происхождение самобытного государства мира... что есть наидревнейшее в Европе Королевство Польское, или скифское одно только на свете имеет подлинных преемников Адама, Симы и Яфета в правлении миром от Бога предустановленном» (1633) — апофеоз сарматизма. Отождествление сарматов со скифами (дабы «по совокупности» приписать полякам славные древности двух народов) — всего лишь «вступление» к давнейшой отечественной истории, которая начинается в... раю, где прародители человечества общаются с Богом... на польском языке. Отсюда предсказание будущего владычества поляков: «Белый Орел вскоре снова над всем миром распахнет свои крылья»⁵.

Эпоха Просвещения — возобновление эволюции путем обращения к прерванной традиции Возрождения и открытости восприятия современного Запада. Новый взаимоупор барочного сарматизма и высокой культуры выталкивает вниз массовую шляхетскую культуру, которая продолжает вегетировать в глубокой провинции и в захолустье мелкопоместной шляхты (*zaścianek*). При этом во времена зрелой окцидентализации искусства Просвещения некоторые его представители, минуя сарматский « дух », обратились к сарматской «букве» — формам, отражающим национальный колорит, и стилям, обладающим специфически национальным оттенком. Так возникает «просвещенный сарматизм», или «сарматизированное» Просвещение⁶.

Романтизм — и в первую очередь такие его крупнейшие представители, как А. Мицкевич и Ю. Словацкий в поэзии, Г. Жевуский в прозе — по сути продолжил и развил этот сугубо эстетический опыт взаимодействия высокой и низовой культур эпохи Просвещения⁷. Романтикам, естественно, была чужда идеология традиционного сарматизма, его же бытовая культура, язык и фольклор являлись для них теперь, во времена национальной неволи, не только самобытным и многокрасочным образом прошлого независимой Польши, но и привлекали эстетически самой своей фактурой, как великолепный литературный материал. Такое восприятие характеризовало и отношение к сарматизму в литературе времен реализма.

ма: наиболее яркий пример — трилогия Г. Сенкевича, написанная «для укрепления духа». В период репрессий царизма, подавления польскости и насилиственной русификации она воспроизводила героику борьбы за Польшу в XVII в., используя (как ранее романтики) поэтику сарматской гаванды, стилизую «под сарматскую» манеру повествования и саму лексику, идеализируя рыцарственность «сарматов», которая вводилась в контекст западноевропейской рыцарской культуры⁸.

Обретение Польшей независимости освобождало польскую литературу от гражданственно-патриотической миссии сохранения нации, лишенной государственности. В течение почти полутора веков именно литература выполняла функции государства, объединяя нацию, поддерживая национальное самосознание и национальную культуру. Теперь же обретенная «нормальность» национального бытия в границах собственного государства стала предпосылкой возвращения литературы к той «нормальности», которая была свойственна литературам независимых государств. В этой новой исторической ситуации возник взаимоупор польскости времен зависимости и польскости времен свободы. И эта освобожденная польскость, преодолевая прежние стереотипы, столкнулась не только с национальными комплексами времен неволи, но также вступила в спор с польскостью низовой культуры — неосарматизмом, отгораживающимся от современной культуры Запада и компрометирующим польскость высокой культуры своим польским провинциализмом.

На глазах входящих в литературу писателей (и Гомбровича в их числе) освобожденная польскость стряхивала с себя и ангажированную польскость времен неволи, и свой «невольный» сарматизм, и свою провинциальность. Свободная от национально-идеологической обязанности и идейной необходимости борьбы за польскость литература обретшего государственность народа принимала тот классический облик, который утрачивался ею, начиная с эпохи разделов страны тремя соседними империями. Гомбрович входил в эту самоосвобождающуюся литературу, когда вместе со ставшими анахроничными традициями отпадали предпосылки и исчезала сама потребность в героико-патриотической стилизации сарматизма, а одновременно в европейски открытой стране обнажился тот затхлый провинциализм и душок мелкопоместного шляхетского захолустья, которые, будучи прямым продолжением сарматизма, на свой лад блюли польскость-свойскость. Только если ранее они отгораживали ее от поработителей, то теперь — от современного европеизма. Отгораживали в мышлении, культуре, отношении к «своим» и «чужим». Это самовыражение незрелости самой *формы* такого рода польскости, агрессивное само-

проявление ее довлеющей самой себе *сущи*, заскорузлой в атавизме собственного традиционализма, бередило сознание Гомбровича — личностно и литературно. Личностро, ибо он сам вышел из шляхетского захолустья, сам строил себя как личность, осознавая свои комплексы и свою индивидуальную особость в мире столкновения разных типов культур и свойственных им стереотипов мышления и поведения. Литературно, ибо он стремился к художественному осмыслению — воплощению этого конфликтного многообразия — разнообразия, личностного и коллективного, что конкретизировалось у него в антиномиях «зрелости — незрелости», «юности — взрослости», «полноценности — неполноценности», «формы и хаоса». Такого рода раздвоенность внешней реальности и ее внутреннее восприятие обрело разрешение художественное и философское в абсурдистском юморе «Фердыдурке», в формах ее сатиры и пародирования реальных образов, обычных ситуаций, расхожих суждений и самого быта⁹. При этом за шутовской маской, которую надел на себя повествователь, скрывается метафизическая грусть автора, горько осознающего свое отчуждение от сарматско-доморошенной незрелости культурных форм естественной среды своего обитания, своей страны, равно как и отчуждение от провинциализма самого среднеевропейского пространства, в котором находится эта его страна¹⁰. Собственно, продолжавшийся на протяжении всей жизни спор Гомбровича с польскостью отражает ту отмеченную выше раздвоенность национальной культуры и вытекающую отсюда конфликтность, которые явно обозначились во взаимоупоре высокой ренессансности и низовой — сарматской — барочности в конце XVI — начале XVII в.

«Мое отношение к Польше, — писал Гомбрович в «Дневнике», — проистекает из моего отношения к форме — я стремлюсь увильнуть от Польши, как увильнуть от формы — здесь и там то же самое задание»¹¹. Если «Фердыдурке», заключавшая в себе метафизические дилеммы автора и художественные формы их воплощения, стала своего рода литературной транспозицией индивидуального Я Гомбровича, то в «Транс-Атлантике» это индивидуальное Я трансформируется в социокультурную взаимосвязь Я и Мы — польскости индивидуальной и польскости коллективной. Одно не просто переходит в другое — одно и другое сливаются друг с другом, составляя целое: неизбытную в национальной истории и непреходящую в национальном самосознании Польшу реальных панов Демболенцких и Пасеков, Польшу литературных панов Соилиц, Пястов, Дантышеков и Заглоб¹².

Кажущийся слитным и внутренне целостным образ этой польскости достигается следованием той традиции литературной условности, первые и классические образцы которой в поэзии представляет «Пан Тадеуш» А. Мицкевича, а в прозе — «Воспоминания Солиды» Г. Жевусского. «Внешней» формой этих образцов является жанровая ипостась сарматской гавенды¹³, характерный для нее тип повествования, стиль и лексика; «внутренней» — тип мышления повествователя, менталитет персонажей, их вкусы, само общее восприятие ими мира, людей, межчеловеческих отношений и, конечно же, «войскости-польскости», а в ней себя самого — рассказчика-повествователя. У истоков этой литературной традиции эпохи романтизма стоит подлинный памятник сарматской культуры — «Воспоминания» Пасека и шляхетский фольклор, живущий в глухих провинциях и медвежьих углах культурного захолустья мелких поместий.

Гомбрович в «Транс-Атлантике» проявил себя как достойный продолжатель национальной классики в жанре гавенды. Причем продолжение это абсолютно новаторское: традиционное для жанра отождествление рассказчика с действительностью, о которой он повествует, с коллизиями, в которых он участвует, с персонажами, которые он изображает, — все это создает иллюзию реального воспроизведения реальности, низведенной до абсурда и гротеска образом мыслей и поведенческими стереотипами сарматизма. Наделив же рассказчика своим именем и отождествляя рассказываемое с художественно преображенными фактами собственной биографии, Гомбрович спровоцировал читательское отождествление образа повествователя, его мыслей и поступков со своей собственной персоной. Такой прием вызывает ассоциацию с вошедшим в польскую историю и историческую память поляков мудрым королевским шутом Станьчиком, служившим при ренессансных дворах Александра, Зигмунта I и Зигмунта II. Прославленный литераторами XVI в., он воплощал политическое здравомыслие и трезвый скептицизм. Извращение идей, деяний, слов наводит на него безысходную грусть: таков он на известной картине Я. Матейко. А Гомбрович в предисловии к очередному изданию «Транс-Атлантика» вынужден пояснить возмущенным соотечественникам: «Отсюда мое ощущение поляка как существа деформированного, лишенного свободы действий... — Поляки! Поляки! Вы обязательно *любите* свое недоразвитие — а это катастрофа!.. На нашем энтузиазме, восторге, самовлюбленности мы въехали — который уже раз в истории? — в катастрофу»¹⁴. Необходимость пояснения сути «Транс-Атлантика» и своей позиции была вызвана тем, что представленный в повести образ современного сарматизма и состояния польских умов был воплощен в духе и стиле

самого вывернутого наизнанку сарматизма, что вызвало бурю возмущения. «Транс-Атлантик», писал Гомбрович в предисловии к изданию 1953 г., призван был «защищать поляков от Польши... освободить поляка от Польши... сделать так, чтобы поляк не поддавался покорно своей польскости, а именно свысока к ней относился... Польша это жизнь нашей общности, такой, какой она сформировалась в течение веков. Но разве это не были века... болезненно конвульсионного существования, века недоразвитости?.. А поэтому, если поляк хочет быть полноценным человеком... не должен ли он отказаться служить этой “польскости”, которая его нынче определяет?»¹⁵

Гомбрович — крайний индивидуалист в жизни, явный персоналист в мышлении и творчестве, поэтому ему претит массовое, нивелированное расхожими стереотипами самосознание «патриотических» наследников сарматской шляхты. Сенкевич героизировал ее, описывая ту роль, которую она сыграла, обороны Польши в XVII в. Гомбрович же дегероизирует сарматскую современную, описывая типы и коллизии поляков в Аргентине, где его застало начало войны. Знаменитый клич пана Заглобы — героя сенкевичевской трилогии — «Кучей, милостивые паны, кучей!» — обретает в «Транс-Атлантике» новое измерение. Гомбрович эту сарматскую «кучность» пародирует и развенчивает в гротескных образах и бурлескных коллизиях повести, где реальность выворачивается на сюрреальную изнанку. Этому сюрреальному сарматизму XX в., его «коллективному бессознательному» может противостоять не иной тип «коллективного сознательного» — не та или иная идеология, а критически мыслящая личность, персонализм индивидуального «я», отваживающееся преодолеть национально-исторические стереотипы прошлого, отбросить традиционные эталоны мировосприятия и формы поведения. Это и вынужден был объяснить оскорбленным соотечественникам автор в предисловиях и в своем «Дневнике». На вопрос читателей — «О Польше ли это?» — Гомбрович отвечает: «Но я же никогда не написал ни слова о чем-либо, кроме как только о самом себе... “Транс-Атлантик” понемногу есть всем, чем хотите: сатирой, критикой, трактатом, игрой, абсурдом, драмой — но ничем исключительно, ибо он есть только мной, моей “вibrацией”, моей разрядкой, моим бытием»¹⁶. Звучит, как польский аналог флоберовского «Мадам Бовари — это я».

Индивидуализм Гомбровича отражает свойственный высокой культуре персоналистский тип мышления, а его полемика с «польскостью» суть современное продолжение исторического конфликта высокой и низовой культур одной нации. Эта полемика просматривается со времен сармат-

ского барокко. Она становится знаковой для эпохи Просвещения и с той поры, обретая специфические особенности очередных исторических периодов, продолжается по сей день. Если же речь идет о XX в., то после С. Выспянского с его «Свадьбой» Гомбрович является крупнейшим этой традиции продолжателем и модернизатором.

Шляхетская культура стала основой формирования общенациональной культуры поляков. С XVI в. ее эталоны начинают усваиваться в городской среде, а с века XIX — в крестьянской.

Низовой пласт культуры шляхетского сословия — массовый сарматизм — вегетировал непрерывно, охватывая другие сословия и тем самым утрачивая свои сословные границы. До сих пор на низовом уровне культурного мышления сохраняются его родовые черты: националистическая мания превосходства, самовосхваление, ксенофобия, антисемитизм и тот давний «национализированный» католицизм, который ныне не воспринимает как постановления Второго Ватиканского собора, так и позицию самого «польского папы» в отношении прегрешений католичества и католиков.

В такой реальности раздвоения польской культуры и раздвоенности польского самосознания общеевропейское признание Гомбровича не могло быть признанием общепольским. Дело ксендза Демболенцкого ныне продолжают ксендз Рыдзык и ксендз Янковский, а пана Пасека — пан Леппер. Для идущих за ними масс, для уже политически объединяющих эти массы («Кучей, милостивые паны, кучей!») партий типа Лиги польских семей, Крестьянской самообороны, Всепольской молодежи — для этого здравствующего и наступательного неосарматизма Гомбрович такой же «чужой», «не наш», «не истинный поляк» и не «настоящий католик», как прославившие польскую литературу и саму Польшу Б. Шульц, З. Херберт, Ч. Милош. Скандалные выступления неосарматов против торжественных похорон и почетного погребения нобелевского лауреата на Скалке, где покоятся прах других именитых литераторов Польши, продемонстрировали, что в польском самосознании поныне присутствует не только трезвый европеизм грустного шута Станьчика и скептического пересмешника Гомбровича, но по-прежнему живет и здравствует ядренный сарматизм ксендза Демболенцкого и незабвенного пана Пасека.

П р и м е ч а н и я

¹ См.: Bem-Wiśniewska E. Funkcjonowanie nazwy *Polska* w języku czasów nowożytnych. Warszawa, 1998.

² Помимо шляхты коренных народностей в это сословие входили крестьишиеся евреи и крымские татары, а также представители зарубежного дворянства на службе Польско-Литовского государства.

³ Сарматизм оброс внушительной научной литературой. Здесь можно отметить следующие публикации: *Ulewicz T. Sarmacja: studium z problematyki słowiańskiej XV i XVI w.* Kraków, 1950; *Polska XVII wieku.* Warszawa, 1969; *Tazbir J. Kultura szlachecka w Polsce. Rozkwit — upadek — relikt.* Warszawa, 1979; *Teksty.* 1974, № 4; *Hernas Cz. Barok.* Warszawa, 1993; *Тананаева Л. И. Сарматский портрет.* М., 1979; *Липатов А. В. Литература в кругу шляхетской демократии.* М., 1993; *История литературы западных и южных славян.* М., 1997. Т. I—II; *Лескинен М. В. Мифы и образы сарматизма.* М., 2002.

⁴ Термин, введенный в научный обиход С. С. Аверинцевым (См.: *Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы.* М., 1977).

⁵ *Dembołecki W. Wywod jedynoładnego państwa świata... że najstarsze w Europie Królestwo Polskie lub scytyjskie samo tylko na świecie ma prawdziwe sukcesory Jadama, Setha i Japheta w panowaniu świata od Boga w raju postanowianym.* Warszawa, 1633. К. 106. (Белый Орел — герб Польши).

⁶ См.: *Липатов А. В. Литература в кругу шляхетской демократии.* С. 209—240; *История литературы западных и южных славян.* Т. II.

⁷ См.: *Липатов А. В. Исторический роман: общие закономерности и национальная специфика (Русско-польские типологические параллели XVIII — середины XIX века)* // *Славяноведение.* 1993. № 3.

⁸ См.: *Lipatow A. W. Etos — powieść — uniwersalność kultury (Rosyjsko-polskie paralele typologiczne)* // *Lipatow A. W. Słowiańszczyzna — Polska — Rosja. Studia o literaturze i kulturze.* Izabelin, 1999.

⁹ См.: *Miłosz Cz. Kim jest Gombrowicz* // *Miłosz Cz. Prywatne obowiązki.* Paryż, 1972; *Japiński Z. Ja Ferdydurke.* Lublin, 1985.

¹⁰ См.: *Japiński Z. Błazenada podszyta tragiczmem* // *Rzeczpospolita.* 2000. 16—17.IX. № 217.

¹¹ *Gombrowicz W. Dziennik.* 1953—1956. Kraków, 1989. S. 59.

¹² Персонажи из произведений Мицкевича, Жевусского, Словацкого и Сенкевича.

¹³ Свойственный низовой шляхетской культуре тип устного повествования; польский аналог нашего сказа.

¹⁴ *Gombrowicz W. Dzieła.* Kraków, 1988. Т. III. S. 138—139.

¹⁵ Ibid. S. 139—140.

¹⁶ Цит. по: *Matuszewski R. Literatura polska, 1939—1991.* Warszawa, 1995. S. 355.

Л. Мальцев

Витольд Гомбрович и Густав Херлинг-Грудзиньский: диалог с экзистенциалистами

Существует ли польский экзистенциализм? Нет жесткой необходимости в безоговорочном принятии очередного «изма». И все же особая напряженность выбора между «порабощением» и «освобождением» разума направляла путь польских писателей в русло философии существования¹. Естественно, круг парижской «Культуры» способствовал диалогу писателей с экзистенциалистской традицией, который велся в жанровых границах «философской эссеистики», срединой между художественным и философским творчеством. Так, творчество Витольда Гомбровича и, тем более, Густава Херлинга-Грудзиньского нельзя назвать «философским» в строгом смысле слова, но влияние философских идей на человека и общество подвергается в их книгах пристальному исследованию. «Дневник» Гомбровича и пришедший ему на смену «Дневник, писавшийся ночью» Херлинга-Грудзиньского содержат критику интеллектуальной жизни Европы XX в. В совокупности время их публикации охватывает полвека, с 1953 по 2000 г., с перерывом в два года (1969—1971). По жанровой формулировке и по сути это «полярные» дневники. И такое их свойство прослеживается в трактовке творчества экзистенциалистов.

1. Гомбрович и экзистенциализм Сартра

Из всевозможных этикеток Витольду Гомбровичу, пожалуй, более всего подошло бы именование «польским Сартром». Но почему тогда и Сартра не называть «французским Гомбровичем», ведь роман «Фердыдурке» написан за год до появления произведения «Тошнота»? Посетив Париж 1930-х, будущий польский писатель ощущал агрессию Формы, превосходящей и подавляющей, и выступил против нее. Он отобразил конфликт между подлинным и «не-подлинным» бытием, свободой и несвободой, что дало основание его другу, издателю и критику его произведений Константы А. Еленьскому говорить об авторе «Фердыдурке» как об «экзистенциалисте до Сартра», только экзистенциалисте неосознанном и даже «несознательном», подобном «мольеровскому господину Журдену, который не знал, что говорит прозой»².

Особенность поколения Гомбровича такова, что в «насмешке» над действительностью и «гротескном напряжении» таились беспокойство и даже страх. Философия «незрелости» была одним из проявлений и саркастичности, и трагичности мироощущения. «Атакующее бегство» в Аргентину накануне мировой войны, напомнившее поступки героя «Фердыдурке», и есть следствие серьезной несерьезности, а также, по автору, «смелой трусости»³. Гомбрович играет формой — именно тем, что вызывает внутренний дискомфорт, и, таким образом, движется к разрядке напряжения. Это разновидность бунта, которым нейтрализуется чуждость и враждебность окружающего мира.

Связи Гомбровича с экзистенциализмом и родственными ему системами уже оговорены во многих комментариях⁴ и автокомментариях⁵. Экзистенциализм, прежде всего в презентации Жана Поля Сартра и Мартина Хайдеггера, явился одним из главных «коллективных» персонажей интеллектуального «Дневника» (1953—1966). На первый взгляд, польский писатель сам «ставит точки над i» в этой проблеме, что создает для исследователей угрозу тавтологии. В действительности Гомбрович «автоинтерпретатор» не столько отвечает на вопросы, сколько задает их. Приходится постоянно задумываться, где правдивость, а где мистификация. Автор «Дневника» признается в «искренней неискренности» (I, 56), замечая, что человек обречен на вечное актерство. Удовлетвориться «откровенностью» Гомбровича либо искать непроторенных путей объяснения его творчества — это уже личное дело читателя.

Решение проблемы притяжения Гомбровича к экзистенциализму и отталкивания от него реализуется на двух уровнях: во-первых, оценка творчества экзистенциалистов в «Дневнике» и других текстах; во-вторых, соотношение Я и Другого, при этом под «Я» подразумевается сам автор, а под коллективным «Другим» — экзистенциализм как философское и литературное направление.

В «Дневнике» экзистенциализм поставлен в общий ряд с марксизмом и католицизмом — влиятельными концепциями в Польше 1950—1960-х годов. С обеими борется Гомбрович, находя и в той, и в другой порабощающий фактор «формотворчества». Философия существования порождает в нем еще более ревностное сознание конкуренции, но она тот соперник, с которым писатель постоянно заключает перемирие и даже союз. Гомбрович показывает, что экзистенциализм долгое время оставался «непольским», ибо не отвечал национальным традициям в мере, равной католицизму, и в то же время представлялся излишне «интравертным», чтобы бросить вызов марксизму. В «Польских воспоминаниях»

Гомбрович приводит мнение знакомого француза, что «поляки не имеют этого в крови», и, проверяя предположение, прослеживает развитие национального самосознания от патриотического романтизма, в его экзальтации и пренебрежении к рассудочности, до марксизма, с его опорой на научность, но отягченного грехом схематизации. И тут, считает писатель, есть шанс для философии существования как завершения триады. Автор «Фердыдурке» резонно полагает, что польский поворот к экзистенциализму будет политическим: «Если там (в Польше. — Л. М.) прорастет экзистенциальное зерно, то во имя протesta и реакции (на несвободу. — Л. М.), как самооборона личности, все более осознающей свое искажение»⁶.

В проекции собственного Я экзистенциализм, по Гомбровичу, есть извилистый путь к подлинности, сопряженный не только с приобретениями, но и с утратами. Именно поэтому стереотип «второго Сартра» в «Дневнике» заменяется автостереотипом «недо-Сартра», который сам собой вписывается в гомбровичевскую апологию «незрелости». И вот перед читателем поклонник французского философа, носящий под мышкой труд «Бытие и ничто» не без трепета перед «сильнейшим» мыслителем (III, 119). Но почему автор «Дневника» столь охотно признается в несамостоятельности? Повторяющаяся недестная самооценка говорит о работе сознания, которое устанавливает, а значит, преодолевает привязанности. Действительно: «Постоянная и полная искренность как постоянное усилие, чтобы привязаться к себе, является, в сущности, постоянным усилием, чтобы отказаться от себя. Составлять неизменный список того, чем являешься, значит постоянно отказываться и скрываться в сфере, где больше нет ничего, кроме чистого и свободного взгляда»⁷. Этот чистый взгляд-самооценка «извне» приводит Гомбровича к парадоксу, что философия Сартра, призываая к аутентичности, выступает формой, а значит, препятствием на дороге к аутентичности.

Суждения Гомбровича разворачиваются, на первый взгляд, в неразрешимых противоречиях, но при внимательном чтении вырисовывается триада. Итак, писатель удивляется: «...Почему, когда я позднее познакомился с теорией, это не пригодилось мне ни на что?» (I, 285). Затем парадоксально утверждает: «...Я не верю, чтобы какая-нибудь культура, искусство, литература могла бы сегодня позволить себе миновать экзистенциализм» (I, 293). «Неужели экзистенциализм пригоден любому автору... кроме Гомбровича?», — воскликнет иной читатель. Но автор «Фердыдурке» снимает это недоумение универсальной рекомендацией: «Экзистенциализм нельзя перескочить; его можно преодолеть» (I, 294). Итак, интеллектуальный путь создателя «Дневника» — именно в преодолении эк-

зистенциализма, в борьбе с ним его же идеями во имя изменения облика: как следствие, в воспроизведении Гомбровича экзистенциализм перестает быть теорией.

Как это происходит? Выстраивается диалектический ряд: «я» — «другой», «субъект» — «объект», «существование» — «сущность», плюс понятийные пары самого Гомбровича: «auténtичность» — «форма», «молодость» — «зрелость». Появляются ссылки на экзистенциалистов Серена Кьеркегора, Мартина Бубера, Альбера Камю, Карла Ясперса, на творца феноменологического метода Эдмунда Гуссерля. Однако писатель не без содрогания бросает взгляд на здание нового «изма» — и совершает бегство из «царства необходимости» в «царство свободы». Преодоление теории вершится с видимой легкостью: Гомбрович жонгирует философскими категориями, не боясь прослыть дилетантом. «Трагичность» вновь замаскирована «насмешкой»: «Я смеюсь, потому что наслаждаюсь страхом, забавляюсь небытием и играю с ответственностью, а смерти нет» (I, 293).

Но что взамен теории? Естественно, своеобразная «практика» экзистенциализма, через которую проверяется действенность всей философской системы⁸. Например, в той или иной беседе автор «Дневника» затрагивает различные экзистенциалистские мотивы и с интересом наблюдает за ответной живостью либо равнодушием партнера по диалогу. Например, вернувшись в Европу, посетив сначала Париж, а затем Западный Берлин, Гомбрович спрашивает об отношении французов и немцев к их соотечественникам Сартру и Хайдеггеру и наталкивается на весьма прохладную реакцию: Сартр, с точки зрения общественности, «устарел», при этом его труд «Бытие и ничто» помнят смутно, не без удивления отмечает Гомбрович; Хайдеггер же известен только в узких академических кругах, «до сих пор не прощены его довоенные связи с нацизмом» (III, 159). Экзистенциалист-«практик», в отличие от теоретика, не пребывает в мире чистой рассудочности, но «навязывает собственное “я” читателю», или, по Сартру, он просто «есть-в-паре-с-другим». Гомбрович любит повторять знаменитый тезис французского философа, который воспринимается и реализуется в «Дневнике» как идея игры с «другими»: «Человеческая реальность есть то, чем она не является, и не есть то, чем она является»⁹. Однако, «другому», не посвященному в тайны философии, эта фраза покажется пустой эквилибрристикой, и Гомбрович демонстрирует в связи с этим комичную ситуацию недопонимания. Из теории Сартра польский автор выносит саму идею «другого» и связанного с этим «количества». Сама гениальность во взгляде «другого», в неисчерпаемом «количестве» этих взглядов, может перестать быть гениальностью. Естественное «оди-

нокое самоощущение Адама» Гомбрович противопоставляет самоощущению новых интеллектуалов, «пронизанных количеством аж до сердцевины» (III, 32—33). И в подтверждение передает тревоги Сартра: «Угнетала его (Сартра. — Л. М.) огромность этой конфронтации: он — все (...). И, может быть, он бы выдержал, хоть человечество взял на плечи, (...) если бы к этой полноте, охватившей всех, снова не примешалось количество, переполняя полноту поистине неприличным способом... количество экземпляров его произведений... количество изданий... количество читателей... количество комментариев... количество мыслей, вылупившихся из его мыслей, и количество мыслей, вылупливающихся из этих мыслей... и количество разных вариантов этих вариантов. (...) Это были Все плюс Количество» (III, 54). Открытия Сартра в передаче третьего лица и предшествующие рассуждения Гомбровича от первого лица тождественны. Среди экзистенциалистов Гомбрович именно в Сартре склонен увидеть родственную душу, «деконструктора» и «автодеконструктора», союзника в войне, которую ведет с многолюдным Парижем «славянин и латиноамериканец» Гомбрович.

Философское мышление Гомбровича охвачено рамками новеллы с определенными событиями из индивидуальной жизни автора: беседой «за кофе или коньяком», поездкой по Аргентине с неожиданными открытиями в сфере сознания и т. п. Абстрактные понятия «опредмечиваются», переходя в противоположность, иногда с пародийным оттенком. Подобной «деформации» подвергаются, например, категории Хайдеггера: его академический экзистенциализм, по сути, весьма далек от «практического» экзистенциализма Гомбровича. «Есть немыслимое дело соответствовать всем требованиям *Dasein'a*, а заодно пить кофе с рогаликами на полдник» (I, 290), — шутит автор «Дневника». Гомбрович подходит к философам-экзистенциалистам с позиции «другого», который может быть посвящен в тайну чужого, иногда нарочно «не понимающего» взгляда.

Сходный мотив несовместимости и одновременного родства абстракции и конкретики Гомбрович подхватит и разовьет в «Дневнике» через четыре года, в четырнадцатой части второго тома. Это «метафизический» рассказ, в котором место философской терминологии занимает одноединственное, крайне навязчивое зрительное впечатление — «рука официанта». У Гомбровича это не первое упоминание частей тела с антропологическим подтекстом. Но что значит «рука»? Сам писатель говорит о «редукционной» спонтанности сознания, которое выхватывает ничего не значащие факты и придает им «космический» смысл¹⁰. Это поистине опыт сотворения мира из случайностей: «Я назвал бы это блужданием на

периферии в поисках... Постоянные труды на пограничье, чтобы что-то... Попытка строительства... Попытка (неудачная, как всегда, как все) вознесения там, подальше, какого-нибудь алтаря, из чего-нибудь, в абы каком месте... Ах, это хватание абы чего! Руки официанта в *Café Querandi!* (II, 196). «Построенный» мир метафоричен: «рука», по Гомбровичу, есть «маяк» сознания, на который ориентируется Я, выплывая в «открытое море» и попадая в «метафизический штурм». Однако произвольность точки отсчета у Гомбровича не означает индифферентности объекта, поскольку «рука» является инструментом неожиданного действия, которое бывает направлено на смотрящего индивида. «Рука» официанта является «тихой, прижатой, секретной»; «руки» слушателя, дипломата, студента, «руки» молодых немцев пребывают в «спокойном» состоянии. Но именно «руками» совершаются членовредительства и террористические акты, о которых автор читает в газетах. «Голова» анонимного человека «достойна сожаления», тогда как «его рука обладает даром претворения химер в действительность, она способна создавать факты» (II, 244). В «привязанности к рукам» немцев мерещится «лес рук», и вспоминается, таким образом, ночь нацизма. Самосознание крайне подвижно, продиктовано страхом перед непредсказуемостью событий, в которых угадывается «рука дьявола», «свободная, насколько это возможно, самая свободная» (II, 193–194). Однако «покоящаяся на колене рука» может оказаться и косвенное воздействие, спровоцировать взрыв эмоций и страстное желание «извлечь (обладателей рук. — Л. М.) из тела и превратить в экзистенцию» (II, 136). Таким образом, метафизический поединок с «рукой» приобретает свойства «бытия-в-паре-с-другим», но, может быть, этот «другой» ближе не личному Ты, но не проясненному и даже слепому Оно.

Перед нами остросюжетный, почти «детективный» рассказ с крайне парадоксальными отступлениями и с единственной «скрепой» — непрестанным возвратом ко все той же «руке». Центростремительная тенденция то возрастает, то спадает: одна-единственная идея «питается» энергетической философствования. Например, раздумьями над лекцией Хайдеггера о Ницше, в частности над «бездонной» идеей «вечного возвращения». Подшучивая над «клоунадой» «последних вопросов» (нельзя, в самом деле, стоя «над бездной», пить «кофе с рогаликами»), трагик и сатирик Гомбрович в то же время чувствует, как таинственная «рука» затягивает в «бездну». В ницшеанском порыве и не без самоиронии он пишет: «Размышиляя, готовить или нет белье для стирки, я одновременно становлюсь подобным мосту, оттуда, от первоначал, аж до последнего осуществления того, что предо мной» (II, 191). В тексте о Ницше Хайдеггер показал взаи-

модействие концепций «вечного возвращения» и «воли к власти» соответственно как существования и сущности¹¹. В какое соотношение с ними вступает пресловутая «рука»? Она есть сам миф, т. е. синкретичность действительности и мышления. Нечто общепонятное и нуждающееся в расшифровке. Обычное и вызывающее апокалиптический ужас.

Другим текстом, «питающим» миф «руки», является «Преступление и наказание» Достоевского. Приводится одна из интерпретаций, в которых в большей степени выражается интерпретатор, чем интерпретируемое — и, похоже, по сознательному намерению самого интерпретатора. Поэтому роман о Раскольникове, по Гомбровичу, есть почти что... «Фердыурке»: «Раскольников не одинок — он расположен в определенной группе лиц, Соня... следователь... сестра и мать... приятель и другие... Таков этот мирок. (...). Для себя самого он туманен, а туманности все дозволено. Но он знает, что другие видят его выразительнее, определеннее, хоть и более поверхностно, и для них суд над ним возможен. (...). Но эта совесть не есть его, и он это чувствует. Это особая совесть, возникающая и усиливающаяся между людьми, в этой системе отражений — когда один человек смотрится в другого» и т. д. (II, 199—200). Из предельно оригинальной концепции «зеркального суда» польский писатель вносит все возможное в центр рассказа. «Создание руки» аналогично «созданию совести» Раскольникова: вначале миф «руки» видится крайне неопределенно («туманно»), но в «зеркальном суде» слов и идей начинает «кристаллизироваться», приобретает одно или даже несколько значений. Персонажи «Преступления и наказания» «преследуют» автора в развитии этого мифа. Например, Свидригайлов. Размышляя о проявлениях зла в обыденной жизни, причиной которого может стать внешне бездейственная и безобидная «рука», Гомбрович цитирует всего лишь одно высказывание этого самого «потустороннего» персонажа Достоевского: «А что, если там одни пауки». Ассоциации боли и отчаяния, вызванные «рукой», выносятся за пределы повседневности. Страдания загробного мира переживаются как осязаемые, но они гораздо мощнее земной боли, так как тянутся целую вечность. И этот метафизический страх может быть «спро-воцирован» одним и тем же впечатлением.

Рассказ имеет два эпилога: аргентинский «1960-го года» и западноберлинский «1964-го». Оба рассеивают тайну «руки» подбором ключей к мифу, не метафизических, но политических и исторических. Остается довольным читатель, готовый получать однозначные ответы. В последнем эпилоге появляется еще один навязчивый предметный образ — «крюк в стене». Однако напряженное внимание к случайным символам посте-

пенно рассеивается; что обусловлено их возрастающим числом: рука, голова, глаз; пепельница, крюк... Потенциально этот перечень бесконечен. Мы видим, как автор «Фердыдурке» и «Дневника» строит «антитерминологию»: с одной стороны, в целях пародии на философские системы, с другой, во имя экзистенциалистского постулата конкретности.

«Дневник» сопоставим с «Тошнотой» Сартра — разумеется, при учете естественных отличий авторского дневника как такового от романа в дневниковой форме. Тождество читается в первых словах: в эпиграфе к роману Сартра и в знаменитом «автоэпиграфе» Гомбровича к «Дневнику», четырехкратном Я. Сознание в первом лице противопоставляет себя «внешнему» миру, и, таким образом, индивид изначально отклоняет любые версии своего происхождения от «типических обстоятельств». Указаны дни недели при отсутствии датировки (в подавляющем большинстве случаев), а также кратчайшие записи, фиксирующие само существование¹². Но главная аналогия — в «навязчивой близости вещей», которая беспокоит и героя «Тошноты», и автора «Дневника». Перед нами длинный перечень внешне безразличных объектов, в присутствии которых пишущий дневник претерпевает переворот во взаимоотношениях с внешним миром. Человеческое тело воспринимается одним из возможных объектов. Его части кажутся обособленными, даже одушевленными существами. Так, собственную руку герой видит «чужой». Именно эта контактная часть тела относится к числу активных существ-«паразитов», преумножающих состояние «тошноты». Например, рука, похожая на белого червяка. Рука и ноготь, которые будто превращают самого обладателя руки в страдательный объект. Рука и дотрагивающийся до нее чужой палец с непристойной откровенностью. Вот несколько примеров из перечня объектных символов существования. Цель сознания — в том, чтобы «изгнать из себя существование»¹³, вопреки природе, которая постоянно навязывает человеку свою беспричинность и неупорядоченность. «Рука» в произведении Сартра, подобно другим объектам внимания, является в конечном итоге одной из иллюстраций к теории существования, тогда как в «Дневнике» Гомбровича она до конца не определимый феномен, с которым входят во взаимодействие весьма неожиданные мировоззренческие построения: и «вечное возвращение» Ницше, и «совесть» Раскольникова, и страх Свидrigailova перед потусторонностью.

Кажется, еще никто не ставил в один ряд «Дневник» Гомбровича и экзистенциальное мифотворчество эссеиста «серебряного века» Василия Васильевича Розанова. Между тем аналогии напрашиваются. Во-первых, установка на «бессистемность», даже хаотичность, что является вполне

осознанным художественным эффектом отказа от академической философии. Как следствие — пестрая мозаика личных воспоминаний, философских мини-трактатов, литературно-критических комментариев и афоризмов. Во-вторых, столь же принципиальные и даже вызывающие антиномии мышления, которые предполагаются местонахождением автора между политическими лагерями, философскими школами и литературными направлениями. Только для Гомбровича человеческое Я создается богоравными «Другими». Розанов же демонстративно отрицает «другого», совершая бегство в «уединенное» и «живя за занавеской» — это главное различие. В-третьих — и вот важнейшее сходство — Розанов предшествует Гомбровичу в создании дневника-«привокации» как своеобразного «вызыва» читателю, третьей вершины «автобиографического треугольника», по Малгожате Черминьской. Обращает внимание сама футуристическая нацеленность на возмущение и даже шок читательской аудитории. Например, Розанов пишет: «Каждая моя строка есть священное писание (не в школьном, не в “употребительном” смысле), и каждая моя мысль есть священная мысль, и каждое мое слово есть священное слово. / — Как вы смеете? — кричит читатель. / — Ну вот так и “смею”, — смеюсь в ответ я»¹⁴. Как не вспомнить «святотатственное» изречение Гомбровича: «В некоторой мере я чувствую себя Моисеем. (...) Ха, ха, почему, спросите — я чувствую себя Моисеем? Сто лет тому назад литовский поэт выковал форму для польского духа, сегодня я, Моисей, вывожу поляков из несвободы этой формы, поляка из самого себя вывожу» (Т. 1. С. 59). Только «вызов» Розанова отнюдь не означает попытки вывести читателя из «русскости», а наоборот, как можно глубже самому в ней укорениться. Если Гомбрович видел главный национальный порок поляков в излишней традиционности (т. е. высокой степени формализации), то Розанов упрекал русских за нигилизм, т. е. за беспримерное отрицание самих себя.

Эссеистика Гомбровича и Розанова предполагает особый тип образности. Будто специально подбирается не адекватная рассуждениям обстановка: например, мысли о «страшном суде» «за завтраком на природе» либо «за нумизматикой» (точно так же герои Достоевского беседуют на метафизические темы в «кабаке»). Рассуждая о душе, Боге, смерти, Розанов придает им земное, бытовое измерение. Гомбрович, наоборот, возводит на пьедестал неодухотворенное, «незрелое», но берет, как и Розанов, парадоксальную роль пророка обыденного сознания, высказываясь от имени «молочника, аптекаря, ребенка аптекаря и жены столяра» (I, 147). Это «антиабстрактное», а значит, «антиэлитарное» миропонимание, хотя

оба мыслителя, в свойственной им противоречивости, заявляют (по-разному) аристократичность творчества.

Если роман «Фердыдурке» — экзистенциальный (как и «Уединенное» Розанова), т. е. открытие законов экзистенции происходит независимо от доктрины экзистенциализма, то «Дневник» — «экзистенциалистский»: экзистенциализм в нем является не столько его концепцией, сколько темой для обсуждения. Превзошел ли Гомбрович экзистенциализм? Ответ на этот вопрос неоднозначен. Скорее всего, уместен несовершенный вид: писатель весь в неустанных усилиях преодоления философии существования.

2. Густав Херлинг-Грудзиньский и экзистенциализм Камю

Признание Гомбровича в «антиабстрактности» мышления более чем уместно в отношении к Густаву Херлингу-Грудзиньскому. Правда, последний речь ведет не столько о философии, сколько о философах, создавая их портреты со скрупулезностью художника¹⁵. В свою очередь, «портрет философа» как тип рассказа — лишь фрагмент документальной фрески «страшного суда», коей и оказывается «Дневник, писавшийся ночью». Для Херлинга-Грудзиньского ключ к постижению загадок бытия — не философия, а искусство. Поэтому творчеству экзистенциалистов он дает, прежде всего, литературно-художественную оценку.

В то время когда Гомбрович погружен в диалог философского знания и «нефилософской» повседневности, не интересуясь (на поверхностный взгляд) общественно-политической ориентацией философа, Грудзиньский во взаимозависимость ставит философию и политику. Отсюда отрицательные высказывания и о Хайдеггерге, и о Сартре, с радикально-коммунистической, маоистской платформой последнего. Критика в адрес Сартра продиктована также позицией, занятой им в споре с Камю по проблеме советских лагерей («Правда, страшная и болезненная правда, но нельзя нам о ней говорить и писать»¹⁶). Грудзиньский не верит в философию «высших целей». Такое убеждение польского писателя полностью подтверждается «портретом философа» «Угононе из Тоди». Зато близка автору «Иного мира» художественно-философская моралистика Альбера Камю, которой посвящены ряд эссе и принципиальные страницы «Дневника, писавшегося ночью».

Отличие своего восприятия экзистенциализма от восприятия Гомбровича Херлинг-Грудзиньский формулирует в «Дуэте о совести Раскольникова» (1960, 1972, составитель Збигнев Подгужец). Оспаривая известное толкование романа «Преступление и наказание», автор «Дуэта...» убежда-

ется в хрупкости любой «межчеловеческой диалектики» и находит возврат «утраченного смысла» в разговоре-молитве с Абсолютом: «Раскольников, униженный “сверхчеловек”, постепенно дозревает до взгляда на себя глазами Бога. Речь здесь даже не о дословном обращении... но о сознательной потребности своего “я” зацепиться (“над пропастью”) за что-то высшее. За что? За “межчеловеческий костел”, сказал бы Гомбрович. За Бога, говорит Достоевский, ценность абсолютную и неизменную» (VIII, 114). В связи с «Бунтующим человеком» Камю Херлинг-Грудзиньский оспаривает иное суждение Гомбровича — об угасающей «породе моралистов», от которых якобы «ускользает человек». Он дает вполне резонную отповедь: «Но человек ускользает также от “межчеловеческого костела”, чтобы одиноко допрашивать свою собственную совесть, как одиноко поставлен он и перед лицом собственной смерти» (IV, 244). Эти цитаты сами по себе знаменуют вхождение Херлинга-Грудзиньского в орбиту теологических вопросов, не свойственных «апостолу незрелости». В том числе «проклятого вопроса» о мирпорядке, который принимает Алеша Карамазов, но отказывается принять его бунтующий брат Иван, коль скоро в этом мире пролита слезинка младенца. Отсюда обращение Грудзиньского к Библии, к «Запискам из подполья» и «Братьям Карамазовым», а также к философии Серена Кьеркегора, Льва Шестова и, естественно, Альбера Камю.

Херлинг-Грудзиньский назвал себя «преданным поклонником» таланта французского писателя. Камю одним из первых в Европе осознал всю важность «Иного мира» — и ходатайствовал за него (правда, безуспешно) перед издательством «Галлимар»¹⁷. Однако не только высокая взаимная оценка связывает Херлинга-Грудзиньского с творцом «Мифа о Сизифе». Общность их творчества доказывают эссе поляка: «Две святости» (1949), «Две гlossen о Достоевском» (1966) и «Страшный суд. Камю и Кафка» (1957). В этой критике обращает внимание сама сопоставительная стратегия: «Власть и слава» и «Суть дела» Грэма Грина — «Чума», «Записки из подполья» Достоевского — «Падение», «Процесс» и «Замок» Кафки — «Падение». Сравнение Грина с Камю позволяет противопоставить католическую и «мирскую» святость, с явным предпочтением второй («Насколько ближе Камю, чем Грин, Конраду!» (VII, 55)) и с олицетворением обеих в героической смерти Максимилиана Кольбе и Януша Корчака. Правда, «Чума» Камю — роман не только о «мирской святости», но также о «подбратимстве и пересечении двуединой святости: католической и мирской» (V, 71) — об этом свидетельствует «мука за веру» Тарпу и отца Панлю.

Камю и Достоевский... Из их глубинных и лишь частично изученных взаимосвязей Грудзинский выбирает бросающееся в глаза сходство «антигероев» «Падения» и «Записок из подполья»: явный прием «зеркальной исповеди» и скрытая «игра символов», присущая не только Камю и Достоевскому, но, очевидно, в гораздо большей степени Кафке. «Падение» Камю сопоставляется с «Процессом» и отчасти противопоставляется «Замку». Прозу Камю и Кафки объединяло, по Грудзинскому, ощущение ежедневного и нескончаемого Страшного Суда, противополагало — со стороны Кафки, смутная надежда героя «Замка», со стороны Камю — «ясное» и «бесплодное» сознание Сизифа, которого, как и героя «Падения», «надо видеть счастливым».

Каменного Свентокшиского Пилигрима Херлинга-Грудзинского с полным правом можно назвать «двойником» Сизифа, «героя абсурда»¹⁸. Образы уходят корнями соответственно в античный миф и польскую легенду, сюжеты которых сходны тем, что оба героя прикладывают усилия для восхождения на гору. Сизиф Камю «тверже своего камня»¹⁹, а потому сам он будто олицетворенный ответ на восклицание Иова: «Твердость ли камней твердость моя» (Иов 6, 12). Коленопреклоненный Пилигрим у подножья горы окаменевает в прямом смысле слова. Художественное воображение Камю и Херлинга-Грудзинского наделяет героев слепотой. Но если Сизиф исчерпывающе сознает бесконечность и бесполезность своего труда (и в этом сознании Камю усматривает бунт против божества и абсурдную победу над ним), то Пилигрим вряд ли со стопроцентной ясностью предвидит будущее.

Приводя в «Дневнике, писавшемся ночью» высказывание Камю о благотворных пейзажах, Грудзинский вспоминает родные Свентокшиские Горы, которые называет самым «мифоизобильным» регионом Польши (см. «Дневник...» от 3.11.1972). Легенда о Свентокшиском Пилигриме — у истоков творчества писателя: в далеком 1935 г. он частично пересказывает легенду в репортаже «Свентокшищина»²⁰. Вторично Грудзинский обращается к Пилигриму в рассказе «Башня» (1958), но на сей раз трудно не заметить экзистенциалистского подтекста. Автор «Башни» полагает, что «создатели легенды, видимо, размышляли над последними вопросами бытия, и, что гораздо более примечательно, над тончайшими связями надежды и безнадежности, веры и отчаяния» (II, 23). Согласно полному изложению легенды, набожный странник, продвигаясь на коленях к вершине горы Свенты Кшиж, где стоял монастырь, услышал колокольный звон и, думая, что это в его честь, возгордился, — и Бог покарал его, превратив в каменную глыбу. Грудзинский пишет: согласно народному сце-

верию, Пилигрим продвигается ежегодно вперед на одно маковое зернышко и, когда достигнет вершины, наступит конец света.

Согласно народно-поэтическим представлениям, истории Сизифа и Пилигрима являются собой уроки вины и кары, но Камю и Херлинг-Грудзиньский вопрос о вине снимают, ибо для абсурдного героя «существует ответственность, но не существует вины»²¹. Судьба Сизифа и Пилигрима оказывается близка судьбе Иова, а ведь, как известно, этот герой Библии — у истоков эзистенциализма. Возможно, создавая Сизифа, Камю думал об Иове, но, будучи последователем в культе «мирской» святыни, предпочел античный миф библейскому. Единство и противоположность Иова и Сизифа замечает Херлинг-Грудзиньский, уделявший Библии особое внимание. В поле зрения автора попадает вступление к Книге Иова ксендза Юзефа Садзика. ««Страдание нельзя понять или объяснить, его можно только принять или отвергнуть», — пишет Садзик о своем Иове. То же мог бы написать Камю о своем Сизифе. Оба, Иов и Сизиф, принимают страдание. Но если один остается верным в страдании Справедливому Богу, другой, по всей вероятности, назвал бы такого Бога Абсурдным» (V, 73). Вышесказанное дает основание видеть в Сизифе «нового Иова» либо даже «Иова-Прометея», который переносит страдание не просто с мужеством, но со скрытым протестом, могущим перерасти в революцию.

Со существование «ветхого» и «нового» Иова, святыни с Богом и святыни без Бога, реализуется самим построением рассказа Херлинга-Грудзиньского «Башня». «Шкатулочный» принцип «рассказа в рассказе», в котором совмещены недавнее и далекое прошлое, выявляет аналогию и контрасты двух героев. Прокаженный из Аосты («ветхий» Иов) является героем книжечки Ксавье де Местра, которую рассказчик случайно нашел в опустевшем после войны доме. В судьбе героя де Местра много общего с Иовом — не случайно в рассказе упоминается Книга о нем. Предпочитая сохранить анонимность, герой называет себя «Прокаженным» (Lebbroso). Однако если муж из Уз молил создателя отнять жизнь и дыхание, то Прокаженный признается с горечью, что «в последнем круге несчастий есть непонятная большинству радость жизни и дыхания» (II, 13)²². Он сохраняет любовь к ближнему и к природе, но в критические моменты, когда умирает его единственная сестра и толпа забивает камнями приблудную собаку, герой, подобно Иову, проклинает судьбу. История «вечного одиночества» Прокаженного будто бы не дописана, и эта ее особенность способна вселить в читательское воображение как отчаяние, так и надежду.

Учитель из Турэна («новый» Иов) является исследователем судьбы Прокаженного, его «двойником», также утратившим родных, и вместе с тем антиподом. Удел этого «нового» Иова — не вера в Бога, а бунт против Бога. В жилище героя рассказчик видит анонимную гравюру с изображением «башни, подобной злобно сжатому кулаку» (II, 8). Учитель, в отнесении к Свентокшиской легенде, — это Пилигрим, свидетель «конца света», «дошедший» до вершины горы. В августе 1944 г. Учителя чуть не расстреляли фашисты, но, спасая его, местный священник — не в пример герою романа Грина «Власть и сила» — добровольно пожертвовал собой, на что Учитель из малодушия согласился. Таким образом, рассеялся ореол страдальца, способного мужественно принять смерть.

Проблема надежды, обозначенная в «Мифе о Сизифе», оказывается центральным вопросом «Башни». Пометка Учителя «Зачем?» на полях новеллы де Местра выделяет момент сомнений Прокаженного, когда собеседник предложил ему переписку. Считал ли Учитель возможным для Прокаженного «перемену судьбы» или требовал от него нести неколебимо «двойной крест страдания и одиночества»? Сам рассказчик не в состоянии ответить самому себе, он также затрудняется внести ясность, можно ли расценить колебания Прокаженного как проблеск надежды. В конце концов, сомнения рассказчика оказываются дилеммой Пилигрима, который «дойдет когда-нибудь — и не дойдет никогда до цели своего путешествия» (II, 23). Вопрос о надежде остается открытым, а значит, все-таки остается частица надежды — в этом главное отличие Свентокшиского Пилигрима от Сизифа Камю, заведомо посвященного в то, что его труд, как и труд борцов против чумы, оборачивается «некончаемым поражением».

В эссе «Две святости» Херлинг поставил другую дилемму: «быть святым» или «быть человеком». Вслед Камю и его персонажам Риэ и Таррпульский писатель ставит выше второе, казалось, более скромное требование, но которое в экстремальной ситуации войны или эпидемии почти «сверхчеловечно». Во всяком случае, Учитель из Турэна не выдержал экзамена человечности перед угрозой расстрела. История знает «святых», которые, избирая уход от мира, отворачивались от земных страданий. Камю и Херлинг приводят сходные примеры. В романе «Чума» отец Панлю рассказывает о марсельском епископе Бельзенсе, который заперся в дни испытания в собственном доме. Озлобленные горожане перебрасывали трупы погибших от чумы за стены жилища епископа, чтобы погубить его. В рассказе Херлинга-Грудзицкого «Остров» (*«Pietà dell'Isola»*) излагается аналогичный случай с монастырем Чергоза на острове Капри во время чумы

1656 г. – тогда в душах островитян рождается недоверие и даже ненависть к монахам. «Ничто так не раздражает сердец людских, как вид плеч, уклоняющихся от тяжести общего креста» (II, 47–48), – комментирует этот случай (а также аналогичные) Херлинг-Грудзиньский. Парадоксальным образом католическая «святость» самоограничения в мирской жизни обирается отрицанием «мирской» святости, т. е. человечности. Эта дилемма выражается в рассказе «Башня» о загадочном Пилигриме Свентокшиском, а также, еще более наглядно, в рассказе «Остров» о каменщике Себастьяне и священнике Роже (эти символические имена, как известно, принадлежат также католическим святым – защитникам от чумы). Первый искупает грехи прошлого собственным страданием, второй, наоборот, приумножает их показной «святостью».

В эссе «Страшный Суд. Камю и Кафка» Херлинг-Грудзиньский выделяет одно предложение из повести «Падение», близкое загадочной символике Кафки в романах «Процесс» и «Замок». Это пейзаж Зейдерзе, дающий повод для отождествления Кламанса с Сизифом: «Пароход плывет, плывет, а кругом ничего не меняется»²³. В трактовке Херлинга-Грудзиньского это, не в последнюю очередь, символ бесполезности усилий эмигранта изменить свою участь либо повлиять на общественное мнение. В последних дневниковых записях та же цитата из Камю появляется в качестве своеобразного комментария к речам Александра Солженицына после его возвращения в Россию («Дневник, писавшийся ночью» от 13 февраля 1998 года). Пейзаж Зейдерзе, привлекший столь долгое и пристальное внимание Херлинга-Грудзиньского, имеет, видимо, неслучайную аналогию из «Дневника» Гомбровича — «Журнал Рио Парана», рассказывающий об одной пароходной экскурсии. «Стержнем» этого фрагмента является настойчиво варьирующийся в разных спряжениях глагол «плыть» («плывем», «плывут», «плыву» и т. д.). На него нанизываются картины разнообразных атмосферных явлений, зарисовки солнечных бликов и вечерних сумерек, обыденные диалоги пассажиров с необычными, в духе прозы Гомбровича, умолчаниями. Глагол «мы плывем» связывает многие «я» пассажиров в единственное «мы». «Сбивается» личный отсчет времени: вместо привычных дней недели («вторник», «среда» и т. д.) ремарки «на следующий день» и «назавтра». В нагнетающемся однообразии впечатлений при всем разнообразии событий, в давлении неизбежности при игре случайностей рождается угрожающий эффект беспокойства и даже страха перед фатальностью «плавания». Так «Рио Парана становится ужающей рекой жизни»²⁴. Аналогия фрагмента «Рио Парана» с «Падением» Камю (не забыть также концовку «Мне плыть, плыть и плыть...» из

известного стихотворения Адама Мицкевича) оправдана загадочным оптимистическим восхищением «К счастью!» в finale повести «Падение» и обменом не менее жизнерадостными приветствиями «Добрый день!» — «Хорошая погода!» в последних предложениях судоходного журнала Гомбровича. Примечательно явное внимание Херлинга-Грудзицкого и скрытое — Гомбровича — к одной и той же фразе «Падения», при столь разном отношении писателей к экзистенциализму Камю.

В целом же, экзистенциалистская проблематика решена у Гомбровича и Херлинга-Грудзицкого настолько не сходным способом, что нет почвы для прямого сопоставления их картин мира — что подтверждают, в частности, диаметрально противоположные интерпретации творчества Достоевского и Камю. Пример двух писателей польского зарубежья позволяет догадываться о разнообразии польских «проектов» экзистенциализма.

П р и м е ч а н и я

¹ См. об этом, например: *Szydłowska W.* Egzystencjalizm w kontekstach polskich. Warszawa, 1997.

² Цит. по: *Danilewicz-Zielińska M.* Szkice o literaturze emigracyjnej. Wrocław—Warszawa—Kraków, 1999. S. 204. Перевод здесь и далее автора статьи.

³ Далее при цитировании этого издания том и страница указываются в тексте в круглых скобках. *Gombrowicz W.* Dziennik. Warszawa, 1997. T. I. S. 276.

⁴ См., например: *Sandauer A.* Polska formula egzystencjalizmu // *Współczesność*. 1959. № 18; *Idem* Gombrowicz — człowiek i pisarz // *Gombrowicz i krytycy*. Kraków, 1994; *Cataluccio F. M.* Wstęp // *Gombrowicz filozof*. Kraków, 1991; *Barilli R.* Sartre i Camus w Dzienniku // *Ibid.*; *Kowalczyk A. S.* Gombrowicz — Husserl. O fenomenologicznych motywach w Dzienniku // *Ibid.*; *Franczak J.* Rzecz o nierzeczywistości: «Mdłości» Jeana Paula Sartre'a i «Ferdydurke» Witolda Gombrowicza. Kraków, 2002.

⁵ См.: *Gombrowicz W.* Przewodnik po filozofii w sześć godzin i kwadrans // *Gombrowicz filozof*; *Idem*. Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie. Warszawa, 1990.

⁶ *Gombrowicz W.* Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie. S. 190, 201.

⁷ *Сартр Ж. П.* Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии. М., 2000. С. 99.

⁸ Примечательно, что в «Польских воспоминаниях» Гомбрович говорит как о «практическом» — о польском и американском экзистенциализме.

⁹ Там же. С. 101. См. сходное суждение Антуана Рокантена в романе «Тошнота»: «Все на свете является только тем, чем оно кажется, а ЗА НИМ... ничего» (*Сартр Ж. П.* Стена // *Сартр Ж. П.* Избр. произведения. М., 1992. С. 102).

¹⁰ Как не вспомнить в предисловии к роману «Космос» «пепельницу»: двукратно упавший на нее взгляд автора «забирает» вещь из бытия в сознание. Ср. высказывание Камю о феноменологии Гуссерля: «Лепесток розы, межевой столб или человеческая рука приобрели такую же

значимость, как любовь, желание или законы тяготения» (*Камю А.* Бунтующий человек. М., 1990. С. 37).

¹¹ См.: *Хайдеггер М.* Время и бытие. Статьи и выступления. М., 1993. С. 66.

¹² Ср., например: «*Вторник*. Ничего нового. Существовал» (*Сартр Ж. П.* Стена. С. 108). У Гомбровича: «*Воскресенье*. Трагедия. Ходил дождем в шляпе, надвинутой на лоб, с поднятым воротником пальто, руки в карманах. После чего вернулся домой. Вышел еще раз, чтобы купить что-нибудь поесть. И съел» (I, 111).

¹³ *Сартр Ж. П.* Стена. С. 173. У Гомбровича — наоборот: «иавязать» другим существование.

¹⁴ *Розанов В. В.* Сочинения: В 2-х т. М., 1990. Т. 2. С. 246.

¹⁵ См. об этом: *Мальцев Л. А. Г. Херлинг-Грудзиński: жанр биографического рассказа и его философская проблематика // Studia Polonorossica. К 80-летию Елены Захаровны Цыбенко. Сб. статей.* М., 2003.

¹⁶ Цитируется здесь и далее по изданию: *Herling-Grudziński G. Pisma zebrane.* Warszawa, 1995—2002. Т. 4. С. 291. Далее при цитировании этого произведения том и страница указываются в тексте в круглых скобках.

¹⁷ См. фрагмент письма Камю Херлингу-Грудзиńskому от 25 июня 1956 года (*Herling-Grudziński G. Pisma zebrane.* Т. 6. С. 11).

¹⁸ См. один из источников аналогии: *Bolecki W. Ciemny Staw. Trzy szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.* Warszawa, 1991. С. 66.

¹⁹ *Камю А.* Указ. соч. С. 91.

²⁰ *Herling-Grudziński G. Świętokrzyźczyna // Kuźnia młodych.* 1935. № 12. С. 6—7.

²¹ *Камю А.* Указ. соч. С. 61.

²² Для сравнения: «И душа моя желает лучше прекращения дыхания, лучше смерти, нежели сбережения костей моих» (Иов 7, 15).

²³ *Камю А.* Избранное. М., 1990. С. 393—394.

²⁴ *Jeleński K. A. Bohaterskie niebohaterstwo Gombrowicza // Gombrowicz filozof.* С. 163.

В. Хорев

Витольд Гомбрович и Славомир Мрожек

Художественный XX век унаследовал от XIX в. привычное реалистическое видение человека в системе общественных отношений. Но именно в XX в., начавшемся с истребления человеческой жизни и личности, осуществилась настоящая художественная экспансия субъективного опыта личности. На основе открытый в области психологии и психоанализа, а иногда и значительно опережая их, в литературе шел процесс художественного самопознания и самовыражения, анализ скрытого от самого человека смысла его подсознания, мотивов и форм взаимоотношений с самим собой и другими. Возникла новая поэтика, а в ней широкое распространение получили приемы интроспекции, внутреннего монолога, потока сознания, отстраняющего гротеска, абсурда, пародии.

Для польской литературы все это связывается с именами «великой троицы» — Станислава Игнация Виткевича, Витольда Гомбровича, Бруно Шульца. Имена их в советские времена не были известны русскому читателю. Впрочем, не популяризировались они и в ПНР. Но именно они, по образному определению Ольги Медведевой, «стали своеобразным паролем польской литературы» межвоенного двадцатилетия, «открывшим ей вход во “всемирную библиотеку” XX столетия»¹. Разумеется, это очень разные писатели, но объединяет их, пожалуй, обостренное ощущение угрозы гибели культуры и самоценности индивидуального опыта человека, исходящее из потрясений XX в., а еще стилистика, в которой они широко использовали гротеск как способ видения мира.

Уже в дебютантских рассказах Гомбровича нет следов ученичества. Он сразу выступил как сложившийся мастер и оригинальный мыслитель. Рассказы объединяют мотив, получивший затем углубленную разработку в дальнейшем творчестве Гомбровича: соотношение стихии, хаоса, натуры и формы, порядка, культуры. Используя терминологию Гомбровича, можно сказать, что в рассказах выступает «незрелый», т. е. лишенный определенной роли и общественной маски герой (как правило, он же и повествователь), а процесс его созревания связан с его «оформлением», с его приобщением к определенной социальной группе, с навязыванием

ему конформистским окружением определенной роли, маски. В этом столкновении проигрывают обе стороны: либо герой, не знающий «правил игры», не усвоивший еще принятых стереотипов поведения компрометирует окружение, либо, наоборот, жизненные конфликты и ситуации обнаруживают скрытые за общественной маской героя его тайные мысли, нескромные мечты и желания.

Творчество Витольда Гомбровича исключительно важно для понимания «польской» и связанных с нею проблем. В польской литературе со времен романтизма можно выделить два типа патриотизма, равно связанных с историей страны, ее борьбой за национальную независимость, за свободу против угнетения. Один тип определен воспеванием и утверждением достоинства родины в поэзии Адама Мицкевича, другой нашел выражение в творчестве Юлиуша Словацкого, которому принадлежат обращенные к Польше знаменитые слова гневного обвинения в адрес национального прошлого: «Ты была попугаем и павлином народов» (в русской литературе некоторой параллелью здесь могут быть обличительные «Философические письма» Чаадаева). Творчество Гомбровича развивалось в русле именно такой «обличительной» традиции. Гомбрович полемизирует с романтическими клише, показывает, что умами многих поляков все еще владеют обесцененные стереотипы романтического мышления — надежда на чудо, идея польского мессианизма, мученичества, жертвенности и т. д. Но при этом он идет дальше и глубже — внутрь такого сознания. Одна из главных тем Гомбровича — тема маски. По мысли писателя, человек никогда не бывает самим собой, а принимает те или иные, навязанные окружением позы и маски. Свобода личности проявляется в ее способности снять маску, разрушить отжившую форму, но при этом... приходится надевать новую маску и создавать новые формы.

К сожалению, в России творчество Гомбровича долгое время оставалось неизвестным. В 1989 г. мне довелось писать в журнал «Иностранная литература» о необходимости издания произведений Гомбровича: «Творчество Витольда Гомбровича до сих пор неизвестно советскому читателю. А ведь оно завоевало уже мировую известность. Проза Гомбровича переводилась более чем на двадцать языков, его драмы широко ставятся на сценах многих театров мира. О нем написаны сотни исследований. И не только в Польше, но и во Франции, США, Швейцарии, Дании, Югославии, ФРГ и других странах. Конечно, знакомство советского читателя и зрителя с Гомбровичем должно было состояться гораздо раньше. Но долгое время у нас (да и в Польше, хотя там не все и не последовательно) относились к Гомбровичу с подозрением, поскольку писатель жил за

границами Польши (с 1939 г.) и позволял себе независимые суждения о разных сторонах современной общественно-политической и культурной жизни»².

Но лишь в 1991 г. первые произведения Гомбровича появились на русском языке³. В 90-е годы XX в. на головы нашего читателя обрушился поток не доступных ранее текстов, как русской литературы — от Карамзина до Солженицына, так и зарубежной, включая польскую. Однако в этом потоке и читатель, и литературная критика не разглядели такого яркого явления, как Гомбрович. Не прочитанный вовремя или прочитанный не вовремя Гомбрович прошел лишь по касательной круга чтения даже читающих — этим, видимо, и объясняется отсутствие у нас литературно-критической рефлексии по поводу его произведений.

Сегодня у нас изданы все основные произведения Гомбровича, за исключением «Дневника», печатавшегося лишь фрагментами⁴. Но, как верно заметил недавно Борис Дубин, «русского» Гомбровича «ни как катастрофического толчка к самоосмыслению, ни как фокуса острой полемики, ни как разворачивающегося события собственной жизни, помоему, до сих пор нет. Не видно усилий к его пониманию: писатель, о котором на всех уважающих себя языках мира написаны книги, не удостоился на русском ни одной самостоятельной, принципиальной статьи...»⁵

Иначе дело обстояло в Польше, хотя и там после войны легально были изданы в период «оттепели» лишь «Фердыдурке» (в 1957 г.), ранние рассказы писателя (сборник «Бакакай», 1957), пьеса «Ивона, принцесса Бургундии» (1960). После 1976 г., в результате деятельности нелегальных издательств многие произведения запрещенных писателей-эмигрантов начали издаваться небольшими тиражами. Тогда были изданы «Дневники» Гомбровича. Тем не менее в 1978 г. критик Томаш Бурек с прискорбием и пессимизмом писал о том, что значительная часть современной польской литературы не находит нормального пути к читателю в стране. Несмотря на то, что «новые книги польского пилигримства» передавались из рук в руки, переписывались и зачитывались до дыр, «их распространение ограничено, элитарно» и в домашние библиотеки широкого читателя они смогут попасть разве что через сто лет⁶. К счастью, этот пессимистический прогноз Бурека не оправдался — в 1986 г. польский читатель получил собрание сочинений Гомбровича, изданное государственным издательством, хотя и не без цензурных вмешательств в текст «Дневника».

Прозаические и драматические произведения Гомбровича, этого «философа гротеска», как и другого польского мастера гротеска — Станислава Игнация Витковича дали вдохновляющий импульс развитию

литературы гротеска — одной из доминант литературы XX в. Заслугой Гомбровича перед польской литературой, о которой писал в письме С. Мрожеку известный польский историк литературы Ян Блоньский, является, в частности, то, что он «открыл определенный тип насмешки, определенный тип quasi-фантастического повествования, который, впрочем, implicite содержался в польской литературной традиции и который отразился эхом не только у тебя»⁷. Но, как ни парадоксально, ни драмы Витковича, ни драмы Гомбровича при жизни их создателей не имели такого успеха, как пьесы продолжателя созданной ими традиции гротескно-сатирического изображения жизни — Славомира Мрожека. Известный историк театра Ян Котт заметил по этому поводу, что «Виткович пришел слишком рано, Гомбрович — не вовремя, Мрожек первым пришел в подходящий момент. К тому же и по польским, и по западным часам»⁸.

О Мрожеке у нас долгое время знали тоже больше понаслышке — его имя в условиях советской цензуры было «непроходным»⁹. Не просто формально новаторские, но и общественно значимые произведения Мрожека появились в конце 50-х годов, когда не только польская литература и польский театр, но и общество в целом испытывали потребность в очистительном, остряющем смехе, помогающем сокрушить устаревшие каноны мышления и поведения. Мрожек начал с конструирования гротескных, абсурдных ситуаций, в которых причудливо преломлялась реальная действительность, ее уродливые стороны, логическое развитие которых обнажает их опасность для нормального человеческого существования. Саркастический смех Мрожека был близок не только польскому, но и зарубежному читателю и зрителю, особенно имевшему опыт существования в «социалистическом лагере».

На протяжении всей своей творческой жизни Мрожек соотносит себя с Гомбровичем. Можно даже говорить о «комплексе Гомбровича», который постоянно преодолевает в себе Мрожек. Вот несколько его высказываний:

«Витольд Гомбрович преследует меня, точно кошмар. Но моя жизнь без этого немыслима (...)

Гомбрович создал пространство, куда должны вступать его наследники, а я хотел бы пересечь оное и оказаться вовне. Главный из взрослых людей — отец: он создает домашний очаг, окружение, обстановку, ожидающую новорожденного, но ребенок вырастает, и он должен принять наследство, хотя когда-нибудь он и распорядится им по-своему. Вот истоки моего двойственного отношения к Гомбровичу — я назвал бы его

“борьбой за независимость”. Да, “независимость” — хорошо звучит, но в этом слове скрыто другое — “зависимость” (...)

Воздействие, оказываемое Гомбровичем, сильно и мучительно, и в то же время оно — залог избавления от его чар. Ибо, если хочешь выжить, надо противостоять им с равной силой, а такое воздействие побуждает к творчеству¹⁰.

Тема Гомбровича — один из лейтмотивов многолетней переписки (1963—1996) Мрожека с Яном Блоньским, которая издана в Польше в 2004 г. Эта переписка помогает понять и то общее, что объединяет двух талантливых художников, и специфичность их художественного мировосприятия, и сопротивление Гомбровичу, которое испытывал и в котором хотел разобраться Мрожек. «Влияние на меня Гомбровича очевидно», — признается Мрожек в письме Блоньскому от 11 февраля 1964 г. и видит его в той же самой склонности «скорее к процессу, к манипуляции, чем к материю, которая менее важна и каждый клочок которой может служить реквизитом для демонстрации движения»¹¹. Но Мрожек не считает для себя «прирожденной» гомбровичевскую схему незрелость/созревание, особенно по отношению к Польше, тем более, что Мрожек был писателем другого поколения и другого исторического опыта, которого не пережил с Польшей Гомбрович.

«С Гомбровичем тяжело, — пишет он в другом письме Блоньскому. — По-видимому, все можно свести к вопросу о том, где кончается эпигонство, а начинается претворение и продолжение, и наоборот. В принципе я не боюсь “нахождения под влиянием”, в принципе, потому что притворяться, будто я родился первым в мире — было бы верхом лицемерия. В физике также пользуются законами, открытыми ранее, и все в порядке. Конечно, лучше быть совсем оригинальным, но и не слишком хорошо, так как кто-то совсем оригинальный имеет небольшие шансы на признание, ибо люди еще не знают, с чем это едят. Лучше всего подсмотреть и развить»¹².

Несомненно, что общим для Гомбровича и Мрожека является стремление к интеллектуальному раскрепощению человека, который испытывает постоянное давление политических мифов и коллективных эмоций, к пробуждению собственного «я» в частице толпы, оболваненной пропагандой, лишенной индивидуального существования. По словам Ч. Милоша, XX век подтвердил правоту Гомбровича. Гомбрович показал, что «ничто так не угнетает, как самообман людей, которым кажется, что, поддаваясь чувству стадности и заражаясь маниями толпы, они следуют собственным побуждениям, родившимся в глубине их собственного “я”,

тогда как на самом деле их поистине обезьянью зависимость от пропаганды и рекламы нетрудно было бы вычислить с помощью усовершенствованных компьютеров»¹³. Всесилие тотального принуждения и демагогии демонстрирует во многих своих произведениях и Мрожек.

Мрожека с Гомбровичем роднит и отношение к «польскости», неприятие ими польских обычаев, традиций и «незыблемых» ценностей. Отвечая Милошу на его критику романа «Транс-Атлантик», Гомбрович писал: «Я стремлюсь к преодолению национальной формы как таковой, к созданию дистанции по отношению к любому “польскому стилю”, каким бы он ни был»¹⁴.

И для Мрожека польскость — это бремя, горб, комплекс, от которого неизвестно как избавиться: «Дело в том, что мы прямо-таки маниакально соотносим все с территорией над Вислой. Это феномен, который с такой последовательностью и в такой концентрации не встречается у других народов. Вряд ли у итальянца, идущего по дороге, сидит в подсознании, что это итальянская дорога, а видящего дерево, что это итальянское дерево. Для него это просто дорога и дерево. Я могу сказать о себе, что в Польше для меня все является польским. Когда я еду поездом из Кракова в Warsaw, меня ни на минуту не покидает сознание, что в окно я вижу польскую деревню, что на меже я встречаю польского крестьянина, и все вместе это наши непреходящие польские дела (...) Во всяком случае Польша угнетает поляка не только тогда, когда он находится за границей, а прежде всего в Польше. Мне кажется, что польский национализм, особенно в исторической перспективе, определяется не классическим значением этого слова, чувством национального превосходства, а именно отождествлением каждого камешка с польскостью, маниакальным видении мира сначала сквозь Польшу и лишь затем глазами. Даже интимные переживания, даже плохое самочувствие относятся на счет Польши...»¹⁵

Гомбрович разбивает стереотип отчизны, стереотип польского традиционного историко-национального сознания, сложившийся в польской литературе. Так, например, в «Транс-Атлантике», вызвавшем возмущение в среде эмиграции, он не только пародирует «священных коров» польской литературы — шляхетскую «гавенду», «Пана Тадеуша» А. Мицкевича и «Трилогию» Г. Сенкевича. В образах Барона и Пыскала находят гротескное выражение два полюса польскости — аристократический и плебейский, оба никчемные. Национальную традицию символизируют пустые ритуалы — охота на несуществующих зайцев и дуэль без пуль в оружии.

Подобным образом поступает Мрожек. Например, можно вспомнить его «Эмигрантов» или рассказ «Как я сражался», в котором гротескно представлена исторически ставшая непреложной для носителей польского национального сознания норма поведения — героическая жертвенность, пусть бессмысличная, во имя национальной идеи. В городе создается баррикада. Жители принесли, привезли, притащили на нее все, что имели: лампы, железо, картон, стеклянные банки, ленты, фотографии, белье и грампластинки, швейные машинки, перины и одеяла, протезы от Союза инвалидов, «инкунабулы из архива Исторического музея и книги из академии наук». Но баррикада рухнула, все усилия по ее возведению оказались бесполезными (см. и блестящий рассказ «Мониза Клавье»).

Полемизируя с романтическими клише, Мрожек, как и Гомбрович, прибегает к пародии. Он часто перефразирует мотивы, строки, формулировки известных классических произведений. Например, формула «Умер последний заговорщик. Родился новый верноподданный» подытоживает превращение героя пьесы «Полиция» из бунтаря в лояльного обывателя и отсылает читателя к известному сюжету драмы Мицкевича «Дзяды» — превращению мечтателя Густава в бунтаря Конрада.

В пьесе «Индюк» звучит эхо драмы Ю. Словацкого «Кордиан» — отзвук намерений романтического героя, не воплотившихся в поступок. Действие пьесы «Индюк», по авторской ремарке, вообще «происходит в романтизме». Не случайно поэтому ее героиня Лаура говорит строфами Словацкого, а другие персонажи пародируют диалоги драм романтиков и более позднего «неоромантика» С. Выспяньского. «Пылкие натуры, шальные идеи, в общем — это наша романтическая традиция, атаки улан, “Очи черные”...» — со скрытой иронией говорит о себе Морис, герой драмы «Контракт». Этот расхожий и поверхностный, хотя и не беспочвенный миф о польском национальном характере, над созданием которого потрудилась не только романтическая литература, но и ее бесчисленные эпигоны, Мрожек безжалостно высмеивает во многих своих драмах. Пародийная игра Мрожека с романтизмом, с одной стороны, показывает сегодняшнюю нежизнеспособность романтизма как способа мышления, философии, мировоззрения, с другой — активизирует внимание того читателя, которому доступно понимание переклички двух эпох польской культуры.

Размышляя о сходстве ситуаций в своем «Танго» и «Венчании» Гомбровича, Мрожек признавал, что «всю проблему формы в свое время я осознал благодаря Гомбровичу. Проблема эта играет в моей драме не-

маловажную роль. Но я утешаю себя тем, что форма, проблема формы — это словно один из физических законов, открытых предшественниками»¹⁶.

Исследование с помощью гротеска бессмысленности многих форм (в том числе языковых), которыми скована жизнь каждого человека, сближает Мрожека с Гомбровичем. Но и разделяет этих художников немалое.

«Дневник» Гомбровича открывается эпатирующей читателя записью:

Понедельник. Я.

Вторник. Я.

Среда. Я.

*Четверг. Я.*¹⁷

Цель автора — задеть своим эгоцентризмом, еще раз, на собственном примере показать, что для него — как он писал в своем «Дневнике», полемизируя со Стефаном Киселевским о критике национальной польской проблематики — «личность является чем-то гораздо более значимым, чем нация». Национальная проблематика, по Гомбровичу, — это «проблематика коллектива, в то время как я обращаюсь к проблематике личностной»¹⁸.

У Мрожека, наоборот, силен интерес к общественному механизму человеческого существования, к проблемам отчуждения человека в обществе, конформизма личности и насилия над ней. «Я не хочу отказываться от “общественного”» — писал он, стремясь при этом выйти за локальные польские рамки. «В этом смысле, — развивал он свои соображения, — я хотел, чтобы в “Танго” было общественное начало, то есть исторически достоверное, не обязательно лишь в Польше, но и в Европе вообще (проблема поколений, особенно среднего поколения со всем тем, что оно собой представляет и из чего исходит). Итак, я бы сказал так: “общественное” в нашем прежнем польском понимании — нет, никогда, хватит уже этого. “Общественное” в расширенном издании — да, это даже неизбежно. А к я у меня нет полного доверия (...) К “я” меня не тянет, ни по-беккетовски, путем редукции, ни как-либо иначе»¹⁹.

В центре творчества Гомбровича, по его словам, «Человек в человеке. Человек по отношению к человеку. Человек, усиленный человеком. Разве это моя иллюзия, что я вижу в этом скрытую новую действительность?»²⁰ Размышляя о человеке в связи с другим человеком, но «я» в отношении к «не я», Мрожек писал: «Проблематика вроде бы известная, но он (Гомбрович. — В. Х.) в ней самостоятелен и неповторим, он ставит ее заново и специфично, в собственной индивидуальной форме (...) Можно

сказать, что образцовый Гомбрович как бы родился не только с готовой проблематикой, но и с определенным способом ее представления, и это делает его “великим”. Все, что следует у него затем, вся его позднейшая литературная биография, начиная с первой книги, является лишь развитием, обработкой, обогащением этого “приданого”. Обо мне этого сказать нельзя. (...) Я прихожу к “проблеме” я — не я не совсем снаружи, но и не целиком изнутри, так как я не родился с ней и никогда не был в ней, как и в других, так замечательно замкнут, как Гомбрович»²¹.

Свою проблематику Мрожек называл: «человек в тоталитарной системе», которая «тоже является неким вариантом отношений между я и не я, между человеком и “ миром ”». По его словам, «было какое-то счастливое совпадение между мною как таковым и “человеком в тоталитаризме”, потому что при абсолютном доминировании тоталитаризма над человеком, при полном отсутствии шансов у этого последнего, я был отличным представителем “человека вообще” в такой ситуации и, наверное, поэтому, разыгрывая свое фундаментальное отношение к миру вообще под маской изdevки над тоталитаризмом, неплохо это делал»²².

«При всем том, что меня с ним может связывать, — писал Мрожек о Гомбровиче, — я чувствую нашу взаимонепроницаемость и различия, и это, наверное, хорошо, так и должно быть»²³. Разницу в писательских установках, во многом исходящую из различного опыта восприятия современной Польши и ее реальной истории, ощущал и Гомбрович. В личной беседе с Мрожеком в 1965 г. Гомбрович, по словам Мрожека, убеждал его, что он «не должен сублимироваться», что его призвание — оставаться художником в «нечистом состоянии», выражющим свое время. «Ясно, — пишет Мрожек, — что художника в “нечистом состоянии” он ставит ниже, чем в “чистом”, но тоже довольно высоко»²⁴.

Впрочем, вряд ли можно считать, что сам Гомбрович — это художник в «чистом состоянии». Хотя он и утверждал, что «ценность чистого искусства заключается в том, что оно разбивает схемы»²⁵, его творчество, начиная, пожалуй с «Транс-Атлантика», наряду с исследованием межличностных отношений, доминирующими в «Фердыдурке», охватывает сферы национального мышления, истории, философии познания. Иным было творческое развитие Мрожека: от анализа абсурдных проявлений в жизни польского, а затем и человеческого общества вообще, к ощущению тутика, в который человечество стремительно само себя загоняет. «Мир не поощряет к участию в его делах, — пишет он в 1996 г. — Раньше как бы там ни было, что-то было, всегда было чего ожидать. Сначала, чтобы кон-

чились войны, потом, чтобы Советский Союз, а теперь чего ожидать? Чтобы у каждого китайца был автомобиль, как в Америке, а у каждого поляка три телевизора и пять видеомагнитофонов? Меня это не интересует. Больше того: я не люблю этого»²⁶.

В отношении Мрожека к своему великому учителю сильнейшее притяжение сочетается с не менее сильным отталкиванием. И это является ярким свидетельством реального присутствия и развития традиции Гомбровича в польской литературе. «Воздействие, оказываемое Гомбровичем, сильно и мучительно, и в то же время оно — залог избавления от его чар. Ибо, если хочешь выжить, надо противостоять им с равной силой. А такое воздействие побуждает к творчеству»²⁷, — писал Мрожек.

Гомбрович был и остается сильным катализатором польского литературного сознания.

П р и м е ч а н и я

¹История литератур западных и южных славян. М., 2001. Т. 3. С. 399.

²Архив автора статьи.

³Гомбрович В. Фердыдурка // Иностранная литература. 1991. № 1; *Он же*. Преднамеренное убийство. Рассказы. М., 1991; *Он же*. Космос. М., 1991; *Он же*. Девственность и другие рассказы. Порнография. Из дневника. М., 1992.

⁴См.: Гомбрович В. Дневник. 1957—1961. Фрагменты книги в переводе Ю. Чайникова // Иностранная литература. 2004. № 12.

⁵Там же. С. 210.

⁶Цит. по: Tomkowski J. Dwadzieścia lat z literaturą 1977—1996. Warszawa, 1998. S. 47.

⁷Błoński J., Mrożek S. Listy 1963—1996. Kraków, 2004. S. 434.

⁸Kott J. Rodzina Mrożka // Dialog. 1965. № 4. S. 74.

⁹Изданные у нас книги Мрожека: Мроżek C. Хочу быть лошадью. Сатирические рассказы и пьесы. М., 1990; *Он же*. Как я сражался и другие не менее удивительные истории из разных книг и журналов 1951—1993. М., 1995; *Он же*. Тестариум. Избранные пьесы и проза. М., 2001; *Он же*. Дневник возвращения. Рассказы. М., 2004.

¹⁰Мроżek C. Гомбрович // Иностранная литература. 1991. № 1. С. 211—212.

¹¹Błoński J., Mrożek S. Op. cit. S. 84.

¹²Ibid. S. 176.

¹³Милош Ч. Кто такой Гомбрович? // Иностранная литература. 2004. № 12. С. 233.

¹⁴Gombrowicz W. Dziennik. 1953—1956. Kraków, 2001. S. 28.

¹⁵Błoński J., Mrożek S. Op. cit. S. 51—52.

¹⁶Ibid. S. 179.

¹⁷ Gombrowicz W. Dziennik. 1953—1956. S. 9.

¹⁸ Gombrowicz W. Dziennik. 1957—1961. Kraków, 2001. S. 72.

¹⁹ Błoński J., Mrożek S. Op. cit. S. 228—229.

²⁰ Gombrowicz W. Dziennik. 1953—1956. S. 35.

²¹ Błoński J., Mrożek S. Op. cit. S. 316, 318.

²² Ibid. S. 318—319.

²³ Ibid. S. 304.

²⁴ Ibid. S. 248—249.

²⁵ Gombrowicz W. Dziennik. 1953—1956. S. 31.

²⁶ Błoński J., Mrożek S. Op. cit. S. 595.

²⁷ Mrożek C. Гомбрович. С. 212.

С. Шерлаймова

Милан Кундера о Витольде Гомбровиче

Польша и Чехия имеют давние культурные и литературные связи, предопределенные этнолингвистическим родством народов этих стран, географическим соседством, известной общностью исторических судеб. Как писал Т. Г. Масарик в «Новой Европе» (1920): «...с древнейших времен эти связи были дружескими, были и недружескими, но они всегда были»¹.

Польская литература в прошлом и вплоть до сего дня активно переводилась и переводится на чешский язык, о ней пишут современные критики, ее изучают литературоведы. Из самых известных назову хотя бы только одно имя — университетского профессора и академика Карела Крейчи (1904—1979), которого уже можно считать классиком чешской полонистики, автора фундаментальной «Истории польской литературы» (1953) и множества других работ. В свою очередь чешская литература широко переводится в Польше, имеет здесь много поклонников и исследователей.

Особую главу чешско-польских литературных связей представляют 70—80-е годы XX в., когда после поражения Пражской весны Чехословакия переживала так называемый «период нормализации», период жестких гонений против любого инакомыслия. Большая часть чешских писателей — участников реформаторского движения, не принявших новых порядков или просто чем-то не угодивших партийным властям, — лишилась возможности печататься, была вынуждена уйти в самиздат или эмигрировать из страны. При всей сложности общественно-политической ситуации в Польше того времени условия развития и распространения литературы там существенно отличались от чешских и, пусть во «втором круге обращения», в Польше переводилось и печаталось немало произведений альтернативной чешской литературы, которые у себя на родине находились под категорическим запретом, а у нас не разрешалось не только печатать что-либо, кроме сугубо официальной литературы, но даже упоминать имена запрещенных или подозреваемых в нелояльности чешских писателей. Так что я, например, впервые прочитала «Невыносимую легкость бытия» Кундеры по-польски: мы тогда приехали в Варшаву

на симпозиум, и мой польский приятель университетский профессор Анджей Слиш снабдил меня свежеизданным переводом этой книги.

В Польше были оперативно переведены все романы Кундеры: «Невыносимая легкость бытия» уже в 1985 г., одновременно с изданием на чешском языке в Торонто у Йозефа Шкворецкого (в 1984 г. роман вышел в издательстве «Галлимар» по-французски). В 1990-е годы романы Кундеры были в Польше переизданы в новых, отчасти дополненных и исправленных версиях.

Милан Кундера — на сегодняшний день самый известный в мире современный чешский писатель — завоевал в Польше большую популярность, о чем можно судить не только по изданиям и переизданиям его книг, но и по многочисленным работам о его творчестве, принадлежащим как специалистам-богемистам (Г. Янашек-Иваничкова, В. Навроцкий), так и полонистам, и литературным теоретикам. Упомяну, к примеру, критика католического направления Вечорека, который увидел за игровыми приемами в романах Кундеры глубокие раздумья о добре и зле. В 1986 г. в Катовицах прошел, пусть и полулегально, весьма представительный симпозиум о творчестве этого чешского писателя; материалы симпозиума в 1988 г. были изданы в Лондоне.

Естественно, что польские авторы нередко сопоставляли Кундеру с разными польскими писателями, — и с разной степенью убедительности. Серьезные польские исследователи с полным правом ставят рядом два имени: Кундеры и В. Гомбровича. Так, Мария Янион в книге «Проект фантазматической критики» (1991) помещает Кундеру в один ряд с Гомбровичем, а также Музилем и Брохом, рассматривая их как представителей центрально-европейской литературы, которые, по ее мнению, в своих романах движутся из области психологии в направлении к феноменологии.

Ева Грачик из Гданьска в книге-эссе «О Гомбровиче, Кундере, Грассе и других серьезных вещах» (1994) предлагает вдумчивые разборы романов Кундеры и Гомбровича. Она отмечает, что Гомбрович в «Дневнике» пишет о детстве героя как о пребывании в замкнутом круге — подобно тому, как это делает Кундера в романе «Вальс на прощание». Исследовательница подчеркивает, что чешский писатель близок Гомбровичу во многих отношениях. В целом с Евой Грачик нельзя не согласиться, хотя при определении близости этих писателей я бы выделила другие черты, но об этом позже.

Гомбрович и Кундера принадлежат к разным поколениям. Польский писатель на четверть века старше Кундеры и он вряд ли что-либо читал из

его произведений: международную известность чешский романист получил уже после смерти Гомбровича. Кундера же хорошо знаком с творчеством Гомбровича, высоко его ценит и многократно обращается к его книгам в своих эссе.

В 1974 г. Кундера, принадлежавший в период Пражской весны к руководству реформаторским ядром Союза чехословацких писателей и прославившийся своей бунтарской речью на знаменитом IV писательском съезде (1967), поехал во Францию, его лишили чехословацкого гражданства и он стал эмигрантом. Преподавал литературу во французских университетах, печатал написанные еще на родине книги, которые уже не могли выходить легально, писал новые произведения. Получилось так, что романы Кундеры издавались сначала во французских переводах в «Галлимаре» и только затем по-чешски в эмигрантском издательстве «Сиксти-эйт паблишерс» в Торонто (первый роман Кундеры «Шутка», 1967, вышел в свет на французском языке с восторженным отзывом Л. Арагона еще в 1968 г. — до 21 августа). Одновременно он продолжил начатую еще в Чехии работу над своей весьма оригинальной концепцией европейского романа, которая воплощалась в эссеистских отступлениях в его художественных произведениях, а также в лекциях и интервью, составивших две написанные по-французски книги «Искусство романа» (1986) и «Нарушенные завещания» (1993, переведена на русский язык и вышла в 2004 г. в санкт-петербургском издательстве «Азбука — классика»). Начиная с романа «Неспешность» (1995) Кундера, оставшийся в Париже и после «бархатной революции» ноября 1989 г., перешел на французский язык и в своих новых романах.

Гомбрович привлекает Кундеру с разных точек зрения. Начну с того, что он, как и чешский романист, стал эмигрантом и большинство своих произведений написал за рубежом. Правда, в отличие от Кундеры, Гомбрович до конца своих дней оставался верен родному польскому языку. Проблема писателей-эмигрантов глубоко волновала Кундера. Он вспоминает о Набокове, перешедшем в «Лолите» и последующих книгах на английский язык и называвшим себя не только американским гражданином, но и американским писателем. Мы встречаем у Кундеры имя столь не похожего на него художника и мыслителя как Солженицын. Он обращается к творчеству поляков-эмигрантов, начиная с Д. Конрада, чтобы понять, как происходит переход на новый язык, как быть с принадлежностью к той национальной литературе, к которой автора следовало бы относить по месту рождения и родному языку. Кундера сочувственно высказывался о Ч. Милоше, лично знал К. Брандysса. В «Нарушенных завес-

шаниях» читаем: «Казимир Брандys прожил в Польше шестьдесят пять лет, после путча Ярузельского в 1981 году обосновался в Париже. Он писал только по-польски, на польские темы, и тем не менее, несмотря на то что с 1989 года нет больше политических причин оставаться за границей, он не возвращается назад в Польшу (что дает мне радостную возможность времени от времени встречаться с ним)².

Но особенно часто Кундера размышляет о Гомбровиче. В только что процитированной выше главке «Арифметика эмиграции» из третьей части «Нарушенных завещаний» он пишет: «Гомбрович прожил тридцать пять лет в Польше, двадцать три в Аргентине, шесть во Франции. Однако свои книги он мог писать только по-польски, и герои его романов — поляки. В 1964 году, находясь в Берлине, он получает приглашение посетить Польшу. Он колеблется и в конце концов отказывается. Его тело погребено в Вансе³. И в другом месте: «Я часто думаю о Гомбровиче в Берлине. О его отказе вновь увидеть Польшу. Недоверие по отношению к коммунистическому режиму, который тогда еще господствовал там? Не думаю: польский коммунизм уже распадался, почти все деятели культуры составляли оппозицию и могли бы превратить приезд Гомбровича в триумф. Истинные, невыразимые причины отказа могли быть только экзистенциального толка. Невыразимые, потому что слишком личные. Невыразимые, потому что слишком обидные для других. Есть вещи, о которых можно только молчать»⁴.

Не будем пытаться угадать, какие именно «слишком личные» причины удерживали этих разных писателей от возвращения на родину. Для нас важнее другое: говоря о Гомбровиче, Кундера очевидно думал о себе, ощущая в авторе «Дневника» нечто душевно близкое, и, может быть, на его примере пытался разобраться в своей собственной эмигрантской судьбе.

Гораздо более важно обращение Кундеры к Гомбровичу как к представителю литературы «малой нации». Судя по речи Кундеры на IV съезде чехословацких писателей, публицистическим эссе, его глубоко волновала проблема малых европейских наций, к которым он относил и поляков, и чехов; волновала в политическом плане и в плане литературно-эстетическом. Взгляды писателя по этим вопросам претерпевали известные изменения. После поражения Пражской весны в рождественском номере еженедельника Союза писателей «Листы» за 1968 год Кундера с воодушевлением писал о стойкости чешского народа и его высоких культурных завоеваниях: «...чешский народ с самого начала своего существования был слит с культурой столь судьбоносно, как мало какой еще из европ-

пейских народов, а потому является собой в этой половине Европы народ наиболее думающий, образованный и не дает опоить себя дешевой пропагандой (...) Есть гордость народов, кичащихся походами своих Наполеонов и Суворовых, и есть гордость народов, которые жестоких Суворовых никогда не экспортировали. Есть менталитет великих держав, а есть менталитет малых наций»⁵.

В эмиграции ужесточилась антикоммунистическая позиция Кундеры, он не только резко критикует Советский Союз за подчинение малых стран Центральной Европы, но и бросает упрек Западу, допустившему такой поворот истории. В 1984 г. широкую дискуссию вызвала его статья на эту тему «Трагедия Средней Европы» (другое название — «Похищение Запада»), изданная в США на английском языке и почти одновременно переведенная в целом ряде других стран. Что же касается воззрений на литературу, то чешский писатель усматривает теперь в «малых» европейских языках препятствие для справедливой оценки художников, на этих языках пишущих. Сам он с невероятной тщательностью стремится отслеживать адекватность переводов своих произведений на все доступные ему языки, помещает в «Искусстве романа» специальный словарь, в котором разъясняет (прежде всего для переводчиков, но не только для них) смысл употребляемых в его книгах семидесяти трех слов — терминов (роман, модернизм, китч и т. п.) В теоретическом плане вопрос о языковом барьере, встающем на пути восприятия в мире творений писателей малых наций, Кундера рассматривает на примере Гомбровича.

Первый роман Гомбровича «Фердыдурке» вышел в свет в 1938 г., в том же году, когда увидела свет «Тошнота» Сартра, но если «Тошнота» получила всеобщее признание, то обладающий, по мнению Кундеры, гораздо большими достоинствами новаторский роман польского писателя не был по достоинству оценен даже на его родине. В противовес подобным несправедливостям Кундера выдвигает свою концепцию европейского романа, на которой следует остановиться несколько подробнее, чтобы понять, какое место отводится в ней автору «Фердыдурке».

Кундера начинал как поэт, писал пьесы, одновременно с преподаванием в пражской Академии искусств курса всемирной литературы выпустил монографию об очень интересном чешском писателе, экспериментаторе Владиславе Ванчуке, в 1963 г. опубликовал первую книгу художественной прозы «Смешные любови», жанр которой определил как «три меланхолических анекдота». Но постепенно он приходит к выводу о безусловном первенстве романа в литературе.

Роман, по теории Кундеры, — не только один из литературных жанров. В его понимании это совершенно особый метод адекватного познания человеческой экзистенции. Историю романа он рассматривает на фоне развития мировой цивилизации, культуры, политической истории, психологической проблематики индивидуума. Кундера считает роман важнейшим жанром и при этом «жанром европейским». Его историю он ведет от Сервантеса через не менее им любимого Дидро к Бальзаку, Флоберу, Толстому, а в XX в. специально выделяет среднеевропейскую (центрально-европейскую) романную традицию: «Плеяда великих центрально-европейских романистов: Кафка, Гашек, Музиль, Брох, Гомбрович»⁶. Роман не должен давать ответов, он только задаст вопросы, по духу он — антиромантичен, включает в себя игру, широко пользуется юмором и несет в себе «мудрость сомнения». Именно поэтому роман способен совершать открытия в разных областях жизни, намного опережая науку: «Роман знал подсознательное раньше Фрейда, борьбу классов раньше Маркса, занимался феноменологией (исследованием сущности человеческих ситуаций) раньше феноменологов»⁷. Как справедливо пишет в своей монографии о Кундере чешская исследовательница Гелена Коскова: «История европейского романа образует, по Кундере, параллель и противовес абстрактному научному познанию, ибо роман анализирует условия человеческой жизни в естественном мире»⁸. И далее она следующим образом излагает его позицию: «Роман, который не может сказать ничего нового о человеческой жизни — аморален. Познание — это единственная романная мораль»⁹.

С юности влюбленный в модернистское искусство, Кундера пришел к отрицанию духа авангарда, ибо усмотрел в нем своего рода идеологию, а идеологию в искусстве он отвергает в любом варианте. В модернизме Кундера видел «двойную идеологию», двойную заданность, ибо его придерживенцы все свое творчество подчиняют «революционной позиции» — как в политической борьбе, так и в эстетике. Однако это не зачеркнуло любви писателя к произведениям модернистов: «Я искал поэтические ценности, дорогие Бретону, дорогие всему модернистскому искусству (напряженность, насыщенность, выпущенное на волю воображение, презрение к “ничтожным мгновениям жизни”), только на лишенной иллюзий территории романа. Но из-за этого они становились для меня еще более значимыми»¹⁰. Таким образом, отвергая «идеологический модернизм», Кундера принимал «другой модернизм», модернизм романский, который мог выражаться в той же игре, юморе, мы бы сказали — в определенных художественных приемах.

Роман, по Кундере, искусство нелирическое, даже антилирическое, но это не значит, что этому жанру чужда поэзия. Напротив, именно роман способен нести в себе подлинную поэтичность, но это «другая поэзия», лишенная иллюзий, возвышающая подлинные ценности. Так же и юмор романа — «другой», не сатира, не издевка, а восходящий к Рабле особый вид комического, «смех богов», помогающий глубже постичь и ярче передать особенности человеческой экзистенции.

Разъясняя свою концепцию, Кундере неоднократно обращается к творчеству Гомбровича, в котором видит убедительное воплощение достоинств центрально-европейского романа, представляющегося чешскому романисту и теоретику наиболее прогрессивным на современном этапе явлением в развитии этого жанра. В центрально-европейском романе, и именно у Гомбровича, он подчеркивает столь ценные им «аверсию к романтизму», юмор, почерпнутый у автора «Гаргантюа и Пантагрюэля», любовь к предбальзаковскому роману, «другой модернизм» — свободный от иллюзий авангарда. Он утверждает, что все крупные романисты «постпрустовского периода», к которым, естественно, относится и Гомбрович, «были крайне восприимчивы к эстетике романа, предшествовавшей XIX в.; они привнесли эссеистические рассуждения в искусство романа; они сделали композицию более свободной; вновь завоевали право на отступления; внесли в роман дух несерьезности и игры; отказались от догм психологического реализма...»¹¹ Но все это отнюдь не было возвращением назад, повторением уже бывшего, ибо «постпрустовские романисты» вовсе не отбросили наследие XIX в., а расширили его, опираясь на весь опыт развития европейского романа. Гомбрович для Кундеры — яркий представитель постпрустовского романа. К Гомбровичу он обращается и для демонстрации своего понимания «другого модернизма», противоположного модернизму заданному, идеологическому: ««Фердыурке» Гомбровича — это наиболее яркая демистификация архетипа модернизма»¹².

Кундеровская концепция романа, конечно же, может вызвать немало вопросов и замечаний, она не свободна от противоречий и «нестыковок», но это не отменяет ее новаторской сущности, не отменяет того, что под углом зрения этой концепции он по-новому оценивает творчество Гомбровича.

Польские и чешские писатели принадлежат к малым европейским циям, образующим, по Кундере, «другую Европу», которая напоминает большую семью, члены которой связаны между собой национально-семейными узами. Обычно эти писатели лишь с трудом пробиваются на

мировую арену, так как они недоступны из-за своих мало распространенных языков. Но Кундера называет еще одну и, по его мнению, может быть, более важную причину недостаточной международной известности писателей малых наций. Она заключается в том, что рассуждающие об этих писателях критики накрепко привязывают их к национально ограниченной семье и тем самым не дают им вырваться в общий европейский контекст. В «Нарушенных завещаниях» автор пишет: «Я говорю о *европейском романе* не только для того, чтобы отличить его от романа (допустим) китайского, а чтобы сказать, что его история транснациональна; что роман французский, роман английский или роман венгерский не способны создать собственную независимую историю, а лишь являются участниками общей сверхнациональной истории, создающей единственный контекст, где могут проявиться и смысл эволюции романа и значимость отдельных произведений.

В ходе различных этапов романа разные нации перехватывали инициативу, как в эстафете: сначала Италия Боккаччо, потом Франция Рабле, затем Испания Сервантеса и плутовского романа; XVIII век великого английского романа с немецким вмешательством Гете к концу; XIX век целиком принадлежит Франции с появлением в последней его трети русского романа и сразу после этого — романа скандинавского. Потом XX век с его центрально-европейской авантюрией — Кафка, Музиль, Брох и Гомбрович»¹³.

Кундера решительно возражает тем исследователям и комментаторам, которые, по его мнению, совершенно неправильно подходят к великому польскому писателю: «Гомбрович: безо всякой надобности (и к тому же абсолютно некомпетентно) зарубежные комментаторы силятся истолковывать его творчество, разлагольствуя о польском дворянстве, польском барокко и т. д. и т. п. Как говорит Прогидис, они его “полонизируют”, “реполонизируют”, загоняют назад в *малый национальный контекст*. Однако вовсе не знание польского дворянства, а знание мирового романа эпохи модернизма (иначе говоря, знание *большого контекста*) позволит нам понять новизну и тем самым значимость романа Гомбровича»¹⁴.

Свое понимание общеевропейской значимости творчества Гомбровича Кундера наиболее полно формулирует на примере оценки его «Дневника»: «Оттуда мало что можно почерпнуть о его жизни, это, прежде всего, изложение его позиции, непрерывная эстетическая и философская самоинтерпретация, учебник по его собственной “стратегии” или, скорее, это его завещание: не то чтобы он думал о смерти; он хотел оставить

в качестве окончательной и последней воли собственное понимание самого себя и своего творчества.

Он ограничивает свою позицию тремя ключевыми отказами: отказом подчиниться политической ангажированности польской эмиграции (не потому, что настроен прокоммунистически, а потому, что ему претит ангажированность искусства); отказом от польской традиции (по его мнению, можно сделать что-то стоящее для Польши, только когда воспротивишься “полонизму”, когда стряхнешь тяжкий груз его романтического наследия); и, наконец, отказом от западного модернизма шестидесятых годов, модернизма стерильного, “нелояльного по отношению к действительности”, бессильного в искусстве романа, школьарского, снобистского, растворенного в самотеоретизировании (не то чтобы Гомбрович был меньшим модернистом, но его модернизм иного рода). Самый важный, решающий и одновременно упорно неверно понимаемый “пункт завещания” — третий»¹⁵.

Вряд ли стоит полностью солидаризироваться с Кундерой в перечислении гомбровичевых «отказов». Наверное, он не столь категорически отказался от польской традиции, от «польскости», наверное, как и в случае модернизма, здесь точнее было бы говорить о «другой польскости», об особом понимании отечественной традиции. Однако Кундера безусловно прав, когда он настаивает на необходимости рассматривать творчество польского писателя в общем контексте развития европейского романа, он безусловно прав, когда утверждает, что Гомбрович вместе с другими центрально-европейскими романистами XX в. внес большой вклад в становление нового романного жанра, нацеленного на постижение человеческой экзистенции.

Показательно, что у Кундеры в его утверждении об отказе Гомбровича от отечественных литературных традиций есть такой союзник как Сьюзен Сонтаг. В статье 2002 г. о «Фердыурке», перевод которой опубликован в гомбровичевском номере «Иностранной литературы», американская писательница рассуждает: «Гомбрович никогда не переставал спорить с польской культурой, с упрямым колlettivизмом ее духа (известным под именем “романтизм”), с писательской одержимостью страданиями нации, национальным своеобразием. Неутомимая проницательность и энергия наблюдений над культурой и искусством, прицельность нападок на польскую веру, задиристая сварливость в конце концов сделали Гомбровича самым влиятельным за последние полвека прозаиком *его* страны (...) Укрепившись в неприязни к националистическому идолопоклонничеству и самоупоению своих соотечественников, он стал образ-

зовым гражданином мировой литературы»¹⁶. Можно не принимать слишком категорических суждений Сонтаг о польских традициях, но известное совпадение с мнением Кундеры налицо.

В 2005 г. в издательстве «Галлимар» вышла новая книга Кундеры «Занавес. Эссе в семи частях», в которой он попытался обобщить свое понимание места романа не только в литературе, но в познании мира и человеческой природы, в мировой истории. Она написана на французском языке, но заглавие ее второй части автор дает по-немецки *«Die Weltliteratur»*, уже одним этим демонстрируя свою приверженность к концепции мировой литературы Гете. В книге в логической последовательности развиваются высказанные ранее кундеровские постулаты о романе как совершенно особом жанре, о «малом» и «большом» контексте, о необходимости рассматривать произведения непременно в контексте большом, об общей, неразделимой по национальной принадлежности писателей и языку, истории романа, в ходе которой возникают, наследуются, отвергаются, уступая место новым, подлинные художественные ценности.

Кундера обосновывает свои взгляды разбором творчества самых великих, с его точки зрения, романистов, начиная с Рабле и Сервантеса. Он говорит о Филдинге, Стерне, Бальзаке, Стендале, Флобере, Толстом, Достоевском, Джойсе, Прусте, Музиле, Кафке и, конечно же, Гомбровиче, произведения которого, по его словам, он настоятельно советовал читать своим французским знакомым.

Гомбровичу посвящена отдельная главка третьей части эссе. Кундера разбирает его эстетические пристрастия, симпатии (Рабле, Бодлер, модернизм 1920-х и 1930-х годов) и антилатини (Бальзак, ангажированная литература, французский «новый роман» и «новая критика» 1950-х и 1960-х годов, в частности Р. Барт), его нелюбовь к польскому «слишком романтическому» XIX в. и сдержанное отношение к польской литературе вообще, ибо, как полагает Кундера, Гомбрович «опасается быть втиснутым в капсулу *«малого контекста»*¹⁷. Снова и снова он повторяет свое высокое мнение об эстетическом новаторстве «Фердындрке», снова сетует на недоступность для большинства человечества произведений на языках малых наций, но вместе с тем считает, что, в отличие от поэзии, проза при должном старании вполне может быть адекватно переведена: «Если бы оценки книг Витольда Гомбровича и Данилы Киша зависели исключительно от мнения тех, кто знает польский и сербо-хорватский языки, их радикальное эстетическое новаторство никогда не было бы открыто»¹⁸. Кундера пропагандирует свой излюбленный тезис об особом значении для романа XX в. творчества центрально-европейских романистов,

подчеркивая при этом, что каждый из них, в том числе и Гомбрович, сугубо индивидуален: «Кафка, Музиль, Брох, Гомбрович... Образуют ли они группу, школу, течение? Нет, все они — одиночки. Я их часто называю: “плеяда великих романистов Центральной Европы” и, в самом деле, они подобны звездам одной плеяды — каждого окружает пустота, каждый из них далек от другого. Но мне кажется тем более примечательным, что их творения отражают сходную эстетическую ориентацию: все они — поэты романа, то есть они вдохновенно относятся к проблемам формы и новаторства, пекутся о выразительности каждого слова, каждой фразы; воображение удерживает их от перехода границ “реализма”; но не поддаются и никакому лирическому соблазну; они противостоят трансформации романа в персональную исповедь; у них аллергия на какую бы то ни было орнаментализацию прозы; они полностью сосредоточены на реальном мире. Все они представляют роман как великую антилирическую поэзию»¹⁹.

Очевидно, что Кундера специально выделяет в творчестве Гомбровича те черты, которые в какой-то степени присущи ему самому как романисту. Надо сразу же оговориться, что, поскольку мы имеем дело с большими и оригинальными художниками, каждый из которых неповторим, то различий между ними, наверное, можно обнаружить еще больше, чем сходства. И тем не менее.

В коротеньком замечании, которое Кундера предпослал своей книге «Искусство романа», он пишет: «Творение каждого романиста имплицитно содержит в себе видение истории романа, представление о том, что такое роман...»²⁰ Размышления о природе романа много и в художественной прозе писателя, его романах. Но, как уже отмечалось выше, то же самое присуще произведениям Гомбровича, и особенно характерно для его «Дневника». Кветослав Хватик, автор изобилующей тонкими наблюдениями и точными оценками монографии «Мир романов Милана Кундеры» (1994), в другой своей книге «От авангарда ко второй модерне. Пути философии и литературы» (2004), пишет: «Авторские рассуждения о поэтике романа входят интегральной составной частью в романний текст “Дон Кихота” Сервантеса, равно как романов Андре Жида и Томаса Манна. А возьмем, например, три тома “Дневника” Витольда Гомбровича — вне всякого сомнения одного из наиболее убедительных “текстов вне сюжета” послевоенного времени. О чем говорится в большинстве гомбровичевских заметок? Это изложение поэтики его романов, “Ферды-дурке”, “Порнография” и “Транс-Атлантик”, это страстная, детальная полемика с их ложной интерпретацией и с непониманием их смысла.

(В его дневниках, естественно, обсуждаются десятки других тем, и все же задача защитить подлинный смысл собственного творчества очевидно выступает на самый первый план.) По сравнению с Гомбровичем Кундера, который отказывается высказываться о смысле своих собственных романов, гораздо более сдержан»²¹.

Мне представляется, что Хватик чересчур буквально воспринимает заявления Кундеры о том, будто он в теоретических работах и отступлениях пишет исключительно о поэтике, ибо смысл романа может раскрыть только сам роман. Но ведь само создание смысла романа происходит только благодаря поэтике, так что, знакомя читателя с ее секретами, автор помогает ему постичь смысл произведений, в этой поэтике написанных. Да и словарь в «Искусстве романа», и многочисленные отступления в романных текстах Кундеры направлены на то же. Действительно, прямых «объяснений» своих книг у чешского писателя мало, но главное, что его роднит с Гомбровичем — это исключительно ответственное отношение к своим произведениям, желание быть правильно понятым: при использовании игровых приемов оба они стремятся не просто развлечь читателя, а проникнуть в сущность человеческой экзистенции, познать и открыть людям нечто новое и важное в них самих.

Гомбрович и Кундера — романисты во многом разные, но во многом и существенном близкие друг другу. Суждения Кундеры о Гомбровиче помогают лучше понять большого польского писателя, но также и романную концепцию Кундеры, а намеченное пока еще только в набросках и заметках отдельных исследователей сопоставление их творчества и эстетических воззрений, на мой взгляд, указывает плодотворное направление в изучении истории романа и значения литературы в современном мире.

П р и м е ч а н и я

¹ Masaryk T. G. Nová Evropa. Doplněk. Brno, 1994. S. 161.

² Кундера M. Нарушенные завещания. СПб., 2004. С. 98.

³ Там же. С. 98.

⁴ Там же. С. 98—99.

⁵ Svědectví. 1990. № 89—90. S. 359.

⁶ Kundera M. L'art du roman. Paris, 1986. P. 155.

⁷ Ibid. P. 47.

⁸ Kosková H. Milan Kundera. Praha, 1998. S. 6.

⁹ Ibid. S. 7.

¹⁰ Кундера М. Указ. соч. С. 161.

¹¹ Там же. С. 78.

¹² Kundera M. L'art du roman. P. 169.

¹³ Кундера М. Указ. соч. С. 34—35.

¹⁴ Там же. С. 196.

¹⁵ Там же. С. 255.

¹⁶ Иностранные литература. 2004. № 12. С. 246.

¹⁷ Kundera M. Le rideau. Essai en sept parties. Paris, 2005. P. 97.

¹⁸ Ibid. P. 51.

¹⁹ Ibid. P. 66.

²⁰ Kundera M. L'art du roman. P. 7.

²¹ Chvatík K. Od avangardy k druhé moderně. Praha, 2004. S. 231.

И. Адельгейм

Наследники Витольда Гомбровича. Отношения «ребенок/взрослый» в молодой польской прозе после 1989 года

Одна из острейших проблем литературного XX в. — феномен не прочитанных вовремя текстов. Не пройдя в восприятии читателей стадии своего рода «естественной современности», соотнесенности текста с породившей его повседневностью, будучи прочитанными в другое время, отдельные произведения или литературное наследие того или иного писателя в целом нередко выполняют в другом времени функцию уже только художественных импульсов, оказывающихся более актуальными для его писателей, чем читателей, а то и вовсе остаются лишь фактами истории литературы. Объективное присутствие этих пропущенных и с опозданием возвращенных звеньев развития художественного языка осуществляется в литературной системе другого времени через интертекст. Тексты литературных «учеников» вводят в оборот и закрепляют язык «учителей». В реальной истории формирования языка польской литературы, в противоречиях диалектики питающих его традиций и новаций недопрочтенная вовремя художественная система В. Гомбровича актуализируется сегодня через молодую польскую прозу.

Суть проблемы взаимоотношений этого литературного поколения с Гомбровичем, по словам одного из молодых авторов, заключается «в том, что, как каждый большой писатель, он создал новую традицию. Но если другие великие создавали то, что последователи потом могли (некоторое время и до некоторой степени) использовать, не превращаясь моментально в эпигонов, то Гомбрович, породив целые новые литературные миры, сам — вот ведь эгоист! — полностью их исчерпал! И отсылая к нему, ты всегда рискуешь оказаться “второй свежести”»¹. Вместе с тем, как заметил другой молодой прозаик, Гомбрович — автор «хорошо забаррикадировавшийся»².

То, как сегодняшнее литературное сознание разбирает эти «баррикады», чтобы, в частности, соединить края исторических обрывов, обнаруживает, прежде всего, постоянный интертекст новой прозы — частотность (наравне с творчеством и духом другого классика — Мицкевича)

цитат, аллюзий с Гомбровичем, рассчитанных в качестве знаков понятного языка на мгновенное узнавание читателем.

Это и гротеская символика у Анджея Стасюка (р. 1960), Мануэлы Гретковской (р. 1964), Петра Семёна (р. 1961), отсылающая к В. Гомбровичу, который в качестве «индикаторов отношений» между героями использовал исключительно неромантические и «нелитературные» части тела — икры, палец, нос, щеку, рожу и т. д. «Анатомические категории становятся гротескными символами, подсказывающими определенное содержание, но одновременно избегающими какой бы то ни было возвышенности, пафоса или пустой риторики»³, — пишет об этом феномене М. Гловиньский. Развертывая метафору Европы как тела, А. Стасюк отводит Центральной Европе роль чресел: «Европа, твое сердце бьется где-то между Дижоном и Парижем (...) А мы — твои чресла?»⁴. Если у Стасюка мы находим сугубо «телесный» образ, то у П. Семёна в романе «Заливные луга» (2000), напротив, основой образного противопоставления Западной и Центральной Европы оказывается психика: «...вы — в лучшем случае близнец Европы, причем близнец безумный»; «id Европы»⁵. М. Гретковская, уточняя функцию Польши как центральноевропейской страны в «большой Европе», уподобляет ее «микроскопическим фагоцитам, защищающим организм (...) загадительным барьером»⁶. Таким образом, гротеская символика служит здесь представлению Центральной Европы как необходимого или неизбежного, хотя и совершенно «неромантического» элемента сущности Европы.

Это и переклички со знаменитой «рожей» у Изабеллы Филипяк (р. 1961), Марека Беньчика (р. 1956), Макса Цегельского (р. 1975), Ежи Пильха (р. 1952). Так, слова «у меня, наконец, появилась рожа»⁷ отсылают к «Фердыдурке» с его идеей «некуда удрать от рожи, кроме как в другую рожу»⁸. Подобным образом функционирует фраза в «Масале» (2002) М. Цегельского «На него напялили новую физиономию: “Макс, побывавший в Индии”»⁹ и начало «Признаний создателя потаенной эротической литературы» (1999) Е. Пильха: ср. «Я хотел быть то необузданым наблюдателем, то певцом современности. Мне было тридцать лет и я по-прежнему не знал (...)»¹⁰ — и «недавно я перешел Рубикон неотвратимого тридцатилетия (...) по метрике, по внешности я был человек зрелый, однако же я им не был — ибо чем же я был? (...) Каково же было мое положение?»¹¹.

Это и обыгрывание языка «польских комплексов» у Е. Пильха. Герой «Списка блудниц» (1996) — типичный интеллигент середины восьмидесятых, неотделимый от патриотических и оппозиционных патетических

формулировок, делающих его мышление и язык закрытыми для представителей другой культуры. Одновременно, ощущая неестественность своей речи, он устанавливает ироническую дистанцию по отношению к самому себе. Подобный прием отсылает к прозе Гомбровича (а также Ст. Дыгата и Т. Конвицкого), где гротеск также служил освобождению от языкового «корсета».

Это и нарицательность героя «Фердыдурке» в целом: персонажи чувствуют себя «словно герои романа Гомбровича»; думают «словами Юзека с первых страниц “Фердыдурке”»¹² и пр.

Это и шутливо-иронические реплики, вроде: «Он посмотрел на меня, словно сип на жаворонка, а я на него — словно Гомбрович на Борхеса»¹³.

Это и введение Гомбровича в качестве героя у Романа Прашинского (р. 1965) и эпатирующие игры с понятием литературного авторитета.

Однако не менее важно, что автор «Фердыдурке» оказался в 1990-е годы провоцирующим импульсом самого писательского мироощущения новой прозы. А проблема незрелости, названная Гомбровичем в межвоенное двадцатилетие одной из главных для Польши и недопережитая общим сознанием, сегодня становится актуальной для новой генерации писателей. Но на первый план в ней выходят **психологические** отношения взрослый/ребенок.

Здесь Гомбрович и оказывается для новой польской прозы пророком и духовным наставником, стимулирующим ее собственные поиски, хотя реальное изображение детства у самого Гомбровича практически отсутствует — во всяком случае отсутствует его позитивный миф, подобный прустовскому или шульцевскому. Детству как таковому посвящен, в сущности, только «Дневник периода возмужания» (1933), который вслед за Э. Грачик можно назвать «особой книгой о детстве»¹⁴.

Четыре первых рассказа сборника — это повествование о борьбе родителей и детей, неизменно приводящей к трагедии: взрослые калечат или даже убивают, «пожирают» ребенка, а затем бывшие дети мстят чужим взрослым. Ребенка у Гомбровича заставляют подражать взрослому, олицетворяющему автоматизм, отсутствие творческого потенциала.

Обращаясь к детству, Гомбрович по сути обращается, как считает Е. Яжембский, к проблеме «своеобразно понимаемой инициации»¹⁵, которая возникает у него только в гротескной форме. Об инициации в связи с «Дневником периода возмужания» говорит и М. Янион¹⁶. Однако более точным представляется замечание Э. Грачик о том, что «это повествование о призраках детства и ранней молодости именно без... инициации — герой не меняется, их контакт с миром напоминает игру или борьбу, но

никак не посвящение...»¹⁷ Именно это вычитывается у Гомбровича сегодня новой прозой — и продолжается ею.

Герой Гомбровича стремился преодолеть страх и «смущение» — главные признаки «незрелости» (категории, постоянно присутствующей в творчестве Гомбровича как психологический феномен и впервые в мировой литературе описанной им) — и одновременно остаться внутри своей защитной «капсулы».

Так — то ли во сне, то ли в фантазиях — обретает свободу герой «Приключений»: укрывшись внутри стеклянного шара, он избавляется от каких бы то ни было связей с реальностью. В этом рассказе, по словам Э. Грачик, доминирует мотив «обнаженного, беззащитного амбивалентного внутреннего мира, который нуждается в укрытии»¹⁸. Бежав, герой переносится «в мир воды, воздуха, детства и одиночества. В мир облегченного, искусственного существования. Туда, где не требуются возраст, пол, характер»¹⁹, — завершает свою мысль исследовательница. Бегством заканчивается и рассказ «На бриге “Бэнбери”».

По словам Мрожека, Гомбрович «первым назвал многие вещи своими именами»²⁰. Важно, что он сделал это одновременно или раньше того, как они были названы и описаны научной психологией. В своем творчестве Гомбрович не только впервые «заявил» одну из важнейших психологических проблем XX в. — самый феномен трагического противостояния взрослого и ребенка и присутствия той или иной степени незрелости во взрослом человеке, но и дал образец стилистики такого переживания.

В рамках прозы 1990-х годов, опирающейся на мотив инициации, который инспирирован в ней как ключевое состояние во многом именно Гомбровичем, можно выделить *три основные психологические и стилистические модели*:

- 1) автобиографическая проза о взрослом повествователе, который с помощью воскрешения детских переживаний пытается достичь цельности ощущения собственной биографии;
- 2) модификации классического романа становления с вымышленным персонажем и привлекательной фабулой;
- 3) острожанетная проза «антивоспитания» о не желающем взросльть ребенке или инфантильном взрослом, которой прежде всего и посвящена статья.

Как и у Гомбровича, в этой прозе отсутствует традиционный позитивный миф детства как источника вечной эмоциональной молодости человека. Детство предстает в первую очередь как источник травм, нега-

тивного опыта. Если в нем и существует нечто позитивное, оно непременно теряется взрослеющими героями, в то время как самоощущение взрослого, пусть даже приземленное и лишенное привкуса волшебства, приобретается далеко не всегда. Отсюда, очевидно, изобилие трагических или драматических финалов. Смерть, безумие оказываются паническим бегством от взрослости, ее ответственности или рутины («Секретики» (1995) Гжегожа Струмыка (р. 1958); «Белый ворон» (1994) А. Стасюка; «Кукольная клиника» (1997) Малгожаты Холендер; «Девочка Никто» (1993) Томека Трызны (р. 1948); «Любимый Франц» (1999) Анны Болецкой (р. 1951).

Взрослые постоянно наносят ребенку травмы, иные из которых накладывают отпечаток на всю его последующую жизнь. Детская травма служит для героя оправданием взрослых поступков, а источником комплексов оказываются именно родители. Так, измена отца, связанная с этим унизительная сцена, свидетельницей которой оказалась в детстве героиня «Кукольной клиники» М. Холендер, приводят в конце концов уже взрослую женщину к болезни и гибели. Героини И. Филипяк испытывают страх перед мужчинами. Герой «Белых клише» З. Рудзкой свое жестокое обращение с женщинами сам объясняет тем, что оказался травмирован уходом отца из семьи. Это почти клинический случай эдипова комплекса, враждебности, соперничества с отцом, как и в прозе В. Кучока. Результатом «воспитания» оказывается повторение модели отношений родителей и с родителями в собственной жизни выросшего ребенка. Отвергаемый и нелюбимый в детстве, он отвергает собственных детей (повзрослевший герой «Дьявола» В. Кучока осознает «порочный круг» отцовства: «он видит в нем свое отражение, а в себе — отражение отца (...»)²¹), не в состоянии выстроить нормальные отношения с партнером.

Во взрослой жизни ребенок страдает от чувства вины (героиня «Кукольной клиники» М. Холендер обвиняет себя во всех мыслимых грехах: «Мне приходилось постоянно думать о своей вине»²²). Или же сам обвиняет родителей, как герой «Секретиков» Струмыка: «Она хотела его бросить. Отослала подальше с незнакомыми детьми. Он ее ненавидел. Пусть она умрет»²³. Выросший из такого несчастного ребенка взрослый по-прежнему тоскует по детской защищенности: «Ничто не желало закрыть меня, защитить»²⁴; героиня М. Холендер постоянно прячется в шкафу: «Жестко, неудобно, но безопасно»²⁵.

В определенном смысле это «проза антивоспитания», направленная на демифологизацию общественных инструментов формирования человека — семьи, школы.

Образ семьи в этой модели оказывается исключительно мрачным. Матери здесь, как правило, не отличаются ни добротой, ни умом, зато мстительны, склонны терроризировать ребенка гиперопекой или, напротив, способны его бросить. Можно выделить несколько вариантов материнского портрета. Это рабыня («Гнезда ангелов», 1995, Ярослава Гибаса, р. 1967); «Небесный зверинец» (1997) И. Филипяк; «Белые клише» (1993 Зиты Рудзкой, р. 1964), или просто человек слишком пассивный, чтобы защитить ребенка («Полная амнезия» (1995); «Небесный зверинец» И. Филипяк); проститутка («Гнезда ангелов» Я. Гибаса; «Стены Хеврона», 1992, А. Стасюка); предательница («Гнезда ангелов» Я. Гибаса; «Этим летом в Завротье», 1998, Ханны Ковалевской, р. 1960; «Стены Хеврона» А. Стасюка), тиранша («Этим летом в Завротье» Х. Ковалевской, «Пансион Баратария» (1993) Кшиштофа Липки; «Дряньё» (2003, Войцеха Кучока, р. 1972); «Секретики» Г. Струмыка). Отцы отличаются жестокостью, агрессивностью, равнодушием. Вырисовываются несколько вариантов характера: предатель и бабник («Гнезда ангелов» Я. Гибаса, «Кукольная клиника» М. Холендер, «Белые клише» З. Рудзкой, «Секретики» Г. Струмыка), тиран и садист («Любимый Франц» А. Болецкой, «Гнезда ангелов» Я. Гибаса, «Полная амнезия» И. Филипяк, «Антология постнатального творчества...» (1996, Цезария Кшиштофа Кендера, р. 1965); «Дряньё» В. Кучока); алкоголик («Антология постнатального творчества...» Ц. К. Кендера, «Гнезда ангелов» Я. Гибаса); педофильт («Полная амнезия», «Небесный зверинец» И. Филипяк). Ребенок нередко оказывается нежеланным и нелюбимым («Кукольная клиника» М. Холендер, «Полная амнезия» И. Филипяк и пр.).

Дети мечтают освободиться от родителей любым, пусть даже самым парадоксальным образом: «Будь они просто чужими людьми, я могла бы спокойно их ненавидеть», — признается героиня «Полной амнезии» И. Филипяк. Она также завидует единоутробному брату, отец которого — уже «благородный труп, которого достаточно раз в год навестить на кладбище», и жене брата — у той были приемные родители, которых, как кажется девочке, «можно игнорировать без угрызений совести»²⁶. Юные герои рассказа «Дьявол» (сборник «Слыханные повести», 1999) и романа «Дряньё» В. Кучока мечтают о смерти отца: «Я хотел, чтобы разразилась война. (...) Первым и последним врагом, которого я бы успел застрелить, был бы старый К.»; «в каждом сне я был отцеубийцей»²⁷. Встречается также мотив невозможности освободиться от терроризирующего родителя и после его или даже собственной смерти. Так, герой «Белых клише» З. Рудзкой ощущает давление отца и после его гибели, поскольку тот по-

стоянно присутствует в его мыслях («Он все еще живет. Благодаря твоим мыслям! Перестань о нем говорить, помнить, и он умрет по-настоящему». Он пытается освободиться, «уничтожая все, что отец любил»²⁸). В «Полной амнезии» И. Филипяк используется эпатирующий пастиш «Тренов» Кохановского, где для дочери «поэта» смерть оказывается единственным способом спастись от домогательств отца, который однако продолжает преследовать даже ее дух. Герой «Любимого Франца» А. Болецкой многие годы «панически боялся появления огромного мужчины (...) Отца, высшей инстанции (...). Борьба между ними «идет не на жизнь, а на смерть»²⁹.

Институты воспитания — семья, школа — видятся инструментом насилия над ребенком. Марианна, героиня «Полной амнезии» И. Филипяк, называет отца Партсекретарем. Он олицетворяет систему тоталитаризма и патриархата одновременно, демонстрируя их сходство. Любовь и семья представляются девочке орудием давления, шантажа, «частным адом». Показательно, что встреченный Марианной педофильт объясняет свое поведение именно тем, что «семья [которую олицетворяет ребенок] всегда была для него на первом месте» — идея «семьи» таким образом доводится до абсурда, а понимание ее как формы насилия получает буквальное воплощение. Страх и ненависть девочки к отцу лежат в основе мрачных «сценариев» собственного будущего, рисуемых Марианной в школьных сочинениях (попытки самоубийства, маниакальная ненависть к Папе Римскому, мифические образы, в которых она одновременно воображает себя и жертвой, и палачом). Процесс воспитания сравнивается с уходом за экзотическим растением («словно она была маленьким японским деревцем, которое необходимо постоянно подстригать»), формовкой мягкого материала (брату героини перед женитьбой приходит в голову, что теперь ему предстоит «превратиться в облако пара, после чего конденсироваться и излиться прямо в форму, из которой возникнет уже новый, женатый Антоний»). Не случайно возникают сравнения с животным миром: «Неизлечимо больных отвозили в павильон к лесу (...) Будь у них дома такой павильон, бабушку (...) отправили бы туда». Приятель Марианны «двигался, словно волк, запертый в клетке». В романе нет героев с нормальной семьей. Брат, едва женившись, уезжает на заработки, а его молодая беременная жена боится, что супруг «не вернется. (...) и тогда она останется в этом доме в качестве заранее уплаченного выкупа». Марианна не строит иллюзий относительно родительского брака: «Девочка спрашивала себя (...), как же получилось, что родители живут вместе, если они явно были бы счастливее, никогда в жизни не повстречав друг друга»³⁰.

Взрослая жизнь словно бы специально устроена так, чтобы любой цепной избежать каких бы то ни было чувств или убить их. Так девочка воспринимает традиционно считающиеся «самыми гуманными» профессии врача («когда она научилась относиться к живым людям с таким же равнодушием [т. е. как к трупам], сочли, что она уже почти готова к тому, чтобы помочь страждущим») и педагога («скоро школа показалась ей институтом, предназначенным для того, чтобы опустошать души воспитанников. В семье все выглядело почти так же»³¹). В «Кукольной клинике» М. Холендер также возникает этот мотив: в психиатрической больнице, как кажется героине, «у всех фарфоровые сердца, небьющиеся» — это и есть истинная цель врачей: «когда вы (...) все из себя извлечете, ваше сердце тоже станет таким»³². Герою «Любимого Франца» А. Болецкой семья кажется «вечным заговором взрослых против ребенка»: «Семья окружает ребенка любовью, но (...) всякая любовь — насилие. Ребенка лишают святости, безумия, поэзии, давая взамен то, что позволяет ему жить в мире взрослых — нормальность»³³.

В этой модели принципиально отсутствует самая мысль о возможной целности ощущения жизни. В ней закрепляется образ взрослого, в котором продолжают жить инфантильность и незрелость. Такой герой будто погружается в текучую, словно сон, проекцию невзрослого мира, защищенного от ответственности и позволяющего на законных основаниях возраста лишь играть в жизнь. В сущности, так осмыслиается трагедия невозможности настоящей инициации и вечного пребывания в состоянии «между» (отсюда изобилие в этой прозе трагических финалов). Феномен инфантильности представлен здесь не как возрастное — неизбежное и преходящее — явление, но как неизбывное состояние.

В такой модели прозы инициации можно, в свою очередь, выделить несколько вариантов, в первом из которых взрослая жизнь осмысливается как амнезия, защита от страха перед жизнью; во втором — как хаос, пустота, подвешенное, промежуточное состояние, но в любом случае — исключительно негативно. Это повествование о ребенке, не желающем становиться взрослым («Полная амнезия» И. Филипяк, «Девочка Никто» Т. Трызны). Своего рода обратной стороной такой модели оказывается рассказ о ребенке, послушно переступающем границу инициации и полностью забывающем о волшебстве детского мироощущения («Э. Э.» (1995) Ольги Токарчук, р. 1962). Эти тексты можно обозначить как своего рода «прозу антиинициации». Кроме того, это повествование о взрослом инфантильном герое, воспринимающем первую инициацию как недостаточную, неполную, ненастоящую — «проза повторной инициации» («Белый

ворон», «Через реку» (1996) А. Стасюка), — или же пытающимся укрыться в себе-ребенке от ответственности — проза «о взрослом ребенке» («Белые клише» З. Рудзкой, «Наброски к батальному полотну» (1998, Адама Убертовского, р. 1967); «Любимый Франц» А. Болецкой; «Секретики» Г. Струмыка, «Кукольная клиника» М. Холендер).

Проза антиинициации. «Полная амнезия» И. Филипяк — история взросления девочки, подавления ее личности, подчинения школой и семьей. Процесс воспитания, по мнению повествовательницы, заключается в уничтожении данной ребенку от природы свободы и прививки ему послушания родителям, учителям, старшим, власти. Семья, школа, традиция, общество выполняют в «Полной амнезии» роль негативной ориентационной системы.

Мир увиден беспощадными глазами двенадцатилетней девочки: ненавистный дом, ненавистная школа, бункер, где играют подростки, скрываясь от мира взрослых. Однако отношение героини к окружающим — отношение не просто жертвы, это взгляд наблюдателя, отстраненного и не слишком доброжелательного, хотя порой и заинтересованного, исследователя: «Она предпочитала сесть за стол и с этой точки наблюдать за взрослыми, потому что исследование этой формы жизни, как никакой другой, приносило ей массу сюрпризов и вело к удивительно противоречивым выводам»³⁴.

Девочка приходит к идеи «полной амнезии» — взрослые заставляют подростка забыть о собственной исключительности, индивидуальности, праве на независимость, свободу, непослушание: «Школа — не для учения, это детские сказки. (...) С первого до последнего класса это процесс забывания. (...) Именно в этом задача школы. Они всесильны, потому что знают, что в школе ты все равно забудешь. А потом, полностью перелицовавшую, тебя отправят в армию». Марианна находит и подтверждающую ее гипотезу вырезку из газеты: «В этой статье врач или психолог уверял родителей, что дети забывают все». И хотя в заметке речь идет о явлении естественном — так называемой инфантальной амнезии — девочка распространяет его на отношения в обществе в целом. Марианна осознает, что ненавистная ей схема воспитания повторяется из поколения в поколение: «С учителями то же самое сделали раньше. Учительницы повторяют с тобой собственный пройденный урок. А потом выдают тебе аттестат зрелости с указанием стадии амнезии»³⁵.

Финал «Полной амнезии» можно назвать скорее «антиинициационным» — юная героиня отказывается от участия во взрослой жизни, воспринимаемой ею как набор абсурдных и ненавистных общественных

норм. Взрослые внушают девочке «смущение или стыд», она «не выносит их присутствия рядом с собой». Девочка решает «остаться неизменной, несмотря ни на что — это (...) стало ее идеалом, детским дзеном (...), и категорически отказывается покидать детство: «Она уже немного предчувствовала, что ее ждет, и поэтому не хотела взросльть»³⁶.

О. Токарчук в «Э. Э.» вплетает в сюжетную схему прозы воспитания тему парапсихологии, повествуя о девочке, однажды обретшей способность общаться с духами, но утратившей ее после достижения физической зрелости. Спустя несколько лет она не хочет или просто не может вспомнить эти, когда-то полностью заполнившие жизнь ее семьи, события. Несмотря на иной вариант развития судьбы героини, Токарчук, по сути — подобно Филипяк — также предлагает здесь концепцию своеобразной «амнезии», навсегда, неотвратимо разделяющей враждебные друг другу миры — взрослого и ребенка. Это выражается в том, что превратившаяся в молодую женщину Эрна не может или не хочет узнать доктора, наблюдавшего ее, когда она стала видеть духов: «Вы меня не узнаете? — Нет. (...) Не может быть, чтобы вы меня не помнили. (...) — К сожалению, я вас не знаю. (...) — И сеансы не помните?»³⁷. Парапсихологические способности здесь — выразительный символ безграничности, открытости, незашоренности детского видения — в отличие от мира взрослых. Интересно, что в рассказе О. Токарчук «Глициния» (сборник «Игра на разных барабанах», 2001) мельком вновь возникает тема желания/нежелания взросльть: «...когда ей было семнадцать, однажды ночью, однажды днем она достигла вершины и теперь мчалась в будущее, словно по некоему плато, на коньках. Ей по-прежнему семнадцать, и умрет она семнадцатилетней»³⁸.

Героиня романа Т. Трызны «Девочка Никто», переехавшая из села в город, вынужденная осваивать совершенно новое пространство с его непонятными законами, заново строить все отношения с ровесниками и учителями, очень интенсивно проживает небольшой отрезок времени, приносящий ей массу открытый и немало страданий. Наивная девочка поддается влиянию одноклассниц, манипулирующих ею, испытывающих на ней границы возможностей своей власти над людьми. Они явно символизируют «начала» современной цивилизации — юная гениальная композиторша с ее демонстративной богемностью на грани безнравственности и юная циничная нуворишка. По словам Е. Яжемского, они «представляют взгляды, подобные тем, что формируют современную культуру»³⁹. В конечном счете сбывается шутливо-серъезное предсказание подруги: «Обещаю, что ты отправишься пряником в ад». Этим адом оказывается само познание мира, который не соответствует детской фан-

тазии, а непосредственный контакт с ним разрушает формирующуюся личность подростка. В этом смысле ритуал инициации означает для героини Трызны поражение. Марыся лишена возможности участвовать в прежней реальности, но не адаптировалась и к новой. «О Марысе, что утратила себя» — назвал свою знаменитую, сделавшую книге широкую рекламу, рецензию нобелевский лауреат Ч. Милош⁴⁰. Девочка отказывается взросльеть дальше, пережив первое настояще предательство, а затем осознав, что во взрослой жизни время, в отличие от творчества, любви и денег, всесильно («Так, как время назад не веротишь, так и любовь (...) не купишь»⁴¹), кончает с собой.

Касается новая проза и другой стороны незрелости — феномена инфантильности взрослого. Здесь можно выделить также две модели:

Проза повторной инициации. Герои «Белого ворона» А. Стасюка — не дети, а взрослые. Это тридцатилетние мужчины, предпринимающие бесцельное, на первый взгляд, абсурдное и рискованное путешествие в занесенные снегом горы. Попытка вернуться к детству, к силе переживания, дарованной лишь ребенку и позже отнятой, найти утерянный смысл жизни, трагическая имитация давно канувшей в Лету детской и юношеской дружбы и солидарности оборачиваются жестоким поражением. Из мальчишеского приключение быстро становится «мужским»: поход превращается в бегство от реальной или воображаемой погони (после реального нападения на пограничника), один из участников заболевает, другой ранен, в сложной ситуации выживания между товарищами возникает конфликт, в finale погибают оба инициатора эскапады, остальные же возвращаются обратно, в город.

П. Чаплининский не случайно называет эту книгу «романом повторной инициации»⁴². Хотя первая, естественная, возрастная инициация героями в свое время пройдена, она кажется им нечеткой, недостаточной, лишенной экзистенциальной выразительности, чистоты, романтизма, наконец: «Другого мира у нас не было и не будет. Нас ждали уже лишь полумиры, четвертьмиры, отдельные события, дела, вырванные из контекста, все то, что случается с каждым и потому бессмысленно, случайно, крохи чужой жизни (...). Поэтому герои стремятся к новому посвящению в смысл жизни («За разумом для головы (...) за кровью для сердца, может, за смертью для жизни (...) за святым Граалем. Достойным нас»), к очищению, возвращению назад: «Как после всех гнусных поступков надеешься проснуться где-нибудь в другом месте, и чтобы мир был прибан, а может, даже помолодеет, словно запущенная заново пластинка»⁴³.

Они организуют себе этот экзистенциальный опыт сознательно, однако оказывается, что «необходимы события» — некий необратимый поступок, который сделает возможным «встречу с судьбой на краю света»: «А может, надо его застрелить? (...) Может, это было бы настоящей судьбой?». Приключение кажется героям романа слишком мальчишеским («А ты думал, что тридцатилетние мужики едут (...) брататься с природой (...) Ты и правда думал, что мы поскакем по холмикам, вышлем родственникам по открытке, а на прощание сфотографируемся?»), и только столкновение с пограничником ставит все на свои места: они вынуждены бежать, прятаться, выживать. Инсценировка превращается в реальность: «нельзя же смотреться, когда все начинается по-настоящему»; «он сам был удивлен тем, с какой легкостью нам удалось перескочить из безумства в паранойю»; «сам Василь не придумал бы лучше»; «приключение превращается в нечто совсем иное»⁴⁴.

Героям нужна не столько трагедия как таковая, сколько доказательство того, что в жизни имеется хоть какой-то романтический смысл: «Черный дым сигарет “житан”, белое пламя спирта. Это производило впечатление. Мы полоскали рот ветром». Герои тоскуют не по прошлому, а по утерянной чистоте желаний, невинности мечты. Возвращаясь в прошлое двояко — очнувшись «имитируя» приключения молодости (своего рода ностальгическая мистификация: человеку кажется, что он тоскует по конкретным событиям прошлого и стремится их воспроизвести), а затем через воспоминания («Пространство обмануло его, обвело вокруг пальца, так что он ухватился за память»), они пытаются возродить, а может, лишь сымитировать прежнюю дружбу, бывшую некогда надежным источником романтизма: «Достаточно было одного слова, призыва, чтобы бросить все и ехать (...) Мы собирались в кружок, как рыцари круглого стола. Плечом к плечу (...). По мере взросления круг становился все менее тесным («Круг лопнул, теперь это была свободная цепочка одиноких фигур»), пока не распался вовсе («Какие “мы”? Нет никакого “мы”»⁴⁵). Но ни воспоминания, ни попытки осмыслить свою жизнь ничего не дают: неудача всего предприятия означает для героев невозможность обретения утраченного в юности романтизма.

Герои рассказов А. Стасюка из сборника «Через реку» переходят границу между незрелостью с ее стремлением к взрослости. Однако затем, подобно героям «Белого ворона», обнаруживают, что зрелость — всего лишь время, когда человек «с тоской глядит на прошлое и с беспокойством — вперед». Взрослая жизнь оборачивается для них экзистенциальной пустотой («пустота в жилах, мозгу и сердце»), хаосом («Мы были подобны

листьям в течении реки. События срывали нас с места и несли за собой»), почти звериным существованием («Мы двигаемся, словно насекомые, словно черви в земле, вслепую») и — страхом. Как и в «Белом вороне», тоска по переживаниям, сравнимым по интенсивности с детскими, толкает героев к границе жизни и смерти. Если это поездка на автомобиле, то так, чтобы «спидометр стучал красным клювиком по пластмассовому окошку, пытаясь выбраться наружу», если выпивка, то «до самого дна бутылки, последней дорожки пластинки и окончательной бездны», если секс, то такой, чтобы «желание обернулось отвращением», если гулянка, то «до полного изнеможения, до горячек»⁴⁶.

Проза о взрослом-ребенке. Если герои Стасюка пытаются достичь яркости, чистоты, невинности детского восприятия или «имитируя» его, или добиваясь максимальной остроты ощущений, то персонажи З. Рудской, Г. Струмыка, М. Холендер, А. Болецкой, А. Убертовского просто по-прежнему ощущают себя детьми. Их проза предлагает образ инфантильного взрослого, вечного ребенка, который, как правило, сам это осознает, отчего страдает еще сильнее. Таковы герои «Белых клише» З. Рудской: «(...) освободить его от инфантильного существования»; «Твой жизненный идеал порожден сознанием подростка»⁴⁷. Повестью о невозможности инициации, своеобразным «счетом, предъявленным миру, в котором все ритуалы забыты или опошлены»⁴⁸ назвал К. Униловский «Наброски к батальному полотну» А. Убертовского.

Герой «Секретиков» Г. Струмыка — «ребенок» тридцати с лишним лет. Он пытается разобраться, что за человек был его отец, не в силах освободиться от воли матери, панически боится брака и собственного трехлетнего сына, не хочет и не может почувствовать себя отцом. Взрослая жизнь воспринимается им как пустота («вокруг меня все больше вакуума»), отсутствие защищенности («Ничто не желало меня защитить»), новизны, аутентичности («В моей жизни все одинаково»). Он «бежит» в детство — словно бы впадает в некий транс и ощущает себя собственным сыном: «Это был я. (...) Это была не ты, а моя мать. Я хотел взять его на руки. Не мог. Я не мог себя взять на руки. Наш ребенок оказался мной». Он бежит в воспоминания, в поисках следов отца, пытается «влезть в его шкуру». Герой ищет покоя между мыслями об отце и сознанием собственного отцовства, сопротивляется и роли ребенка, и роли отца. Повторяющийся в повести мотив рождения, прихода на свет символизирует здесь безуспешное стремление к зрелости. Однако попытка обрести самого себя не может быть успешной, поскольку это поиски в себе мальчика, а не взрослого («Я — это наш ребенок»; «Это ужасно, что

в тебе ничего не рождается, кроме тебя самого. Просто психическая травма какая-то (...)» — в finale повести герой видит собственную могильную плиту с многозначительной надписью: «Юречек. Родился и умер 6. VI»⁴⁹.

В романе А. Болецкой «Любимый Франц» много обращений к воспоминаниям, где Франц-ребенок защищается от неминуемого ада взрослости: «брак и, быть может, отцовство увеличивает количество страдания на свете». Познание оказывается враждебной ребенку стихией, лишающей его ценнейшего атрибута — невинности, неосознания насилия. Изгнание из детства, отрыв от его волшебства, распад мифов позволяют Болецкой показать характерную для творчества Кафки антиинициационность: «...я все еще тот удивленный ребенок, ожидающий во тьме чуда», — пишет Франц возлюбленной. Уже само заглавие романа передает пассивность чувств героя — он всегда «объект любви женщины. Оптимизм, практичность и рациональность невесты («моя чересчур реальная и требовательная Фелиция») контрастируют со страхом иметь семью, нести ответственность («мне предстоит оправдать ожидания любимой женщины»), с отчаянным желанием защитить свое я: «я так боюсь (...) связи с женщиной, потери свободы»⁵⁰.

Проза воспитания выступает здесь в своем негативном, «черном» варианте, показывая неэффективность общественного воспитания и достигаемой им социализации (школа, семья, работа) — взрослая жизнь становится нежеланным даром, а момент инициации — самым драматическим в жизни.

Гомбрович, как известно, определял незрелость своего героя через призму «польского комплекса». Новая проза описывает подобное состояние через призму незрелости как видового психологического признака современного человека. Но поскольку оно выражается польской прозой и исходит из опыта польской жизни, можно предположить, что таково сегодня самоощущение определенного поколения поляков — и в его отношении к польскости, которая была опорой самосознания предыдущих поколений, и в отношении самоидентификации и вписанности Польши в европейскую культуру. Справедлив ли подобный комплекс исторически, вопрос особый, но само это переживание неизбежно потребовало художественной рефлексии.

Тема инициации не случайно пользуется в польской прозе огромной популярностью именно с конца 1980-х годов, времени исторического слома, когда сама новая действительность, как бы превращающая человека в незащищенного «ребенка», заставила его заново учиться ориентироваться в стремительно меняющейся жизни и осознавать эти качественные

венные перемены в себе. Тема эта оказалась столь популярной и в силу естественной потребности молодых авторов воплотить в слове свой собственный путь к писательству в переломный момент истории, свой процесс адаптации к исторической реальности. И именно на этом пути произошло столь продуктивное соединение опыта Гомбровича с потребностями сегодняшнего дня.

П р и м е ч а н и я

- ¹ Witkowski M. Recycling (Notatki na marginesie twórczości własnej i innych roczników 70-tych) // Ha!art, 2001. Grudzień. S. 45.
- ² См.: Tygodnik Powszechny. 2004. 19.IV.
- ³ Głowiński M. «Ferdydurke» Witolda Gombrowicza. Warszawa, 1991. S. 74.
- ⁴ Stasiuk A. Dziennik okrętowy // Andrusowicz J., Stasiuk A. Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową. Wołowiec, 2000. S. 111.
- ⁵ Siemion P. Niskie Łąki. Warszawa, 2000. S. 157, 131.
- ⁶ Gretkowska M. Europejka. Warszawa, 2004. S. 339.
- ⁷ Bieńczyk M. Terminal. Warszawa, 1994. S. 174.
- ⁸ Гомбрович В. Фердыдурке. СПб., 2000. С. 332—333.
- ⁹ Cegielski M. Masala. Warszawa, 2002. S. 247.
- ¹⁰ Pilch J. Wyznania twórcy pokojnej literatury erotycznej. London, 1999. S. 7.
- ¹¹ Ibid. S. 20—21.
- ¹² Libera A. Madame. Kraków, 1998. S. 279, 379.
- ¹³ Bieńczyk M. Op. cit. S. 92.
- ¹⁴ Graczyk E. O Gombrowiczu, Kunderze, Grassie i innych sprawach. Eseje. Gdańsk, 1994. S. 73.
- ¹⁵ Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Warszawa, 1974. S. 201.
- ¹⁶ Janion M. Dramat egzystencji na morzu // Gombrowicz W. Zdarzenia na brygu Banbury. Gdańsk, 1982.
- ¹⁷ Graczyk E. Op. cit. S. 76.
- ¹⁸ Ibid. S. 71.
- ¹⁹ Ibid. S. 72.
- ²⁰ Мројек С. Гомбрович // Иностранный литература. 1991. № 1.
- ²¹ Kuczok W. Opowieści słychane. Kraków, 2000. S. 14.
- ²² Holender M. Klinika lalek. Warszawa, 1997. S. 23.
- ²³ Strumyk G. Kino-lino. Warszawa, 1995. S. 54.
- ²⁴ Ibid. S. 22.
- ²⁵ Holender M. Op.cit. S. 28.
- ²⁶ Filipiak I. Absolutna amnezja. Warszawa, 1995. S. 24, 29, 70.

- ²⁷ Kuczok W. Gnój. Autobiografia. Warszawa, 2003. S. 69, 73.
- ²⁸ Rudzka Z. Białe klisze. Izabelin, 1997. S. 132.
- ²⁹ Bolecka A. Kochany Franz. Warszawa, 1999. S. 168—169.
- ³⁰ Filipiak I. Op.cit. S. 34, 38, 53, 68, 80.
- ³¹ Ibid. S. 46, 147.
- ³² Holender M. Op. cit. S. 7.
- ³³ Bolecka A. Op. cit. S. 102.
- ³⁴ Filipiak I. Op. cit. S. 74.
- ³⁵ Ibid. S. 54, 83.
- ³⁶ Ibid. S. 11, 23, 119, 123.
- ³⁷ Tokarczuk O. E. E. Warszawa, 1995. S. 206.
- ³⁸ Tokarczuk O. Gra na wielu bębenkach. Wałbrzych, 2001. S. 247.
- ³⁹ Jarzębski J. Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej. Kraków, 1997. S. 104.
- ⁴⁰ Miłosz Cz. O Marysi, co straciła siebie // Gazeta Wyborcza-Książki. 1994. № 9. S. 1.
- ⁴¹ Tryzna T. Panna Nikt. Warszawa, 1996. S. 129, 457.
- ⁴² Czapliński P. Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych. Kraków, 1999. S. 76.
- ⁴³ Stasiuk A. Biały kruk. Warszawa, 1996. S. 71, 155, 240.
- ⁴⁴ Ibid. S. 71—72, 126, 149, 222.
- ⁴⁵ Ibid. S. 13, 65, 96, 102—103, 226.
- ⁴⁶ Stasiuk A. Przez rzekę. Czarne, 1996. S. 9, 29, 32, 42, 56, 60, 99, 106, 113.
- ⁴⁷ Rudzka Z. Op. cit. S. 1, 131.
- ⁴⁸ Uniłowski K. Koloniści i kocownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej. Kraków, 2002. S. 178.
- ⁴⁹ Strumyk G. Op. cit. S. 22—23, 25—26, 59, 66, 131, 138.
- ⁵⁰ Bolecka A. Op. cit. S. 93, 96, 103, 119, 169.

Ю. Чайников

Наблюдения переводчика Витольда Гомбровича

Я — переводчик, т. е. человек, подходящий к тексту отнюдь не с литературоведческих позиций (впрочем, в ходе переводческой работы иногда приходится практически решать тот или иной вопрос литературоведения, но только иногда), а потому рассказать я могу лишь о каких-то случаях из переводческой практики. Вот я вспомнил тут кое-что из забавных курьезов — пусть будет что-то вроде разрядки в ходе серьезной научной дискуссии.

Представьте себе: утром звонит телефон, коллега радостно сообщает: «Старик, можешь не париться, отдохай, твоего Гомбровича уже перевели... Да ладно, не переживай, там и тебе пару слов оставили перевести — “Гомбрович” и “Фердиурке”».

Понятно, что сразу поток эмоций, всякое в голову лезет, в том числе и какие-то воспоминания... и вспомнил я, как впервые на Гомбровича меня натолкнул на краю пустыни Кызыл-Кум местный житель. А дело было так...

Гомбер-гомбер

Однажды меня с другом из Польши угораздило в разгар лета попасть в пустыню, на развалины крепости Кызыл-Кыр, некогда поставленной Александром Македонским. Изучение объекта шло плохо: черно-золотые круги перед глазами (за +50° в тени, которой не было) и ничего, кроме солнца, мы не видели. Даже жаркая Бухара, до которой мы добрались к вечеру, показалась нам прохладным оазисом. А потому мы несколько свободнее, чем это было свойственно нам по характеру и принято в местной культурной среде, зацепили какого-то местного мужичка «третым» и пошли к нему домой. Мужичок был не простой: в руках у него был музыкальный инструмент, о котором в советское время была сложена частушка («одна палка, два струна...»).

Мы шли вдоль дувала, один поворот, другой. Появилась новая степень свободы — от безразличия, рожденного обреченностью («все, подумал я, сами отсюда не выберемся»). Мужичок толкнул дверь в стене и, улыбаясь, предложил пройти...

Я вышел в открытый космос: оглушающая тишина, ослепляющая темнота, абсолютный холод и невесомость, вернее, невозможность сохранить равновесие. Прозвучала команда двигаться прямо, но выполнить ее было трудно: куда ни двигайся в бескоординатном пространстве, все будет прямо. Остававшийся сзади мужичок поймал мою левую руку и стал подталкивать в одному ему известном направлении. Опять что-то толкнул в оказавшейся перед нами стене, и мы благополучно приземлились в раю. Тенистый сад, цветы, клетки с птичками, посреди беседка, увитая виноградом, фиғовое дерево, еще много всякой всячины. Дяденька позвал жену и что-то сказал. Через минуту в беседке был постелен ковер, на ковер поставлен низенький столик, который чудесным образом вдруг вместил столько всего, сколько мы не смогли бы поглотить и за день усердного сидения. Мужичок достал из чехла инструмент и начал, чтоб нам веселее пилось и елось, играть...

И только раздались глуховатые, но мягкие звуки дутара (а может и рубба), как у меня промелькнула мысль, что мужичок наш не простой: уж слишком искушающе глядела на нас снедь, уж слишком завораживающе звучала музыка, но было и нечто более настораживающее — вместо того, чтобы объединять пирующих, каждый звук разъединял нас, вызывая разноголосицу, несовпадение. Вспомнил я тогда, как это будет по-гречески, и испугался. А когда дядька сказал, что его зовут Ильич, понял, что я был прав в своих страхах, и на всякий случай я попросил его показать паспорт. В графе «имя» стояло «Ильич», остальное уже было неважно.

Итак, звучала музыка. Мне слышалось болero Равеля, моему другу — полонез Огинского. Другие бы заспорили, кто прав, но мы выпили и не стали спорить, решив, что для Иды Рубинштейн, до смерти надоевшей просьбами написать для нее оригинальный номер, Равель взял и в одну ночь перелицевал полонез в болеро, чтоб отсталая. И тогда поняли мы, что мужичок пытается искушать нас знанием.

Но поскольку одной игрой нас было не одолеть, мужичок запел. По-своему. Протяжно так, но довольно ритмично: сначала что-то вроде рэпа, а после что-то вроде припева: «гамбар-гамбар». Слов мы, конечно, не поняли, на что, видимо, и был его расчет, ибо спросили мы: о чем эта песня. Мужичок сказал: в песне воспевается если не величайший, то один из самых великих пиитов всех времен и народов. Из хорошей, благородной и небедной семьи был человек, культурный, да только судьба погнала его с родных мест, на чужбину. Там и пел он свои песни о том, что вышли из благ земных — красота и молодость... Так и умер на чужбине, там и похоронен. Но этого в песне нет, это было на самом деле. До сих пор на

его могилу приходят люди, нечуждые литературе. Придут, постоят, вдохновятся, уйдут дальше творить...

— Тут мы с другом встрепенулись и одновременно спросили: а почему ты поешь «гамбар-гамбар», а не «гумберт-гумберт»(я) или «гомбер-гомбер»(друг)?

— Так уж принято у нас, язык, видать, такой. Да вы не переживайте, мы уже тыщу лет с лишним так поем и ничего...

В такой эпический срок никто из нас не поверил, и мы вновь соединились с другом, но на этот раз в своем неверии. Завида это, дядька продолжил и, как положено Ильичу, заговорил о дружбе народов:

Казахи — они, конечно, народ очень славный. Замечательный народ, и много хорошего от нас переняли. Вот и песни про Баба-Гамбара тоже, даже эпос свой так называли — «Камбар-батыр». Ведь это они вам сказали, что Гамбара всего двести лет? Так, друзья, а? Ай-яй-яй. У них, конечно, тоже был Гамбар-Камбар, но наш первее был. Наш из самой из Аравии, самому праведному халифу Али служил, конюшим его был, большие табуны арабских скакунов сюда пригнал, дугтар привез, песни слагать научил... Одним словом, святой человек. Святой. Не то, что у казахов: там он всего лишь народный герой, а у нас — святой. Чувствуете разницу? Если господа чужестранцы музыкой нашей интересуетесь или поэзией, обязательно могилу его посетите. Здесь недалеко, через пустыню, к Копет-Дагу, легко найти: там, где похоронили его, дерево растет, из колка положенного на его могилу дугтара выросло. Все ашуги ездят туда, и вы езжайте, да ленточку или ниточку цветную на ветви завязать не забудьте: можете желание загадать, святой как-никак. Если к одной могиле далеко, к другой езжайте: здесь их две, это у казахов одна.

— ????

— А что вы удивляетесь, вон у вашего Шопена их тоже две, и ничего — народ ходит.

«Ох и хитер, — одновременно подумали мы с другом, — охмурил, а теперь, видно, разъединить нас хочет». Но мы не дались, и назло судьбе еще крепче соединились в тосте за дружбу. Из глубин выпитого всплыло на поверхность греческое слово, предостережением стукнулось о свод черепа и снова пошло на дно. А нашему нечеловечески осведомленному хозяину только того и надо было: моего друга понесло и теперь уже он стал намечать пути постижения Гамбара, предложив поехать под Ниццу, в городок Ванс, где вроде тоже могилка есть. Думал сладкопевец наш, что я спорить с другом стану, но сил у меня больше не было и я согласился: «Ну что ж, Ницца так Ницца, но не сейчас, отдохну немножко, да и ты отдохни, кончай играть, не мучай балалайку, вон радио — пусть оно и иг-

рает». Улыбнулся Ильич, глаз прищурил, на кнопку нажал и из приемника послышался голос Камбуровой: «Кто-о-о тебя выдумал, зве-е-ездная страна...»

Когда, с каким очередным завоевателем потомки, родственники, однодомашние Гамбара — эта рыцарская элита ислама — проникли в Литву — дело специального исследования, но, видать, исполнили они желание великого предка найти лучшие из возможных пастищ для коней праведного халифа Али.

Ферди

А теперь относительно названия¹. Еще раз подчеркну, что никакой профессиональной литературоведческой базы под моими «рассуждениями» нет. Разве что самые поверхностные сведения, почерпнутые из общедоступной литературы. Но сначала общие впечатления.

Первое, что приходит в голову, это сказка Андерсена «Новое платье короля», когда вроде бы все видят, а ты не видишь и понимаешь, что либо ты дурак, либо не на месте, либо не на месте, либо ты дурак. Никто не спрашивает, откуда такое диковинное название, никто не останавливается на нем, не спотыкается, всех устраивает ситуация, когда строительство пирамид, равно как и пропажу подотчетных средств можно списать на происки инопланетян, на какой-нибудь там треугольник или на «гомбровичевский цирк слов».

Итак, **видение**: старая барская усадьба, сад, нёдвижная темная гладь пруда, покрытая пухом тополей, как крышка старого рояля пылью, вдоль пруда дорожка к хозяйственным постройкам: каретному сараю, кузне, еще чему-то там, где всегда кто-нибудь из дворни да есть [Более подробное описание усадьбы можно найти в «Порнографии】]. Там же и дети — то ли под присмотром, то ли на подхвате, во всяком случае другого способа приобщения к делу в деревне нет: то, что для стороннего наблюдателя является деревенской культурой, т. е. благоприобретаемым элементом, здесь — натура, т. е. просто жизнь. Возможность просто жить для ребенка не менее важна, чем для взрослого; сельские дети могут себе позволить это. И это видит и понимает наш герой, маленький Итек. Для него такая жизнь — невозможна в силу ряда обстоятельств: все, что деревенские дети органически, без напряга, естественно усваивают, для него — предмет выучивания, зазубривания, имитации, это все равно не его органика, он видит радостных детей, секущих лягушку ~~прутиком~~, шкодящих и т. п., пытается повторять за ними то же самое, но не получает счастья, как бы он ни старался. Более того, каждое его действие

в группе деревенских ровесников становится предметом оценки последних, и, не приведи Господь, в чем-нибудь дать промах: деревенские спуску не дадут, тут же, самоутверждаясь, высмеют, отстранят от себя и налепят ярлык, с которым придется ходить до конца жизни. Других вариантов достижения счастья для него нет: братья слишком взрослые для занятий с ним, для серьезного отношения к нему, сестра — не в счет, она и старше, и девочка, а девочки с мальчиками в то время, в обществе половой сегрегации не имели общих игр (кроме искусственно навязываемых обществом: крокет, серсо, лото, от которых уже на второй минуте скучны сводит зевота).

Но мальчик будет счастлив! Об этом точно знает его мать. Она знает секрет здоровой и счастливой жизни, и своей железной рукой загонит его в счастье, преуспеяние, знатность. Его здоровье обеспечено неусыпной материнской опекой: то и дело она призывает его быть аккуратнее, не удариться, не запачкаться (она женщина передовая, начитанная и знает, что существуют микробы — переносчики заразы), и что хуже всего — она демонстрирует свою власть над ним в присутствии дворни. Дворня же, как мы заметили, ничего не пропускает и всему дает оценку. Над мамашей они исподтишка издеваются, именуя за глаза «мумией». Дворня настолько умна, что подыгрывает барам, демонстрируя свою покорность...

Столкновение двух культур — барской (высокой) и мужицкой (низкой) — культур абсолютно равноценных, равносильных, способных существовать только в симбиозе друг с другом. Представители первой должны играть роль сильных, всезнающих (хоть таковыми могли и не быть), а представители второй — роль слабых, несведущих (хоть и были способны на сильные ходы и многое подмечали, но втихаря, используя положение в своих интересах). Подмечали, естественно, в терминах своей культуры и на собственном только ей языке, т. е. не на литературном польском, а на смеси разнонациональных говоров простонародья. Омонимия и породит конфликт:

— Вон, глянь, как пани-барыня мальчионку мордует.

[Мяч брошен. Теперь ход Итка. Таковы правила игры. Он не может не реагировать. Но реагировать он может либо в системе холопской, демонстративное выпячивание нежелания применять силу, мол, нет у меня силы, нет у меня охоты, нет у меня повода к столкновению... (обратить все в смех!), либо в системе господской, мол, я тебе покажу, кто в доме хозяин, т. е. декларация позиции силы, которой скорее всего нет, порядка (честь!). (Заметка просто читателя: потом эта, извините, парадигма ляжет в основу литературных развязок у Гомбровича: столкновение культур, не-

возможность решить проблему удовлетворительно для обеих участвующих в столкновении культурных систем, если одна из них старое, импотенция, а вторая — молодое, насилие, и тогда неудобству, смущению, греху в одной из них он предпочтет свободу (а в терминологии оппонентов: распущенность, разврат, и чуть ли не убийство) в рамках другой. Именно так кончаются, *казалось бы*, оборванные на середине все его романы.) Смеяться он не умеет (во всяком случае по-простому; засмейся он по-барски, он тут же будет перебит взрывом смеха грубого, смехом иной природы). Поэтому он реагирует по-барски, объявляя глупостью сказанное холопами непонятное слово.]

— **Молчи, холоп, не твое это дело мою мать обсуждать, не мордует.**

[Какое-то время идет бессмысленная перепалка, топтанье на месте, чем оно и должно было бы кончиться, но происходит невероятное: крестьяне бросают свои культурные позиции, делавшие их неуязвимыми, но не дававшими решительного преимущества, и раскрываются, обнаруживают свою непростецкость, переходят на поле барской культуры, на котором небезосновательно ожидают одержать победу: противник ведь слаб, он пока не овладел всеми приемами своей культуры, о которых у них есть представление, добытое в противостоянии барам, а потому они могут победить его барскими же средствами, т. е. логикой, объяснением, прибегнув к самому сильному оружию — тайному коду барской культуры — ее языку в самом чистом его виде — к французскому языку, имеющему в барской культуре непостижимую силу убеждения. Сначала они объясняют, что такое «мордовать», а потом пытаются для вящей убедительности закрепить победу французским выражением. Из дворни французский в какой-то мере могли знать те, кто тесно и порой даже неформально общался с барами — кучер, повар. Зовут его (да хотя бы того же Романова) и просят втолковать барчуку, что мордует-таки пани-барыня, а тот объясняет.]

— **Мордует, это вовсе не «*morduje*», это значит морду в пыль стирает, и вместо хорошего барича противный получается, вместо хорошего личика противная, *brzydka-hideurque* морда-геба получается, вот это она и faire тебе *d'hideurque*, гебе си роби, понял?**

[«Возможно, лишь немногим в Польше я известен по основательному чтению моих произведений, довольно трудных и эксцентричных. Больше таких, кто обо мне просто слышал, и для них я прежде всего автор “*gębu*” и “*piru*” — под знаком этих двух мощных мифов я вошел в польскую литературу. Но что означает “*zrobić komuś gębę*” или “*przygrawić pirę*”? “*Zrobić gębę*” (“Замордовать”) — это напялить на человека лицо, отлич-

ное от его собственного, обезобразить его... если, например, человека не-глупого я трактую как глупца, а человеку добromу приписываю преступные намерения, то я тем самым мордую их» (W. G. *Wspomnienia polskie*).]

Писатель (а тем более поэт) имеют право никому не объяснять, о чем произведение, что имелось в виду при упоминании того-то и того-то, в какое взаимодействие вступают разные элементы произведения. Более того, они даже скорее всего этого и не знают. Им достаточно сказать: «Так как-то все само собой получилось, так Бог на душу положил». У переводчика нет права оставить для себя что-то непонятым, пусть и не самая совершенная, но какая-то, пусть даже интуитивно возникшая, система объяснения (хотя бы для того, чтобы правильно выбирать из многих вариантов возможного перевода, из того, что условно можно назвать синонимами) у него быть должна. Именно это сближает его с наукой, дает право предложить ученыму свои материалы в качестве рабочей гипотезы. Здесь их пути постижения абсолюта сошлись, здесь же они и расходятся: один пойдет искать истину, которая, не приведи Господь, может оказаться для него дороже Платона (читай: Гомбровича), а другой в этом вековечном выборе предпочтет Гомбровича и пойдет переводить то, что остались ему более проворные собратья — точки с запятыми.

Справочные материалы

КАМБАР/КАНБАР/ГАМБАР

Персонаж мифологии народов Средней Азии. Принесен в Среднюю Азию исламом. В мусульманской мифологии Гамбар — верный слуга, кононущий четвертого «праведного» халифа Али. [Его обязанностью был уход за знаменитым конем Али — Дюльдюлем. Как-то Али заметил, что конь худеет, и спросил у Гамбара, в чем дело. Но Гамбар не знал, что ответить, ведь он, как и прежде, пас Дюльдюля в местах с чистой водой и сочной травой. Тогда Али решил сам проверить, отчего худеет его конь, и тайком пошел туда, где пасся Дюльдюль. Он увидел, что Гамбар сидит и играет на дутаре, а конь склонил голову и, печальный, слушает музыку: конь забыл о еде и из глаз его катились слезы. Тогда Али окликнул своего слугу, и тот, устыдившись своей вины (вариант: испугавшись гнева хозяина) — до него только теперь дошло, что из-за его музыки худеет конь — сказал: «Разверз-нись, земля!» Земля разверзлась, и тогда Гамбар исчез в образовавшемся отверстии. При этом от дутара отлетел колок и из него в этом месте выросло дерево (вариант 2: сам халиф Али разбил дутар о землю) (вариант 3: Али не разбивал дутар, а сказал Гамбару: «Играй и пой. Пусть это будет утешением в твоем одиночестве»).]

В мифологии туркмен Баба-Гамбар — покровитель музыки и пения, изобретатель струнного инструмента дутара. [Гамбар сделал дутар, но его звук не был чистым. Это увидел шайтан и предложил свою помощь, если Гамбар поприветствует его (вариант: сделает сообщником). Гамбар воспользовался предложением и внес предложенные шайтаном усовершенствования в дутар, но затем объявил, что сказанное им приветствие относилось вовсе не к шайтану, что позволило легендарному Гамбару оставаться в рамках исламского благочестия, ведь обмануть шайтана — это даже своего рода доблость.]

Считалось, что тому, кто желал обрести дар музыканта или певца, следует совершить паломничество к могиле Гамбара. В Туркмении имеется два места, почитаемых как его могилы, в обоих растут деревья, которые считаются выросшими из колка дутара, положенного на могилу Гамбара [Одна из могил — на Конет-даге, к югу от селения Маныш. Эта могила Гамбара находится у истока ручья, выбивающегося из-под скалы у подножия крутой горы. Считается, что его прокопал копытом Дюльдюль. По обоим берегам ручья растут два дерева: ива выросла из посоха Гамбара, а другое дерево (что на склоне горы) — из колка гамбарова дутара. Об этой могиле, расположенной в горах у самой границы, знают в основном только жители Маныша.

Другая же могила Гамбара, напротив, пользуется широкой известностью, ибо именно здесь Гамбар скрылся в землю. Она находится в нескольких километрах от плотины Газыклы-бенде, метрах в ста от реки Мургаб. Рядом с могилой стоит дерево, выросшее из колка дутара. Дерево — фисташка, но люди не помнят, чтобы она когда-либо плодоносила. У его корней когда-то была то ли яма, то ли нора («дешик» — дыра) — та самая, в которой некогда скрылся Гамбар].

Камбар у казахов (Жылкышы-ата Камбар), киргизов и уйгуров (Камбар-ата) — покровитель лошадей и коневодства.

П р и м е ч а н и е

¹По мнению Богдана Барана в его статье «Ferdy Durke» (Znak, 1984, № 5/6) «Фердидурке» Гомбровича происходит от имени Фредди Дурке (Freddy Durke) — из романа американского писателя Синклера Люиса «Баббит» (1922). В Польше этот роман вышел в переводе З. Поглавской в 1927 г. Как установил недавно Хенрик Маркевич (см.: *Markiewicz H. Do genezy «Ferdydurke»// Teksty. 2004. № 6*), Ферди Дурке (Ferdy Durkee) — появляется у Гомбровича уже в небольшом рассказе «Уши», напечатанном в малоизвестном журнале (*Problemy. 1935. № 7*) и не замеченном ранее исследователями (*Прим. редактора*). ↗

Содержание

<i>Л. Софронова</i>	
Тело и маска в романе Витольда Гомбровича «Фердыдурке»	3
<i>С. Мусиенко</i>	
Жанровый эксперимент в романе Витольда Гомбровича «Фердыдурке»	24
<i>И. Свирида</i>	
К семантике пространства у Витольда Гомбровича	39
<i>В. Мочалова</i>	
«Порнография» Витольда Гомбровича: штрихи и интерпретации	50
<i>М. Лескинен</i>	
«Польскость» и евроцентризм в «Дневнике» Витольда Гомбровича	70
<i>А. Липатов</i>	
Историческое раздвоение польской культуры: инволюция сарматизма и эволюция европеизма (от казуса Войчеха Демболенцкого до казуса Витольда Гомбровича)	83
<i>Л. Мальцев</i>	
Витольд Гомбрович и Густав Херлинг-Грудзиньский: диалог с экзистенциалистами	94
<i>В. Хорев</i>	
Витольд Гомбрович и Славомир Мрожек	111
<i>С. Шерлаимова</i>	
Милан Кундера о Витольде Гомбровиче	122
<i>И. Адельгейм</i>	
Наследники Витольда Гомбровича. Отношения «ребенок/взрослый» в молодой польской прозе после 1989 года	135
<i>Ю. Чайников</i>	
Наблюдения переводчика Витольда Гомбровича	151

Научное издание

ТВОРЧЕСТВО
ВИТОЛЬДА ГОМБРОВИЧА
И ЕВРОПЕЙСКАЯ КУЛЬТУРА

Сборник статей

Ответственные редакторы
доктор филологических наук *В. А. Хорев*
кандидат исторических наук *М. В. Лескинен*

Сборник подготовлен к печати
в отделе редакционной подготовки рукописей
Института славяноведения РАН

Обложка — *М. И. Леньшиной*

Подписано в печать 17.01.2006. Печ. л. 10,0.
Тираж 300 экз. Заказ № . Цена договорная.

ООО «Пробел-2000»
Москва, Поварская ул., 36.

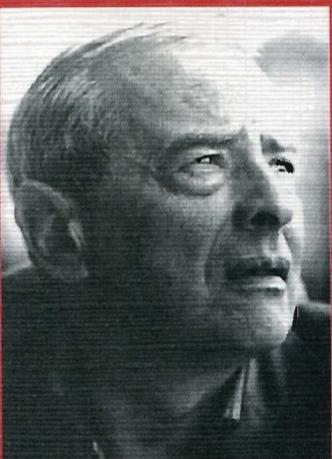
Витольд Гомбрович

Witold Gombrowicz

(1904 – 1969) –

польский прозаик,

драматург, эссеист.



Автор гротескно-пародийных романов «Фердыдурке» (1938; рус. пер. 2000), «Транс-Атлантик» («Trans-Atlantyk», 1953; рус. пер. 1994), «Порнография» («Pornografia», 1960; рус. пер. 1992), «Космос» («Kosmos», 1965; рус. пер. 2000) и др., сборника рассказов «Бакакай» («Bakakaj», 1957; рус. пер. 1991), пьес «Ивонна, Принцесса Бургундская» («Iwona, Księżniczka Burgunda», 1938), «Венчание» («Ślub», 1953), «Оперетта» («Operetka», 1966), многотомного «Дневника. 1953 – 1966» («Diennik, 1957, 1962, 1966»)