



А. Мальцев

## В. Гомбрович и В.В. Розанов: борьба с формой

**П**олномасштабное прочтение творчества Витольда Гомбровича остается в России все еще делом будущего<sup>1</sup>. Со времен Адама Мицкевича произведения известных польских авторов у нас, как правило, читались быстрее, чем на Западе. Гомбрович, наоборот, сначала был открыт в Латинской Америке, затем в Западной Европе и, наконец, дошел до нашей страны. И это вполне логично и с точки зрения местонахождения (более двадцати лет писатель провел в далекой Аргентине), и тематики (о России Гомбрович писал совсем немного, разве что о Достоевском и о романе «Преступление и наказание», которому дал парадоксальную интерпретацию<sup>2</sup>). Сегодня опубликованы русские переводы романов Гомбровича «Фердидурке» (два перевода), «Транс-Атлантик», «Порнография», «Космос», рассказов и пьес, подготовлен к печати полный перевод «Дневника». Значит, есть основания судить о том, что «путь» Витольда Гомбровича в Россию еще только-только начинается.

Для русского читателя прочтение польских книг нередко сопровождается их соотнесением с отечественной литературной традицией. При знакомстве с «Дневником» Гомбровича, представившим собой весьма смелый эксперимент, в сознании и подсознании возникают устойчивые ассоциации с дневниковой эссеистикой Василия Васильевича Розанова «Уединенное» и «Опавшие листья» (короб I и II), а также с последующими не опубликованными при жизни автора томами этой необычной прозы. В дальнейшем речь пойдет о жанровой и стилистической общности текстов двух писателей, а также причинах этой общности, вызванной, очевидно, не прямым обращением Гомбровича к книгам Розанова, а одинаковой потребностью русского писателя начала XX века и польского писателя середины XX века создать форму, которая по возможности стала бы отрицанием самой формы при максимальной свободе высказывания.

«Уединенное» (1911) произвело революцию в русской прозе. Эта попытка высказаться «без переработки, без цели, без преднамеренья» (с. 36)<sup>3</sup>, демонстративно «уйти» из литературы встретила массу восторгов и нападок.

В крайних случаях Розанов обвинялся даже в «порнографии». Возник новый жанр, который по метафорическому названию последующих двух томов прозы именуется «опавшими листьями»<sup>4</sup>. Их «недолговечность» компенсируется предельной искренностью, «обнаженностью» авторского рассказа о себе. Прославляя первобытную наивность души и средневековую «рукописность» манускриптов, Розанов, революционер от консерватизма, объявляет войну «проклятому» печатному станку Гуттенберга, убившему индивидуальное творчество. Но в том и феноменальность «опавших листьев», что их автор борется с Гуттенбергом его же оружием, категорически отрицает «оловянную» литературу, пребывая в самом ее эпицентре. Записи Розанова есть импрессионистический «поток» афоризмов, стихотворений в прозе (а иногда просто стихотворений), статей, воспоминаний, набросков рассказов, также авторской переписки с читателями, благодаря которой возникает эффект разговора «душа в душу». Неотъемлемой особенностью прозы является указание в скобках разных обстоятельств, при которых та или иная мысль «записалась»: «за нумизматикой», «на извозчике», «на подошве туфли», даже «за истреблением комаров» и т. д. Поначалу «поток» впечатлений не имеет внешнего сходства с дневником из-за отсутствия датировки, но по мере продвижения работы Розанов все чаще указывает даты, и в результате пишущиеся в стол тома «Мимолетного» (1913—1914) и «Последних листьев» (1916—1917) становятся полноценными дневниками.

Совсем иного рода «Дневник» Гомбровича. Писатель заведомо сознает, что любая «естественность» под давлением литературного этикета оборачивается искусственностью, так как, в восприятии Гомбровича, лицедейство неотъемлемо от человеческой природы. Следовательно, наибольшая искренность в том, чтобы открыто признать неискренность и даже самим признанием преодолеть ее. Противоположностью розановского «ухода из литературы» является стремление «навязаться людям как личность, чтобы потом уже на всю жизнь быть ей подверженным» (t. 1, s. 58)<sup>5</sup>. Гомбрович демонстрирует преднамеренность и целенаправленность «Дневника», например, громким четырехкратным «Я» в начале произведения и откровенной наступательной декларацией «конструирования себе таланта»<sup>6</sup>. Столь четкая стратегия приводит к постоянной мысли, что перед нами очередной роман с персонажем по имени «Витольд Гомбрович»<sup>7</sup>. Воспоминания об аргентинском прошлом и заметки о поездках по Западной Европе чередуются с трактатами, рецензиями и авторецензиями. Не так густо, как сочинения Розанова, проза Гомбровича заселена мелочами быта. Автору случается упомянуть, как он гулял однажды дождливой погодой или ел вкусную рыбу, но, в отличие от Розанова, эти подробности не столько создают домашнюю интимность обстановки, сколько оборачиваются насмешкой над тем читателем, которому не терпится заглянуть «за кулисы» авторского существования. Отсчитываются только дни недели (в единичных случаях указываются календарные даты), таким образом, время в произведении будто движется не по прямой линии, а вкруговую.

Мы приходим к выводу о противоположности дневниковой эссеистики Гомбровича и Розанова, только эта противоположность оборачивается парадоксальными совпадениями. Например, когда Гомбрович пишет: «Моя форма — это мое одиночество» (t. 2, s. 42), — то мы знаем, что точно так мог сказать Розанов. И наоборот, под высказыванием Розанова: «Не литература, а *литературность* ужасна; литературность души, литературность жизни» (с. 171), наверное, подписался бы Гомбрович. Общность не ограничивается сходными высказываниями писателей (которых немало), она распространяется на принципы строительства новаторской прозы.

Малгожата Черминьская сформулировала остроумную теорию «автобиографического треугольника». Пласт литературы, в русской традиции именуемый «человеческим документом» (Лидия Гинзбург), а в польской — «личным документом» (Роман Зиманд), вбирает: литературу свидетельства («экстравертный» тип прозы), исповеди («интравертный») и «вызова» (промежуточный, или «амбавертный»). Исследовательница указывает на аналогии между свидетельством и эпосом (модель «Я» — «Он»), исповедью и лирикой («Я» — «Я»), «вызовом» и драмой («Я» — «Ты»). «Дневник» Гомбровича М. Черминьская приводит в качестве примера литературы «вызова»<sup>8</sup>. В самом деле, «межчеловеческие» отношения строятся на взаимных вызовах и ответах, поэтому даже «одиночество» Гомбровича само себя отрицает. Оно «форма», т. е. определяется людьми и находится *между* ними, а значит, одиночеством как таковым не является. Гомбрович не погружен в одиночество, а «играет в одиночество» — то «навязывая себя» читателю, то отступая в глубь «Дневника».

А какое место в «автобиографическом треугольнике» занимают сочинения Розанова? На первый взгляд, перед нами чистая «исповедь». Автор не раз подчеркивает «сольный» характер сочинений, сообщая о непобедимой привычке жить «за занавеской», а также подсказывая жанровую связь «музыкальных» «опавших листьев» с лирикой. Правда, автор разрушает созданный им же автостереотип спокойного созерцателя, то бесцеремонно посылая читателя «к черту», то мечтая о памятнике самому себе, показывающему зрителю кукиш. Значит, Розанов все же не замыкается в себе, вопреки заявлениям. Футуристические демарши против общественного мнения (которых не чужд и Гомбрович) говорят о стремлении разрушить модель отношений автора и читателя, продиктованную этикетом, а значит, спровоцировать читателя на искренность, пусть нелицеприятную. Поэтому, а также по другим причинам Розанов не согласился с причислением его произведений к «интравертным» дневникам: «Совершенно не заметили, что есть нового в «У». Сравнили с «Испов.» Р., тогда как я прежде всего не исповедуюсь» (с. 249). Привилегированное место занимает в поэтике Розанова эпистолярный жанр — единственный наследник «рукописной» традиции Средневековья. Выясняется, что автор «Уединенного», как и Гомбрович, склоняется не к монологу, а к диалогу. Третья разновидность «автобиографического треугольника» — «вызов» — у Розанова почти всегда на переднем плане<sup>9</sup>.

Общность произведений Гомбровича и Розанова исходит не из круга тем, который в обоих случаях резко индивидуален, а из авторского самовыражения в оценках и самооценках, из *образа автора*. Именно образ автора является центральным в системе поэтики дневников-«вызовов». Внимание читателя концентрируется уже не на том, что говорит автор, а на личности говорящего. В свою очередь, автор вызывает живой интерес не благодаря тому, что рассказывает о себе все (как может показаться), а благодаря игре в «интимность». Парадоксально, но дневник-«вызов» очерчивает образ автора выразительнее, чем дневник-«исповедь». «Вызов» средни театру, который наивный зритель способен принять за действительность. Эффект присутствия и воздействия на читателя усиливает его ответные чувства к автору в диапазоне от любви до ненависти. Поэтому в авторе «вызова» с равной вероятностью можно увидеть как друга, так и врага.

«Вызов» рожден триединством ролей, которыми и создается внутренне противоречивый, но удивительно жизнеподобный образ автора. Одна из ролей диктуется минималистской установкой: «**аутсайдер**» или, согласно формулам русской классической литературы XIX века, «**лишний**» и «**маленький человек**». Например, автор «Дневника» признается в уверенности, что «я общественный нуль, маргинальное существо» (t. 3, s. 248). А вот горькое восклицание Розанова: «Я не нужен: ни в чем я так не уверен, как в том, что я *не нужен*» (с. 80). Как Гомбрович «исповедует» перед читателем, какой он «ленивый», «несимпатичный», так и русский писатель «наговаривает» на себя: «чудовищно ленив читать» (и в этом сходен с Обломовым Гончарова) (с. 124), страшно недоволен своей внешностью, фамилией, характером. Оба автора не скрывают комплексов провинциала и эпатируют публику образом «мещанина в литературе». Так, Розанов откровенно заявляет, что пишет ради заработка, что в нем нет ничего необычного, «демонического», так как он всего скромный «коллежский советник, пишущий сочинения» (с. 379). Точно так же Гомбрович высказывается от имени «молочника, аптекаря, ребенка аптекаря, жены столяра» (t. 1, s. 147), рекомендуется «мелкобуржуазным прохожим» (t. 1, s. 273). Сверх того, авторы сами создают себе дурную репутацию скандальными мифами. Еще до «Уединенного» Розанов снял табу с публичного обсуждения вопросов интимной жизни, а в «Уединенном» жалуется, что его «прославили» столь неприятным способом (с. 129). Подобным образом автор «Дневника» сам дает прозрачный повод для подозрений в гомосексуализме, но впоследствии «обижается» на Артура Сандауэра, что тот мог об этом подумать и написать. Иной читатель впадет в прокурорский соблазн, не догадываясь, что в этом случае роль прокурора комична: ее исполнитель может стать объектом розыгрышей автора.

Максималистская установка автора связана с амплуа «**пророка**» или даже «**мессии**». В конечном итоге это оборачивается самокомпрометацией, ибо читатель-«прокурор» тут же обвинит автора, как минимум, в нескромности. «Пророческий» голос может сопровождаться смехом воображаемых слушателей. Но «смеется последним» все-таки автор. Например, «пророчества» Роза-

нова: «— Народы, хотите ли я вам скажу громовую истину, какой вам не говорил ни один из пророков... / — Ну? Ну?.. Хх... / — Это — что частная жизнь выше всего. / — Хе-хе-хе!.. Ха-ха-ха!.. Ха, ха!..» и т.д. (с. 84); «Каждая моя строка есть священное писание... 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 ему в ответ я» (с. 96). Почти то же позволяет себе в «Дневнике» Гомбрович: «В некоторой мере я чувствую себя Моисеем... Ха, ха, почему — спросите — я чувствую себя Моисеем? Сто лет тому назад литовский поэт выковал форму польского духа, сегодня я, Моисей, вывожу поляков из несвободы этой формы, поляка из себя самого вывожу» (t. 1, s. 59); «С глубочайшим смирением признаю, я, червь, что вчера явился мне Дух и вручил мне Программу, составленную из пяти пунктов... Внизу виднелась ироническая надпись: не про вас писано» (t. 1, s. 165).

«Уверенный» в высоком призвании, но сомневающийся в способностях толпы внимать гласу «пророка», автор приступает к ниспровержению кумиров общественного мнения. Наиболее явную параллель «Дневника» Гомбровича и всех «коробов» Розанова образует беспощадная критика польской и русской литератур за их якобы отрицательное воздействие на национальный характер. В задачу статьи не входит подробный анализ отношения обоих писателей к литературным традициям своих народов. Здесь важно то, что автор «примеряется» к роли Давида, побеждающего «Голиафа» национальных предрассудков. При этом Розанов усматривает главного литературного врага в нигилизме, в беспощадном и самоубийственном обличении вековых устоев. Поэтому удар Розанова обрушивается главным образом на сатиру: на просветительский реализм Фонвизина, Грибоедова, но в особенности — на критический реализм Гоголя и Салтыкова-Щедрина. Гомбрович видел своего врага с противоположной стороны — в традиционности, излишней «серьезности» польских писателей, которая делает невозможной ироническую самооценку. Объектом обличений становится практически все литературное прошлое: от Сенкевича, в котором Гомбрович, правда, еще ценит талант беллетриста, до Выспяньского, в котором он не видит вообще ничего, кроме провинциальной ограниченности и самомнения (по-нашему, неправоммерно). Однако автор «Дневника» покушается и на предметы всеобщего преклонения и восторга, например, святотатственно исправляя «Божественную комедию», словно если бы ее написал не центральный поэт мира Данте Алигьери, но человек без знаний и даже способностей. Естественно, подобные выходки не остаются безнаказанными, и автор сам ожидает критических стрел в свой адрес.

Отсюда вытекает третья — и главная установка: автор надевает маску **шута, юродивого**. Она совмещает противоположные минималистские и максималистские роли. Шут (юродивый) добивается парадоксального разоблачения мира при видимом разоблачении себя, борется с ложными нормами поведения, чтобы тем или иным способом их преодолеть. Не случайно «форма» является главным отрицательным «персонажем» всех произведений Гомбровича, включая «Дневник». Поэтому сами дневниковые записки Гомбровича, как

и Розанова, кажутся бесформенными, бессистемными. Более того, «бесформенна», значит, антагонистична общественности сама личность автора. «Да я просто не имею формы (*causa formalis* Аристотеля). Какой-то «комочек» и «мочалка» (с. 55), — пишет Розанов. Похожим образом Гомбрович старается «вводить время от времени слушателя за фасад формы, в кипящий тигель своей частной истории» (t. 1, s. 228). «Бесформенность» — в нахождении *между* политическими лагерями, философскими школами и литературными направлениями, в антитенденциозности. Автор делает противоречивые заявления, запутывая ими потенциальных единомышленников и оппонентов и вызывая в собственный адрес возмущенные упреки в легкомысленности, беспринципности и даже приспособленчестве. Розанов мотивирует такое поведение в политике парадоксальным манифестом: «Нужно разрушить политику... Нужно создать а-политичность. <...> Перепутать все политические идеи... Сделать «красное — желтым», «белое — зеленым», «разбить все яйца и сделать яичницу»...» (с. 344). Не менее экстравагантен Гомбрович — «консерватор-разрушитель, провинциал-авангардист, левый среди правых, правый среди левых, аргентинский сармат, аристократический плебей, антихудожественный художник, незрелый взрослый, дисциплинированный анархист, искусственно искренний, искренне искусственный» (t. 3, s. 197).

Автор дневника-«вызова» борется с формой, играя в нее, пародируя безоговорочное принятие формы. Подобная стратегия поведения в литературе сродни юродской (шутовской). Она построена на амбивалентности «я» играющего: «дневного» и «ночного», лицедейского и уединенного, активного и созерцательного. Так, юродивый изначально рассчитывает на публику, провоцирует враждебные действия толпы, совмещая функции актера и режиссера<sup>10</sup>. Выводы исследования о юродстве как феномене культуры более чем применимы к толкованию дневников-«вызовов». Их суть в том, что автор демонстративно отказывается быть «как все», пусть это даже обернется мнением, что он глупее, безнравственнее всех. Чего стоит одно «юродское» восклицание Розанова: «На мне и грязь хороша, п.ч. это — я» (с. 252)! Над юродским или шутовским поведением тяготеет комплекс неполноценности, какой-то детскости ума. Поэтому Гомбрович усматривает «вечную незрелость» — в себе, в поляках, в аргентинцах, наконец — в человеке по отношению к Богу. Однако автостереотип детскости, «незрелости», неполноценности парадоксально оборачивается плюсами свежего, свободного от догм мировосприятия — и к подобным случаям применимы слова из Евангелия о блаженстве младенцев и блаженстве нищих духом. В «Опавших листьях» Розанова и «Дневнике» Гомбровича ребенок — ни больше ни меньше как «Колумб», *нечаянно* открывающий новую философию жизни: «Я — добрый и малый (*parvus*): а если «мысли» действительно великие, то разве мальчик не «открывает солнце» и «звезд», всю «поднебесную», и что «яблоко падает» (открытие Ньютона) и даже труднейшее и глубочайшее — первую молитву. Вот я такой «мальчик с неутертым носом» — «все открывший» (Розанов) (с. 379); «Мое перо каждую минуту

касается последних и могущественных вопросов, но если я добрался до них, то играя... как мальчишка залез между них, легкомысленно в них заблудился» (Гомбрович) (t. 1, s. 273). С другой стороны, дневники-«вызовы» отражают позднейший период творчества писателей, поэтому в этих произведениях — печаль старения, ужасы «темной», «железной» смерти: «Режет Темное, режет Черное. Что такое? Никто не знает» (с. 271); «Жизнь человека с возрастом становится стальной ловушкой» (t. 1, s. 270).

Характерный «атрибут» юродивого — нагота. Ее нельзя принимать за проявление эксгибиционизма, это — всего лишь жест самоуничужения<sup>11</sup>. Точно так же мотивы «наготы» (естественно, не фактической, но словесно выраженной) являются в литературном творчестве знаками «беззащитности», «униженности», даже некоего «позора». В обоих случаях «нагота» метафорична: у Розанова «снять одежду» буквально значит «перестать печататься», перейти к стопроцентной «рукописности» («И я, который наименее опубликовывался уже в печати, сделал еще шаг внутрь, спустился еще на ступень вниз против своей обычной «печати» (халат, штаны) — и очутился, «как в бане нагишом», что мне не было вовсе трудно» (с. 250)); зато у Гомбровича «нагота» означает отношения с читателем накоротке, отрицание писательской «табели о рангах» («Никогда и ни с кем не приступил я к поединку, как только предварительно сняв с себя все звания и эполеты, вообще я никогда не написал ни одного слова, как только в костюме Адама» (t. 2, s. 282)). Так или иначе, «нагота» выступает демонстративным отрицанием, игнорированием ненавистной «формы». Не случаен в «Дневнике» Гомбровича вымышленный эпизод публичного раздевания на глазах парижской публики, мировой законодательницы «форм». Почему в исполнении «транс-океанического» писателя это так шокирует парижан? Во все не потому, что они непримиримые консерваторы. «Форма», считает Гомбрович, есть «одежда» парижан, которые «раздеваются одеваясь». Наивная и даже глупая выходка «посла младших культур» (t. 3, s. 126), как называет себя писатель, на самом деле часть стратегии «военных действий» против ненавистного Парижа, системы внешне бессмысленных поступков, которыми автор создает себе репутацию провинциала в Париже, дерзкого и неуправляемого.

Нет тождества между средневековыми шутами и древнерусскими юродивыми — нет его точно так же между лицедейством Гомбровича и лицедейством Розанова. Шутовство как общекультурный феномен, лицедейство Гомбровича — целиком светские явления. «Межчеловеческий костел» есть метафора «светскости», согласно которой человек создается не Богом, а другим человеком. Поэтому «дневная», актерская, активная авторская ипостась в «Дневнике» всегда сильнее изнанки. Смысл лицедейства Розанова — полностью церковный. Если он и богохульствует, если и проповедует поворот от христианства к язычеству, то только для того, чтобы быть ближе Богу. Абсурдность этих проповедей сродни абсурдности юродивых. Отсюда «дневная» жизнь тела и «ночная» жизнь души, существование на виду у всех и существование наедине с Богом. Как известно, язык юродивого — молча-

ние<sup>12</sup>. С молитвенным молчанием Василий Розанов, Василий Блаженный русского Серебряного века, обращается к Богу: «Что же я скажу (на т.с.) Богу о том, что он послал меня увидеть? Скажу ли, что мир, им сотворенный, прекрасен? Нет. Что же я скажу? ~ Б. Увидит, что я плачу и молчу, что лицо мое иногда улыбается. Но он ничего не услышит от меня» (с. 169).

Из образов и понятий «вышивается» неподражательный мыслительный рисунок<sup>13</sup>. Любая мысль предельно конкретизирована, до нее можно «дотрогнуться». Философия для обоих писателей приемлема только в таком виде. Гомбрович, по его же словам, испытывает «*abschmak* абстрактного мышления» (t. 2, s. 207) — а разве не так воспринимает абстракцию Розанов?! Мышление Розанова и Гомбровича «чувственно-философично», перефразируя Гомбровича, «эротично-философично» (t. 2, s. 249). Поток «мыслеобразов» порождает неакадемическую манеру философствования. Философская классика пародируется либо имитацией дилетантского, «незрелого» отношения к ней («легкомысленное» прочтение Розановым книги Шопенгауэра «Мир как воля и представление»), либо сопряжением «возвышенных» понятий с «низкими истинами» («Немыслимое дело соответствовать всем требованиям Dasein'a и вместе с тем пить кофе с рогалями на полдник» (t. 1, s. 290)).

По А.Д. Синаевскому, «мыслеобразы» Розанова зримы и осязаемы: например, «Царствие Небесное» невозможно без «носового платка», «душа» похожа на «расплетающуюся нить», «литература» — на «штаны», а умеренно-монархический «Союз 17 октября» хорош почти так же, как «папироска после купания» или «малосольный огурчик в конце июня»<sup>14</sup>. Человеческий долг видится в том, чтобы «вязать чулок своей жизни» (с. 170). Сродни Болеславу Лесьмяну, который в стихотворении «Сапожник» рифмует «шитье» и «житье», Розанов всего одним штрихом полноценно воссоздает аскетический образ жизни труженика, обретающего в «суровой прозе» смысл бытия. У Гомбровича не менее длинный ряд парадоксальных «мыслеобразов», например: «Литературе грозит та опасность, что станет она яйцом всмятку, вместо того, чтобы быть — что есть ее призванием — яйцом вкрутую» (t. 1, s. 17); «Бог стал пистолетом, из которого мы жаждем застрелить Маркса» (t. 1, s. 46); «Я как аспирин, который, если верить рекламе, устраняет чрезмерные судороги» (t. 1, s. 145); «Всадник, который садится на этого коня (экзистенциализма. — Л.М.), должен упасть» (t. 1, s. 286); «С этим маслом искусства так обстоят дела, что если оно не экстра, абсолютно лучшего качества, уже имеет вкус маргарина» (t. 3, s. 75). Гомбрович гораздо ближе Розанова к классическому афоризму-«кристаллу»: несмотря на то, что «мыслеобразы» Гомбровича «интегрированы» в текст большой статьи или мемуаров «Дневника», они логически «замыкаются» и в совокупности могли бы составить сборник самостоятельных афоризмов. Мимолетные импрессионистические афоризмы Розанова, наоборот, «отрицают» себя: они рождаются, умирают, воскресают и снова гибнут в потенциально бесконечном потоке размышлений над жизнью.

Сущность дневника-«вызова» состоит в диалоге с читателем, а значит, заведомом расчете на публикацию. Розанов хотел бы поговорить с дру-

гом-читателем «вне печати», но в глубине души знает, что это невозможно, поэтому так сильна его неприязнь к «Гуттенбергу», сродни неприязни Гомбровича к «форме», с которой можно бороться, но которую нельзя победить. Так или иначе, авторами дневников-«вызовов» «человеческий документ» (дневники, воспоминания, письма) осознается как специфически литературный феномен, сродни роману или поэме. Литературное отношение к «окололитературным» жанрам открывает дорогу эксперименту с ними, результатом которого является «вызов», брошенный читателю. Поэтому традиционалист Розанов близок поэтике авангарда, а следовательно, как показала статья, предугадывает поэтику Гомбровича.

<sup>1</sup> Среди имеющихся исследований см.: *Базилевский А.* «Дневник» Витольда Гомбровича: «не слово, а голос» // Привычное ощущение кризиса (в «соцлагере» и вокруг). М., 1999; Витольд Гомбрович. Портрет в зеркалах // Иностранная литература. 2004. № 12. Кроме того, Институт славяноведения РАН в Москве провел в декабре 2004 года конференцию «Витольд Гомбрович и европейская культура».

<sup>2</sup> На расхождение этой интерпретации и самой концепции романа «Преступление и наказание» абсолютно справедливо указал Густав Херлинг-Грудзинский в эссе «Дуэт о совести Раскольникова».

<sup>3</sup> Цит. по: *Розанов В.В.* О себе и жизни своей. М., 1990 — с указанием страницы в тексте.

<sup>4</sup> См.: *Синяевский А.Д.* «Опавшие листья» Василия Васильевича Розанова. М., 1999. С. 103.

<sup>5</sup> Цит. по: *Gombrowicz W.* Dziennik. Kraków, 2001. Т. 1—3. Том и страница указываются в тексте статьи. Перевод здесь и далее Л.М.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> См., например: *Gombrowicz w Europie 1963—1969.* Kraków, 1993. S. 25. Розанов, в отличие от Гомбровича, никогда не писал романов, что не мешало Виктору Шкловскому считать «Уединенное» «подобным роману пародийного типа, со слабо выраженной обрамляющей новеллой (главным сюжетом) и без комической окраски». Цит. по: В.В. Розанов: pro et contra. СПб., 1995. Кн. 2. С. 326.

<sup>8</sup> «Это Витольд Гомбрович совершил в своем «Дневнике» революционное открытие, изобретая такой род автобиографического повествования, в котором наверняка не доминирует ни «мир», ни (вопреки видимости) Я, но оба эти полюса подчинены обращению к ТЫ». См.: *Czerwińska M.* Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie, wyzwanie. Kraków, 2001. S. 24.

<sup>9</sup> Нельзя не заметить, что в последнем произведении «Апокалипсис нашего времени» (1917—1918) «заостряется» угол «свидетельства»: перед нами документ страшной эпохи, поставившей под угрозу само физическое существование человека.

<sup>10</sup> См.: *Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В.* Смех в Древней Руси. М., 1984. С. 79—86.

<sup>11</sup> См. там же. С. 92—93.

<sup>12</sup> Там же. С. 96.

<sup>13</sup> См. об этом: *Дмитровский А.З., Мальцев Л.А.* Жанр книги В.В. Розанова «Апокалипсис нашего времени» // Художественное мышление в литературе XIX—XX веков. Калининград, 1994. С. 66.

<sup>14</sup> См.: *Синяевский А.Д.* Указ. соч. С. 191—232.