

- Мамардашвили З.* Философские чтения. СПб., 2002.
- Мамин-Сибиряк Д. Н.* От Урала до Москвы // Собр. соч. : в 12 т. Т. 12. Свердловск, 1951.
- Мельников-Печерский П. И.* Дорожные записки // Полн. собр. соч. : в 8 т. 2-е изд. Т. 7. СПб., 1909.
- Немирович-Данченко В. И.* Кама и Урал : (очерки и впечатления). СПб., 1890.
- Новопашин С. А.* Уральский миф. Создание мифологем как фактор успешного брендинга. Екатеринбург, 2007.
- Предания и легенды Урала.* Свердловск, 1991.
- Семенов-Тянь-Шанский П. П.* Россия. Полное географическое описание нашего Отечества : настольная и дорожная книга для русских людей. Т. 5 : Урал и Приуралье. Екатеринбург, 2005.
- Урал* в его живом слове: дореволюционный фольклор / собр. и сост. В. П. Бирюков. Свердловск, 1953.
- Элиаде М.* Миф о Вечном возвращении. М., 2002.

Статья поступила в редакцию 3.09.2009 г.

УДК 821.162.1 + 82-312.1

Л. А. Мальцев

ИНФЕРНАЛЬНЫЙ МИР РОМАНА В. ГОМБРОВИЧА «ФЕРДИДУРКЕ»

Обосновывается принцип своего рода диалектики инфернального мира — единства и борьбы «порядка» и «разлада», положенных в основу художественной структуры романа Гомбровича «Фердидурке», одного из ранних произведений польского экзистенциализма. Утверждается, что центральное место в экзистенциальной концепции Гомбровича занимает проблема противостояния человеческого «я» инфернальному миру.

Ключевые слова: Витольд Гомбрович, экзистенциализм, противостояние человека и инфернального мира.

Роман Витольда Гомбровича «Фердидурке» (1938), вышедший практически одновременно с «Тошнотой» Сартра, дал «польскую формулу экзистенциализма» [Sandauer]. Эта философия в образах была «запасным путем» важнейшего направления литературно-философской мысли XX в. По мнению Кундеры, «то, что “Тошнота”, а не “Ferdydurke” стала образцом новой ориентации, имело досадные последствия: первая брачная ночь философии и романа нагнала на обоих лишь скуку» [Кундера, 256]. Общность Гомбровича и Сартра в том, что оба писателя-философа принадлежат атеистическому типу экзистенциализма. «Расставание с Богом... — пишет, например, Гомбрович, — произошло во мне гладко и незаметно, не знаю, как так случилось, что на пятнадцатом или на четырнадцатом году жизни я перестал интересоваться Богом» [Gombrowicz, 2004, 15]¹. По мнению литературоведа и философа М. П. Марковского, одно из

отличий миропонимания Сартра и Гомбровича заключается в их концепциях инфернального: «Если для Сартра фраза “ад — это другие” означала необходимость возвращения к интенциональному сознанию... то для Гомбровича в точности наоборот: ад — это отсутствие другого, ад — это чистое сознание, потому что, как Гомбрович говорит о Сартре, “закрытие за собой дверей сознания” ведет к выталкиванию себя за пределы мира, отношений, вещей, смысла, тогда открывается черная дыра космоса, которая есть откровение бесчеловечности» [Markowski, 111]. Сказанное позволяет предположить, что определяющей для Гомбровича-экзистенциалиста является проблема инфернального как бесчеловечного на границе с человеческим «я».

В изучении творчества Гомбровича обозначается дуалистическое решение проблематики инфернального: «Его [Гомбровича] драма разворачивается, по сути, не между небом и преисподней, а между формой и разладом» [Jarzębski, 75]. Инфернальное (как и демоническое) может ассоциироваться с формой — одной из центральных категорий творчества Гомбровича, или, наоборот, с бесформенностью. К первой точке зрения склоняется Е. Яжембский: «Одной из форм испытания хаоса есть антагонизм Бога и дьявола. Хотя оба участника на стороне формы» [Ibid., 75]. Аналогичную интерпретацию дуализма Гомбровича находим у Я. Блоньского, который в соответствии с тезисом о диалектическом отторжении — принятии Гомбровичем различных философских теорий и художественных традиций — отстаивает представление об «укрощённом», упорядоченном, формализованном зле: «Гомбрович полностью сознательно раскладывает свою жизнь на две части, назовём их эстетской и мещанской. Как художник радостного демонизма... [он считает своим долгом] заглядывать в пропасть, погружаться во тьму, которая рождает чудовищ и в которой корчит гримасы зло! Но как скептически-рассудительный член общества он пытается эту пропасть ограничить, осветить тьму и — по мере своих человеческих возможностей — это зло укротить» [Włoński, 226]. Из тезиса о дуализме исходит М. П. Марковский («распад действительности на повседневность и адское бытие, будничность и демонизм, человечность и бесчеловечность...» [Markowski, 48—49]), по сути, выдвигая обратную концепцию «неукрощённого», «чудного» мира, который «опирается на насилие, на обесмысливание любого порядка... Теперь действительность уже не самоочевидна, она заражена тем, что нельзя освоить, в неё вонзилось “чужеродное тело”, которое нельзя удалить» [Ibid., 87]. В позициях исследователей выражены, таким образом, взаимодополняющие представления о зле упорядоченном («укрощённом») и зле беспорядочном (стихийном), что позволяет выдвинуть гипотезу об удвоении или, наоборот, раздвоении инфернальных сил: в первом случае человек впадает в беспросветное отчаяние, во втором появляется шанс контригры на противоречиях разлагающих и упорядочивающих тенденций инфернального мира.

Инфернальный мир романа «Фердидурке» находится под двумя «юрисдикциями»: с одной стороны, «дьявола порядка», от которого человек защищает свою «глубинную свежесть» [Гомбрович, 109], с другой стороны — так называ-

¹ Перевод здесь и далее автора статьи.

емой «инфернальной баталии, разлада, фальши, игр демонов» [Гомбрович, 237], карнавала гримас, мин, рож с неизбежным разложением. Между «дьяволом порядка» и «дьяволом разлада» балансирует «я» героя «Фердидурке», стремящееся не попасть в заложники ни к той, ни к другой стороне инфернальной силы. Путь к освобождению «я» из-под власти этих сил заключается в том, чтобы спровоцировать их конфликт между собой. Так, Юзеф Ковальский обретает навыки борьбы с «дьяволом порядка», действуя заодно с «дьяволом разлада», или, наоборот, пытается одолеть «дьявола разлада», заключив тактический союз с «дьяволом порядка».

Почти все персонажи, с которыми сталкивается герой, отождествляются с одной из двух инфернальных сил. В начале романа перед героем предстает карикатурный образ двойника с «разрозненными» частями тела и разорванным сознанием («Призрак? Черт? Страх? Покойник?» [Там же, 43–44]). Посредством этого видения в контакт с героем вступает «дьявол разлада», но герой дает ему моментальный отпор, нанеся двойнику пощечину². Практически сразу после этого на сцене появляется профессор Пимко как олицетворение идеи «порядка», который не просто заключает Юзефа Ковальского в границы «порядка» школы, но и дает понять, что герой обречен на внутренний разлад, вызванный комплексом незрелости. Противоположные тенденции «порядка» и «разлада» персонифицируют ученики-антагонисты Сифон и Ментус. Идеи невинности и испорченности выглядят в их отображении как «морды», маски; таким образом, диалог двух этих идей воспринимается исключительно как *п о е д и н о к м а с о к*. Подчеркивается чисто внешний характер «идеологического» конфликта, участники которого не выражают себя, а обезличенно действуют как марионетки конкурентных «партий» — «пай-мальчиков» и «хулиганов», «правых» и «левых», «консерваторов» и «революционеров».

Семейство Млодзяков, в особенности современная пансионерка Зюта с присущим ей «спортивным» образом жизни, — это яркое и последовательное воплощение идеи «порядка». В сопоставлении с ней Пимко, тоже, казалось бы, апологет «порядка», обнаруживает комплекс плохой «формы». Зюта до последнего гениально демонстрирует нерушимость наведенного ею «современного порядка», в котором находят подчиненное место не только Пимко и Ковальский, но и многие авторы любовных писем, среди которых гимназисты, студенты и преподаватели, поэты и прагматики, люди разных профессий, женатые и холостые. Весь мир любовной корреспонденции, названный «сатанинским царством современной гимназистки» [Там же, 172], вызывает очевидную ассоциацию с кругами ада, по которому «путешествует» Ковальский, взломав ящик «современной» девушки. Роль шпиона, взломщика и провокатора, которую играет главный герой в конструировании бессмысленной ситуации с участием Пимко, Копырды и пансионерки, разбивает уклад «современной» семьи и освобождает от искусственно навязанного герою имиджа старомодного подростка. В борьбе

² Происходит «формализация» отношений по схеме дуэльного конфликта (см. вставную новеллу «Филидор, приправленный ребенком»), а также по схеме «барин — слуга» (третья часть романа).

с «дьяволом порядка», воплощенным в образе «современной», Юзеф Ковальский избирает тактику «разлада».

На стороне «разлада» во всех трех частях романа выступает Ментус (Ментальский). Мечта о «парубке», казалось, является фактором движения Ментуса в сторону «порядка», однако в заключительной («сельской») части романа навязчивой попыткой «побра...таться с парубком» Ментус взрывает усадебный порядок, держащийся на вековом неравенстве помещика и холопа, на «жесткой и феодальной иерархии» [Гомбрович, 239]. На этот раз Юзеф оказывается между «порядком» обитателей имения в Болимове — тетушки Хурлецкой, дядюшки Константы, кузена Зыгмунта, кузины Зоси, старого слуги Франтишека — и вызывающим, деструктивным поведением Ментуса. В отношении с Ментусом Юзеф выглядит типичным баричем (бьет Валека «по морде»), в контактах с родственниками — провокатором и сообщником Ментуса (выводит из себя дядю Константы двусмысленным объяснением «бра...тания» Ментуса с «парубками»). По сути, позицию Юзефа Ковальского, в отличие от позиции Ментуса, можно назвать примирительной: он даже пытается сохранить нормальный порядок усадьбы, вынашивая неудавшийся странный замысел «похищения парубка» с целью развести конфликтующие стороны.

Герой спасается от «купы», т. е. разлада иерархической структуры усадьбы, бегством в царство нормы с помощью традиционного («литературного») ритуала похищения барышни из усадьбы. Так, inferнальный мир временно побежден «упорядочивающей» схемой. Однако на сей раз «дьявол порядка» вселяется в Зосю, которая в соответствии с той же идиллической схемой заставляет Юзефа восторгаться ее красотой и умом («И под ее восторгом я извивался, как под кнутом дьявола...» [Там же, 277]). Таким образом, если после дисциплинированных Млодзяков герой попадает под влияние анархиста Ментуса, то после бегства из распадающегося Болимова он оказывается «в плену» старосветской Зоси. Все это подводит его к выводу, что «некуда удрать от рожки, кроме как в другую рожку...» [Там же, 279–280]. Выведенная Ковальским формула межчеловеческих отношений учитывает фактор воздействия inferнальных сил на человека, для которого единственный шанс свободы — в игре на противоречиях между «порядком» и «разладом».

Неожиданным козырем Юзефа Ковальского в борьбе с inferнальным миром является «незрелость», т. е. зыбкость, текучесть его существования, ускользание от всего определенного: герой так и не становится ни «старомодным», ни «современным»; ни воплощением «барства дикого», ни парубкофилом в духе Ментуса. «Незрелость», по Гомбровичу, важна как потенциал спасения человека от античеловеческого inferнального мира — Сциллы «порядка» («формы») и Харибды «разлада». Вооруженный идеей «незрелости» герой наносит «мощные удары мягкой ладонью по стальному панцирю Формы», чтобы предотвратить деформацию собственного «я». Борясь с дьяволами «порядка» и «разлада», он стремится «согласить в себе форму с бесформенностью; закон с анархией; зрелость с вечной и святой незрелостью» [Там же, 109–110].

Притчами-комментариями к перипетиям борьбы главного героя с inferнальными силами служат вставные новеллы о Филидоре и Филиберте. Ученые-

антагонисты Филидор и Анти-Филидор являются представителями противоположных парадигм синтеза (цельного знания, примиряющего противоречия и достигающего единства частей) и анализа («атомизации» бытия, т. е. расщепления даже, казалось бы, гармоничного целого на мельчайшие частицы). Баталлия двух ученых с «шахматными» именами действительно напоминает игру в шахматы, в которых сталкиваются волевые усилия двух противников, но исключено вмешательство третьего (не считая возможной роли консультанта одного из партнеров). Этим отличается сюжет вставной новеллы от центральной сюжетной линии «Фердидурке», которая предполагает наличие в «партии» трех и более игроков. Профессор Анти-Филидор с легкостью «разлагает» супругу Филидора, подтверждая на практике идею анализа. Профессор Филидор в качестве ответного «хода» «синтезирует» подругу Анти-Филидора Флору Дженте. Далее по законам симметрии протекает дуэль между аналитиком и «синтетологом»: отстреливаются одна за другой части тела соответственно жены Филидора и подруги Анти-Филидора. Как резюмирует нарратор Антоний Свистак, «анализ, по сути, победил» [см.: Гомбрович, 122], однако механизм поединка уже запущен в бесконечность: впавшие в детство профессора бросаются камнями в птиц, охотятся на лягушек, бьют стекла и т. д. Борьба синтетологии с аналитикой, т. е. «дьявола порядка» с «дьяволом разлада», приводит к бесконечному и беспечному процессу; давление инфернального мира на человеческий мир достигает апогея именно в этой «дурной бесконечности».

В новеллу «Филиберт», зеркально отразившую полемику «Филидора», автор также вписывает схему конфликта «порядка» и «разлада», на этот раз под видом разложения из-за случайности сценария теннисного матча и (в результате цепной реакции последующих случаев) стихийного создания правил новой «игры» — езды на дамах. Маркиз де Филиберт, который «вдруг почувствовал себя джентльменом» [см.: Там же, 210], пытается ввести вышедшую из-под контроля ситуацию в русло порядочности, однако очередная случайность выбивает из колеи и его. Алогическая цепочка событий увенчивается «громом аплодисментов», который свидетельствует о «соблюдении формальностей», а значит, о найденной формуле «упорядочивания» распадающейся действительности. Как и в «Филидоре», победа ни одной из сторон не вносит осмысленности в сам процесс, вновь развернутый в «дурную бесконечность».

В романе «Фердидурке» Гомбрович ведёт диалог с классической традицией изображения инфернального мира. Для Гомбровича текст Данте сам по себе является упорядочивающей «формой», которая преодолевается «незрелым» отношением к себе. Знаком вхождения Гомбровича в интертекстуальную орбиту «Божественной комедии» является цитата из Данте: («На полдороге жития моего я очутился в чаще темного леса») с ироническим «примечанием»: «Лес этот, что хуже всего, был зеленый» [Там же, 34]. Гомбрович с первых страниц романа идет по пути снижения образов Данте: лес здесь (символ не зрелого возраста, а вечной «незрелости») вызывает не страх, а скорее смех. Уже в этой фразе проступает пародийность романа. Все сброшено с пьедестала: вместо Данте — человек средних лет с комплексами подростка, вместо Вергилия — школьный «педель», ходячий сборник цитат, вместо Беатриче — заурядная

сельская барышня, которая «заарканивает», по сути, первого встречного. Вместо любви, движущей «солнца и светила», — «огромная, inferнальная» попа, «словно универсальный знак вселенной...» [Гомбрович, 277]. Из разбора в «Дневнике» вступительных терцетов второй главы «Ада» Данте очевидно, что представление Гомбровича об inferнальном мире смыкается с пародией. Когда Гомбрович пишет о том, что ад несет в себе идею всеобщего отрицания, в том числе самоотрицания, что ад есть вообще «нечто плохо осуществленное», «испорченное в своем бытии», что это «товар второго сорта», что ад несет в себе «идею халтуры», — это, по сути, пародийный ключ к его собственному видению ада [см.: Gombrowicz, 2001, 3, 228]. Феномен ада, по Гомбровичу, представляет собой замкнутый круг, а значит, не может оказаться ничем иным, кроме автопародии.

Мир «Фердидурке» существует в границах ада, даже подвижный главный герой не выходит за его круги. В этом глубинное отличие от поэмы Данте с ее оптимистической восходящей «ад — чистилище — рай». Роман «Фердидурке» не является ни однозначно оптимистическим романом, ни однозначно пессимистическим. «Детское» двуступенчатое в концовке — несерьезно-пародийный ответ на серьезный «вопрос»: стоит ли надеяться или остается впасть в отчаяние? Надпись на вратах адových «Оставь надежду всяк сюда входящий» в пародийно-саркастическом ключе «Фердидурке» теряет зловещую однозначность: герой Гомбровича не питает иллюзий полного освобождения, но и не отчаивается. Ад «Фердидурке» есть развернутый оксюморон: в аду можно освоиться, вести себя «по-домашнему» и даже... шутить. Шутовская несерьезность, «незрелость» «Фердидурке» вписывается в контекст карнавальной культуры с присущим ей перевернутым, эксцентрическим мироощущением как альтернативой официальной культуре.

Один из ведущих представителей русского экзистенциализма Н. А. Бердяев в работе «Кризис искусства» (1918) писал о противоположных тенденциях культуры XX в. — синтетической и аналитической. Синтетическая, по его мнению, заключается в тоске современного человека «по органичности, по синтезу, по религиозному центру, по мистерии»; аналитическая обнаруживает обратный процесс «дематериализации, развоплощения» искусства, когда «пошатнулось целостное восприятие образа человека, когда человек проходит через расщепление» [Бердяев, 5, 8, 18]. Так как классическое искусство уже никогда не вернется в прежние границы и аналитическая тенденция чревата катастрофическими последствиями («...Человек с распыленным ядром “я”, разорванный на миги и клочья, не может создать сильного и великого искусства» [Там же, 19–20]), Бердяев несомненно отдает приоритет синтетизму.

«Фердидурке», пожалуй, ближе аналитическая тенденция (с эстетической точки зрения), о чем говорит, например, обращение внимания на части тела, на соответствующие им части произведения и, в целом, видение мира в состоянии расчленения (см. предисловие к «Филидору»). Однако в эпистемологическом плане Гомбрович одинаково дистанцируется от идей синтеза и анализа, воплощенных в фигурах Филидора и Анти-Филидора. В представлении обоих ученых, сущность опережает и определяет существование: либо в высшем

идеальном смысле бытия (Филидор), либо в первоэлементе-атоме (Анти-Филидор). Гомбровичу свойствен внеположный и Филидору, и Анти-Филидору экзистенциалистский взгляд на человека, в соответствии с которым, наоборот, существование предшествует сущности (Сартр). Исходя из этого автор «Фердидурке» с критической дистанции оценивает споры аналитика с синтетологом.

Здесь пролегает принципиальная разделительная линия между романом «Фердидурке» и традициями русской литературы с ее синтетической доминантой, которая четко выражена в мысли Бердяева. Русской культуре свойственно искание гармонии и всеединства бытия, а ад понимается как царство распада, без видимой надежды на восстановление утраченных связей. Для Гомбровича, наоборот, синтез, т. е. стремление к единству, есть едва ли не большее искушение, чем аналитический разлад, расчленение бытия. Роману «Фердидурке» свойственны индивидуалистические тенденции, автор и герой далеки от надежд на всеобщую гармонию. С другой стороны, Гомбрович свободен от крайностей пессимизма: стремление оставаться собой перед угрозой, исходящей от inferнального мира, не может увенчаться полным успехом, но и не обречено на окончательное поражение. Человек Гомбровича пребывает в неустанном движении к цели, которое, хоть и происходит «вне» надежды, все же отрицает ее отрицание.

Бердяев Н. А. Кризис искусства. М., 1990.

Гомбрович В. Космос. СПб., 2001.

Кундера М. Нарушенные завещания. М., 2005.

Włocski J. Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Kraków, 2003.

Gombrowicz W. Dziennik, 1953–1969. Kraków, 2001.

Gombrowicz W. Testament. Rozmowy z Dominique de Roux. Kraków, 2004.

Jarzębski J. Gra w Gombrowicza. Warszawa, 1982.

Markowski M. P. Czarny nurt : Gombrowicz, świat, literatura. Kraków, 2004.

Sandauer A. Polska formuła egzystencjalizmu // Współczesność. 1959. N 18.

Статья поступила в редакцию 18.03.2009 г.