

*Леонид Мальцев
(Калининград)*

**ОТ МИФА О ГРЕХОПАДЕНИИ
К ОБРАЗУ АНТИХРИСТА: БИБЛЕЙСКИЕ АЛЛЮЗИИ
РОМАНА В. ГОМБРОВИЧА «ПОРНОГРАФИЯ»**

Анализируется роман В. Гомбровича «Порнография» в пародийном переосмыслении философии сверхчеловека Ницше. В качестве интерпретационного ключа к роману рассматривается миф о грехопадении из Книги Бытия и библейско-эсхатологический миф об Антихристе.

Ключевые слова: Гомбрович, Ницше, экзистенциализм, грехопадение, Антихрист.



Если первый роман польского писателя Витольда Гомбровича (1904–1969) «Фердидурке» (1938) представляет собой художественное исследование борьбы «я» с «другими», порождающей «космос» межчеловеческих отношений или, наоборот, ввергающей их в хаос¹, то в более поздних романах «Порнография» (1960) и «Космос» (1965) состояние бесконечного поединка «синтеза» и «анализа», «порядка» и «разлада», «формы» и «бесформенности» выходит за рамки художественной антропологии и расширяется до горизонтов космогонического мифа. Между антропологиз-



мом и космологизмом Гомбровича находит свое место авторская трактовка мифа о грехопадении, который со времен Кьеркегора признается библейским мифом, имеющим принципиальное значение для философии экзистенциализма².

Если в романе «Космос» находит художественную трактовку космогонический миф (в амбивалентной креационистско-эволюционистской мировоззренческой интерпретации), то в романе «Порнография» доминирует эсхатологическое миропонимание: в нем изображен «космос» перед угрозой распада — в гротескно-пародийном искривлении, в предчувствии Антихриста явлена псевдоидиллическая гармония, но лишь как «маска», «фасад» для «прикрытия чего-то другого» [2, с. 292]. Той же цели — «прикрытию другого» — служит ключевой герой Фредерик с обходительностью манер, искусством вести светские беседы — безукоризненным аристократизмом. Фредерик — консерватор, сторонник норм и противник эпатажа — персонификация идеи «порядка». Но даже отказ от эпатажа, любое слово или жест в его трактовке читаются как знаки с обратным значением — «не сказать чего-нибудь другого». Консерватизм Фредерика — не что иное, как «фасад» радикальной деструктивности (не случайно герой «Порнографии» — тезка Ницше, объявившего себя «динамитом» [5]³). Умение использовать «порядок» как орудие «разлада» и «разлад» как инструмент «порядка» делают Фредерика персонификацией демонического, приобретающего «космические» размеры в сцене богослужения. Фредерик «молится», надевает маску молящегося, в результате чего остается «ширма, прикрывавшая беспредельность его немолитвы» [1, с. 294]. Ритуал «молитвы» вызывает цепную реакцию «немолитв», пустота Фредерика порождает новые пустоты, в хаосе «неверья» тонет «земная церковь», казалось бы, последняя точка опоры в годы оккупации.

Костел перестал быть костелом. В него ворвалось пространство, пространство космическое, черное, и все происходило уже не на земле, скорее, земля превратилась в планету, зависшую в мироздании... А значит, нас не было больше ни в костеле, ни в деревне, ни на земле... — мы пребывали где-то в космосе, подвешенные. С нашими свечами и нашим блеском, и там, где-то в бесконечностях, похожие на обезьяну, ослабившуюся в пустоту, вытворяли с собой и друг другом эти странные вещи [1, с. 295].

² По Кьеркегору, единственным экзистенциальным ключом к тайне грехопадения является личный опыт: «То, как грех вошел в мир, каждый человек понимает единственно через себя самого...» [2, с. 151].

³ На аллюзийную параллель героя «Порнографии» Фредерика и Фридриха Ницше обратил внимание М. Гловиньский [6, с. 103–104].



В глазах Витольда (рассказчика «Порнографии», тезки и однофамильца Гомбровича) видение космической катастрофы и снятие покровов с человеческой природы «отмечено неумолимой зрелостью духа, ставшего самостоятельным», ведет к возврату в себя и осознанию себя «в руках чудовища» [1, с. 295–296].

Ад «Порнографии» представлен не только в бездонности космоса, но и в исторической конкретизации оккупационной действительности 1939–1944 годов. Как и «черный» космос, оккупированная Польша — мир, подорванный у основ. Несмотря на шаткость положения, люди отдают дань привычкам, традициям, ритуалам, хоть в зеркале «черного» космоса это и выглядит кривляньем обезьяны. Для Гомбровича эпоха, свидетелем которой он был только при ее зарождении, ознаменовалась «демонической мобилизацией» [9, с. 35], в том числе в деятельности Армии Крайовой (АК), вербовавшей новых участников в подпольно-конспиративную сеть, охватившую всю Польшу. В «Информации» к «Порнографии» Гомбрович оговаривает, что не знает Польши времен войны, что нарисованная им картина имеет смысл не как реалистически достоверный, но как фантазмагорически-параболический образ (*Я придумал такую ситуацию, которая может возникнуть в любой подпольной организации...* [1, с. 283]). Демоническим «центром», в какой-то момент оттесняющим на второй план Фредерика, становится аковец Семян, «вожак» [1, с. 396], «господин, повелитель», который «олицетворял собой властолюбие и власть» [1, с. 411]. Как знаковая фигура Семян консолидирует персонажей разного «калибра», превращает их в потенциальных исполнителей или жертв собственных приказов, подчиняет общему «делу». Но, изначально являясь «сверхчеловеком», переступающим чужие жизни и даже свою собственную, Семян внутренне надломлен, боится себя как «чудовища», автоматически став для соратников «липовым» вождем, «трусом», «изменником», подлежащим казни.

От бездеятельного, парализованного немощью Семяна инициатива демонического распорядителя судеб возвращается к Фредерику — не только как автору театрального эксперимента с участием Кароля и Гени, но и как вершителю развязки с трупами. «Теневой» лидер и воплощенная пародия на лидерство, Фредерик играет организаторскую роль в «конспиративной» переписке с Витольдом во имя общего своднического «дела», отдает «приказ» Каролю убрать Семяна, а Гене — способствовать убийству.

Зрелые люди Фредерик и привязанный к нему логикой ситуации Витольд ищут исход во внешнеположной и противоположной силе — молодости («незрелости»). В сцене богослужения, внезапно опрокинуто-



го «черным пространством» холода и мрака, в «чудовищной» точке отчаяния пред Витольдом предстает образ нового божества — Молодого, который рассеивает черноту ночи и согревает новым «источником наслаждения»:

Обычное (молодое) лицо, с правильными чертами, чуть упрямое, дружелюбное, с каким обычно грызут карандаш или играют в футбол, на бильярде; воротник пиджака заползал на воротник рубахи, шея — загорелая. Но как забилось мое сердце! А он лучился божеством, будучи чем-то великолепно покоряющим и очаровывающим в безмерной пустоте ночи, источником тепла и дышащего света. Благость. Непостижимое чудо: почему то, что было неважным, вдруг стало важным? [1, с. 296 — 297].

«Бог» молодости, которому поклоняется Витольд, не без изъянов. Из романа вытекает, что молодые легкомысленны, поверхностны, безответственны, податливы на уговоры, лишены моральных барьеров. Молодые в «Порнографии» — слепое орудие в руках «зрелых» наставников. Один из изъянов молодости, считает Гомбрович, «придуман дьяволом» [7, с. 254]: молодость редко ценится и ценит саму себя. Однако изъяны перевешиваются главным козырем — красотой, которая заставляет Фредерика и Витольда искать сближения с молодостью и спасения в ней от уродства неизбежного возрастного распада.

Философию и «религию» молодости Гомбрович отразил в нескольких тезисах «Завещания»:

Первое: Молодость это низшее.

Второе: Молодость это прекрасное.

Третье (до чего же притягательное!): А значит, прекрасное это низшее.

Четвертое (диалектическое): Человек распят между Богом и Молодостью [9, с. 102].

Гомбрович здесь выступает разрушителем аксиомы о возвышенности, божественности прекрасного. По его мнению, существуют два типа красоты: божественная высшая и человеческая низшая. Первой, абстрактной, поклоняются жрецы «храмов» искусств, вторая ускользает из их поля зрения и становится нелегальной, но именно ее Гомбрович считает достойной внимания. «Распятие между Богом и Молодостью» означает неизбежный внутренний раскол: «Человек имеет два идеала, божественность и молодость. Он хочет быть совершенен, бессмертен, всесилен — хочет быть Богом. Он хочет быть цветущим, свежим, входящим в жизнь — он хочет быть Молодым» [9, с. 105] — причем две составляющие идеала, по Гомбровичу, не могут сложиться в цельный образ, а если и складываются, то искусственно.



С дуалистической позиции подвергается критике один из краеугольных тезисов философии Ницше. В «Курсе философии...» Гомбрович замечает: «(Глупая идея). Идеал сверхчеловека. <...> Его [Ницше] концепция человека: Мы только средство достижения высшего существа. Любовь и преданность этому человеку будущего, сверхчеловеку, важнее любви к ближнему» [8, с.110]. Сверхчеловек Ницше — это, по Гомбровичу, сопряжение «воли к власти» и красоты. Сочетание этих двух достоинств автор считает утопически-абстрактным. В «Порнографии» оба героя, персонифицирующие «волю к власти», Фредерик и Семян, по свидетельству Витольда, крайне несимпатичны. Наоборот, прекрасные молодые — Кароль, Геня, Юзек — лишены властных амбиций, они не знают, что такое «вкус власти», а потому довольствуются ролью подчиненных и ищут покровительства у начальства. В комментариях к роману Гомбрович называет силу, умение завоевывать и властвовать достоинством мужчины, для которого красота — «оружие слабых» [9, с. 104] — избыточна. По Гомбровичу, «сверхчеловечность» есть апогей зрелости, т.е. по определению отсутствие молодости. Гомбрович считает, что достигнутый предел сверхчеловеческого связан не с жизнью, а со смертью. Герои «Порнографии» с амбициями сверхчеловека — погибающие Семян или Вацлав — пародируют образ-мечту Заратустры.

Сцена «Порнографии», в которой Кароль и Геня давят червя, а Фредерик и Витольд созерцают экзекуцию, является ключом к содержанию романа. На глазах пожилых свидетелей червь превращается в «комоч боли», конвульсии червя воспринимаются ими как собственные (Фредерик «ловил, сосал, хватал, принимал и — одеревеневший, немой, стиснутый клещами боли — не мог пошевелиться»). Гомбрович пишет о вселенской проблеме боли в «Порнографии» («Ведь боль, муки столь же ужасны в теле червя, сколь и в теле гиганта, ибо боль «едина», как едино пространство, она не делится на части, и везде, где она ни появилась, она все та же самая, единая и неделимая, чудовищная...» [1, с. 329]) и в «Дневнике» («Боль есть боль, где бы ни появилась, одинаково ужасная как в человеке, так и в мухе...» [7, с. 39]). Но Каролю и Гене раздавить червя проще, чем «вытащить пробку из бутылки» [1, с. 329]: в легкости преступления («греха») оба пожилых героя «Порнографии» видят инстинктивную «волю к власти» молодежи, не осознанную, а значит, не ценимую ими.

В положении стиснутых болью червей оказываются люди «зрелые» — таким ироническим положением дел Гомбрович ведет скрытую полемику с «глупой» идеей Ницше, противоречащей открытому им закону



«вечного возвращения»: «сверхчеловек» спускается с достигнутых вершин к праформам эволюции — механизм этого кругооборота и раскрывается в «Порнографии».

Прежде всего угрозу чувствует Фредерик: будто бы его, сами не зная, раздавили парень и девушка. В мучениях червя Витольд и Фредерик ощущают властный гнет молодости: Гене и Каролю ничего не стоит «раздавить» старых сводников издевательствами. «Гнетущий нажим молодых коленей» [1, с. 335] угрожает едва ли не предопределенной развязкой, если бы не изобретательная активность Фредерика, «вывернувшегося из-под стоп» молодых людей, подставившего вместо себя Вацлава («Тот червяк — это Вацлав!» [1, с. 369]) и наметившего в жертву Семяна («...только червь уже не Вацлав, а Семян» [1, с. 407]). В итоге раздавлены оба: Семяна убивает Вацлав, Вацлава — Кароль при пособничестве Гени.

В символической кульминационной сцене «Порнографии» скрыта модель падения Адама и Евы в естественной для Гомбровича пародийной версии⁴. По свидетельству Гомбровича, название «Порнография» иногда переводится как «Uwiedzenie» [9, с. 100], т.е. «обольщение», «сворачивание», «соблазн», что само по себе напоминает о змее-искусителе, подговорившем Еву и с ее помощью Адама вкушать плод древа познания. Но вместо «грехопадения» — «порнография», вместо Эдема — польская деревушка времен чудовищного военного катаклизма, вместо Адама и Евы — Кароль и Геня, еще до «греха» испорченные «грешками»: Кароль на ножах с отцом, «задирает подолаы» бабам, Геня, по ее же признанию, ходит на сторону, правда, обещает исправиться, когда выйдет замуж. Вместо змея-искусителя — червяк: пародийность этого образа явная — не случайно Витольд, наблюдая за муками червя, думает о природе греха. Кароль, а за ним Геня (обратная последовательность по отношению к Библии) «подошвами своими превратили спокойное существование этого червя в существование адское — нельзя и представить себе худшего преступления, большего греха. Грех... Грех... Да, это был грех, но если и грех, то грех их общий — и эти ноги соединились друг с другом на дрожащем теле червя...» [1, с. 329]. «Грех» «Адама» и «Евы», согласно Гомбровичу-рассказчику, в муках «змея-искусителя», который оказался обыкновенным червяком.

⁴ Творчество Гомбровича принято считать «панпародийным». Утверждая, что Гомбрович «создает литературу из литературы» [6, с. 7], М. Гловинский приходит к выводу о «конструктивных пародиях», которые, представляясь изначально негативами традиционных образцов литературы, служат на самом деле созидательным целям Гомбровича — художественной космогонии его романов.



Однако есть возможность иного прочтения «Порнографии» как «апокрифа» грехопадения: Адам и Ева, которые «владеют» над земными тварями (Быт. 1,26), легко расправились бы со змеем, но не сделали этого и, таким образом, сами подпали под власть греха. Другими словами, именно молодость могла развеять адское наваждение, но не использовала шанс из-за незнания своего всемогущества. Поэтому у Витольда и Фредерика рождается план связать пару Кароль – Геня – если не любовью, то преступлением, «прививая» к их молодости собственную порочность. «Они в добродетели своей, – полагает Витольд, – были закрыты от нас, герметизированы. Но с нами они могли бы вывалиться в грехе...» Руководствуясь теми же соображениями, Фредерик «ищет грех, который свел бы его с ними в одну компанию» [1, с. 330], – такие мотивы поступков позволяют видеть и в Витольде, и Фредерике трансформацию образа змея-искусителя.

В итоге Фредерик убивает «молодого», переступая идола – «великолепного грязного маленького бога» Юзека [1, с. 346]. Юзеку не нашлось места в действии, поэтому Фредерик его как «нефункциональную», эпизодическую фигуру просто убрал со сцены. Зато Фредерик сам стал не только режиссером, но и действующим лицом. Не довольствуясь чисто «организаторской» функцией, он принял роль «исполнителя», став равным Каролю, Гене и убитому им самим Юзеку. И если в начале образ Фредерика двойится в своих словах и поступках (он говорит и делает что-либо только для того, чтобы не сказать и не сделать «чего-нибудь другого»), то в конце «преображается» в глазах Витольда-рассказчика: «Он был невинный! Невинный! Он просто-таки лучился невинной наивностью!» [1, с. 420]. Фредерик сознает свою обреченность быть жертвой молодости, но отказывается умереть как червяк, облекая идею своей жертвенности в одежду риторики: «Я – Христос, распятый на 16-летнем кресте» [1, с. 372]. Только «распятие» Фредерика – это не распятие между божественным и человеческим (вопреки тезису Гомбровича, что «человек распят между Богом и Молодостью»), а «распятие» между человеческим и демоническим, между функциями актера и режиссера «спектакля» «Порнографии».

Ницшевская идея сверхчеловека, нашедшая пародийное воплощение в образе героя романа «Порнография», раскрывается у Гомбровича через пародийные трансформации – от недодавленного червя как литоты библейского змея-искусителя до фигуры «распятого», смысл обращения которого к падшей природе человека радикально меняется: это не искупление греха, а братство в грехе. Таким образом, роман «Порнография» – роман не только о грехопадении, но и о пришествии в мир Антихриста. Этот Антихрист понят в его персонифициро-



ванном, «чувственном» воплощении, однако явлен как пародийная изнанка настоящего Спасителя, о чем говорит уместность кавычек в обращении Гомбровича к таким сакральным топосам, как «невинная кровь», «преображение» и «распятие».

Список литературы

1. Гомбрович В. Космос. СПб., 2001.
2. Кьеркегор С. Страх и трепет. М., 1993.
3. Мальцев Л. А. Инфернальный мир в романе В. Гомбровича «Фердидук» // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2010. №2(76). С. 155–161.
4. Мальцев Л. А. «Межчеловеческий костел» в понимании В. Гомбровича // Коммуникация как предмет междисциплинарных исследований. Калининград, 2012. Ч. 1. С. 322–328.
5. Ницше Ф. Ecce Homo, как становятся самим собой. URL: http://lib.ru/NICSHE/ecce_homo.txt.
6. Głowiński M. Gombrowicz i nadliteratura. Kraków, 2002.
7. Gombrowicz W. Dziennik. Kraków, 2001. Т. 2.
8. Gombrowicz W. Kurs filozofii w sześć godzin i kwadrans. Kraków, 2006.
9. Gombrowicz W. Testament. Rozmowy z Dominique de Roux. Kraków, 2004.

Leonid Maltsev

FROM THE FALL OF MAN TO THE IMAGE OF THE ANTICHRIST: BIBLICAL ALLUSIONS IN W. GOMBROWICZ'S NOVEL *PORNOGRAFIA*

This article analyses W. Gombrowicz's novel Pornografia as a parodic interpretation of Nietzsche's overman philosophy. The myth of the fall of man from the Book of Genesis and the biblical and eschatological myth of Antichrist are considered as the interpretive key to the novel.

Key words: *Gombrowicz, Nietzsche, existentialism, fall of man, Antichrist.*