

ФОРМЫ И ЧЕЛОВЕК.

О романах "Фердыдурке" (1938) и "Транс-Атлантик" (1953)
Витольда Гомбровича (1904-1969)

Каждая культура накапливает элементы собственные и ипородные. Как ни странно, русская культура неплохо хранит - в живой памяти или в разных степенях забытости - польскую литературу.¹ Не всегда популярной, но все же "близкой", опускается на Руси словесность "меньшего брата", "Иуды славян" или "павлина народов" (А. Мицкевич, Ю. Словацкий, Ц. Норвид, С. Пшибышевский), "соратника в борьбе за светлое будущее" (В. Броневский, Ю. Тувим, Б. Ясенский), "союзника русской интеллигенции в сопротивлении тоталитаризму" (С. Мрожек, С.Е. Лец, Т. Ружевич, Э. Херберт, Ч. Милош). Массовый русский читатель любил и любит отчасти до сих пор романистов-позитивистов Болеслава Пруса, Элизу Ожешко и, увы, Генриха Сенкевича.

Однако советскому и зарубежному русскому любителю литературы, даже самому требовательному и тонкому, совершенно неизвестны звезды польской прозы двадцатого века, ценимые в Польше и на Западе прозаики Станислав Игнатий Виткевич, Бруно Шульц и - Витольд Гомбрович, герой настоящего очерка.

В Польше Витольд Гомбрович (род. в 1904 г.) стал известен еще до войны, главным образом из-за скандального романа "Фердыдурке"² (1938 г.), считаемого многими до сих пор его самым свежим, оригинальным и острым произведением.

Темой романа является большая, сладострастная и смешная схватка форм, из которых то и дело вырывается герой, сразу же попадая в новую форму плена у форм.

Согласно теории Гомбровича, проблему форм понимали до сих пор слишком узко, ограничивая ее вопросом форм литературных. Для него вопрос форм - проблема общеантропологического масштаба. Человеческий субъект определяется глубокой дилеммой. Нет у него своего первоначального твердого ядра, нет своей прочной формы, он, по природе своей, аморфный, "без-образный", "незрелый", "зеленый", "низкий", сексуально "некатегоричный", пошлый, постыдный, смелый. С другой стороны, форма ему нужна для простого существования. Но форма субъекта возникает лишь в общении с другим субъектом. Поскольку субъект не может существовать без формы, его тянет стихийно к другому субъекту. То, что в высокой культуре проявляется как публи-

мированная любовь, по существу ничто другое как "примитивное" влечение выщепливать друг друга в сладострастно-больной схватке, давать друг другу форму, получать друг от друга форму. Итак, формы возникают "между" людьми - между старыми и молодыми, высокими и низкими, женщинами и мужчинами, чужими и своими и проч. Форма - это совокупность культурных явлений как нормы поведения, мораль, религия, философия, идеология, национальность, язык, искусство... Возникнув "между" субъектами, форма становится выше конкретного субъекта, притесняет, пленяет его и прикрывает его зеленую, аморфную природу, не дает ему дышать.

Согласно Гомбровичу, задача современного писателя - раскрывать этот механизм культурных форм, освобождать субъекта от их тягестей, определять наново отношение человека к форме так, чтоб ему было в ней свободнее, просторнее и легче.

В позднейший аргентинский период Гомбрович, дискутируя с молодыми поклонниками, любил приводить в пример своей теории поведение Раскольниковова. Убийца двух женщин вначале отнюдь не ощущает угрызений совести. Эту "форму" внушают ему "другие" - друзья, семья, подруга; он же принимает ее неполностью.³

Соль "теории форм" не столько в ее философской оригинальности⁴, сколько в ее разработке в своенравную повествовательную (и сценическую) поэтику.

Ее первым "классическим" примером является именно "Фердыдурке".

Необыкновенную фабулу этого металитературного и чуть ли не философского романа можно пересказать так: Второстепенного мечущегося тридцатилетнего писателя Осю (Józio), лежащего в постели⁵, посещает, наконец, законченная литературная форма. Она, воплотившись в старомодного профессора Пимко, уводит его в двойной плен форм инфантильности: в традиционное учебное заведение для подростков⁶ и в ребячески безнадежную любовь к 16-летней институтке Зутке, воплощающей собой завершенную молодую, современную форму.

Ося освобождается из унижающей схватки этих могущественных форм, когда обнаруживает, что все они зиждутся и растут на своих "анти-" или "недо-формах": перзрелые формы преподавательских органов - на недозрелых, "зеленых" телах и душах подростков, молодая зрелость спортивной Зутки - на старой перзрелости профессора Пимко. Ося, доведя их до смешного, инфантильного столкновения между собой, может уйти на свободу.

Но сразу же после скандального исчерпания этой микросистемы форм и не-форм наш герой попадает в новую западню: Убегает в "свободную природу", подчинившись школьному товарищу, педерасту

Сифону, и тете помещице, уводящей "подростков" в дворянское гнездо панов-шляхтичей. Утонченные формы и церемонии этого дома, питаемые низкой не-формой прислуги и крестьян, теряют равновесие, когда "барчук" Сифон "братается" с крестьянским лакейчиком Валеком. От скандального разрыва (пожар всей усадьбы) маленького космоса дворянских форм и крестьянских не-форм и анти-форм наш герой сплыва бежит, - увы, не на свободу, но в руки молодой родственницы Зофии, пленяющей его самой жуткой "формой", наивной, "облагораживающей" девичьей любовью.

Изложение этих мучительно смешных эпизодов перелетается с двумя гротескно металитературными и "философскими" притчами, "Филидор младенцем подшитый" и "Филиберт младенцем подшитый". В них комментируется поэтика произведения ("бунт частей против целого") и развивается "теория форм".

Благодаря этому произведению "молодой" Гомбрович прочно вошел в польскую, а впоследствии и в мировую литературу Запада.

В момент совокупного гитлеровского и сталинского нападения на Польшу он, благодаря чистой случайности, оказался в Аргентине.⁷ Тут он прожил в течение 34 лет, до 1963 г. Многие, но далеко не все из тамошних встреч и впечатлений, вошло в объемистый "Дневник" (1953-1967), занимающий центральное место в весьма эгоцентричном творчестве прозаика и драматурга. Первые годы, проведенные автором в Буэнос-Айресе, "отражаются" и в его псевдоавтобиографическом романе-гротеске "Транс-Атлантик" (1953). С французского перевода фрагмента из "Транс-Атлантика" началась международная карьера аргентинского "космопольского" (Карл Дедениус) романиста и драматурга. В 1957 г., в минуту ослабления варшавской цензуры, некоторые важнейшие книги далекого, но никогда не забытого совсем эмигранта были напечатаны даже на социалистической родине.⁸ Там и на Западе игрались и играют его пьесы в одном ряду с мировой драматургией абсурда и экзистенциализма А. Камю, Э. Йонеско, С. Беккетта, Ф. Дюрренматта и проч. В 1963 г. его пригласили из Аргентины в Зап. Берлин, откуда он переселился во Францию. Местом жительства он избрал в конце концов провансальский городок Ванс, известный в истории современного искусства (жили там или в окрестностях, между прочим, Пикассо, Матисс, Эрнст, Шагалл). Из-за Гомбровича Ванс стал своего рода Меккой для всех, ценящих себя, польских и других литераторов и художников. Там он и умер ровно 20 лет тому назад, так никогда и не вернувшись в Польшу. Его франко-канадская вдова, Рита Гомбрович, заботится о его литературном наследстве образом, самым приятным для международной братии переводчиков и критиков.⁹

В бесчисленных разговорах, печатных полемиках и автокомментариях Гомбрович успел навязать всей литературной критике свой стиль мышления о собственной личности и о своем, якобы ни с чем не сравнимом, но всепредвосхищающем творчестве.

Он старательно опровергал попытки сравнивать свое творчество с другими величинами современной мировой или народной литературы. Кафку читал, но не любил. Влечение к таким писателям как М. Пруст, Т. Манн и Ж.П. Сартр укрывал за иногда издевательскими формулами.¹⁰ Предпочитал воспевать Генриха Сенкевича.

Всем современным и будущим комментаторам он запрещал связывать себя с каким-либо общим литературным течением. Итак, "нельзя" связать его с авангардами 10-х и ранних 30-х годов, "эпохи его созревания".¹¹ Авангард, впрочем, беспощадно высмеивается им уже в "Фердыдурке". Стилистические эксперименты каждого из его романов и пьес поверхностно совпадают с некоторыми приемами именно авангарда, но исполняют у него совсем другие, "пост-авангардистские"¹² функции. Трудно сопоставить его также с другим, популярным на его родине в тридцатые годы вариантом "преодоления авангарда" - неореализмом польской довоенной прозы. Имею в виду серьезное творчество таких "культурных теток" (по выражению Гомбровича), как Зофия Налковская или Мария Домбровская. Однако автор "Фердыдурке" и "Космоса" постоянно и откровенно кокетничает с "низшими", массовыми жанрами этого же течения, типа детектива, "романа из жизни школы", "любовного романа для кухарок", "романа из дворянско-помещичьей сферы", "романа для чтения во время отдыха" и пр.¹³

Аргентинский вариант литературной безвкусицы писатель пародирует в "Транс-Атлантике". Цитирую диалог между богатым помещиком-педерастом Гонзалом и паном Томашем, родителем бессловесного предмета любви Гонзала:

Говорит пан Томаш: - Прощения покорнейше прошу, но уже темнеет, дорога нам в новость, к тому же дела у меня неотложные, нам пора. Извольте велеть, чтоб лошадей запрягли.

Воскликнет Гонзало: - Ни за что, ни за что, ни о чем слышать не хочу, того еще не было, чтоб я перед ночью Гостей выпускал! Эй, да, эй, да, я тоже велел снять колеса с повозок!

Тогда с наступлением сумерек появились мухи, крупные и золотистые, и стали роиться под Пальмами, а когда гаснут крики Попугаев, другие голоса, рыки, визги, невесть каких зверей, вырываются, и ночь прикрывает своєю мантильею шумящие Баобабы (92)¹⁴

Чуть слащавое изображение сумеречной природы выступает как издевательская пародия на аргентинских, польских и даже русских авторов, но кроет в себе и элемент писательского серьеза. В начальный и средний периоды творчества автор отвергает тему взаимоотношений человека и природы как устарелую, литературно несвежую псевдопроблему. Гораздо более существенной казалась ему проблема соотношения человека с другим и третьим человеком. Но еще в Аргентине он начинает включать проблему природы в свою концепцию человека и формы.¹⁵

Кроме амбивалентного описания природы, в процитированном пассаже налицо тройная пародия на литературное изображение помещичьего гостеприимства: на неизвестного мне аргентинского писателя (может быть, "почь, прикрывающая своею мантильей шумящие Баобабы", - придуманный автором "аргентинский стиль"?), на польскую традицию этого мотива (от Адама Мицкевича до Иосифа Вейсенхофа) - и на Гоголя (помещик Дон Гонзало, между прочим, смесь гоголевских персонажей Манилова, Собакевича и Ноздрева).

Раздражающее расположение к "низким" сферам литературы Гомбрович соединяет с не менее провокационным вниманием к величинам мировой литературы прошлого. Его проза, особенно в "Транс-Атлантике", прямо пресыщена всякими литературными аллюзиями на всех уровнях произведения - в лексике, синтаксисе, в изображении персонажей, в построении отдельных эпизодов, в композиции целого произведения, в жанровом оформлении.¹⁶ Притом конкретная интертекстуальная связь у него часто многозначна по семантике и по стилистической функции (пародия, шутка, серьез?) и, главное, нередко эвоцирует не один чужой голос, но дву- или даже трехголосную песню аллюзий.

Как это влечение к интертекстуальности отражается в "Транс-Атлантике"?

Роман рассказывает как бы новую версию перипетий писателя Оси ("Фердыдурке"), который разрядил навязавшуюся ему ситуацию инфантилизации сильными дозами инфантильности. Героя "Транс-Атлантика", "молодого", "ах, только что оперившегося" (почти сорокалетнего) литератора по фамилии Гомбрович сверхчеловеческая форма Трагической Истории Польши берет в свой плен в Аргентине. Аргентина неожиданно оказывается "подшитой" устарелой, провинциальной Польшей. Из западни могущественной Польской формы "человек поляк" Гомбрович освобождается с помощью польских архаизмов и провинциализмов в языке и в изображении характеров и эпизодов, посредством сильных доз запрещенного эротизма и гротескного комиз-

ма. Пленящей молодых польских сыновей идее героически страдающего польского "Отечества" (Ojczyzna) он противопоставляет скандальную идею любви старых к молодым сыновьям, идею "Сынчества" (Synczyzna). Трагическую идею кровавых жертв разряжает идеей освобождающего смеха. Во всем этом кроется и элемент веселого патристического дидактизма - роман, между прочим, "учит", как поляку освободиться от своего чересчур серьезного и тяжелого полячества, как быть свободным человеком в (чуть облегченной) Польской форме.

Но воспроизведем главные компоненты романного сюжета: Наш герой попадает в августе 1939 г. в Буэнос-Айрес. Там он ищет себе место в мире, стремительно теряющем реальность перед лицом далекой военной действительности. Поиски места ведут героя в разные места сомнительной устойчивости и сводят его с людьми довольно призрачного характера. Перечислим здесь лишь: Польское посольство с послом "министром" Косюбидзким и секретарем Подстрацким (Podstracki); польскую канцелярию компании, занимающейся торговлей собаками и лошадьми (тут стал работать наш герой); аргентинский салон художника Фичинати (туда приводят "молодого" литератора Косюбидзкий с Подстрацким, захотев показать "людям чужеземцам", что и у них, получающих от истории по роже, поляков, свой писатель налицо. Здесь же происходит вырождающийся в смешной скандал словесный поединок польского литератора с Маэстро туземной словесности, карикатурой на Хорхе Борхеса); поместье трех польских компаньонов; "Ретиро", увеселительный парк танцев и любовных встреч педерастов, где и начинается роман Дон Гонзала с Игнатием, молодым сыном старого пана Томаша; лужайка - место поединка из пустых пистолетов между паном Томашем и Дон Гонзалом - и заодно место устроенной польской дипломатией парадной и пустой охоты на зайцев (которых там не водится); поместье Дон Гонзала, к которому уезжают в гости помирившиеся участники пустого поединка.

В каждом из этих эпизодов есть свой комплекс различных и амбивалентных литературных аллюзий. Но сцепление сцен в одно романное целое тоже не лишено своенравной, амбивалентной интертекстуальности.

На уровне композиции целого романа эвоцируются по крайней мере четыре образца - фантастические страны, в которые попадает поочередно Гулливер, герой Дж. Свифта; чужие земли, в которых воюет и бунтует Ян Хризостом Пасек, автор известной в Польше автобиографии 17-ого века;¹⁷ чуть-чуть нереальная панорама польско-литовского помещичьего житья-бытья в "Пане Тадеуше" А. Мицкевича - и похождения

гоголевского Чичикова по гротескным русским поместьям, канцеляриям и салонами.¹⁸

Вызывание многочисленных и противоречивых чужих форм носит определенные выразительные функции. Это иконический знак-индекс схватки авторизованного субъекта с навязчивыми чужими, уже не только литературными, формами; авторизованный субъект обезвреживает их тем, что заставляет их "грызться" и "спариваться" между собой. На уровне изображенного в романе мира так и поступает помещик Дон Гонзало со своими собаками и со своими драгоценными произведениями мирового искусства, которые в музее-чулане "грызутся", "спариваются", чем и "дешевеют".

Гомбрович, автор концепции мечущегося в чужих формах человеческого субъекта, не мог призывать принцип отмеживания писательской личности от литературного творчества. Свою концепцию явно субъективного, явно выставляющего себя напоказ писательского Я он защищал разными способами. В "Дневнике" находим сравнительно мягкую версию:

Художник - это форма в движении. В отличие от философа, моралиста, мыслителя, теолога, художник является постоянной игрой; он воспринимает мир не с одной лишь точки зрения; в нем самом происходят непрерывные сдвиги, а движению мира он в состоянии противопоставить единственно свое собственное движение. (1962, гл. V)¹⁹

Но Гомбрович придавал этой мысли и более скандальную форму. Вопреки принятым в нашем столетии приличиям, он, без ложной скромности, превращал культ своей сугубо проблематичной и подчеркнута противоречивой личности²⁰ в литературную программу. Поэтому же занимает в его творчестве столь центральное место "Дневник". Начиная с романа "Фердыдурке", он старался сделать из себя бессмертную литературную фигуру, наряду с Гамлетом или Дон Кихотом (но, видимо, не с Фаустом), фигуру "Великого Гения Говнюка Гомбровича" (так себя величает герой "Транс-Атлантика"). "Гомбровичем" он будет называть также героев последних романов, "Космоса" и "Порнографии".

Многогранность литературного персонажа "Гомбровича", однако, не исчерпывается перечисленными образцами. Довольно важную роль играет в его концепции и "подпольный человек" Ф. Достоевского.

Сравним фрагмент из "Записок из подполья", прощальный обед для Зверкова (Зап. из подп. II, 4), с изображенными в "Транс-Атлантике" приемом у художника Фичинати. Обе сцены связаны мотивами несущественных разговоров гостей, срама исключенного из собрания дру-

зей героя и долгого хождения последнего по месту срама и праздника.

Мы читаем у Достоевского:

Они говорили о Кавказе, о том, что такое истинная страсть, о гальбике, о выгодных местах по службе; [...] наконец дошло до того, что Шекспир бессмертен.

Я презрительно улыбался и ходил по другую сторону комнаты, прямо против дивана, вдоль стены, от стола до печки и обратно. Всеми силами я хотел показать, что могу и без них обойтись; а между тем нарочно стучал сапогами, становясь на каблуки. Но все было напрасно, они-то и не обращали внимания. Я имел терпение походить так, прямо перед ними, с восьмью до одиннадцати часов, все по одному и тому же месту, от стола до печки и от печки обратно к столу. «Так хожу себе, и никто не может мне запретить». Входявший в комнату слуга несколько раз останавливался смотреть на меня; от частых оборотов у меня кружилась голова; минутами мне казалось, что я в бреду. В эти три часа я три раза вспотел и просох. [...]

На приеме у художника Фичинати наш Великий Гений Говнюк Гомбрович только что осрамился в словесном поединке с аргентинским Маэстро. Вот как он реагирует на поражение:

Я, ни на что уже не обращая внимания, бросая все, бежа от срама моего, стыда моего, стал идти к двери через весь зал и Ухожу. Ухожу, ведь все к Черту и Черти, Черти, Черти все взяли! Бегаю, ухожу! Как тут, когда в явном бегстве моем я почти уже дошел до двери, опять Черти меня берут, Черти, и думаю, к чему ты будешь бежать к Черту, к чему бежать будешь? Я заворотился и вращаюсь, иду через весь салон, и все передо мною расступаются. Ну Черти, Черти, ну пусть все Черти, Сатаны возьмут.

Иду я тогда, как бы им по рожам давал! Однако, когда я уже дошел до стены, опять заворотился и стал идти назад к двери, так как думаю себе: лучше не бить. Когда же я уже почти дошел до двери, опять заворотился (так как Ходьба моя стала уже превращаться в какое-то прохаживание по этому салону), и опять иду через зал... Всеобщее было тогда смущение, морды настезь, смотрят, должно быть, каким-то полоумным меня считают, но Черти, Черти, ни о чем не печусь, только Хожу, как бы тут был один, как бы никого не было! И ходьба все сильнейшая, Могущественнейшая... и так уже черти, черти, Хожу и Хожу и Хожу, и уже Хожу, Хожу, и Хожу и Хожу...

А как же я уж Хожу! Сморели с тревогой, так как наверное никто никогда ни на каком приеме так и не Ходил... и вот там под стенами, как тусы, на корточках сели, тот уже и под Мебель какую-то влез или за Мебелью защищался... а я уже Хожу, Хожу и уже не только Хожу, но так Хожу, что Ходьба впрямь как Черти, я, кажется все так и Разобью... [...]

А вот смотрю, один там около Печки тоже стал ходить и Ходит и Ходит, и уже так Ходит, Ходит, что как я Хожу, так и он Ходит. Тогда я от стены до стены, и он там боком от Печки к Окну... и как я хожу, так и он тоже Ходит. [...] (40-41).

Аллюзия, отсылающая к Достоевскому, здесь, пожалуй, довольно очевидна, хотя эпизод дан совсем в другом ключе. Переплетается она, впрочем, с добавочной аллюзией на Гоголя (мотив черта). Интересна ее функция²¹ - она искажает поверхностный смысл сцены:

Казалось бы, что герой смелым хождением своим освобождается от "формы" салонного литературного поражения - уходит же из места срама долго, грозно, почти победоносно. Но освободительный акт портится тем, что совершается "в чужой форме", в форме Достоевского. В глубине самой формы изложения сцены повторяется поражение в словесном поединке с аргентским Маэстро, доказавшим герою неоригинальность:

Я без слов остался! Язык, должно быть, я во рту забыл! Ну мерзавец, так меня онемил, что и Слов у меня не было, ведь мое уже не Мое, но якобы Украденное! (39)

(Виртуозом таких самоунижений в глубине художественной структуры автор оказался, впрочем, еще в "Фердыдурке"²²).

Отрицательный смысл аллюзии подтверждается финалом сцены. Силой своего хождения герой "нахаживает" себе двойника-помощника. Но здесь истинный срам только начинается, так как "нахоженный" им двойник никто иной, как известный нам уже Дон Гонзало, который ему навязывается как еще одна "форма" и с которым ему приходится ходить... (Повторяется история Оси, который "ходил" с Сифоном).

Великий мегаломан и эгоцентрик Гомбрович остается верным себе и своей концепции писателя как "формы в движении", противопоставляющей "движению мира". В его художественном космосе движущихся, крепнущих и изнемогающих во взаимной схватке форм авторский субъект ощущается как движущая энергия, как виртуозно спотыкающийся клоунский Сизиф форм.

Примечания

- 1 Напр., русская культура вытеснила из живой памяти допетровские западные влияния, которые пришли в Россию из Польши.
- 2 "Бессмысленное" слово амбивалентного грамматического рода, раз мужского, раз женского, что не лишено значения в случае писателя, признавшего в сексуальной "некатегоричности". В нем может, кто захочет, распознать такие корни как "Ферды-" (Фердинанд), "-дур-" (дурак), "-урке-" (вор) и другие. Не исключено, что слово было заимствовано из одного из романов Синклера Льюиса, где появляется персонаж "Ferdy Durke" (информация одного польского знакомого). Роман "Фердыдурке", как и прочие прозаические произведения ("Баккалай" /Повести и рассказы/; "Транс-Атлантик"; "Космос"; "Порнография" /романы/; "Дневник") и пьесы Гомбровича ("Ивонна, бургундская принцесса"; "Венчание"; "Оперетта"), переведен на многие языки, в том числе испанский, английский, французский, немецкий. Насколько я знаю, русских переводов нет, разве, кроме фрагментов.
- 3 В ранней "детективной" повести "Преступление с преднамерением" Гомбрович утрирует эту идею. Следователь по делу убийства отца дворянской семьи создает такую ситуацию, что невиновный сын "принимает" роль убийцы отца.
Гомбрович знал русскую литературу, особенно Гоголя, Достоевского и, кажется, Тургенева; до сих пор польское литературоведение не освещало этот факт в достаточной мере. В настоящем очерке я ограничусь совсем несистематическими указаниями и намеками на русские (и другие) литературные реминисценции в текстах польского писателя.
- 4 На теорию Гомбровича несомненно повлияли Ф. Ницше ("Генеалогия морали") и Э. Фрейд. Этот вопрос, кажется, еще недостаточно изучен.
- 5 Начальная сцена лежащего в постели Оси напоминает читателю русской литературы не только общую традицию "лишнего человека" (Обломов), но, в некоторых характерных подробностях, также и фрагменты из Тургеневской повести "Дневник лишнего человека".
- 6 В школе тридцатилетнего Осю "уменьшают" и инфантилизируют, "навязывая" ему "ротик" и "попку" и вовлекая его в школьнические "насилования через ухо". Все эти выражения стали в Польше крылатыми словами, в условиях тоталитаризма особенно - "насилование через ухо".

- 7 В знак признания молодой литературной славы почитателя Жюль Верна и всякой популярной морской литературы пригласили на первый рейс пассажирского судна "Болеслав Храбры" из Гдыни в Буэнос Айрес.
- 8 Окрепнув опять, цензура долго не давала ходу Гомбровичу, пока не вышло в 1986 г. 9-томное краковское Собрание сочинений с маленькими купюрами в тексте "Дневника".
- 9 Она же издала два фундаментальных для изучения жизни и творчества Гомбровича сборники материалов "Gombrowicz en Argentine. 1939-1963", Paris Denoël 1984 и "Gombrowicz en Europe. 1963-1969", там же, 1988.
- 10 В "Оперетте" Сартр, автор "Тошпоты", выступает как профессор, которого постоянно тошнит и на котором ездит верхом молодой революционер Хуфнагель.
- 11 Первый том рассказов носил заглавие "Записки из эпохи созревания" (1933 г.)
- 12 Раннего Гомбровича, Виткевича и Шульца можно определить как "преодолевших авангард", хотя, по подчеркнуто индивидуальному характеру творческого метода каждого из них, нельзя приклеивать им ярлык литературной группы или школы "пост-авангарда".
- 13 Этим типом литературы для поварих, секретарш, официантов, институток и проч. Гомбрович восхищался постоянно. Знал наизусть целые страницы из "женских" романов Елены Мпишек (1878-1943), "творчество" которой, кажется, уже не попадало к русским читательницами из-за исторических причин. Писатель лично "смастерил" роман ужасов в стиле дешевого неореализма, "Проклятые" (Orętaní), напечатанный в газетах под псевдонимом в 1939 г., переизданный в 11-ом томе парижского Собрания сочинений и переведенный на французский (Les envoutés) и на немецкий (Die Besessenen; 1989).
- 14 Witold Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, Paris Instytut Literacki 1970 (Dzieła Zebrań, t. 2). Ненормативная русская орфография соответствует архаизирующему стилю и правописанию подлинника.
- 15 Еще в "Фердыдурке" маленькие, редкие, совсем периферийные описания природы вплетаются в изображение душевных соотношений между людьми как иронические, в данном контексте совсем абсурдные, реминисценции из сферы "здорового разума", "нормального состояния мира" и тонкого реализма. Но начиная с "Транс-Атлантика", описания зеленой, неясной, стихийной природы, как поэтического

знака, мечущегося во всяких культурных формах субъекта, занимают в творчестве Гомбровича все большее место, особенно в "Дневнике" и в романах "Порнография" и "Космос". - За обращение внимания на значимость этой темы у Гомбровича благодарю Ольгу Невершилову.

- 16 "Спариваются" здесь компоненты жанров романа (плутовского, приключенческого, путешествий, любовного, политически-социального, сатирического и проч.), эпической "поэмы", дневника, письма наивного эмигранта семье и др.
- 17 Произведение Пасека автор "Транс-Атлантика" пародирует, между прочим, лжебарочным стилем и правописанием.
- 18 Гомбрович высоко ценил русского писателя. Гоголевского вообще довольно много в поэтике и мотивике "Транс-Атлантика". Насколько я знаю, никто до сих пор не изучал эту связь. Тема осложняется тем, что аллюзии, отсылающие к Гоголю, у Гомбровича часто сопрягаются с намеками на Достоевского и еще других авторов. Итак, описание польской канцелярии, в которой работает наш герой, явная реминисценция, ведущая к гоголевской теме маленького чиновника, но не только - примешиваются еще "Двойник" Достоевского и сатирические повести Г. Сенкевича и Б. Пруса.
- 19 Witold Gombrowicz, *Dziennik 1961-1966*, Paris, Instytut Literacki 1971 (Dzieła Zbrane, t. VIII), p. 64.
- 20 Такой он ее рисует, между прочим, в "Дневнике". Это, разумеется, литературный персонаж. Как было в "реальной жизни" - это уже из другой оперы (ср. примечание 9).
- 21 Функций у этой аллюзии, на самом деле, больше одной, - напр., функция композиционного сцепления разных, разбросанных по роману, "подпольных" эпизодов, в том числе сцены взаимных истязаний в подвале.
- 22 В металитературных и философских фрагментах "Фердыдурке" писатель ведет неустанную борьбу против концепции завершенной, симметричной литературной формы, провозглашая "бунт частей против целого". Однако, композиция романа выдержана в строгой "музыкальной" симметричности...