

**Я.Я. КОЛЬСКИЙ: ПОПЫТКА «ПОРНОГРАФИИ»
ИЛИ ЭРЗАЦЫ НЕВЫРАЗИМОЙ ТЕЛЕСНОСТИ**



Дарья Владимировна Харламова

Парижский университет Сорбонна, Париж, Франция

e-mail: daria.v.kharlamova@gmail.com

Аннотация. Статья исследует возможности трансляции гомбровичевского текста в терминах визуального кода на примере экранизации романа «Порнография» польским режиссёром Яном Якубом Кольским. Особое внимание в данном исследовании уделяется феномену телесности и сравнительному анализу его реализации в романе и фильме.

Кольский предпринимает попытку вписать иррациональное страдание Фридерика, центральной фигуры романа, в социально-политический контекст, оснащая его трагическим прошлым. Он в корне изменяет концепцию героя, упраздняя во Фридерике функцию деконструктора (остранителя) реальности, которая положена в основу романа. В статье рассматриваются следствия такого решения, среди которых – ослабление антитезы теизм – атеизм, играющей в романе, как и во всём творчестве Гомбровича, одну из ведущих ролей.

Переосмысляя феномен телесности, Кольский концентрируется на эротической составляющей конфликта юности и зрелости. Гомбрович заключает (юность) в скобки на манер инфинитива, ещё не реализованного в грамматической форме. Вслед за Гомбровичем, Кольский избегает утверждения индивидуальности юных героев, акцентируя внимание на внешних признаках юности – «безымянных» шеях, руках и коленках, эротизированных зрелостью и возведённых ею в идол.

Желание зрелости победить юность получает у Кольского более трагическое развитие из-за наращивания дополнительных событийных элементов – наличия в его прошлом концлагеря и смерти дочери. Юность создана для юности, и зрелость может только «приправиться» ею, но не в состоянии её победить. Это вывод, к которому разными путями приходят Гомбрович и Кольский.

Ключевые слова: телесность, реполонизация, Гомбрович, остранение, юность, зрелость, атеизм, теизм, эротизм, жестокость.

Вопрос о возможности адекватной Экранизации Гомбровича – открытый вопрос. Как повторить на экране орнаменты реальности, выписанные апофеническим гением Витольда-персонажа, не увязнув в школярском педантизме и громоздкости сценарной структуры? Кинематографический «глаз» оказывается не в состоянии спроецировать на экран многомерность литературных образов, а сценарист сталкивается с неудобной задачей адаптировать «сюжет» – безусловный базис игрового кино и сардоническую усмешку со стороны Гомбровича. Поэтому попытка переноса гомбровичевского текста на экран по определению противоречива.

Тем не менее, кинематографисты принимают вызов. Не так давно Анджей Жулавски вывел на экраны «Космос». В 1991 году Ежи Сколимовский снял «Фердыдурке», а в 2003 году вышла киноверсия романа «Порнография» польского режиссёра Яна Якуба Кольского.

Последний предпринял попытку вписать Гомбровича в национальный контекст, в каком-то смысле реполонизировать его текст через историческое прошлое страны, сместив на второй план значение экзистенциальной философии «польского Сартра» [Мальцев 2006, с. 94; Кундера, с. 283], наследника культурных западноевропейских традиций.

Дело в том, что объектив фестивального

польского кино последних десятилетий направлен на причины и следствия политических событий XX века, который всё ещё агонизирует в культурном сознании века XXI, разоружая витий от христианства осквернением религиозных ценностей и вероломной жестокостью. Поэтому неудивительно, что прочтение Гомбровича Кольским развернулось именно в социально-политическом ключе, а под страдания героя, которые в романе имеют иррациональную природу, подстроена «надёжная» событийная платформа.

Однако роман насыщен метафизикой, от которой нельзя отступить в пользу сюжетной составляющей, сохранив при этом «дух» Гомбровича. И Кольский во многом с поразительной аккуратностью сохраняет верность семантике текста.

Смысловой доминантой и своеобразным интерпретационным камертоном романа «Порнография», как и всего творчества Гомбровича, служит телесный субстрат образов. «Я до смерти влюблён в тело! – пишет он в дневнике. – Оно для меня решает практически всё [...] ах, как же сильна моя потребность в освящении телом! [...] Моя метафизика существует для того, чтобы скатываться в тело... постоянно... практически безостановочно... как лавина по наклонной плоскости вниз... Дух? Скажу, что самая моя большая гордость как художника вовсе не пребывание в царстве

Духа, а как раз то, что наперекор всему я не порвал с телом...» [Гомбрович 2004, с. 218].

Гомбрович пропускает всех персонажей, в большей или меньшей степени, через феномен обязательной телесности, которую часто отождествляет с Формой.

Центральная фигура романа Фридерик, по выражению Л.А. Мальцева, «выполняет функцию разлада, «динамита» (не случайно, по меткому наблюдению М. Гловиньского, герой «Порнографии» - тёзка Ницше, объявившего себя «динамитом Европы»)» [Мальцев 2010, с. 15]. Он занят размагничиванием, «размышлением», хаотизацией сосредоточенного вокруг него космоса. В присутствии Фридерика объекты теряют привычные контуры, а субъекты оказываются выведенными из пределов своей телесности, деконструированными и помещёнными обратно, в полной дезориентации от нераспознанных изменений в себе. Пространство оплывает, как восковая свеча, а люди открывают рот только затем, чтобы услышать собственный голос и через голос заново ухватить своё размытое существо.

Один из самых ярких примеров такого размышления – встреча с кучером, который отвозил Витольда, рассказчика, и Фридерика в дом помещика Ипполита С. Витольд пишет: «Ведь я знал эту местность, знаком мне был и этот ветерок – но где же мы? Там, наискосок, знакомое здание чмелевской

станции, он за мной, вот и бричка, лошади, кучер — знакомая бричка и знакомый жест кучера, приподнявшего фуражку, так почему же я с таким упорством приглядываюсь ко всему? Я сел, за мной Фридерик, мы едем [...] таинственно... передо мной спина извозчика... таинственно... а рядом этот человек, который молчаливо, учтиво сопровождает меня. Невидимая земля качала и встряхивала нашу повозку, а провалы темноты, ступки мрака между деревьями притупляли наше зрение. Я заговорил с кучером, чтобы услышать собственный голос [...] Лица не видно, а *голос тот же – значит, не тот же*. Передо мной только спина – я уже хотел наклониться, чтобы заглянуть в глаза этой спине, но удержался... потому что Фридерик ведь был здесь, рядом со мной. И был тих безмерно. С ним рядом я не хотел бы заглядывать никому в лицо... так как внезапно понял: нечто, сидящее рядом, затаившееся, радикально, радикально до безумия! Да, это был экстремист! Невменяемо радикальный экстремист! Нет, это не было обыкновенное существо, это было нечто хищное, заряженное таким экстремизмом, о котором я раньше и понятия не имел!» [Гомбрович 2001, с. 11-12] (курсив мой – Д.Х.).

Странность в том, что кучер при Фридерике, в метафизически «сдвинутом» пространстве, сохранил *тот же* голос. Именно эта деталь и порождает у Витольда ощущение

чуждости, остранения. Кучер, эндемичное существо, представляет собой неотъемлемую часть своей среды. Наверняка неизвестно, как он изменился физически и изменился ли вместе с ней – нас отгораживает он кучера его собственная безусловная (или условная?) спина. Лица не видно – возможно, его вообще больше нет, поэтому спина приняла на себя его функции, замещая и вымещая самого кучера. Возможно, лицо само переползло на спину. Так или иначе, голос кучера остался прежним, хотя, казалось бы, должен был измениться, потому что голос – тоже кучер. А раз какая-то деталь не поменялась в кучере вместе с поменявшейся средой, значит, кучер перестал жить, не живет более по законам своей реальности. Вот почему утверждение «голос тот же – значит, не тот же» обнажает противоречие – паз, коварно распоровший пространство. Если только голос не остался прежним оттого, что он представляет собой некую внетелесную субстанцию, не вписанную в разметку плавкой реальности, упраздняемой Фридериком.

Так, в феноменологии сознания Витольда происходит расстройство телесной схемы кучера – «нарушение отражения в сознании основных качеств и способов функционирования собственного тела, его отдельных частей и органов» [Зейгарник 1986, с. 53-54] – *собственного* тела, но чувствует ли кучер это расстройство, остаётся нерешённой загадкой.

Другие, впрочем, чувствуют – как, например, Иппа, вынужденный терпеть свои «красно-бурые, набухшие мясом лапищи», потому что «его они были» [Гомбрович 2001, с. 36] – неизвестно, ощущал ли уверенный в своей телесности помещик неудобство собственных рук до появления Фридерика, – или пани Мария, жена Иппы, «трогающая лицо кончиками пальцев, будто проверяя кожу» [Гомбрович 2001, с. 28].

Чувствует это и сам Фридерик. Чеслав Милош определяет его как «бесплотный дух» и приписывает его экзистенциальные страдания «отсутствию плоти» [Милош, с. 234]. Действительно, Фридерик телесен (только потому, что это обязательное условие человека – быть телесным), но он как будто не «прилажен» к своему телу. Это свойство разъясняется при первом же его явлении читателю: «Ему подали чай, он его выпил, но на блюдечке оставался кусочек сахара – и он протянул было руку, чтобы поднести этот кусочек ко рту, – но, возможно, счел это движение недостаточно уместным и отдернул руку – однако отдергивание руки было как раз чем-то еще более неуместным, – тогда он опять протянул руку и съел сахар, – но съел он его уже не для удовольствия, а только для того, чтобы вести себя соответствующим образом... по отношению к сахару или к нам?... чтобы загладить неловкость, он кашлянул и, чтобы оправдать этот свой кашель, достал платок, но уже не решился

вытереть нос – только дернул ногой. Это движение ногой, видимо, создало для него новые сложности, так что он вообще затих и замер. Такое своеобразное поведение (ведь он, собственно, ничего не делал, только “вел себя”, он без усталости “вел себя”) уже тогда, при первом знакомстве, возбудило во мне любопытство...» [Гомбрович 2001, с. 7].

Кажется, что Фридерик, «втиснутый в телесность» [Гомбрович 2001, с. 10], одержимый странной волей к размыванию пространства, «размагнитил», раскоординировал и собственное тело, поставив его под сомнение.

Он подносит руку за кусочком сахара, но не сахар оказывается в фокусе его внимания, а его собственная – и как будто не собственная – рука. Сахар теряет первоначальную ценность искомого объекта, уступая место руке, подвергаемой рефлексивному воздействию обладателя.

В главе «Синтез собственного тела» «Феноменологии восприятия» М. Мерло-Понти пишет: «При первых попытках хватания дети смотрят не на свою руку, а на объект: различные части тела известны им лишь в их функциональном значении, а их согласование не усвоено» [Мерло-Понти, с. 199]. Фридерик усвоил их согласование, отказавшись от природной, непосредственной данности и превратив руку из функции в явление.

Таким образом, через Фридерика Гомбрович отказывает человеку в единстве,

слаженности, бальзамирующей совокупности составляющих его частей. Он иронически деконструирует человеческий микрокосм, выводя на передний план утлость «спаечных» механизмов, отсутствие внутреннего телеологического импульса в существе, бессознательно подчиняющемся инстинкту, который так легко обратить в иллюзию.

Может быть, трансляция этого inferнального качества в семантике визуального кода и осуществима, но Я.Я. Кольский в корне изменяет концепцию героя, определяя его трагическим прошлым и таким образом отрицая трансцендентность его страдания.

По выражению А. Радинского, Фридерик Кольского – «не закомплексованный меланхолик, ... а самоуверенный, ироничный харизматик» [Радинский, эл. ресурс]. Исполненный Кшиштофом Майхжаком, Фридерик, кажется, вполне комфортно ощущает себя в границах своей телесности.

Он завсегда в салоне, пропитанном табачным дымом и едва ощутимыми испарениями гляцевитой декадентской эротики, – в отличие от гомбровичевского Фридерика, который «узнал от пани Евы, что [там] бывает Пентак, и зашел, потому что у [него] есть четыре заячьи шкурки и подкладка» [Гомбрович 2001, с. 7]. А воспоминания экранного Иппы о том, что писал ему о Фридерике Витольд («Фридерик? Да-да, помню. Театр, борцовские схватки,

романы, актриски... Так?») довершают образ уверенного в себе человека средних лет. Бесполость романного Фридерика заменяется акцентированной мужественностью Фридерика экранного.

Однако, устранив из его поведения иррациональную подоплёку, Кольский лишил оригинального смысла принципиально важное событие – смерть глубоко верующей, в высшей степени духовной Амелии, поставленной под сомнение Фридериком.

Пани Амелия – одухотворённое Богом создание, в её доме правит «метафизический, или запредметный, внетелесный принцип, короче говоря, католический Бог, свободный от телесности» [Гомбрович 2001, с. 87]. Однако католический Бог, в представлении Фридерика, который в начале романа с лёгкостью лишил мессу «её содержания и всякого смысла» [Гомбрович 2001, с. 21] – условность не меньшая, чем тело. При встрече с Амелией «его атеизм разрастался под влиянием её теизма, [...] а его телесность также разрасталась под действием её духовности» [Гомбрович 2001, с. 91] – такая наглядная метафорика непереносима на экран. Но у Кольского свои представления о наглядности. Он изыскал простой, ироничный и предельно наглядный способ пропустить религию через телесность. Случайность это или нет, но однажды Витольд скрутил для Фридерика двенадцать сигарет. И это не было бы намёком на

апостолов, если бы не хвастливое заявление Фридерика о том, что он скуривает «святого Петра».

Общеизвестно, что сам Гомбрович был атеистом. В дневнике он пишет: «Расставание с Богом... прошло во мне гладко и незаметно. Не знаю, как получилось, что в пятнадцать или в четырнадцать лет я потерял к Богу всякий интерес» [Gombrowicz 2004, с. 5]. Это не вполне отвечает истинному положению дел. Анализ творчества Гомбровича позволяет утверждать, что его атеистический экзистенциализм предполагает не единовременное и окончательное отрицание бога, а регулярный поиск основ мира и поэтическое переосмысление ненахождения, насыщенное цинической иронией и сарказмами.

Подвергнутая сомнению, Амелия становится сама для себя «чем-то непонятным во Фридерике» [Гомбрович 2001, с. 95]. Её главное качество – то, на котором она спокойно и честно выстраивала свою личность, – упраздняется, и она, вмиг потерявшая свои религиозные накопления, при «двусмысленных обстоятельствах, намного более двусмысленных, чем может показаться» [Гомбрович 2001, с. 105] (рассмысленных?), движимая внезапным эротическим порывом, совершает в темноте буфета нелепейшее нападение на юношу и умирает от его ножа в своём теле, которое оказалось единственно реальным измерением её существа.

Нелепой кончиной Амелии Гомбрович низводит примат духа едва ли не до уровня гротесковой телесности Иппы. С.В. Клементьев, исследовавший проблему гротеска в польской прозе 20-30 гг., отмечает, что «гротеск у Гомбровича выполняет двоякую функцию. Первая связана с сатирическим осмеянием несовершенной действительности. Вторая функция осуществляет роль катарсиса: [...] даёт читателю возможность «очищения», позволяет дистанцироваться от изображаемого и разрешает взглянуть на него с комической перспективы» [Клементьев, с. 497]. Амелия не смогла дистанцироваться от себя – её веру уравнили «с саквояжем или даже с несессером», с которыми Витольд уравнивает впоследствии неуместно ухоженную телесность её сына Вацлава [Гомбрович 2001, с. 162] – тоже своего рода религию.

Уменьшая степень религиозно-мировоззренческой напряжённости, Кольский сосредоточивает решение феномена телесности на эротической составляющей конфликта юности и зрелости, и здесь параллели с гомбровичевским текстом обретают большую чёткость.

По словам В. Мочаловой, «молодость предстаёт у Гомбровича сложным комплексом, состоящим из животворной, но примитивной силы, телесности, незрелости, изменности, греха как созидательной стихии» [Мочалова, с. 58]. Неслучайно

полем для созидания в «Порнографии» оказывается деревенский колорит – в нём как нельзя лучше раскрывается первобытность юношеской манкости, бессознательный эротизм молодых шей, рук и коленок. «Незрелость, по терминологии Гомбровича, представляет собой дионисийское начало, скрытую стихию, прорывающуюся изнутри как низшая сила», – отмечает Эрнесто Сабато, аргентинский прозаик [Сабато, с. 239]. Гомбрович не наделяет своих юных героев индивидуальностью – они не более чем носители знаков юности, которые сами по себе ничем не примечательны, но, обнаруженные зрелостью – в данном случае, Витольдом и Фридериком, – экстазируются, становясь объектом беспомощного вожделения.

Конфликт юности и зрелости, фундирующий собой всё творчество Гомбровича, в «Порнографии» принимает форму психоэротического квартета, где юность управляется зрелостью, а зрелость «приправляется» юностью, которую автор на протяжении всего романа настойчиво заключает в скобки – буквально. Таким образом, Геня и Кароль – (девушка) и (юноша), – младшие участники квартета, уподобляются инфинитиву в школьном учебнике, ещё не реализованному в грамматической форме.

Эта архетипичность и скобки нераскрытой (юности) очень тонко перенесены на экран Кольским. Он акцентирует не

черты лица, не глаза героев, потому что их глаза – условность, а «плечики и ещё школьную шейку» [Гомбрович 2001, с. 26], «совершенно голую руку, голую наготой не руки, а колена, выставяемого из-под юбки» [Гомбрович 2001, с. 35], «её-его колени, четверо колен, в брюках, в юбке (молодых)» [Гомбрович 2001, с. 49] – вслед за Гомбровичем, Кольский избегает утверждения индивидуальности. Его Геня – образцовая отроковица. Её светлые, как будто ещё бесцветные волосы, всегда убранные в детские причёски, придают ей сходство с личинкой или коконом бабочки – она показана «прологом к женщине, промежуточным созданием, которое существовало для того, чтобы перестать быть тем, чем оно было, которое убивало само себя» [Гомбрович 2001, с. 80]. Её визуальная эротичность – в простых жестах, которые сами по себе не подразумевают эротики. Она спускает гольф, чтобы почесать обнажённую икру, или шьёт блузку «босой» [Гомбрович 2001, с. 35] рукой, или давит ногой червяка – всё это схвачено и увеличено камерой, верной видению «барахтающегося в эротизме» [Гомбрович 2001, с. 84] Витольда.

Эротика у Гомбровича не всегда телесна, а телесность не постулирует эротизм. Чеслав Милош заметил, что творчество Гомбровича уникально для XX века, потому что в нём нет ни одного описания полового акта [Милош, с. 233]. Показательно, что эротическая

дилемма (юноши) и (девушки) на последней странице романа разрешается двойным убийством – ведь первобытный магнетизм юности тем очевидней, чем теснее он сопряжён с первобытной жестокостью. Кольский же совершает преступление против константы гомбровичевского «целомудрия», предваряя двойное убийство более традиционным раскрытием скобок.

В качестве преамбулы, репетиции кульминационного убийства Гомбрович выписывает сцену, которая представляет собой нечто вроде эротической сюиты для червяка, четырёх пар глаз, каблука и туфли. Геня и Кароль небрежно, по-юношески – по-деревенски! – затапывают земляного червя. Л. Геллер считает эту сцену узловой точкой линии сюжета: «Земляной червь, хтоническое существо, посылает вибрации по всему тексту, проникая в него своим семантическим полем глубже, чем проникает любое другое семантическое поле» [Heller, с. 69]. Он указывает на этимологическую значимость польского слова «glista» – «червь», которое имеет общий корень со словом «glina». Это подтверждает и Макс Фасмер для родственных в русском языке слов «глиста» и «глина» [Фасмер, с. 412-413]. Глина – материал, из которого сделан человек. Таким образом, мука червяка приравнивается к муке человеческого существа. Отныне эти двое – Геня и Кароль – объединяются насильем.

У Кольского червяк, раздавленный юны-

ми ногами Гени и Кароля, в конце концов оказывается съеден Фридериком, что выглядит как попытка превзойти юность в её беспечности. Романый Фридерик, «по каплям впитывающий муку» червяка остекленевшим взглядом [Гомбрович 2001, с. 75], на это не способен. Получается, что сцена с червяком у Кольского превращается из репетиции человекоубийства в акт покушения на юность.

Как отмечает А. Радинский, из-за дополнительной сюжетной линии, закрепившей за Фридериком концлагерь и смерть дочери, «его страстное желание победить молодость выглядит ещё более трагично» [Радинский, эл. ресурс]. Более того, трагизм усиливается тем, что единственное обнажённое тело в фильме с названием «Порнография» – это тело девушки, которую Фридерик отвергает из-за её сходства с погибшей дочерью. Происходит решительное разоружение зрелости, от которой юное тело получает статус святой неприкосновенности. Юность – для юности. Зрелость может только «приправиться» ею, как в «Фердыдурке» приправляется, «оснащается и дополняется» ребячеством [Гомбрович 2000, с. 134, 244]. К такому выводу ведёт нас Гомбрович – к нему же, разрезая и упорядочивая запутанный строй метафизических мотивов сюжетными новообразованиями, опосредованно приводит Кольский.

Таким образом, несмотря на сужение художественного пространства, которое предполагает любая экранизация, киноверсия «Порнографии» сохраняет прочные связи с литературной основой. Кольский далёк от того, чтобы тиражировать случайные бессодержательные слепки с закодированного текста Гомбровича ради эффектности «упаковки». Тем не менее, работая в терминах визуального искусства, он подкрепляет кинотекст чётко сформулированной отсылкой к мотивике гомбровичевского текста, обнаруживая поистине адвокатскую зоркость и филигранность режиссёрской оптики.

Литература и источники

Гомбрович В. Дневник. 1957-1961. Фрагменты книги // Пер. с польск. Ю. Чайникова // Ин. лит., 2004, №12. С. 211-229.

Гомбрович В. Порнография: Роман // Пер. с польск. С. Макарецва. СПб.: Амфора, 2001. 220 с.

Гомбрович В. Фердыдурка: Роман // Пер. с польск. А. Ермонского. СПб.: Кристалл, 2000. 351 с.

Зейгарник Б.В. Патопсихология. М.: МГУ, 1986. 287 с.

Клементьев С.В. Гротеск в польской прозе 1920-1930-х годов // Славянский вестник. Вып. 2. М.: МАКС Пресс, 2004. 608 с. (с. 491-497).

Кундера М. Нарушенные завещания //

Пер. с франц. М. Таймановой. СПб.: Азбука-классика, 2006. 317 с.

Мальцев Л.А. Витольд Гомбрович и Густав Херлинг-Грудзинский: диалог с экзистенциалистами // Творчество Витольда Гомбровича и европейская культура. Сборник статей. М.: Институт славяноведения РАН, 2006. 160 с. (с. 94-110).

Мальцев Л.А. Традиция экзистенциализма в польской прозе второй половины XX века: автореферат дис. доктора филологических наук. Москва, 2010. 40 с.

Мерло-Понти М. Феноменология восприятия // Пер. с франц. под ред. И. Вдовиной, С. Фокина. СПб.: Ювента, Наука, 1999. 606 с.

Милош Ч. Кто такой Гомбрович? // Пер. с польск. Т. Казавчинской. // Ин. лит., 2004, №12. С. 230-236.

Мочалова В. «Порнография» Витольда Гомбровича: штрихи к интерпретации // Творчество Витольда Гомбровича и европейская культура. Сборник статей. М.: Институт славяноведения РАН, 2006. 160 с. (с. 50-69).

Радинский А. Перечитанная «Порнография» [Электронный ресурс] // Зеркало недели. Украина. – Электрон. дан. Киев, 2004. режим доступа: http://zn.ua/CULTURE/perechitannaya_pornografiya-39609.html, свободный (дата обращения: 18.12.2015).

Сабато Э. «Фердыдурке» // Пер. с исп. Б. Дубина. // Ин. лит., 2004, №12. С. 237-241.

Фасмер М. Этимологический словарь

русского языка: В 4 т. Т. 1. 4-е изд., стер. М.: Астрель, АСТ, 2004. 588 с.

Gombrowicz, W. (2004). Testament: Rozmowy z Dominique de Roux. Kraków: Literackie.

Heller L. L'effet ver de terre. A propos de la «Pornographie» de Witold Gombrowicz // Witold Gombrowicz entre l'Europe et l'Amérique. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2007, 254 с. (с. 65-74).

Pornografia [Видеозапись] / реж. Я.Я. Кольский; в ролях: Кшиштоф Майхжак, Адам Ференцы, Сандра Самос; Heritage Films, MACT Productions. Syrena, 2003.

References

Gombrowicz, W. (2000). Ferdidurka [Ferdydurke]. (A. Ermonsky, Trans.). St. Petersburg: Kristall.

Gombrowicz, W. (2001). Pornografiya [Pornography]. (S. Makartsev, Trans.). St. Petersburg: Amfora.

Gombrowicz, W. (2004). Dnievnik. 1957-1961. Fragmety knigi [Diary. 1957-1961. The book fragments]. (Y. Chainikov, Trans.). Inostrannaya Literatura. 12, pp. 211-229.

Gombrowicz, W. (2004). Testament: Rozmowy z Dominique de Roux [Testament: Interviews with Dominique de Roux]. Kraków: Literackie.

Heller, L. (2007). L'effet ver de terre. A propos de la «Pornographie» de Witold Gombrowicz. In: M. Tomaszewski (Ed.). Witold Gombrowicz entre l'Europe et l'Amérique Earthworm effect. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du

Septentrion, pp. 65-74.

Klementiev, S. (2004). Grotesk v pol'skoi proze 1920-1930 godov [Grotesque in Polish literature of 1920-1930]. *Slavyansky vestnik*. 2, pp. 491-497.

Kolski, J.J. (Director). (2003). Pornografiya [Motion Picture]. Poland, France. Heritage Films, MACT Productions. Syrena.

Kundera, M. (2006). Narushennyie zaveshchaniya [Testaments Betrayed]. (M. Taimanova Trans.). St. Petersburg: Azbuka-klassika.

Maltsev, L. (2006). Vitold Gombrovich i Gustav Herling-Grudzinski: dialog s ekzistentsialistami [Witold Gombrowicz and Gustaw Herling-Grudziński: dialogue with Existentialists]. *Tvorchestvo Vitolda Gombrovicha i evropeiskaya kul'tura* (Collection of articles). Moscow: Institut slavyanovedeniya RAN, pp. 94-110.

Maltsev, L. (2010). Traditsiya ekzistentsializma v pol'skoi proze vtoroi poloviny XX veka [Tradition of Existentialism in the Polish literature of the second half of the XX century]. PhD thesis. Institute of Slavonic Studies, Russian Academy of Sciences.

Merleau-Ponty, M. (1999). Fenomenologiya

vospriyatiya [Phenomenology of Perception]. (I. Vdovina, S. Fokin Trans. Eds.). St. Petersburg: Yuventa, Nauka.

Milosz, C. (2004). Kto takoi Gombrowicz? [Who is Gombrowicz?] (T. Kazavchinskaya Trans.). *Inostrannaya Literatura*. 12, pp. 230-236.

Mochalova, V. (2006). «Pornografiya» Vitolda Gombrovicha: shtrihi k interpretatsii [«Pornography» of Witold Gombrowicz: touches for interpretation]. *Tvorchestvo Vitolda Gombrovicha i evropeiskaya kul'tura* (Collection of articles). Moscow: Institut slavyanovedeniya RAN, pp. 50-69.

Radinsky, A. Perechitannaya «Pornografiya» [«Pornography» revisited]. Available at: http://zn.ua/CULTURE/perechitannaya_pornografiya-39609.html (date of access: 18.12.2015).

Sábato, E. (2004). «Ferdidurka» [«Ferdydurke»] (B. Dubin, Trans.). *Inostrannaya Literatura*. 12, pp. 237-241.

Vasmer, M. (2004). Etymological dictionary of Russian language. 4th ed. Moscow: Astrel, AST.

Zeigarnik, B. (1986). Patopsihologiya [Abnormal psychology]. Moscow: MGU.

**J.J. KOLSKI: ATTEMPTING PORNOGRAPHY
OR ERSATZES OF INEXPRESSIBLE CORPOREALITY**

Daria Kharlamova, 2nd year PhD student at Paris-Sorbonne University (ex-Paris IV), School for PhD students III : French and Comparative Literature, Paris, France; e-mail: daria.v.kharlamova@gmail.com

Abstract. This article examines the possibilities of translation of Gombrowiczian text through the codes of visual art using the example of Jan Jakub Kolski's screen version of the novel *Pornography* by Witold Gombrowicz. Particular attention in this research is paid to the phenomenon of corporeality and to the comparative analysis of its realization in the novel and in the film. Kolski attempts to incorporate the irrational suffering of Fryderyk, the main character, into the national socio-political context by providing him with a tragic past. He eliminates Fryderyk's function of "deconstructor" of reality underlying the novel, thereby profoundly changing the character's nature. The article considers the consequences of such a decision, including the weakening of the opposition theism – atheism which plays one of the most important roles in the novel, as well as in the whole Gombrowicz's artistic universe. While rethinking the phenomenon of corporeality, Kolski concentrates his attention on the erotic component of the conflict of youth and maturity. Gombrowicz includes the (youth) in parentheses like the infinitive which hasn't been used yet in the correct grammatical form. Following Gombrowicz, Kolski avoids any affirmation of the individuality of young characters by focusing on outward signs of youth, like "nameless" necks, arms and knees eroticized and idolized by maturity. Kolski makes maturity's desire to defeat youth more tragic, adding some new story elements, like the concentration camp experience and the death of Fryderyk's daughter. Youth is destined for youthfulness, and maturity may only be supplemented by youth, but may not defeat it. Gombrowicz and Kolski, both arrive at the same conclusion, though by taking separate paths.

Key words: Jan Jakub Kolski, Witold Gombrowicz, corporeality, youth and maturity, atheism, theism, eroticism, violence.

