

**Мар'яна Гірняк**      **Між Сциллою і Харибдою  
власної ідентичності  
(за романом  
Вітольда Гомбровича  
«Фердидурке»)**

Літературу ХХ ст. важко уявити без постатей, на зразок Вітольда Гомбровича – письменника-інтелектуала, який без вагань вдається до іронії, гротеску, епатажу та блазнювання, щоб тільки відкинути старі стереотипи і поглянути на світ із нової перспективи. Це митець, ладний визнати свої твори «белькотінням божевільного»<sup>1</sup>, аби лиш довести, що серйозна література повинна не спрощувати життя, а ускладнювати, збивати читача з пантелику, доводити його до такого стану напруги, в якому неможливо знайти остаточні істини та відповіді на всі запитання. Вітольд Гомбрович – один із тих авторів, про яких важко писати, користуючись усталеними схемами та методологічними підходами, адже він уже заздалегідь попередив свого дослідника: «Знайте, нудно, пересічно, банально про мене говорити не можна <...> Я вимагаю про себе святкового слова. Тих, хто дозволяє собі говорити про мене нудно й розсудливо, я жорстоко караю: помираю в їхніх устах <...>»<sup>2</sup>. Такі заяви Гомбровича можна сприймати серйозно чи з гумором, брати до уваги або заперечувати, але в кожному разі очевидно, що ми зобов'язані зважати на правила гри, які пропонує письменник-містифікатор у своїх творах, адже за цими правилами – «живий допитливий ум, який хоче знайти і бачити повний і

---

<sup>1</sup> Гомбрович В. *Щоденник*: У 3 т. – К.: Основи, 1999. – Т. 2. – С. 7.

<sup>2</sup> *Там само*. – Т. 1. – С. 132.

неспотворений образ сьгоднішньої людини»<sup>3</sup>, що живе у світі сучасної культури.

Читає, який намагається збагнути твори Гомбровича, його розуміння сучасної людини і його «боротьбу» за людину, не може не звернути увагу на особливу ідентичність письменника, який неодноразово зазначав, що вже перший роман «Фердидурке» засвідчив його пошуки самого себе, боротьбу Гомбровича за власне «я». Виходець із давнього, але вже не знатного і багатого роду, поляк, який народився на території сучасної Литви, що на початку ХХ ст., як і Польща, входила до Російської імперії, емігрант, який понад двадцять років прожив в Аргентині, звідки переїхав до Західної Європи, де, у Франції, згодом і помер, Вітольд Гомбрович ніби постійно перебуває у стані «між», що не дає змоги раз і назавжди ідентифікувати себе з певною сутністю. «Між», зрештою, стає місцем його проживання: «<...> я такий бездомний, начебто живу не на землі, а зависаю десь у міжпланетному просторі як окрема планета»<sup>4</sup>. Отож не дивно, що письменник із таким екзистенційним статусом створює персонажів, які в пошуках свого «я» повинні, подібно до Одиссея, пройти або крізь «блукаючі скелі», які не дають шансів залишитися живим і неушкодженим, або «між Сциллою і Харибдою», які, однак, змушують пожертвувати часткою самого себе (на цьому шляху Одиссей втрачає шістьох своїх друзів).

Зі станом «між» персонаж «Фердидурке» стикається вже на перших сторінках роману: він прокидається «о тій безлюдній і невиразній порі, коли ніч уже начебто скінчилась, а світанок усе ще ніяк не міг розгорітися» [5]<sup>5</sup>, о тій порі, яка викликає «жах небуття», фіксуючи «між» як щось таке, що реально існує. Юзю усвідомлює, що все наше існування на цьому світі є рухом, а відтак «між» стає пунктом, коли вчорашній день став минулим, а

<sup>3</sup> Тарнавський О. Письменник, що перемагає екзистенціалізм (Замість рецензії на «Щоденник» Вітольда Гомбровича) // Тарнавський О. *Відоме й позавідоме*. – К.: Видавництво «Час», 1999. – С. 495.

<sup>4</sup> Гомбрович В. *Щоденник*. – Т. 1. – С. 263.

<sup>5</sup> Тут і далі в квадратних дужках подаємо сторінки за виданням: Гомбрович В. *Фердидурке*. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 325 с.

завтрашній – ще не зрозуміле майбутнє. Час змінює все довкола, але найбільша проблема – у тому, що він змінює нас самих: «Мене не вражає, що tempora mutantur, мене вражає, що nos mutamur in illis <...> що тип, якого я знав як X, раптово стає Y, змінюючи свою особистість, як піджак»<sup>6</sup>. Отож цілком виправдані висновки філософів, що «людину не можна звести лише до своєї актуальної даності»: вона «перебуває в безперервному становленні, реалізуючи багатоманітність закладених у ній потенцій»<sup>7</sup>, і цих «потенцій», змін і набутих образів стільки, що людина не знає, «чи та особа, яка гряде, буде тотожною» їй самій<sup>8</sup>. Вона залишається собою, водночас постійно від себе вислизуючи, і, зрештою, сприймає як «даність» існування Іншого в собі.

Такий Інший часто має здатність виходити за межі тілесної оболонки людини і матеріалізуватися у двійника. Найкращою ілюстрацією може бути зустріч Юзя зі своїм Іншим. Розмірковуючи про зрілість і незрілість, персонаж «Фердидурке» раптом зауважує появу поруч із собою ще якоїсь «живої людини» з обличчям, що «виринали із глибокої і темної зелені» [18], обличчям, яке було «моїм» і водночас «не моїм», чужим. «Я», яке вже відійшло в минуле і стало чимось зовнішнім і неприйнятним, не дозволяє Юзеві відчутти його як своє «я», нехай навіть колишне. «Я» минуле і «я» теперішнє – це вже два світи, що змагаються за один і той самий простір, і цієї боротьби, а отже, і «чужості» не уникнути. Водночас тотожність їхніх облич (вух, губів, носів) – яка, до того ж, породжує страх від усвідомлення власної невинятковості – змушує визнати присутність Іншого в собі: «це було моє – або я був ним – або все це було чужим – а я, однак, ним був» [19]. Інший стає чужинцем, який, як влучно зауважила Ю. Крістева, оселяючись у нас, перетворюється на «прихований лик нашої ідентичності»<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Гомбрович В. *Щоденник*. – Т. 1. – С. 22.

<sup>7</sup> Блюменкранц М. *В пошуках імени и лица*. – К.: Дух і Літера; Харьков: Харьковская правозащитная группа, 2007. – С. 167.

<sup>8</sup> Рікер П. *Сам як інший*. – К.: Дух і Літера, 2002. – С. 165.

<sup>9</sup> Крістева Ю. *Самі собі чужі*. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – С. 7.

Важливо, що роздвоєння особи з психічного рівня переноситься навіть на рівень тілесний, даючи підстави робити висновки вже не так про роздвоєння, як про розмноження. Людина постає як сукупність своїх фізичних частин, кожна з яких відповідає за певний аспект ідентичності особи: «Мені здалося, що тіло моє неоднорідне <...> що моя голова глузує і знущається над моєю литкою, литка насміхається з голови, палець – із серця, серце – з мозку, ніс – з ока, око – з носа <...>» [6]. Саме цією відповідністю можна пояснити, чому Гомбрович у своєму романі постійно виводить на перший план ту чи ту частину тіла, чому ці частини часто контролюють одна одну, а інколи навіть займають місце іншої. Наприклад, у Копирди, який під час змагання-кривляння між Ментусом і Сифоном зберігав відсторонену позицію і, зрештою, вистрибнув у вікно, ноги «висувалися на перший план, на чоло. Він мав ноги на чолі» [62]. Власне, в такому контексті цілком зрозуміле і виправдане почергове домінування в тексті «обличчя», «міни», «ноги» чи такої колоритної провокативно-іронічної «жопки». Органи і частини тіла перетворюються на знаки невидимої сутності, і їх несподівана чуттєва присутність, викликаючи відповідні асоціації в читача, акцентує на тому, з чим ототожнюється людина в конкретну мить свого існування, яке її «я» домінує в цю хвилину.

Частини так упевнено здобувають владу, що не надаються до формування якоїсь цілості. Варто згадати хоч би символічний двобій прихильника Синтезу Філідора й апологета Вищого Аналізу анти-Філідора, який закінчується перемогою останнього. Але навіть ця перемога позначена печаттю «частковості»: адже «з однаковим успіхом» тут і зараз міг перемогти Синтез. Обидва учасники дуелі навіть не припускають, що, перемагаючи чи зазнаючи поразки, вони в кожному разі є одночасно переслідувачами і переслідуваними [див.: 106], міняючись почергово ролями. Тобто сталості не знають навіть «частини»: вони постійно прямують до об'єднання, але, не досягаючи цілого, знову змушені провадити окремішнє існування, часто вже в модифікованому вигляді.

Двобій між Філідором і анти-Філідором, який полягав у знущанні або над «частинами» тіла, або над обличчям як «корону»

людини, знаком її ідентичності, органічно доповнює двобій-кривляння між Ментусом і Сифоном. Юзьо, якого Ментус призначив суперсекундантом, дуже добре розуміє, що цей поєдинок – не на життя, а на смерть. Супротивники під час змагання обмінюються серією «мін» («пик», «гримас», «мармиз»), але не до кінця усвідомлюють, що «раз порушене обличчя не повернеться саме до себе» [156] (навіть якщо ці міни, на перший погляд, добрі й позитивні, як у Сифона). Учасники двобою забувають, що «лице не об'єкт, воно суб'єкт, суб'єкт, суб'єкт!» [77]. Обличчя відповідає за сутність особи, за її найкращу «частину», а отже, його заміна на гримасу, перетворення на об'єкт для експериментів, призводить до втрати «людського» в людині. До того ж, саме обличчя дозволяє людині зустрітися з Іншим, достойно представити Я в рівноправному діалозі з Ти і навіть передати через діалог частку себе Іншому. Е. Левінас слушно звернув увагу, що «обличчя, яке на мене дивиться, утворює мене»<sup>10</sup>, а це означає, що гримаса на обличчі Іншого відразу, як вірус, передається «мені». Юзьо із «Фердидурке» не випадково відчуває, що він мимоволі опинився в центрі цього поєдинку, як муха в павутинні, і після спостереження за двобоєм-кривлянням його обличчя вже не повернеться до норми: «А посеред них я, суперсекундант, напевно – навіки ув'язнений, в'язень чужих гримас, чужих облич. Лице моє, наче дзеркало їхніх облич, також спотворилося <...> блазень поміж двома блазнями, як я міг здобутися на щось, що не було б гримасою <...> я гримасував, гримасував і знав, що втрачаю себе в цій гримасі» [80].

Цікаво, що до кривлянь вдається навіть сам Юзьо, хоча добре розуміє, що означають міни та гримаси. Вже на початку роману тридцятилітній персонаж ніби передражнює шістнадцятилітнього «неопереного жовтодзьобика», яким був колись, а той, своєю чергою, передражнює його. Такий поєдинок із самим собою можна сприймати як своєрідну спробу розібратися в самому собі, тим паче, що кривляння плавно переходять у роздуми Юзя з приводу того, ким він зараз є: «тридцятилітнім гравцем у

---

<sup>10</sup> Левінас Е. *Між нами. Дослідження. Думки-про-іншого*. – К.: Дух і Літера; Задруга, 1999. – С. 41.

бридж», «випадковим і непостійним працівником», «людиною чи молокососом». Юзьо знає, що, подорослішавши, «мужчина має вбити безутішне у своєму жалю хлоп'я, випурхнути метеликом, залишивши труп лялечки». Людина повинна «перенестися поміж чисті й викристалізовані форми», щоб «увійти в суспільне життя дорослих» [8]. Однак тридцятилітній Юзьо усвідомлює, що сам він у своєму ніби вже дорослому віці не був ані хлоп'ям, ні дорослим: «я був нічим» [7]. Річ у тому, що персонаж «Фердидурке» так і не зумів знайти «форми» – адвоката, лікаря, клерка, конюха чи «принаймні бабія», – яка б дала змогу утвердитися в суспільстві. Така форма покликана стати маскою-роллю, за якою людину можуть розпізнати інші, але водночас – маскою, за якою назавжди прихована справжність. У цьому контексті особливо виправдовує себе висновок-діагноз Е.Левінаса: «Ніхто не ідентичний самому собі. Буття не має тожності. Обличчя – це маски»<sup>11</sup>.

Людина виражається через форму, накинута іншими ззовні, і ця форма чітко окреслює рамки існування суб'єкта, визначає його як щось стале і непорушне. Персонажі «Фердидурке» часто намагаються звільнитися від такої форми-маски, але, що найприкріше, свобода від однієї маски переростає в залежність від іншої. Красномовним підтвердженням можуть бути Ментусові пошуки парубка – природної людини, ще не спотвореної формою. Дорогою до позаміського простору, де, на думку Ментуса і Юзя, можна зустріти «парубка», мандрівники бачать лише «чиновників із течками», «численних мамунь із варшавським шиком», які нічим не відрізняються одне від одного: «нічого щирого, нічого природного, все наслідуване, копійчане, фальшиве, мішурне. – А парубка немає й немає» [238]. Юзьо і Ментус змушені визнати, що сторож – це парубок у клітці, студент, який ховає в кишені шкаралуцу з яєць, – колишній парубок, а парубок, який каже «натомість» чи вдягає капелюха, викликає ще більшу огиду, ніж той, хто ніколи не чув сильного вітру на відкритому просторі і для кого «природою» завжди

---

<sup>11</sup> Левінас Е. *Цит праця*. – С. 28–29.

були люди із сусідньої квартири, кінотеатри та фабрики. Знаменно, що Ментус, найбільше одержимий пошуками «парубка» і навіть братанням із ним, знаходить його не в просторі полів і лісів, а в будинку Юзевої тітки, де так званий парубок прислуговує своїм господарям. Це «парубок», який не лише не цурається маски (западливої служки), а й не має права на обличчя. У нього – «не обличчя, яке перетворилося на пицю, а пиця, яка ніколи не піднялася до рівня обличчя, – це була пиця, як нога!» [253], «пиця», якої не раз торкалася рука пана. «Парубка», якого уподобав собі Ментус, навіть звать Вальком (не Валентином), ніби він гідний тільки того імені, яке оприявнює його змаління і ницість. І цього факту не може змінити навіть спровокований Ментусом «мордобій», що тимчасово порушує одвічну ієрархію. До того ж, Ментус не може придумати нічого кращого, як почати своє «братання» з парубком із наказів, забарвлених панськими примхами. Та й його бажання наслідувати парубка (поведінкою, мовою чи імітацією селянського голосіння) насправді означає, що Ментус всього лиш починає користуватися маскою «парубка», а відтак «його мармиза улягла новим гидотним перетворенням» [263]. Ментус починає нагадувати «гидкого фертика», «бридкого піжона», адже він не лише не позбувається маски, а й приміряє маски, для себе не характерні, наліплює на своє обличчя чужі гримаси.

Щирість та автентичність стають ефемерними поняттями, тими ідеалами, до яких людина прагне, але яких не досягає. У маєтку Юзевої тітки розмови тримаються на двох тематичних стовпах – здоров'я і погода; кожний рух заздальгідь чітко визначений, і відступити від правила ніхто не сміє (перед тіткою «всі перетворювалися на несправжніх» [294]). Навіть поведінка Юзя і Зосі під час втечі побудована на штампах: Юзьо викрадає Зосю, бо це буде «по-зрілому» і «по-шляхетському», освідчується їй, бо так «годиться», а Зося, «знаючи, що в коханні люди щасливі, була щасливою» [318]. Згадати хоч би символічну історію про Філібера з дитячою душею, де чоловіки повистрибували дамам на голову за прикладом однієї пари, припускаючи, що це, найімовірніше, нові правила хорошого тону.

Найважливіше, що Юзю, який чи не найбільше з усіх персонажів «Фердидурке» переймається наявністю мармизи і піци на місці обличчя, а відтак і неможливістю розмежувати правду й оману, природність і штучність, впродовж усього роману користуються масками, і, як би це парадоксально не звучало, пошуки цих масок продиктовані бажанням знайти автентичне обличчя. По-знайомившись із інституткою Зутою Млодзяківною, Юзю хоче показатися перед нею у «справжньому» образі, але усвідомлює, що йому «бракує відповідного обличчя» [141]. Зрештою, він підходить до Млодзяківни без будь-якої пози, але якраз відсутність пози сприймається як її присутність, провокуючи позу-відповідь у найкращих «штампових» традиціях («чим можу служити?») або з відтінком оригінальності (маска вільності у вигляді вульгарного шмаркання носом чи втирання рукавом). Відсутність розуміння з боку Іншого відтак породжує появу нових Юзевих масок – маски-знуцання, з допомогою якої персонаж хоче нашкодити Зуті, але в результаті добивається насамперед гидотно викривленого власного обличчя, і маски, пов'язаної із ключовою проблемою для Юзя та й, очевидно, для самого Вітольда Гомбровича – проблемою зрілості та незрілості.

Персонажі «Фердидурке» неодноразово користуються «інфантильними» та «дорослими» масками, не маючи змоги з певністю сказати, які з них більше відповідають їх природній сутності. Вони звинувачують одні одних у тому, чого самі уникнути не можуть. Професор Пімко і пані Млодзякова постійно дорікають Юзеві, що він «вдає» із себе «дорослого», і намагаються втулити йому досконалу «жопку» як символ дитячої наївності, природності та безпосередності, щоб у такий спосіб подолати «штучність». Водночас інфантилізація тридцятилітнього персонажа – це, поза сумнівом, творення маски, яка повинна здібнити людину. Та й «вихователі», які нібито намагаються розставити все по своїх місцях, раз у раз самі опиняються не в тій позі, якої вимагає їхній статус: пані Млодзякова часто старається здаватися молодшою, ніж вона є, робить із себе «дівульку», а професор Пімко, залицяючись до інститутуки, нагадує «старість, що підлещується до молодості» [126].



Зрештою, на перший погляд, незрозуміло, що, власне, є цінністю для персонажів «Фердидурке» і для їх автора – зрілість чи незрілість. Юзю, з одного боку, намагається утекти від «шмаркача» і стати мужчиною, «видобути із себе зрілість». Він усвідомлює, що поваги з боку інших він може сподіватися тільки тоді, коли стане по-дорослому серйозним, але бажання вирватися з інфантильного світу забарвлені страхом: «а що буде, коли я з'явлюся перед ними по-зрілому, а вони по-давньому поставляться до мене не по-зрілому?..» [17]. До того ж, Юзеві жодного разу не вдається «порвати з дитинством». Він розуміє, що і його спогади про те, як багато років тому цюкнув тітку сокирою по нозі, і пошуки парубка, і викрадення Зосі, яке мало б свідчити про «зрілість» чоловіка, – не що інше, як докази «дитячості». У цьому контексті особливо доречно згадати педагогічні методи Пімка, який провокує школярів запискою-висновком про їх наївність і невинність: «<...> вони захочуть довести, що не наївні, і аж тоді впадуть у справжню наївність і невинність, таку солодку для нас, педагогів!» [29]. Очевидно, єдиний спосіб «подорослішати» – зробити це невимушено, абстрагуватися і від «хлоп'яти», і від «парубка». Варто принагідно зауважити, що В. Гомбрович у своєму «Щоденнику» неодноразово розмірковує над проблемами незрілості Польщі та польської культури, пропонуючи, на його думку, незамінний рецепт одужання: реально оцінити свій статус у світі, не гнатися за чужими ідентичностями, стати на решті собою і поважати себе такими, як ми є.

Розрив з інфантильним світом ускладнюється також тим, що перехід до зрілості виводить на поверхню інші проблеми. Доросла людина, набуваючи «форми», стає штучною, і її спілкування з людьми замикається у колі усталених знаків. Невипадково Голден Колфілд, ще один персонаж світової літератури ХХ ст. («Над прірвою в житті» Дж. Селінджера), у шістнадцятилітньому віці – тому віці, коли, на переконання В. Гомбровича, «людина переживає пору свого цвітіння», коли «вичерпується дитина, а дорослий ще повністю не викристалізувався»<sup>12</sup>, – бачить перед

---

<sup>12</sup> Гомбрович В. *Щоденник*. – Т. 3. – С. 222.

собою лише одне покликання – вберегти людей від «прірви в житті», рятувати їх від падіння в нищість дорослості. У романі «Фердидурке» «дорослий» Пімко весь вміщається у «формі» професора, який розмовляє латинськими фразами, цитатами з філософських праць і літературних творів або ні з того, ні з сього заводить розмову про дух історії та грецької цивілізації; «дорослі» вчителі формують колектив, де «немає жодного приємного тіла» [46], де ніхто не має власної думки, всі викладають тільки те, що передбачено у програмах, адже «немає нічого гіршого від особисто симпатичних учителів, особливо коли вони випадково мають особисті погляди» [47].

Юзю відчуває, що від цього світу треба втікати, і єдиний шлях утечі, який бачить перед собою тридцятилітній персонаж, – це самозабуття в «зелені», занурення у «вічнозелений ліс», у луги із «зеленою-зеленою» травою, у світ «зеленої» природи. Домінантний у «Фердидурке» зелений колір – колір молодості і життя, колір «незрілості» і «несформованості», який вабить і водночас лякає, відштовхує. Юзю розуміє, що ймовірна неспроможність «подолати зелень», яка «вибруньковує звідусіль, пульсує, проростає» [17], зрештою, стане для нього справжньою катастрофою. Рано чи пізно людина повинна зуміти «визирнути із зелені бодай би на мить і свідомо поглянути з-під тягаря мільярда пагінців, бруньок, листочків» [224], щоб побачити й інші барви розмаїтої землі. Інакше весь світ потрапить під владу незрілості, адже навіть місяць і сонце перетворюються в кінці роману на «дитячу жопку», яка «мільярдом іскристих променів» [316] наповнює землю. Отож людина у Гомбровича немовби розірвана між прагненням зрілості і прагненням незрілості. Вона, з одного боку, хоче стати «дорослою» і знайти своє місце у суспільстві, а з іншого, усвідомлює неможливість справжньої зрілості, адже «до кінця дозріти» – означає «зрозуміти і пізнати все», остаточно сформувати своє «я», свою особистість: «Наша стихія – споконвічна незрілість» [102]. Людина хоче бути, як дитина, але водночас страждає через свою «дитячу» безпорадність перед світом. Дитина завжди прагне подорослішати, бо вважає, що дорослому можна все, що він сильніший і розумніший, але згодом

часто переживає внутрішню драму закінчення дитинства. У своєму «Щоденнику» В. Гомбрович, намагаючись розібратися в цій антиномії зрілості та незрілості, схиляється до висновку, що все-таки «людина не любить зрілості – вона віддає перевагу власній молодості»<sup>13</sup>. Але найважливіше і, мабуть, найскладніше – збагнути, що таке «молодість» для Гомбровича: «<...> зрілій людині легше бути дитинною, аніж юною; тому я майже завжди ставав дитинним перед демоном незрілості, з яким впоратися не міг. Одначе наскільки я хотів бути дитинним і наскільки був таким насправді? Наскільки я хотів бути молодим і наскільки справді був тією молодістю, яка прийшла із запізненням? Наскільки все це було моїм і наскільки чимось таким, у що я був просто закоханим?»<sup>14</sup>. Очевидно, що для В. Гомбровича поняття «молодий», «дитинний» і «незрілий» аж ніяк не тотожні, адже є велика різниця між тією «молодою» людиною, якою, як Богом, хоче бути кожна особа<sup>15</sup>, «дитиною», яка народжується в дорослого маркіза (історія про Філібера з дитячою душею), і «незрілими» учнями, що є не природними дітьми, а штучно інфантилізованими посередніми істотами.

Така «незріла» інфантильна форма ще гірша від звичної «дорослої», адже вона свідчить про змаління людини, про її ув'язнення в «школі», де знищують «дитину», привчаючи її до штампів і перетворюючи обличчя на «вивихнуті, спресовані й перелицьовані фізії» [59], які не дають шансів нікому поруч із собою зберегти невикривленим власне обличчя. Бажання втікати з такої школи цілком умотивоване, але втеча не вдається. Спроби протесту щоразу закінчуються поразкою, а бажання втікати – «колупанням пальцем у черевику»: «Бо для втечі треба мати волю до втечі, а звідки ж їй узятися, коли колупаєш пальцем і обличчя нівечиться в гримасі нудьги. І я відразу зрозумів, чому ніхто з них не міг втекти з цієї школи, – оці їхні обличчя і весь вигляд убивали в них можливість утечі, кожен був в'язнем

<sup>13</sup> Гомбрович В. *Щоденник*. – Т. 2. – С. 11.

<sup>14</sup> *Там само*. – Т. 1. – С. 238.

<sup>15</sup> Див.: *Там само*. – Т. 2. – С. 294.

своєї гримаси, і вони <...> не були вже тими, ким вони мусять бути» [58]. Для того, щоб утекти, треба бути кимсь, а Юзьо раз у раз відчуває, що він «ані молодий, ані старий, ані сучасний, ані старомодний, ані учень, ані хлопець, ані зрілий, ані незрілий» [221], що він «ніякий», «аніхто». Однак головна причина неможливості втечі зі школи – присутність цієї «школи» всюди, навіть у собі. Не випадково питання «невже ми не втечемо зі школи?» [239] постає перед Юзем тоді, коли вони з Ментусом перебувають у пошуках парубка, тобто вже далеко за межами школи директора Пюрковського. Тридцятилітній персонаж «Фердидурке», який впродовж усього роману втікає від людей і від самого себе, дуже добре розуміє всю абсурдність спроб утечі від тієї форми, що ув'язнює зсередини: «Як же, однак, утекти від того, ким ти еси?» [58]. Безглуздо намагатися уникнути професора Пімка, адже Пімко – це частина самого Юзя, яка розростається пропорційно до Юзевого «змаління»: «бельфер, як корова, пасеться в моїй зелені» [23]. Вже на початку роману професор Пімко, читаючи твір Юзя, все збільшувався і збільшувався, тоді як сам Юзьо малів: рука стала ручкою, особа – осібкою, істота – істоткою, твір – твориком. Цікаво, що навіть професор Пімко та інститутка в романі взаємодоповнюються, разом «творять маленьку перчену старо-молоду поемочку»: Пімко «бельфером схилив її до інститутки, вона ж інституткою збуджувала у ньому бельфера» [159].

Це означає, що зрілість, молодість, дитинство співіснують у кожній людині, по чергово долаючи одне одного й визначаючи тут і зараз «обличчя» особи. Американський психоаналітик Е. Берн, аналізуючи поведінку людини в різних ситуаціях, обґрунтовано приходиться до висновку про існування трьох станів Я: «Батьки», «Дорослий» і «Дитина», – кожен із яких впливає на ідентичність особи. «Дитина» проявляє себе в непослухові, бунті, творчих поривах. Це джерело інтуїції і радості, вміння оригінально і неповторно сприймати світ й абстрагуватися від норм, стандартів і масок (невипадково митців вважають тими людьми, які зберегли дитячий погляд на світ). «Батьки» відповідають за моральні максими, норми, ідеали. Це та частина людського «Я»,

яка намагається регулювати спонтанні спонуки «Дитини». Завдання «Дорослого» – контролювати дії «Батьків» і «Дитини» так, щоб ефективно взаємодіяти з навколишнім світом, щоб бути повноцінним членом суспільства, але при цьому не втрачати свого «Я»<sup>16</sup>. Очевидно, саме в пошуках такого «Дорослого» перебуває також В. Гомбрович – і як творець «Фердидурке», і як автор «Щоденника». Письменник постійно наголошує на тому, що «несерйозність потрібна людині не менше, ніж серйозність»<sup>17</sup>, а отже, людина мусить навчитися уникати своєї закам'янілості й узгоджувати в собі «форму й аморфність <...> зрілість і споконвічну та святу незрілість» [103]. Незважаючи на зачарування «дитячістю» та «незрілістю», соціалізація залишається обов'язковою умовою «дорослості» людини, адже жодна особа не може не зважати на присутність Іншого поруч із собою.

Існуючи в суспільстві, індивід не може уникнути діалогу з тим, хто його оточує. В. Гомбрович надзвичайно проникливо зауважив, що пізнавання людини – це завжди пізнавання «людини через людину», «людини по відношенню до іншої людини», «людини, що створюється людиною», «людини, яку зміцнює людина»<sup>18</sup>. Від цієї іншої людини неможливо втекти чи абстрагуватися, адже відчуження – це відчуження від когось, розрив – це розрив із кимсь, самотність – це перебування «на самоті», без когось. У кожному разі цей «хтось», Інший, завжди присутній, навіть якщо його присутність невидима, своєрідна «відсутність присутності». Ця проблема добре знайома персонажеві «Фердидурке», який у помешканні Млодзяків переживає не просто самотність, а «самотність з інституткою», «оту оманливу самотність, коли людина все-таки не самотня, а перебуває в духовному, болісному зв'язку з іншою людиною за стіною» [144]. До того ж, уникання Іншого, небажання зважати на його присутність поруч із собою ще не означає абстрагованості Іншого від нас.

<sup>16</sup> Див.: Берн Э. *Игры, в которые играют люди: Психология человеческих взаимоотношений. Люди, которые играют в игры: Психология человеческой судьбы.* – М.: Прогресс, 1988. – С. 17–20; 152–156.

<sup>17</sup> Гомбрович В. *Щоденник.* – Т. 2. – С. 294.

<sup>18</sup> *Там само.* – Т. 1. – С. 39.

А. Ермонський, розмірковуючи над проблемою «форми» у творах В. Гомбровича, наводить дуже цікаві в цьому контексті слова польського літератора початку ХХ ст. Кароля Іжиковського: людині завжди щось заважає потрапити в такт життя іншої людини, тому не варто брати до уваги думки про себе інших людей, але треба жити, беручи до уваги, що така думка про тебе існує<sup>19</sup>. Юзьо із «Фердидурке» не випадково хвилюється з приводу того, що не вміє себе «подати» ані в товаристві, ані в житті: «не такого, як усі» суспільство не лише не сприймає, а й знищує. Люди, які живуть за усталеними правилами, побачивши інакшого Іншого, «одразу ж накинуться на нього, заклують, як лебеді качку» [16], навіть якщо «гідке каченя» насправді виявиться прекрасним лебедем.

Людина страждає через рамки, в які її заганяє суспільство, але нікуди від цього не може подітися. Для того, щоб бути побаченим, почутим і розпізнаваним, індивід повинен пристосувати свій голос до загального «оркестру», деформувати себе, щоб «згармонізуватися з іншими у Формі»<sup>20</sup>, яка народжується в просторі між людьми. Відтак, людина раз у раз змушена переживати появу тріщини між «я-для-себе» і «я-для-іншого»<sup>21</sup>, одягати маску, яка б відповідала, з одного боку, власним намірам, а з іншого, вимогам і думкам середовища<sup>22</sup>, причому дуже часто середовище починає домінувати, контролювати навіть бажання та наміри самого суб'єкта. Тридцятилітній персонаж «Фердидурке» згадує, що він уже не може пристойно поводитися в товаристві, бо знає, що від нього очікують глупства [14]: він «впіяманий та обмежений» «інфантильністю людських уявлень» про себе [16]. У школі Юзьо зустрічається з молодими людьми, які, вже «нафаршировані» фільмами, романами, газетами,

<sup>19</sup> Ермонский А. *Тревожное обаяние пана Витольда* // [http://belolibrary.imwerden.de/books/foreign/gombrowicz\\_ferdidurka.htm](http://belolibrary.imwerden.de/books/foreign/gombrowicz_ferdidurka.htm)

<sup>20</sup> Гомбрович В. *Щоденник*. – Т. 1. – С. 345.

<sup>21</sup> Бахтин М. М. *Эстетика словесного творчества*. – М.: Искусство, 1979. – С. 49.

<sup>22</sup> Див.: Юнг К. Г. *Психологические типы*. – М.: Университетская книга; АСТ, 1998. – С. 509.

поглядами й ідеалами політичних партій та мислителів, не мають права не захоплюватися «великим поетом» Словацьким. Познайомившись з інституткою, він відчуває, що подобається собі лише настільки, наскільки подобається їй. Отож Юзьо має всі підстави підписатися під висновком Ю. Крістєвої: «Я роблю те, чого хоче *хтось*, але це аж ніяк не “я” – “я” перебуває деінде, “я” не належить нікому, “я” не належить “мені” <...> чи це “я” справді існує?»<sup>23</sup>. Кожна думка, кожний вчинок персонажа ніби визначений кимсь іншим. Людина розпізнає себе в Іншому, немов у дзеркалі, і починає залежати від цього віддзеркалення. Вона творить та організовує себе відповідно до інших, «народжується в тисячах тісних душ» [12], усвідомлюючи, що жодне народжене «я» не зможе вмістити повноти її «Я» як людини. Новонароджені «я», як і «інші», завдяки яким відбувається віддзеркалення, завжди будуть позначені печаттю частковості: «<...> ви становите частину Людства, частиною якої і я є <...> частково ви берете участь у частині частини чогось, що теж є частиною і чого я так само є частиною в частині <...> кляті частини, не можна від вас утекти» [104].

Однією з «частин» людини є те «я», яке з'являється на світ із появою мистецтва. В. Гомбрович добре розуміє, що в процесі творчості може народитися частина, на нас зовсім не подібна, адже не завжди написане є глибоким переконанням митця, і це, що найважливіше, дозволяє творцеві навіть не бути відповідальним за свої слова [див.: 87–88]. Як сказав М. Гайдеггер, митець створює «край слів, який відповідає лиш сам перед собою»<sup>24</sup>. Художній твір – це цілий організм, який складається із багатьох слів і багатьох частин, одна з яких залежить від іншої. Початок твору визначає кінець, а кінець – початок; випадковий, на перший погляд, фрагмент дає змогу наблизитися до суті основних проблем, розмиваючи межі між центральним і маргінальним.

<sup>23</sup> Кристєва Ю. Самі собі чужі. – С. 16.

<sup>24</sup> Хайдеггер М. Из разговора на проселочной дороге о мышлении // Хайдеггер М. *Разговор на проселочной дороге*. – М.: Высшая школа, 1991. – С. 121.

Це майстерно доводить В. Гомбрович, впроваджуючи в роман «Фердидурке» розділи про Філідора і Філібера з дитячою душею. Письменник, з одного боку, грайливо радить читачеві не шукати тісного зв'язку цих фрагментів з основним текстом, а з іншого, не може втриматися від своєрідного самозахисту: «я доведу, що моя композиція у плані точності й логіки не поступається найстислишим і найлогічнішим композиціям», та й, зрештою, «така часткова композиція є не лише композицією, а, властиво, цілою філософією» [див.: 82–84], яка підводить до осягнення глибинного сенсу всього твору. Отож автор «Фердидурке» пропонує читачеві своєрідне «герменевтичне коло»<sup>25</sup>, за правилами якого частину треба розпізнавати через ціле, і навпаки. Цей принцип Ф. Шлеєрмахера актуальний також для розкодування заголовкового знака роману. «Фердидурке» – слово, якого немає в жодній мові і яке не згадується жодного разу на сторінках твору. Очевидно, В. Гомбрович, як і згодом У. Еко, вважає, що назва твору «повинна заплутувати думки, а не дисциплінувати їх»<sup>26</sup>, і, з огляду на інтерпретації цього знака, можна стверджувати, що таке заплутування вдалося. Дослідники або взагалі втрачають надію знайти зміст цього оригінального слова, або намагаються знайти хоч якісь пояснення, принагідно звертаючи увагу на їх «не-до-кінця-обґрунтованість». Н. Сняданко, наприклад, згадує про наявні спроби пов'язати це слово із Фредді Дуркі – героєм роману С. Льюїса «Бєббіт», – але зазначає, що ці твори не перебувають у тісному зв'язку між собою<sup>27</sup>. Існують навіть цікаві тлумачення Гомбровичевого неологізму через пошуки звукових аналогів у французькій мові: «fair d'hideurque» нібито французькою означає «глузувати», «знуцатися з когось», чи навіть точніше, «натягувати на когось

---

<sup>25</sup> Schleiermacher F. *From Hermeneutics // The Norton Anthology of Theory and Criticism* / Ed. by V. B. Leitch. – New York; London: W.W.Norton&Company, 2001. – P. 621.

<sup>26</sup> Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. *Имя розы*. – М.: Изд-во «Книжная палата», 1989. – С. 429.

<sup>27</sup> Сняданко Н. Що означає слово «Фердидурке», або Від жопки взагалі не сховаєшся // *Поступ*. – 2002. – 2 серпня. – С. 7.



потворну морду»<sup>28</sup>. Якщо пригадати, як часто на сторінках роману з'являються міркування про різноманітні «міни», «мармизи», «гримаси» та спотворені обличчя, то таке пояснення, як мінімум, має право на існування.

Цікаво, що сам В. Гомбрович інколи називав себе «Я, Фердидурке», ніби підтвержуючи слухність своїх (чи точніше нараторових) міркувань у романі: «частина ж, раз ухопивши, не хотіла відпускати» [88], змушуючи пристосовуватися до себе. Якщо частина народилася «несхожою на нас», ми «мусимо зі щирим моральним завзяттям уподібнитись до нашого твору» [87]. Розрізняючи «я» того, хто пише, і «я», прописане в тексті, усвідомлюючи, що для широкого загалу він відомий насамперед як митець, а не як звичайна людина, В. Гомбрович, зрештою, не може позбутися парадоксального відчуття: «<...> здається, наче я всього лише тілесне доповнення до написаного Гомбровича»<sup>29</sup>. Наративна ідентичність починає домінувати над особистою, текстувальний двійник – над реальним письменником. Автор «Фердидурке» не випадково замислюється над питанням: «ми творимо форму чи вона творить нас?» [86]. Той факт, що часто творцеві хотілося написати щось одне, а написалося зовсім інше, засвідчує, що не лише автор створює свій текст, а й текст – автора. У процесі творення митець дає життя і численним персонажам, і іншому своєму «я», яке тільки починає набувати форми. Саме тому письменник, на думку В. Гомбровича, не повинен повчати та моралізувати, адже патенту на Зрілість йому ніхто не давав. Справжній письменник «усвідомлює свою незрілість», він «знає, що не має форми», він «твориться, але ще не створився» [98]. Не важко побачити, що такими міркуваннями Гомбрович-письменник на тридцять років випереджає відому тезу Барта-теоретика про автора-скриптора, який «народжується одночасно з текстом»<sup>30</sup>. Знаменно також, що порушені в художніх творах

<sup>28</sup> Див.: <http://www.meyerhold.ru/ru/archives/54>

<sup>29</sup> Гомбрович В. *Щоденник*. – Т. 3. – С. 167.

<sup>30</sup> Барт Р. Смерть автора // Барт Р. *Избранные работы: Семиотика: Поэтика* / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – С. 387.

Гомбровича проблеми свідчать про його «свідому настанову на автокреацію»<sup>31</sup>. Письменник не приховує свого розчарування з приводу того, що літератори філософствують про «речі найвіддаленніші і найабстрактніші» [9], але забувають згадати про речі, які існують біля них чи навіть у них самих. Для Гомбровича і його літератури-філософії важливі не так питання світового масштабу, як проблема кризи власної ідентичності, що, зрештою, може призвести до глобальної катастрофи.

Літературна творчість стає для Гомбровича способом само-рефлексії та самотворення. Проектуючи себе на «я» своїх персонажів (чи навіть на ті «я», які з'являються у «Щоденнику», подекуди розпочинаючи між собою діалог), Гомбрович ніби постає в різних своїх іпостасях, даючи змогу приймати його в такій «формі», яка читачеві більше до вподоби. Письменник об'єктивує себе, намагаючись подивитися на своє «я» поглядом Іншого, але «те, чим я є для Іншого, стає моїм двійником, який вривається в мою самосвідомість і каламутить її чистоту»<sup>32</sup>, а отже, очима такого фіктивного іншого «не можна побачити свого істинного обличчя, лише личину»<sup>33</sup>. Справа ускладнюється ще й тим, що авторське «я» насправді невловиме, і лише читач фіксує й визначає його для себе «тут і тепер». Як слушно зазначив Ж. Пуле, під час «літературного спілкування» «я» автора перестає існувати саме по собі: воно перебуває на дорозі до Іншого, «постає перед нами в нас»<sup>34</sup>. Тому В. Гомбрович не випадково, міркуючи про митця і творчість, не втрачає з поля зору реципієнта. Юзьо з «Фердидурке» розуміє, що його «Щоденник періоду дозрівання» потрапить у залежність від публіки, зокрема від суджень визнаних критиків. Зрештою, кожний

<sup>31</sup> Стадницька Т. Автокреація: від пошуку автентичності до «смерті автора» (на матеріалі «Щоденника 1953–1969» і «Заповіту. Розмов з Домініком де Ру» В. Гомбровича) // *Слово і Час*. – 2006. – № 7. – С. 16.

<sup>32</sup> Бахтин М. М. *Указ. соч.* – С. 54.

<sup>33</sup> *Там само.* – С. 30.

<sup>34</sup> Poulet G. Phenomenology of Reading // *The Norton Anthology of Theory and Criticism* / Ed. by V. B. Leitch. – New York; London: W.W.Norton&Company, 2001. – P. 1324.

автор, віддаючи свій твір читачеві, наражається на небезпеку банального нерозуміння. І йдеться навіть не про множинність інтерпретацій, коли читач не вловлює авторських інтенцій, але демонструє відчитування глибинних значень тексту. Мова про те, що твір, «початий в абсолютних і страшних муках», споживається «між телефоном і котлетою» [див.: 84–85]. Адресат мистецького повідомлення може зробити перерву в найбільш невідповідному для цього місці, читати твір з його середини або кінця, пропускати на власний розсуд окремі текстові фрагменти і, як наслідок, він може не побачити й не оцінити тієї композиційної вправності та досконалості, якої прагнув автор. До того ж, дуже рідко реципієнт орієнтується на власні естетичні смаки, коли сприймає твір мистецтва. У «Щоденнику» В. Гомбрович неодноразово стурбовано зауважує, що в концертних залах аплодисменти насправді породжені не виступом артиста, а аплодисментами сусіда; переважну більшість любителів музики зачаровують не твори Шопена, а його визнана геніальність; тисячі людей готові присягнути, що захоплюються Рембрандтом, хоч ніколи не ходять до музеїв.

Іншими словами, «обличчя» автора залежить не лише від нього самого і від його твору, а й від читачів – поінформованих чи наївних, «зрілих» чи «незрілих», але, в кожному разі, тих, без кого, як і без автора, неможлива естетична комунікація. Для відправника повідомлення важливо не просто «сказати», а знати, з ким він розмовляє і що його співрозмовник думає про нього: «Хіба, пишучи, ми не мусимо пристосовуватися до читача? Говорячи – не узалежнюємо себе від особи, для якої говоримо?» [100]. Якщо ж авторське «я» залежить від читача, народжується із його появою, то висновок В. Гомбровича цілком обґрунтований: митець не може почуватися «лише Отцем, але водночас Отцем і Сином» [101]. Автор виконує роль не тільки «батька» свого твору (проти такої авторської функції згодом знову ж таки у теоретичних працях виступатиме Р. Барт), а й «сина», він водночас «створений» і «творює». Зрештою, навіть Бог існує у трьох іпостасях, а відтак людина, яка створена за

Божою подобою, також не може претендувати на однорідність та цілісність свого «я».

Людина влаштована так, що постійно мусить окреслювати себе й ухилятися від власних дефініцій, вона, з одного боку, шукає форми, а з іншого, уникає її, існуючи серед невизначеності, мінливості та плинності. В. Гомбрович переконаний, що ми просто приречені «постійно наштовхуватися на новий варіант людини» і «знати, що ці варіанти нескінченні», оскільки всі ми «заряджені нескінченністю усіх можливих комбінацій»<sup>35</sup>. Людина не автентична за своєю природою, і звідси, як зазначає П. Рікер, – «неможливість знайти щось інше, ніж певну даність, позбавлену самості: хтось, хто заглиблюється в самого себе <...> шукає й декларує, що нічого не знайшов»<sup>36</sup>. Навіть творчість – це, з одного боку, боротьба за власну неповторну ідентичність, а з іншого, – набування нової «форми», нової маски, яка залежатиме від кожного читача. Власне, до читачів наприкінці роману звертається автор «Фердидурке»: «прибудьте й приступіть до мене <...> приладняйте мені нову пицю, аби я знову мусив утікати від вас в інших людей і мчати, мчати, мчати через усе людство. Бо немає куди втекти від пиці, окрім як в іншу пицю <...> Я втікаю з пицею в руках» [323–324]. «Я втікаю» – філософський стрижень роману письменника, адже персонаж «Фердидурке» протягом усього твору втікає від усіх і від самого себе. Він утікає «з пицею в руках», але важко погодитися з О. Клименком у тому, що факт наявності «пиці» в руках, а не на обличчі, свідчить про кардинальну зміну в існуванні персонажа, про його втечу «від несвободи у власне життя»<sup>37</sup>. Під цією «пицею» – інша гримаса. Маска здирається, але обличчя за нею вже немає. Тому стан людини, зафіксований у кінці роману, – це, як мінімум, готовність до іншої маски або навіть до вдягання тієї самої «пиці», адже

<sup>35</sup> Гомбрович В. *Щоденник*. – Т. 3. – С. 43.

<sup>36</sup> Рікер П. *Сам як інший*. – С. 156.

<sup>37</sup> Клименко О. «Фердидурке». Сімдесят років по тому // *ЛітАкцент. Альманах*. – Вип. 1. – К.: Темпора, 2008. – С. 114.

<sup>38</sup> Див.: Гомбрович В. *Щоденник*. – Т. 2. – С. 9.

персонаж «Фердидурке» не викидає її, а тримає в руках, ніби на всяк випадок. Зрештою, висновок зробив сам Гомбрович у своєму «Щоденнику»: у «Фердидурке» йдеться не про те, що людина має позбутися своєї маски, а про те, щоб ця людина усвідомила власну штучність і визнала її<sup>38</sup>. Людина повинна збагнути, що наявність масок, стандартів і штампів вже не дає змогу говорити про своє «обличчя». Тому персонаж Гомбровича разом зі своїм автором утікає від себе і водночас шукає себе, усвідомлюючи нескінченність цього процесу. Він розуміє, що, як би цього не хотілося, йому раз у раз доведеться пропливати між Сциллою і Харибдою, жертвуючи одними своїми «я» задля збереження і утвердження інших.