

Александра Попова

Alexandra Popova

кандидат искусствоведения, независимый исследователь (Алматы, Казахстан)

PhD in Art History, independent researcher (Almaty, Kazakhstan)

alexandrapopova.online@gmail.com

**ЭКРАНИЗАЦИЯ МОДЕРНИСТСКОГО РОМАНА
И МЕМОРИАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА.
ПЕРЕИЗОБРЕТЕНИЕ ГОМБРОВИЧЕВСКОГО ПЕРСОНАЖА
В «ПОРНОГРАФИИ» ЯНА ЯКУБА КОЛЬСКОГО
FILM ADAPTATION OF A MODERNIST NOVEL
AND THE CULTURE OF REMEMBRANCE.
THE REINVENTION OF GOMBROWICZ'S CHARACTER
IN JAN JAKUB KOLSKI'S "PORNOGRAFIA"**

Приведённый в статье анализ экранизации романа Витольда Гомбровича «Порнография» (1960) Яном Якубом Кольским (2003) объединяет две проблемы в общий дискурс о современном кинематографе. Во-первых, он раскрывает выбранный для фильма метод адаптации модернистского литературного повествования, которое, ввиду его герметичности и сложной поэтической игры, представляет особые трудности для режиссёра. Во-вторых, он исследует этот метод в контексте мемориальной культуры. Работа опирается на авторитетные теоретические тексты на стыке кино и литературы, труды гомбровичеведов, а также узкоспециальные исследования памяти, травмы, синдрома вины выжившего в Холокосте. Выводы эксплицируют два радикально разных способа высказывания о Катастрофе европейского еврейства и показывают, что различие этих способов определила не только художественная индивидуальность каждого из авторов, но также и состояние мемориальной культуры в момент появления произведения: в середине XX (в случае с романом) и в начале XXI века (в случае с экранизацией).

Ключевые слова: киноадаптация, модернистский роман, синдром вины выжившего, вина, стыд, Холокост, Катастрофа, персонаж

Для цитирования: Попова А. Экранизация модернистского романа и мемориальная культура. Переизобретение гомбровичевского персонажа в «Порнографии» Яна Якуба Кольского // Артикульт. 2025. №1(57). С. 69-78. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-69-78

The study of Witold Gombrowicz's „Pornografia” (1960) film adaptation made by Jan Jakub Kolski (2003), drawn in the article, integrates two problems into one critical discourse on modern cinema. Firstly, it reveals the chosen adaptation method of modernist narration, which is, due to its impermeability and the complicated poetical game, considered a matter of particular difficulty for a director. Secondly, it examines this method in the context of the culture of remembrance. The analysis leans upon the authoritative adaptation studies, Gombrowicz's literature critical interpretations, and narrowly-specialized memory, PTSD, and the Holocaust survival syndrome studies. The article represents two drastically different ways of speaking about the Catastrophe of European Jews and argues that the distinction between the two is determined not only by the artistic identity of each author but also by the state of a culture of remembrance at the moment of the first appearance of the work: in the middle of the XX (in case of the novel) and the beginning of the XXI (in case of the film adaptation) centuries.

Keywords: film adaptation, modernist novel, survivor syndrome, guilt, shame, Holocaust, Catastrophe, character

For citation: Popova A. “Film adaptation of a modernist novel and the Culture of Remembrance. The reinvention of Gombrowicz's character in Jan Jakub Kolski's „Pornografia.” *Articult.* 2025, no. 1(57), pp. 69-78. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-69-78

Герметичность модернистского повествования и кино

Основным носителем смысла в модернистских романах Витольда Гомбровича выступает их форма, которую исследователи нередко маркируют как «феномен аутоотелический и не поддающийся переложению на другой семиотический код» [Korczarowska-Różycka, 2013, s. 123] – то есть герметичный и недоступный (или труднодоступный) кинематографу. Эта форма организует сложные отношения между персонажами и между ними и пространством и временем, образуя гетерогенную транстекстуальную систему из разных произведений автора, комментариев к ним, интерпретаций критиков. Однако «непереводимость» такой литературы не следует понимать как препятствие к киноадаптации. Утверждения о некинематографичности модернистского письма в целом и романов Гомбровича в частности выглядят сегодня несостоятельными. Положение Зигфрида Кракауэра о литературных

A. Popova *Film adaptation of a modernist novel and the Culture of Remembrance. The reinvention of Gombrowicz's character in Jan Jakub Koloski's "Pornoграфия"*

произведениях, неподвластных кинематографу (в доказательство своего тезиса автор приводит неудачные экранизации), которое он высказал в 1960 году [Кракауэр, 2024, с. 366-368], многократно опровергалось режиссёрами и теоретиками впоследствии и не может быть воспринято всерьёз сегодня.

Современные исследования киноадаптаций (adaptation studies) демонстрируют, как структуралистские концепции (например, теория интертекстуальности Юлии Кристевой и теория транстекстуальности Жерара Женетта) изменили иерархические понятийные модели, где роман позиционировался как оригинал, а фильм – как копия [Stam, 2005, p. 3-13]. Они рассматривают адаптацию как частный случай транстекстуальности и предлагают множество её вариантов, различающихся по степени и характеру отношений между кинопроизведением и литературным текстом [Leitch, 2012, p. 89-102]. В поиске языка, соответствующего новому пониманию предмета, они вводят в оборот термины, например: версия, вариация, интерпретация, трансформация, имитация, пастиш, пародия, травестия, переписывание и другие [Sanders, 2016, p. 22]. Впрочем, некоторые теоретики высказываются против «колонизаторского применения терминологии, заимствованной из речи и лингвистики, к кино и изобразительному искусству» [Elliott, 2003, p. 8]. Роберт Биркхольц формулирует подход к adaptation studies, который выглядит сегодня наиболее продуктивным: исследования киноадаптации становятся полезными, когда выходят за узкие рамки формалистского или культурологического анализа, и важнейшей задачей в этой области должна стать «разработка новых аналитических методов, позволяющих исследовать форму в её дискурсивном – социальном, философском, политическом – сплетении» [Birkholc, 2022, p. 70].

Сценаристка и писательница Дайан Лэйк в ответ на предложения написать сценарий по «неэкранизируемым» романам недоумевает: «то есть как – по „неэкранизируемым“? Вообще-то такого слова в словаре нет» [Lake, 2012, p. 408]. Она объясняет, что работа автора адаптации с любым литературным материалом заключается в том, чтобы «проникнуть внутрь истории, к самой её сути и найти новый способ передать её фильмически», то есть «обнажить душу книги, если хотите, и подумать о том, как воплотить эту „душу“ в жизнь через визуальное повествование» [Lake, 2012, p. 409]. Во вступлении к коллективной монографии, в которой была опубликована статья Лэйк, Дебора Картмелл замечает, что парадоксальным образом «неэкранизируемыми», как правило, называют тексты модернистских авторов, «которые воспроизводят кинематографические приёмы в своих произведениях» [Cartmell, 2012, p. 4]. Такой взгляд на модернистское письмо продолжает доминировать, и, хотя фильмы, основанные на произведениях литературы, появляются едва ли не чаще, чем остальные, лишь самые смелые режиссёры берутся за наследие модернистов.

Исследуя проблему адаптации литературного текста к экрану, Брайан Макфарлейн выделяет две группы повествовательных элементов: те, которые относительно легко поддаются переносу из литературы в фильм (например, действия и события) и те, которые не могут быть адаптированы непосредственно (относящиеся к способу высказывания) [McFarlane, 1996, p. 1-30]. Литературное произведение, смысл которого содержится не столько в событиях, происходящих с героями, сколько в самой нарративной форме, обыкновенно предполагает большую свободу режиссёрской мысли, требует от кинематографиста выхода за рамки готовых конвенций, поиска самостоятельных творческих решений. Игра со временем и пространством, непроницаемая музыкальность текста, сложный монтаж и система персонажей, представленных в потоке мысли одного из них, и делают модернистскую литературную форму особенно сложной для экранизации. Но если сущность кинематографа «имеет своей наиболее возвышенной целью показ мысли, не что иное, как саму мысль – и её функционирование» [Делёз, 2019, с. 430], то не верно ли то, что именно такие тексты – обращённые к мысли, к восприятию, к рефлексии, к проблеме темпоральности – открывают богатые возможности для киноадаптации?

Михаил Ямпольский описывает форму как уникальную конфигурацию, как событие, позволяющее «преодолеть инертность и воспроизводимость понятия» [Ямпольский, 2020, с. 23]. В «Pornoграфии» это преодоление манифестируется уже на уровне провокационного названия романа. Pornoграфия определяется в словарях литературоведческих терминов как письмо, которое помещает в центр повествования сексуальную активность и не преследует цели, выходящей за рамки

А. Попова *Экранизация модернистского романа и мемориальная культура.*

Переизобретение гомбровичевского персонажа в «Порнографии» Яна Якуба Кольского

сексуального возбуждения [Quinn, 2006, p. 329; Bigsby, 2006, p. 182-183; Cuddon, 2013, p. 548-550]. Кристофер Бигсби в статье Раутледжского словаря приводит положение Дэвида Герберта Лоуренса о том, что «порнография является результатом отделения сексуальности от субъекта как цельного организма; она проистекает, по крайней мере частично, из отказа по религиозным, моральным или эстетическим причинам публично признать ключевую роль или подлинную сущность сексуального импульса» [Bigsby, 2006, p. 183]. Гомбрович, вынося этот термин в название романа, восстанавливает единство – с помощью субверсии символического порядка, которой он, по замечанию Эвы Грачик, «кажется, предвосхищает феминистский тезис, гласящий, что личное – это политическое» [Graczyk, 2004, s. 266]. Гомбровичевский способ изменить публичную сферу заключается в открытом предьявлении ей того, что она отказывается принимать в себе самой. Для этого он изобретает новую форму, делая свой acting out заметным.

Автор диагностирует вырождение старого мира, истощение ценностей, кризис правды и индивидуальности, критикует буржуазную мораль и буржуазный образ мысли, немощь и безучастность которого позволила произойти европейской Катастрофе. Он демифологизирует романтизм сарматской культуры и образ партизан Армии Крайовой, а в центр повествования помещает двух стареющих вуайеристов. С дискурсивным пространством, которое Гомбрович создаёт в литературе, он обращается как «король-властелин и церемониймейстер!» [Гомбрович, 1992, с. 178] – так называет центрального героя «Порнографии» второй герой-рассказчик, но эта пара двойников выступает в романе как проекция субъектности автора. Через эту пару осуществляется гомбровичевское отыгрывание.

В трактовке правды и истины Гомбрович близок к постструктуралистам, для которых «концепт всегда обладает той истиной, которую получает в зависимости от условий своего создания» [Делёз, Гваттари, 2009, с. 34]. В «Порнографии», как и в других текстах, он преодолевает проблему истины, наделяя себя статусом безусловного носителя правды и смысла, и читателю «достаточно заглянуть в любую из его книг, чтобы убедиться, что <...> здесь царит эгоизм, что единственным моральным предписанием этого творчества является верность себе» [Sandauer, 1984, s. 126].

У экранизаций текстов Гомбровича мало общего друг с другом. Первопроходцу Ежи Сколимовскому текст Гомбровича не поддался, и причиной тому послужила совокупность ошибок, на которые имеет право каждый художник. Его «Фердидурке» (1991) получился косным главным образом потому, что, перенеся на экран персонажей романа и последовательность событий, режиссёр проигнорировал важность особой гомбровичевской формы и не предложил подходящего для неё кинематографического решения. Анджей Жулавски в «Космосе» (2015), восприняв урок мастера буквально, взял на себя роль властелина правды и создал собственное герметичное пространство с новыми смыслами, которое позволило сохранить гомбровичевский дух. Ян Якуб Кольски выбрал другое решение для «Порнографии» (2003). Он отказался от замкнутости формы, разрушил гомбровичевский монтаж, пересоздал персонажей и выделил протагониста. Пожертвовав особым стилем Гомбровича, иначе расставив акценты, режиссёр выдержал основную идею об извращённости мира во время войны. В то время как писатель показал её с помощью формы, режиссёр воспроизвёл её через трагического героя.

Пространство Катастрофы в «Порнографии»

Действие в романе осуществляется по принципу субъективной наррации – через мысль рассказчика Витольда, – а главным действующим лицом выступает Фридерик, которого Витольд встречает летом 1943 года во время пребывания «в бывшей Польше и в бывшей Варшаве, на самом дне свершившегося факта» [Гомбрович, 1992, с. 110]. Фридерик – загадочная фигура с туманным прошлым. Никто не знает, откуда он вернулся, и что с ним происходило, пока его не видели в обществе. Витольда привлекает таинственная харизма нового знакомого, и он приглашает Фридерика поехать вместе под Варшаву, в усадьбу приятеля Ипполита.

Двойничество героев неоднократно проявляется в рассуждениях Витольда: «Так в ту минуту должен был думать Фридерик. Однако, возможно, я подсовывал ему свою собственную мысль. Но кто знает, может, он в этот момент также подсовывал мне свою мысль... и обо мне он думал так же, как и я

A. Popova *Film adaptation of a modernist novel and the Culture of Remembrance. The reinvention of Gombrowicz's character in Jan Jakub Koloski's "Pornografia"*

думал о нём... поэтому, возможно, что каждый из нас лелеял свою мысль, помещая её в другом» [Гомбрович, 1992, с. 157]; «Я взял письмо <Фридерика> наверх, в свою комнату, и только там прочитал его. Потрясающе: его содержание было мне настолько ясным, как будто я его сам себе писал» [Гомбрович, 1992, с. 200]. При этом действует в романе Фридерик, а Витольд лишь наблюдает и комментирует его слова и действия.

Гомбровичевский Фридерик представлен как носитель правды и режиссёр событий. Перформативный характер его поведения задаёт тон всему произведению. Он скучающий циник, который развлекается тем, что играет человеческими жизнями, забавляется игрой с сексуальностью несовершеннолетних девушки и юноши и замышляет убийство «для симметрии». «Épater le bourgeois!» – бросил бы Фридерик в лица пассивных обывателей, трясущихся от страха в старинных усадьбах, где они прячутся от катастрофы, если бы не презирал их разлагающийся мир также, как собственное стареющее тело, свою безобразную мужскую зрелость.

Игра Фридерика начинается, когда по приезду в усадьбу Ипполита герои встречают дочь хозяйки Геню и сына управляющего Кароля. Их молодость, свежесть их тел, созданных для того, чтобы совокупляться, не даёт покоя Фридерiku, и он принимается «режиссировать» события так, чтобы соединить их. Он придумывает, как использовать для своей цели приказ прячущихся в лесу партизан убить уставшего от войны командира Семяна. Кульминацию игры образуют три трупа: Семяна, юноши Юзи Скузьяка и жениха Гени Вацлава. Последний – юрист, эффектный господин, мужчина, который уже приобрёл зрелую мужскую телесность, омерзительную Фридерiku, – вовсе не нужен герою, он подворачивается неожиданно, по собственному почину. Скузьяк, которого держат пленником в сарае за то, что он то ли случайно, то ли намеренно смертельно ранил мать Вацлава, богобоязненную Амелию, участвует в гомбровичевском кровавом ритуале потому, что для геометрического совершенства игры Фридерiku необходимо задействовать в кульминации все юные тела. Страшный смысл его игры проступает в акте превращения партизанской расправы в провокационный перформанс. Вопрос о справедливости Фридерик выворачивает наизнанку: ненужное убийство юноши ужасает – но почему убийство мужчины, который отказывается участвовать в войне и хочет вернуться к своей семье, считается нормальным?

Впрочем, Гомбрович нигде не приводит такой интерпретации. В одном из эссе он объясняет убийство Скузьяка исключительно эстетическими мотивами: «Он его убивает совершенно так же, как мы бросаем в суп кусочек мяса: чтобы суп был вкуснее. Он хочет заправить свой суп молодым и зарезанным, ему нужен вкус молодой смерти. Он действует как режиссёр, это в конце концов его роль с самого начала, он хочет дойти до новых „реальностей“, до новой красоты и волшебства, составляя людей друг с другом <...>. Этот юноша оказывается рядом, путается непонятно зачем, нужно включить его в ситуацию. Как? Убить. Это ещё одна рифма в этом стихотворении, но „рифма для рифмы“, без какого бы то ни было другого обоснования» [Gombrowicz, 1996, s. 69-70].

Таков и Фридерик Кольского (выдающаяся роль Кшиштофа Майхжака), но в нём все эти черты приобретают глубокий смысл, который, если он и предусмотрен автором, всё же не обозначен в романе открыто, и потому выглядит удивительной находкой режиссёра.

В фильме идея «случить» Геню (Сандра Самос) и Кароля (Казимеж Мазур) принадлежит не Фридерiku – импульс к началу перверсивной игры исходит от Витольда (Адам Ференцы). Как и у Гомбровича, характер Витольда не обозначен никакими яркими проявлениями. Но глубина персонажа решена в одной сцене. За основу этой сцены Кольски взял впечатления Витольда от посещения польского городка. В романе Гомбрович не показывает оккупационных реалий и не говорит об уничтожении евреев напрямую. Но он описывает Катастрофу через отсутствие и нехватку. В одном из эпизодов Витольд едет в Островец за керосином и замечает, что, хотя знакомый городок выглядит так же, как и раньше, хотя рыночная площадь пестрит всё той же суетой, в пространстве чувствуется какая-то пустота – не видно евреев. Беспокойство героя показано как бы между делом, но оно чётко артикулировано: «Мы купили керосину, сделали ещё несколько дел и как можно быстрее покинули этот странный Островец, и перевели дух только тогда, когда бричка снова приняла на свое мягкое лоно земля

А. Попова *Экранизация модернистского романа и мемориальная культура.*

Переизобретение гомбровичевского персонажа в «Порнографии» Яна Якуба Кольского

обычной грунтовой дороги» [Гомбрович, 1992, с. 153]. В описании Островца «умолчание становится стратегией автора, тщетно ищущего языка, подходящего для того, что невозможно высказать» [Kogrzawska-Różycka, 2013, s. 137]. Гомбрович демонстрирует чувствительность героя к происходящим событиям, не называя их.

В 1954 году Гомбрович (сбежавший от войны на аргентинские «каникулы» ещё в 1939 году) прокомментировал переписку с неким господином Н. из Лондона, которого могло возмутить недостаточно категоричное высказывание поляка о Катастрофе европейского еврейства в одном из писем. Вот как он объяснил свою сдержанность на страницах дневника: «своего рода стыд не позволил мне написать как раз то, что он от меня ожидал. Беспредельность преступления, совершенного в отношении евреев, и меня пронизала насквозь и навсегда. Однако я предпочел не помещать этого в письмо» [Гомбрович, 2021, с. 113]. Как вторичный свидетель, Гомбрович должен говорить о Катастрофе. Но её ужас потрясает его настолько, что его свидетельство «включает в себя и молчание, то есть невозможность найти подходящие слова» [Ассман, 2014, с. 93]. Как мастер письма, он выбирает допустимый для себя способ расставить нужные акценты – вычёркивая беспомощные, не передающие всей боли слова.

Кольски прямо говорит об отсутствии евреев в городе: «Где они, если так сильно заметно, что их нет? Они в гетто, в концентрационных лагерях, в шкафах, подвалах, тайниках под полом» [Kolski, 2010, s. 77]. В фильме Витольд, рассматривая какую-то книгу на керосиновом складе, случайно находит еврейскую семью, спрятанную под полом. Он ловит взгляды изнурённых глаз, которые смотрят на незваного гостя из щелей между досками. Хозяин склада застаёт Витольда склонённым над тайником. Для него происходящее может закончиться крайне печально, если разоблачивший «преступление» приезжий поступит так, как предписывает оккупационная власть. Но Витольд достаёт деньги и отдаёт их островецкому праведнику – он покупает книгу. «Наверное, это будет ваша самая дорогая книга...» – отвечает тот. В этой сцене трагедия Катастрофы получает чёткие очертания, а герой приобретает субъектность, которой он лишён в романе.

Благополучная усадьба Ипполита (Кшиштоф Глобиш) пронизана страхом. Хозяин, дрожа как лист, лебезит перед немцами, которые регулярно навещают за свежими продуктами. У хозяйки, пани Марии (Гражина Бленцка-Кольска), всюду спрятаны флажки с успокоительным алкоголем. Кольски делает немцев не опасными. Угроза, связанная с ними, материализуется только за пределами двора, здесь же немцы – приручённое, прикормленное зло. Но опасность, исходящая от аковских партизан, нависает над обитателями усадьбы неотвратимо и всерьёз. Они, эти осоловелые интеллектуалы, должны воткнуть нож в спину потерявшему удаль аковскому командиру Семяню (Ян Фрыч), или партизаны расстреляют их.

Старшие мужчины не способны на убийство. Совсем другое дело – юношеская дерзость. Здесь на страшную, противоестественную военную игру с «нашими» и оккупантами, с верными и предателями «удачно» накладывается игра Фридерика. План готов: убьёт Кароль, приманкой послужит Геня, а кровавый ритуал над телом Семяна их соединит – подобно тому, как их соединило совместное топтание червяка. Он не ошибается в своей стратегии: Геня и Кароль действительно вступают в связь перед тем, как пойти на дело. Как и в романе, Фридерик мешает только Вацлав (Гжегож Даменцки), раздражающий своей заурядностью жених Гели, которому никак не удаётся найти место в игре. Как и в романе, запущенный механизм игры срабатывает сам: впутанный в игру Вацлав оказывается печальным участником перформанса.

Но, в отличие от гомбровичевского Фридерика, Фридерик в фильме не намерен убивать и Скузьяка. Он вовсе не воплощение зла и не холодный циник. Он – жертва, которой нет спасения даже после освобождения. Его поведением и поступками движет чувство вины и непереносимого, не знающего пощады стыда человека, уцелевшего – на время – в кошмарном акте распада.

Герой в пространстве Катастрофы

Термины «синдром выжившего» и «синдром вины уцелевшего» ввёл в 1960-е годы психиатр и психоаналитик Вильям Г. Нидерланд, который, работая с жертвами концлагерей, обнаружил,

A. Popova *Film adaptation of a modernist novel and the Culture of Remembrance. The reinvention of Gombrowicz's character in Jan Jakub Koloski's "Pornografia"*

что имеет дело со сложно поддающимся анализу, отличным от других случаев посттравматического расстройства «типом травматизации, масштаб, суровость и продолжительность которого позволяет говорить о непознаваемой нозологической форме» [Niederland, 1968, p. 313]. Нидерланд подчёркивал необходимость внимательного отношения специалистов к всепроникающему чувству вины пациента, для которого характерны сложные механизмы защиты (в том числе вытеснения и отрицания) и особые телесные симптомы [Niederland, 1968, p. 314].

В последующие десятилетия проблема активно обсуждалась, и терминологический аппарат менялся. Современная медицина и психоаналитическая теория, философия и литературная критика отказываются от концепции чувства вины в пользу более этически нейтральной концепции чувства стыда. В то время как чувство вины сфокусировано на объекте или поступках и связано с нарушением социальных норм, правил или запретов, стыд в меньшей степени ориентирован на деятельность, он осуществляется в области переживания собственного несоответствия ожиданиям. Он связан скорее не с тем, «что я сделал», а с тем, «кто я есть». В современных теориях аффектов стыд понимается как один из основных негативных аффектов, который направлен вовне и имеет коммуникативный и перформативный характер [Leys, 2007, p. 150–154].

Невыразимое парализующее чувство стыда заставляет выживших в Холокосте снова и снова сталкиваться с моральными дилеммами, которые они переживали в лагере, и с болезненным осознанием того, что из-за эгоистичного поведения они не смогли поступить достойно по отношению к другому [Ayalon etc., 2007, p. 283-286]. Реакцией слушателя на чудовищные истории выживших о лагерях может стать вопрос – необязательно высказанный вслух – о том, что, если всё было так, как они рассказывают, то как же им удалось выжить? Или даже в такой форме: почему *именно им* удалось уцелеть (в то время как тем, кто их окружал – нет). В лагере часто выживание зависело от готовности пойти на компромисс с совестью. Если Примо Леви, переживший Аушвиц считал, что «выживали худшие, те, кто умел приспосабливаться. Лучшие умерли все» [Леви, 2010, с. 67], а спаслись только «эгоисты, жестокие, бесчувственные, коллаборанты из серой зоны, доносчики» [Леви, 2010, с. 67], то, возможно, так считает и Фридерик?

У Гомбровича Фридерик от скуки снова и снова лепит шарики из хлеба. Михал Легерски раскрывает символическое измерение этой невинной забавы: в польской традиции игра с хлебом считается почти кощунством [Legierski, 1999, s. 179] – подобное поведение дополняет циничный образ героя. Но в фильме этот жест получает совершенно иной смысл: Фридерик скатывает хлебные шарики не ради развлечения – он делает это безотчётно, украдкой, он прячет хлеб в карман (это один из симптомов травмы выжившего в Холокосте [Giberovitch, 2014, p. 240]).

На травматическое прошлое Фридерика указывают многие детали. Он крадёт хлеб и хлебные крошки со стола, на котором всегда есть еда, он постоянно начищает до блеска ботинки, он реагирует на каждый шорох, недоступный нормальному человеческому уху. В чемодане Фридерик носит фотографию и зелёное стёклышко, а на предплечье – татуировку с номером, от которой он попытается избавиться с помощью точильного круга. На фотографии улыбающаяся девочка обнимает его и сжимает в ладони стёклышко. Стёклышко впервые появляется в прологе фильма. В этой проникновенной сцене двое танцуют, но видны только ноги актёров: детские ножки болтаются в воздухе – мужчина приподнимает девочку в танце. Трогательная мажорная забавная и печальная одновременно музыкальная тема (композитор Зыгмунт Конечны), связанная с девочкой, звучит в фильме в разных (как диегетических, так и недиегетических) интерпретациях. Каждое появление этой мелодии обусловлено драматургически, она «отказывается выполнять лишь иллюстративную функцию и проникает в действие, становясь в каком-то смысле одним из героев этой истории» [Malatyńska-Stankiewicz, 2022], потому всякий раз оказывает сильное воздействие на зрителя. Эта мелодия становится лейтмотивом отношений Фридерика с Вероникой, прислужницей в усадьбе.

Только ближе к финалу фильма зритель узнает, что Фридерик бежал из концентрационного лагеря и оставил там собственную дочь Гелю, которая заметила его, прячущегося перед входом в лагерь, но на зов которой он не откликнулся, потому что «несколько дней в скотном вагоне, с труппами, в дерьме

А. Попова *Экранизация модернистского романа и мемориальная культура.*

Переизобретение гомбровичевского персонажа в «Порнографии» Яна Якуба Кольского

превратили его в животное». Только тогда зрителю станет понятен и характер его компульсивного поведения, и смысл его отношений с Вероникой, с которых для него началась усадебная история.

В костёле во время мессы он, атеист, обрушивается на колени при мимолётном появлении Вероники. В ней Фридерик видит чудо эпифании: Вероника напоминает ему погибшую дочь. Он понимает, что Вероника – не Геля, но её присутствие помогает компенсировать нехватку дочери. Однако оно не спасает героя от смертоносного чувства вины и стыда за то, что он не отозвался Геле у лагерных ворот. Вероника испытывает юношеское влечение к зрелому мужчине, но, когда она предлагает ему себя, Фридерик отказывается: «у меня дочь твоя ровесница».

История дочери раскрывается в сцене «исповеди» пани Марии. Фридерик рассказывает её от третьего лица, будто речь идёт о его знакомом. Этот распад идентичности маркирует речь человека, переживающего утрату. Обращение к форме третьего лица как характерный признак речи человека, страдающего депрессией, описывает Юлия Кристева. Она приводит слова своей пациентки: «даже когда я говорю о своей жизни, ощущение, словно бы я говорила о ком-то другом» [Кристева, 2010, с. 65] и подчёркивает, что у человека, страдающего депрессией, язык от чувственного переживания отделяет пропасть. У Фридерика была бы возможность прямо говорить о своём опыте – в отличие от его дочери, которая не уцелела. Но уцелел ли он? Один из пионеров исследований посттравматического стрессового расстройства Джон П. Уилсон указывает, что многие люди, пережившие опыт концентрационных лагерей, ощущают себя не выжившими, а мёртвыми: для описания своего состояния они используют слова «смерть души», «ходячий мертвец», «пустая оболочка» и др. [Wilson, 2004, p. 32]. Возможно, Фридерик чувствует себя таким же погибшим, каким он был бы, когда конвоиры застрелили бы его, если бы он отозвался дочери. В этом смысле он так же нем, как и те, кто не уцелел.

Вина Фридерика лежит глубже, чем область отказа отозваться, вызванного механизмом самосохранения. Геля могла не заметить прячущегося отца и не окликнуть его. Было бы чувство вины и стыда Фридерика менее невыносимым, если бы его дочь не знала, что он спасся, и что спасение стало возможным благодаря принятому решению не откликнуться на её зов? Если так, то можно предположить, что Фридерик обнаруживает в себе вызывающие чувство вины импульсы ненависти к дочери (которую он любит) за то, что она испортила его спасение [Кляйн, 2007, с. 211].

Реакцией на гибель дочери объясняется обращение Фридерика с окружающими. Герой не мог «срежиссировать» события у ворот концентрационного лагеря так, чтобы он и его дочь не оказались по разные стороны ворот смерти. Но теперь он управляет событиями и соединяет людей – на смерти других.

В пронзительном финальном эпизоде Фридерик проходит по жёлтому ковру осенних листьев, заглядывает в сарай, чтобы сообщить Веронике (в сарае она воплощает со Скузьяком свои нереализованные с Фридериком желания), что он оставит ей стёклышко, а после, у этого же сарая энергично, с остервенением рассекает себе запястья и проговаривает шёпотом: «Не подсматривай за мной. За вторжение в чужие секреты мать била меня по лапам». В момент удара ножом мир становится чёрно-белым. Цвет сохраняют только зелёное стёклышко – его Фридерик кладёт на край мощёной камнем дороги – и красно-бурая кровь, струйкой стекающая на стёклышко и на камни, по которым он медленно уходит в смерть.

«Порнография» как высказывание

Стратегию Кольского в работе над «Порнографией» определило переизобретение персонажей – главным образом Фридерика. Однако утверждение о том, что Фридерик в фильме не такой, как в книге, было бы не совсем точным. Кто такой Фридерик в романе? Гомбрович вывел его образ чувственными, импульсивными мазками, обозначая его черты подобно тому, как делал это с предметами и персонажами своих Композиций Василий Кандинский, который писал: «как музыкант может передать свои впечатления-эмоции от восхода солнца без использования звуков поющего петуха, так художник своими чисто живописными средствами для „приукрашивания“ своего впечатления утра обойдется без изображения петуха» [Кандинский, 2001 с. 294]. Гомбрович предоставил читательскому восприятию и

A. Popova *Film adaptation of a modernist novel and the Culture of Remembrance. The reinvention of Gombrowicz's character in Jan Jakub Koloski's "Pornografia"*

воображению достроить портрет героя. Многие черты и предлагаемые обстоятельства Фридерика неизвестны, но это не маловажные нюансы, которые не имеют значения для повествования, а спрятанные за плотной штриховкой детали его истории. Для перенесения такого героя на экран Колоски выбрал путь исследователя, археолога, который, опираясь на то, что видно по останкам человека прошлых эпох и на факты об этих эпохах, полученные из источников, пытается воссоздать как можно более точный образ этого человека и его биографию.

В тексте романа встречаются намёки на возможное расстройство героя: «Боюсь, что Фридерик... подвержен каким-то психическим недомоганиям... <...> мне кажется, что это какая-то мания, эротическая мания и, кажется, на пункте Гени и Кароля...» [Гомбрович, 1992, с. 198]; «Нет, не могла соврать его меловая бледность: он знал, что такое убивать» [Гомбрович, 1992, с. 229], – но они не идут дальше предположений рассказчика. Режиссёр прислушивается к рассуждениям Витольда, дописывая портрет Фридерика. По наблюдению Наташи Корчаровской-Ружицкой, Колоски добавил гомбровичевскому персонажу травматический опыт реального человека – члена еврейской полиции гетто в Отвоцке Калела Переходника [Korczarowska-Różycka, 2013, s. 165-168], который между маем и августом 1943 года (в этот период происходит действие в «Порнографии») вёл дневник, опубликованный в 1993 году [Perchednik, 2018]. Увы, людей, переживших опыт, близкий к опыту Калела Переходника и Фридерика Колоского-Майхжака, слишком много, и даже если Гомбрович не читал дневника Переходника, он мог знать похожие истории других людей, собрать их воедино и положить в основу образа своего героя, но не писать об этом прямо – из того же чувства стыда и беспредельного ужаса, которое не позволило ему написать об этом в письме лондонскому господину Н. Он выразил это в уникальной литературной форме, в той форме, которой объясняют неподвластность его письма киноадаптации.

Образ героя Майхжака выполнен так, что при перечитывании романа после просмотра фильма он кажется вписанным в драматургическую структуру самим автором, словно лагерный опыт Фридерика – не драматургическая находка Колоского, а истинный замысел автора, разгаданный режиссёром. Однако если подозрения о психическом расстройстве Фридерика или его манипуляции с хлебом встречаются в романе (хотя и не имеют того обоснования, которое придаёт им режиссёр), то мотив погибшей дочери, спиливание лагерной татуировки и финальное самоубийство героя появляются только в фильме. Наиболее сильное чувственное воздействие на зрителя оказывают именно эти достроенные режиссёром драматургические приёмы. Подобные яркие визуальные образы компенсируют сложность передачи на экране стиля письма – элемента, производящего куда больший эффект, чем перипетии, когда речь идёт о модернистской литературе. Кроме того, именно в этих добавленных образах (а также в расширенном мотиве заметного отсутствия островцевких евреев) осуществляется сохранение памяти о Холокосте. Так Колоски вписывает «Порнографию» Гомбровича в современную мемориальную культуру.

Автор художественного произведения и его аудитория не отделены от своего времени и культуры, и способы выражения одного и того же явления зависят не только от индивидуальных черт художника, но также от условий, в которых появляется произведение. Исследовательская проработка трудного прошлого с вниманием к опыту выживших в Холокосте началась в 1960-е годы, а с 1967 года формировалось сообщество вторичных свидетелей, готовых услышать и передать другим их истории. Дискурс проблемы Катастрофы европейского еврейства постепенно выходил в широкое культурное поле и приобретал всё более объёмный контекст. Одним из признаков посттравматической эпохи позднее станет новое отношение к социальным и политическим вопросам как к важнейшим проблемам современности. Гомбрович, который помещает действие своего романа в Польшу 1943 года в 1960-м году (до того, как человек посттравматической эпохи обрёл дар речи) и приблизительно в это же время пишет о том, что уровень недопустимости преступления против евреев потрясает его настолько, что он не может об этом говорить, выстраивает своё повествование на «умалчивании». Колоски – современник эпохи мемориальной культуры – экранизирует роман, опираясь не только на его текст, но и на опубликованные свидетельства уцелевших, на прямые наблюдения медицинских специалистов и психоаналитиков, на разработанные исследования памяти. Достраивая травматическое прошлое героя, он

А. Попова *Экранизация модернистского романа и мемориальная культура.*

Переизобретение гомбровичевского персонажа в «Порнографии» Яна Якуба Кольского

сглаживает остроту обличающего гомбровичевского текста. Но он ставит вопрос о вине и ответственности, о травматическом опыте, о стыде, который человек испытывает за то, что находится в безопасности, тогда как другие погибли или подвергаются опасности прямо сейчас. Собранные материалы помогают ему глубже проникнуть в замысел романа, обнаружить его истинную идею и передать её на экране такими выразительными средствами, которые предполагает мемориальный дискурс через полвека после появления текста Гомбровича.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Космос / Cosmos (2015, реж. А. Жулавски, Франция/Португалия), игр.
2. Порнография / Pornografia (2003, реж. Я. Я. Кольски, Польша), игр.
3. Фердидурке / 30 Doog Key (1991, реж. Е. Сколимовски, Польша, Великобритания, Франция), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. Гомбрович, В. Дневник. – Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2021.
2. Гомбрович, В. Порнография // Гомбрович В. Девственность и другие рассказы. Порнография. Страницы дневника. – Москва: Лабиринт, 1992.
3. Gombrowicz, W. Testament. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1996.
4. Kolski J.J. Pamięć podróżna. – Łódź: PWSFTviT, 2010.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ассман А. Длинная тень прошлого. – Москва: НЛО, 2014.
2. Делёз Ж. Кино. – Москва: Ad Marginem, 2019.
3. Делёз Ж. Гваттари Ф. Что такое философия? – Москва: Академический Проект, 2009.
4. Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. Т. 2. – Москва: Гилея, 2001.
5. Кляйн М. Любовь, вина и репарация // Кляйн М. Психоаналитические труды. Т. 2: «Любовь, вина и репарация» и другие работы 1929–1942 годов. – Ижевск: Ergo, 2007.
6. Кракауэр Э. Теория кино. – Москва: Ad Marginem, 2024.
7. Кристева Ю. Чёрное солнце: Депрессия и меланхолия. – Москва: Новое издательство, 2010.
8. Ямольский М. Ловушка для льва. – Санкт-Петербург: Сеанс, 2020.
9. Ayalon L., Perry S., Arian P. A., Horowitz M. J. Making Sense Of The Past – Perspectives On Resilience Among Holocaust Survivors // Journal of Loss & Trauma. 2007. Volume 12. Issue 3. P. 281-293.
10. Bigsby C. W. E. Pornography // The Routledge Dictionary of Literary Terms / Ed.: P. Childs, R. Fowler. – New York: Routledge, 2006. – P. 182-183.
11. Birkholc R. Współczesne teorie „adaptation studies”. Rekonesans badań i nowe kierunki rozwoju // Kwartalnik Filmowy. 2022. Nr 119. S. 56-76.
12. Cartmell D. 100+ Years of Adaptations, or, Adaptation as the Art Form of Democracy // A Companion to Literature, Film, and Adaptation / Ed.: D. Cartmell. – Oxford: Wiley-Blackwell, 2012. P. 1-13.
13. Cuddon J.A. A dictionary of Literary Terms and Literary Theory. – Chichester: A John Wiley & Sons Ltd., 2013. P. 548–550.
14. Giberovitch M. Recovering from Genocidal trauma. – Toronto: University of Toronto Press, 2014.
15. Graczyk E. Przed wybuchem wstrząsając. O twórczości Witolda Gombrowicza w okresie międzywojennym. – Gdańsk: Słowo obraz/terytoria, 2004.
16. Jarzębski J. Gra w Gombrowicza. – Warszawa: PIW, 1982.
17. Korczarowska-Różycka N. Inne spojrzenie. Wyobrażenie historii w filmach Wojciecha Jerzego Hasa, Jana Jakuba Kolskiego, Filipa Bajona i Anny Jadowskiej – Studium przypadków. – Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2013.
18. Lake D. Adapting the Unadaptable – The Screenwriter’s Perspective // A Companion to Literature, Film, and Adaptation / Ed.: D. Cartmell. – Oxford: Wiley-Blackwell, 2012.
19. Legierski M. Modernizm Witolda Gombrowicza. – Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1999.
20. Leitch T. Adaptation and Intertextuality, or, What isn’t an Adaptation, and What Does it Matter? // A Companion to Literature, Film, and Adaptation / Ed.: D. Cartmell. – Oxford: Wiley-Blackwell, 2012. – Pp. 87-104.
21. Leys R. From Guilt to Shame: Auschwitz and After. – Princeton: Princeton University Press, 2007.
22. Malatyńska-Stankiewicz A. Pornografia // Muzyczny ślad Krakowa. 2022. Режим доступа: <http://www.muzycznyslad.pl/pornografia/> (дата обращения: 25.09.2024).
23. McFarlane B. Novel To Film. An Introduction to the Theory of Adaptation. – Oxford: Clarendon Press Oxford, 1996.
24. Niederland W. Clinical observations of the survivor syndrome // International Journal of Psycho-Analysis. 1968. No 49 (2–3). P. 313-315.
25. Perechodnik C. Spowiedź. – Warszawa: Osrodek Karta, 2018.
26. Quinn E. A Dictionary of Literary and Thematic Terms. – New York: Facts On File, Inc., 2006.
27. Sandauer A. Witold Gombrowicz – człowiek i pisarz // Gombrowicz i krytycy / Red. J. Błoiński. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1984.
28. Sanders J. Adaptation and Appropriation. – London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016.
29. Stam R. Introduction: The Theory and Practice of Adaptation // Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation. Ed.: R. Stam, A. Raengo. – Malden: Blackwell, 2005. – P. 1-52.
30. Wilson J. P. PTSD and Complex PTSD. Symptoms, Syndromes, and Diagnoses // Assessing Psychological Trauma and PTSD / Ed.: J. P. Wilson, T. M. Keane. – New York: Guilford Publications, 2004. – P. 7-44.

SOURCES

1. Gombrowicz, W. Dnevnik [Diary]. Saint-Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbakha, 2021. (in Russian)
2. Gombrowicz, W. Pornografia [Pornografia]. Moscow, Labirint, 1992. (in Russian)
3. Gombrowicz, W. Testament [A Kind of Testament]. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1996. (in Polish)
4. Kolski, J. J. Pamięć podróżna [Travelling memory]. Łódź, PWSFTviT, 2010. (in Polish)

A. Popova *Film adaptation of a modernist novel and the Culture of Remembrance. The reinvention of Gombrowicz's character in Jan Jakub Kolski's "Pornografia"*

REFERENCES

1. Assman A. *Dlinnaya ten' proshlogo* [Shadows of Trauma]. Moscow, NLO, 2014. (in Russian)
2. Ayalon L., Perry C., Arian P.A., Horowitz M.J. "Making Sense Of The Past – Perspectives On Resilience Among Holocaust Survivors." *Journal of Loss & Trauma*, 2007, Volume 12, Issue 3. P. 281-293.
3. Bigsby C.W.E. "Pornography." *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. Ed.: P. Childs, R. Fowler, New York, Routledge, 2006. P. 182-183.
4. Birkholc R. "Współczesne teorie "adaptation studies". Rekonesans badań i nowe kierunki rozwoju" [Language and Literature Studies, Fine Arts / Performing Arts, Film / Cinema / Cinematography, Sociology of Art, Sociology of Literature]. *Kwartalnik Filmowy* [Film Quarterly], 2022, Nr 119. S. 56-76. (in Polish)
5. Cartmell D. "100+ Years of Adaptations, or, Adaptation as the Art Form of Democracy." *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. Ed.: D. Cartmell, Oxford, Wiley-Blackwell, 2012. P. 1-13.
6. Cuddon J.A. *A dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Chichester, A John Wiley & Sons Ltd., 2013. P. 548-550.
7. Deleuze G. *Kino* [Cinema]. Moscow, Ad Marginem, 2019. (in Russian)
8. Deleuze G., Guattari F. *Chto takoye filosofiya?* [What is Philosophy?]. Moscow, Akademicheskiiy Proyekt, 2009. (in Russian)
9. Giberovitch M. *Recovering from Genocidal trauma. An Information and Practice Guide for Working with Holocaust Survivors*. Toronto, University of Toronto Press, 2014.
10. Graczyk E. *Przed wybuchem wstrząsnąć. O twórczości Witolda Gombrowicza w okresie międzywojennym* [Shake before Exploding: On Witold Gombrowicz's interwar works]. Gdańsk, Słowo obraz/terytoria, 2004. (in Polish)
11. Iampolski M. *Lovushka dlya l'va* [The Lion Trap]. Saint-Petersburg, Seans, 2020. (in Russian)
12. Jarzębski J. *Gra w Gombrowicza* [Gombrowicz game]. Warszawa, PIW, 1982. (in Polish)
13. Kandinsky W.W. *Izbrannyye trudy po teorii iskusstva* [Theoretical writings on art], T. 2, Moscow, Gileya, 2001. (in Russian)
14. Klein M. "Lyubov', vina i reparatsiya" [Love, Guilt and Reparation]. "Lyubov', vina i reparatsiya" i drugie raboty 1929–1942 godov ["Love, guilt and reparation" and other works 1929–1942]. Izhevsk, Ergo, 2007. (in Russian)
15. Korczarowska-Różycka N. *Inne spojrzenie. Wyobrażenie historii w filmach Wojciecha Jerzego Hasa, Jana Jakuba Kolskiego, Filipa Bajona i Anny Jadowskiej – Studium przypadków* [Another Way. Representations of History in the Films of Wojciech Jerzy Has, Jan Jakub Kolski, Filip Bajon and Anna Jadowska – a Case Study]. Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2013. (in Polish)
16. Kracauer S. *Teoriya kino* [Theory of Film]. Moscow, Ad Marginem, 2024. (in Russian)
17. Kristeva J. *Chernoye solntse: Depressiya i melankholiya* [The Black Sun: Depression and Melancholia]. Moscow, Novoye izdatel'stvo, 2010. (in Russian)
18. Lake D. "Adapting the Unadaptable – The Screenwriter's Perspective." *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. Ed.: D. Cartmell, Oxford, Wiley-Blackwell, 2012. P. 408-415.
19. Legierski M. *Modernizm Witolda Gombrowicza* [The Modernism of Witold Gombrowicz]. Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN, 1999.
20. Leitch T. *Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter?* In: *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. Ed.: D. Cartmell. Oxford, Wiley-Blackwell, 2012. P. 87-104.
21. Leys R. *From Guilt to Shame: Auschwitz and After*. Princeton, Princeton University Press, 2007.
22. Malatyńska-Stankiewicz A. "Pornografia" [Pornografia]. Muzyczny ślad Krakowa [Musical track of Kraków], 2022, Available at: <http://www.muzycznyslad.pl/pornografia/> (accessed: 25.09.2024). (in Polish)
23. McFarlane B. *Novel To Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford, Clarendon Press, 1996.
24. Niederland W. "Clinical observations of the survivor syndrome." *International Journal of Psycho-Analysis*, 1968, No 49 (2-3). P. 313-315.
25. Perechodnik C. *Spowiedź* [Am I A Murderer? Testament Of A Jewish Ghetto Policeman]. Warszawa, Osrodek Karta, 2018. (in Polish)
26. Quinn E. *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*. New York, Facts On File, Inc., 2006.
27. Sandauer A. *Witold Gombrowicz – człowiek i pisarz* [Witold Gombrowicz – A man and a writer] In: *Gombrowicz i krytycy* [Gombrowicz and critics]. Red.: J. Błoński, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1984. (in Polish)
28. Sanders J. *Adaptation and Appropriation*. London, Routledge, Taylor & Francis Group, 2016.
29. Stam R. "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation." *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Ed.: R. Stam, A. Raengo, Malden, Blackwell, 2005. P. -52.
30. Wilson J.P. "PTSD and Complex PTSD. Symptoms, Syndromes, and Diagnoses." *Assessing Psychological Trauma and PTSD*, Ed.: J.P. Wilson, T. M. Keane, New York, Guilford Publications, 2004. P. 7-44.