

REDUCTIO AD ABSURDUM КАК ЛИТЕРАТУРНО- ФИЛОСОФСКИЙ КОД В ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ ГОГОЛЯ И В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИЗБРАННЫХ АВТОРОВ XX ВЕКА

DANUTA SZYMONIK (SIEDLCE)

В настоящей статье рассматривается литературно-философский код объединяющий творчество Николая Гоголя, Михаила Булгакова, Николая Аржака, а также иностранных современников русского концептуалиста: ибероамериканского писателя, Хулио Кортасара и польского философа и прозаика, Лешка Колаковского. Названный в заглавии код *reductio ad absurdum* является одним из функциональных способов как конструкции художественного мира, так и прочтения текстов.

Ключевые слова: *reductio ad absurdum*, Николай Гоголь, Михаил Булгаков, Николай Аржак, Хулио Кортасар, Лешек Колаковский

The article deals with a literary-philosophical code connected with the creative work of Nikolai Gogol', Mikhail Bulgakov, Nikolai Arzhak and also a South-American writer Julio Cortazar and a Polish philosopher Leszek Kolakowski. Named in the title, the code *reductio ad absurdum* is one of the functional ways how to construct a presented world and to read texts.

Keywords: *reductio ad absurdum*, Nikolai Gogol, Mikhail Bulgakov, Nikolai Arzhak, Julio Cortazar, Leszek Kołakowski.

Одной из основных ценностей человеческой экзистенции является свобода мысли и свобода восприятия мира. Именно эта ценность по-особому представлена в творчестве Николая Гоголя, писателя, наделённого необычной способностью к фантазированию и, равным ему по силе, творческим даром. Гоголевские произведения всегда вызывали и до сих пор вызывают у читателей состояние повышенной интеллектуальной напряжённости, в частности, за счёт особого литературно-философского кода, в котором не-

маловажную роль играет абсурд. Не находя своего полного развития, этот тезис звучит во многих работах, посвящённых творчеству Гоголя. Примером может послужить цитата из рассуждений И. Анненского о *Портрете*.

Гоголь написал две повести: Одну он посвятил н о с у, другую – г л а з а м... Если мы поставим рядом две эти эмблемы – т е л е с н о с т и и д у х о в н о с т и (разрядка Анненского – *Д. Ш.*) – и представим себе фигуру майора Ковалёва, покупающего, неизвестно для каких причин, орденскую ленточку, и тень умирающего в безумном бреде Чарткова, то хотя на минуту почувствуем всю невозможность, всю а б с у р д н о с т ь с у щ е с т в а (разрядка моя – *Д. Ш.*), которое соединило в себе нос и глаза, тело и душу... А ведь может быть и то, что здесь проявился высший, но для нас уже не доступный ю м о р т в о р е н и я (разрядка Анненского – *Д. Ш.*) и что мучительная для нас загадка человека как нельзя проще решается в сфере высших категорий бытия¹.

Пытаясь выяснить художественную антропологию Гоголя, Анненский, вопреки автору *Носа*, разъединяющего части лица, и вообще человеческого тела, ставит их рядом друг с другом, для того чтобы указать истоки гоголевской антропологии. Ход мысли Анненского комментирует и развивает Сергей Бочаров, который справедливо отмечает, с одной стороны – христианские, с другой – античные инспирации писателя (юмор творения)². Ссылаясь на труды В. Виноградова, П. Флоренского и других исследователей, Бочаров обращает внимание на проблему *лица человека* в изображении Гоголя. По мнению учёного, оно является „некоторым притягательным центром в его мире”, „центром высокого напряжения”. В этой связи исследователем отмечена тенденция к „внешнему, физическому лику человека, к самой плоти лица, к телесному его составу и телесной его ощутимости”. „Портрет лица у Гоголя не бывает нейтральным, он предельно далёк от простого спокойного описания, он сдвинут и деформирован авторским взглядом³. Как далее заявляет исследователь, раздвоение носа в сюжете с в о и м а б с о л ю т н ы м а б с у р д о м отсылает к лицу, ибо это в сущность лица и входит та двойственность совмещения физических и духовных характеристик, та смысловая омонимия, какой совершенно лишён, конечно, «нос», и это именно лицо таит в себе возможность того раздвоения, расщепления, анализ которого дал Флоренский. Между тем в сюжете

¹ АННЕНСКИЙ, И.: Книги отражений, Москва 1979, с. 19-20.

² БОЧАРОВ, С.: Филологические сюжеты, Москва 2007, с. 176-177.

³ Там же, с. 177.

REDUCTIO AD ABSURDUM КАК ЛИТЕРАТУРНО-ФИЛОСОФСКИЙ КОД В ТВОРЧЕСТВЕ
НИКОЛАЯ ГОГОЛЯ И В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИЗБРАННЫХ АВТОРОВ XX ВЕКА

повести эту возможность абсурд реализует не призванный к этому нос (...) В повести Гоголя нос отвечает за всё лицо человеческое, вмещающее и «нос» и «душу». Но отсюда и получается – как безумное следствие – раздвоение носа и соответственного – невозможного действия повести.

Но этот наглядный абсурд о чём-то свидетельствует; он свидетельствует о какой-то ошибке, каком-то «затмении», породившем это мнимое происшествие...⁴ (разрядка моя – Д. III.).

Неоднократно отмечаемый Бочаровым гоголевский абсурд не становится центром его рассуждений, ибо основная линия размышлений ведёт к выявлению загадки гоголевского человека. Основная интерпретация бочаровской антропологии ведёт от внешнего человека к человеку внутреннему, от подобия человека к собственно человеку.

Целью нашей статьи является попытка интерпретации природы и функции гоголевского абсурда, а также его реминисценции в русской и иностранной литературе XX века. Ход такого размышления позволит раскрыть и другие, не менее существенные аспекты творчества Гоголя и его последователей. Применяемый Гоголем, а также писателями XX века, абсурд выявляет, прежде всего, бессмысленность, парадоксальность, комичность и нелепость привычных условностей, правил и законов, делает очевидным механистичность человеческого существования. Опираясь на философские основы поэтики и эстетики абсурда, писатели разрушают существующий порядок, бунтуют против него, и тем самым раскрывают парадоксы человеческой жизни и бытия. В английском словаре литературных терминов авторства Дж. Каддона высказывается мысль о том, что появление абсурда в искусстве и литературе вызвано растущим отсутствием доверия к рационализму и восприятием человека как гротескного, смешного и беспомощного существа во вселенной⁵.

Отражая определённые аспекты мировоззрения, абсурд снимает признание единого пути к постижению правды о мире и человеке и скорее является средством и способом осознания принципиальной невозможности логически познать мир. В случае с Гоголем этот аспект отмечает Иоанна Чиж в рецензии на книгу Веры Белоусовой о Гоголе и Василии Розанове. Исследовательница пишет, что для гоголевского мира характерен абсурд, философское предчувствие и хаос неверности/неправдивости. По мнению Чиж, гоголевские произведения опережают время, в котором создавались.

⁴ Там же, с. 186.

⁵ CUDDON, J. A.: A Dictionary of Literary Terms, London 1997, s. 416.

Автор рецензии имеет в виду доминирование творческого субъекта над действительностью. С такой стратегией сопряжён – по мнению исследовательницы – морально-философский аспект, пробивающийся сквозь внешний комедийный сюжетный слой, за которым скрывается грусть и тревога. Всё это мы находим в цикле *Миргород* (1835), в томе *Арабески* (1835), в состав которого вошли, как известно, три петербургские повести: *Невский проспект*, основанный на мотивах иллюзорности правдоподобия и приёмов романтической трансформации, *Записки сумасшедшего* и *Портрет*. К ним примыкают гротескные рассказы *Нос* (1836) и *Шинель* (1842), в которых беспомощный и затерянный в мире человек нуждается в реванше, в возмездии. Названные произведения лучше всего передают гоголевский способ видения мира и человека. Этот нетипичный, но не ошибающийся наблюдатель, отражал, как в зеркале, настоящий характер человека; бичующей сатирой и иронией разил те точки русского общества, которые изнутри точили моральные недуги.

Важными составными философии и эстетики абсурда являются противостоящие друг другу категории комизма и трагизма. Отсюда и специфика Гоголевского юмора, который был предметом исследования не только русских, но и польских авторов (Михал Грабовски, Пётр Гжегорчик, Антони Марцинковски – псевдонимы: Грыф и Антони Новосельски). Благодаря способности увидеть драматизм в собственно комическом, Гоголь сумел подняться над повседневной жизнью и показать двойственность и противоречивость мира⁶. Как утверждают исследователи, гоголевский юмор имеет очень серьёзные параметры, он исполнен философского смысла, живой и смелой мысли, вызванной антипатией к беспорядку, тщеславию, лицемерию. Именно поэтому в произведениях Гоголя абсурд сопряжён с фантастикой. С помощью такой стратегии Гоголь хочет убедить читателя, что реальный мир теряет зачастую свои объективные очертания, становясь фантастически чудовищной его изнанкой. В этом мире человек не находит условий для нормальной жизни. Как говорит Павел Евдокимов, гоголевский человек является жертвой и виновником гигантского обмана, в результате которого небытие превращается в бытие⁷.

На абсурд как литературно-философский код в творчестве Гоголя указывают и другие учёные. Например, Анджей Валицки, ссылаясь на *Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем*, говорит,

⁶ См. GRZEGORCZYK, P.: Gogol w opinii polskiej, „Przegląd Humanistyczny” 1959, nr. 6, s. 79.

⁷ EVDOKIMOV, P.: Gogol i Dostojewski czyli Zstąpienie do otchłani, Bydgoszcz 2002.

что восхищение рассказчика, болтливого миргородского простачка, благородством и имуществом почтенных граждан Миргорода производит иронический эффект, указывает на глубину абсурда, скрывающегося в явлениях, признанных вполне нормальными и даже вызывающими восхищение. Вслед за Г. Гуковским, Анджей Валицкий отмечает, что рассказ об абсурдной ссоре двух Иванов контрастирует с повестью *Тарас Бульба*⁸.

Лучшими образцами превращения небытия в бытие являются петербургские повести. В рассматриваемом выше, в плане антропологии, произведении *Нос* реальные события сплетаются с фантастикой, выявляющей абсурдность современных Гоголю петербургских реалий. Абсурдная ситуация связана с майором Ковалёвым, обнаружившим однажды у себя отсутствие носа. Странной выглядит также история очеловечения Ковалёвского носа, который щеголяет в мундире статского советника и занимает более высокое место в чиновничьей иерархии, чем его бывший владелец. Встретив свой нос в церкви, Ковалёв пытается вразумить его и убедить вернуться на своё место, однако получает решительный отпор.

– Вы ошибаетесь милостивый государь. Я сам по себе. Притом между нами не может быть никаких тесных отношений. Судя по пуговицам вашего вицмундира, вы должны служить по другому ведомству⁹.

Это явная насмешка над чиновничьими рангами и ступенями в общественной иерархии. Подобных смещений, смешения понятий и сравнений в произведении очень много, но они уже не удивляют читателя. В *Шинели* категории абсурда и фантастики связаны с образом переписчика казённых бумаг – Акакия Акакиевича Башмачкина. Фамилия Башмачкин произошла, как выясняет автор, от башмака, то есть того, что ниже всего, что второстепенно. Она сопряжена с фразеологизмом „быть под башмаком у кого-нибудь“. И действительно, Акакий Акакиевич был у всех „под башмаком“. Но всё-таки гоголевский герой способен подняться на высшую ступень, возмечтав шить себе новую шинель. Таков общеизвестный реальный план повести. Для нас важнее второй – фантастический, который выявляет абсурдность происходящего и выдвигает некоторые вопросы, например: как могла поместиться шинель, сшитая Петровичем, в носовом платке? То есть вопрос касается размеров платка. А может быть более существенно сопоставление шинели и платка в вещественном плане, которое ведёт к мысли об овеществлении гоголевской картины мира, о том, что герой возвёл вещь

⁸ WALICKI, A.: Mikołaj Gogol, w: Literatura rosyjska, układ i redakcja ogólna Mariana Jakóbca, Warszawa 1970, с. 578.

⁹ ГОГОЛЬ, Н.: Избранные сочинения, Москва 1987, с. 206.

к высочайшей ценности. Но тут, как в случае с *Носом*, имеем дело не с нейтральным описанием вещей, а с идеей, воплощённой в образе шинели, что позволяет говорить о перевёрнутой модели человека у Гоголя, который, отталкиваясь о внешнего облика человека, или же человека погружённого в мире вещей, стремится к выявлению внутренней его ипостаси, „человека в человеке”. Интересна полемика польского исследователя, Яцка Хмелевского с Владимиром Набоковым, который усматривает абсурдность Башмачкина в человечности героя. Для автора *Лолиты* Башмачкин является воплощением духа и некоей тайны, которая появляется во всём творчестве Гоголя и проявляется в стиле его произведений. Не соглашаясь с набоковской точкой зрения, что Гоголь представляет своих героев в абсурдных ситуациях, польский исследователь утверждает, что нельзя ставить человека в абсурдной ситуации, если абсурден окружающий мир. Хотя и в этой точке зрения есть своя логика, то нельзя не согласиться и с тем, что, во-первых, абсурдный мир деформирует человека, и, во-вторых, что именно человек создал такой мир. По мнению Льва Шестова, Гоголь представил потрясающую трагедию мира, при этом представил её в юмористически-остроумных произведениях, в которых не только смеялся над другими, но и над собой. Своим смехом, остроумной шуткой он старался прикрыть открывающуюся перед ним чёрную бездну.

Эту бездну увидели и другие русские писатели, например, заявившие о себе в 60-ые годы XX века концептуалисты, которых можно считать преемниками Гоголя. Исходя из возникающей в уме идеи, они воспринимали мир по-своему; отсюда в их произведениях появляется абсурд, гротеск и фантастические деформации реального мира. Гоголевская фантастика является, как правило, результатом столкновения действительности с мечтой. Поскольку мечта Ковалёва о получении высшей должности не могла осуществиться в действительности, она нашла своё место в фантастическом воображении. Сплетение реальности с фантастикой, мечты с действительностью характерно и для повестей Михаила Булгакова: *Дьяволиада* (1924), *Роковые яйца* (1925), *Собачье сердце* (1926) и его знаменитого, не укладывающегося в привычные формы, романа *Мастер и Маргарита* (1928-1940). Значение мотива мечты, осуществившейся с помощью фантастических событий, содержащих элементы комизма и трагизма, подчёркивает у этого писателя Юстына Карась¹⁰. Как справедливо подчёркивает польская исследовательница, история Мастера Маргариты прочитывается как мечта каждого

¹⁰ КАРАСЬ, Ю.: Фантастическое в творчестве М. Булгакова и Н. Гоголя (Петербургские повести – Дьяволиада – Мастер и Маргарита), „Studia Rossica Posnaniensia”, 1993, nr. 23, s. 58.

REDUCTIO AD ABSURDUM КАК ЛИТЕРАТУРНО-ФИЛОСОФСКИЙ КОД В ТВОРЧЕСТВЕ
НИКОЛАЯ ГОГОЛЯ И В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИЗБРАННЫХ АВТОРОВ XX ВЕКА

писателя о свободе и награде за нелёгкий творческий труд¹¹. Являясь достойным наследником Гоголя, Булгаков применяет, однако, другой тип фантастики, не избегая при этом развёрнутых форм гиперболизации, гротеска и абсурда. Но функции применяемых художественных приёмов и философского кода во многом похожи на гоголевские, ибо с их помощью авторы выявляют как частные, так и общечеловеческие проблемы. К литературной традиции, представленной именами двух выдающихся русских писателей, обратился один из лучших русских концептуалистов, Николай Аржак (Юлий Даниэль). Известный польский исследователь русской литературы XX века Анджей Дравич пишет:

Opowiadania Arzaka oparte są na ostrym konceptualizmie, według gogolowsko-bułhakowowskiej tradycji; niezwykła sytuacja pozwala snuć wizje będące groteskową wersją rzeczywistości realnej, ujawniającej swój nieludzki przytłaczający charakter¹².

Эту точку зрения разделяет Наум Лейдерман:

Совсем иная версия реалистической традиции, восходящая к Гоголю и опосредованная модернистским гротеском, возродилась в 1960-е годы в «нелегальной прозе» Абрама Терца (Андрей Синявский) и Николая Аржака¹³.

Гротескно-абсурдная ситуация с объявлением по радио Дня открытых убийств нарушает общепринятую догму о том, что любое убийство рассматривается в рамках категории зла. Автор задаётся вопросом (и выдерживает свою идею до конца), что бы было, если действительно можно было бы убивать без последствий. Оказывается, что абсурдный указ не воспринимается персонажами повести ни как ошибка, ни как обман, ни как вымышленная шутка, а как настоящая правда. Этот указ становится темой газетных статей, плакатов, радиопередач. Главный герой, не без иронии, замечает: „Ничего особенного: День артиллерии, День советской печати, День открытых убийств”¹⁴. Повесть *Говорит Москва* является художественным выражением сопротивления культу личности. Придумав фантастическую ситуацию, Аржак изобразил реальный мир, в котором один человек решает о судьбе миллионов, безотчётно подчиняющихся его распоряжениям. Идея свободного убивания ассоциируется в повести с безумием, ибо она могла

¹¹ Там же. Михаил Булгаков.

¹² Antologia wolnej literatury rosyjskiej, Red. Andrzej Drawicz, Warszawa 1992, s. 21.

¹³ ЛЕЙДЕРМАН, Н.: Фантастический реализм Абрама Терца и Николая Аржака, в: Современная русская литература 1950-1990-е годы в двух томах, т. 1, 1953-1968.

¹⁴ АРЖАК, Н.: *Говорит Москва*, Повести и Рассказы, Paris 1996, с. 154.

возникнуть только в больном уме. Таким образом, абсурдная идея может быть проинтерпретирована как мечта сумасшедшего убийцы. Тема сумасшествия, как известно, сквозит в произведениях Гоголя *Портрет*, *Записки сумасшедшего*, и др. Но главное, что сближает прозу Аржака с Гоголем, в частности и петербургскими повестями – это сплетение реальности с фантастикой, и необычные сюжеты, позволяющее выявлять те стороны жизни и человека, которые не поддаются непосредственному описанию.

С гоголевскими петербургскими повестями связывают некоторые исследователи творчество современного аргентинского писателя Хулио Кортасара¹⁵. Основанием для такого сравнения являются, во-первых: сохранение в фантастических произведениях Кортасара основ реального мира, во-вторых – юмор и остроумие, в-третьих, опять же, – необычные сюжеты. Все эти свойства художественной палитры ведут к некоему, общему с творчеством Гоголя литературно-философскому коду. Кажется, наиболее близкими гоголевской стратегии письма являются Кортасаровские *Истории о кронапах и фамах* (другое заглавие – *Жизнь хронопов и фамов*). Сборник рассказов открывает, исполненный иронии и юмора, рассказ *Инструкции*. Подобно Гоголю (*Шинель*), Кортасар отвергает автоматизм повседневной жизни и ставит под сомнение правдивость человеческого поведения. Достигает этого с помощью строптивного повествователя и его коварных советов. Шуточно-пародийной тональностью, граничащей с абсурдом, отличается рассказ *Вверх по лестнице* (*Wchodzenie po schodach*). Эта тональность преломляется в философско-метафорических произведениях *Введение в инструкцию завода часов* (*Wstęp do przepisów na temat nakręcania zegarka*) и *Как заводить часы* (*Jak nakręcać zegarek*). Предметом рефлексии является здесь тема смерти, бренности. Часы – это символ ограниченности человеческих помыслов и действий. Эта тема звучит также в рассказе *Поведение зеркал на Пасхальном острове* (*Zachowanie się luster na Wyspie Wielkanocnej*). Отметим, что у Гоголя „зеркальная тема”, одна из ведущих. С гоголевской картиной мира связана здесь персонификация предметов, в данном случае, зеркал.

Отдалённой реминисценцией гоголевского *Носа* можно считать рассказ *Безголовье* (*Bezgłowie*), в котором действует безглавый персонаж. Кортасаровские *Инструкции* могут прочитываться по-разному: как игра с читателем, литературный эксперимент, но и как ирония, направленная на абсурдную, общечеловеческую действительность. В отличие от Гоголя, который

¹⁵ См. ELBANOWSKI, A.: Radziecki krytyk o Julio Cortazarze, „Literatura na świecie”, 1980, nr. 8, s. 320.

REDUCTIO AD ABSURDUM КАК ЛИТЕРАТУРНО-ФИЛОСОФСКИЙ КОД В ТВОРЧЕСТВЕ
НИКОЛАЯ ГОГОЛЯ И В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИЗБРАННЫХ АВТОРОВ XX ВЕКА

изображая абсурдные ситуации, всё же сочувствует своим героям, Кортасар не шадит своих персонажей, беспощадно обнажая абсурдность их поведения. Вместе с тем „коварный” рассказчик подстрекает к борьбе с знакомленной действительностью. Например, гротескно-бессмысленное предложение поисков собственного волоса в канализационной трубе (*Потеря и находка волоса, Zgubienie i odnalezienie włosa*), можно прочитать как гоголевскую борьбу с нормой и рутиной. Абсурды ежедневной жизни представляет писатель в отдалённом своеобразном варианте гоголевской *Шинели*, каким является рассказ *Конторские дела (Prace biurowe)* с архетипом секретарши, добросовестно выполнявшей свои обязанности.

Тема человека и его взаимоотношения с окружающим миром являются предметом философской и художественной рефлексии Лешка Колаковского, который в своём творчестве поднимает вопросы о свободе человека и правде жизни (*Время интересное, время спокойное*).

Колаковски состоялся как прозаик в 1957 году, написав художественное произведение *Небесный ключ или Из святой истории к утешению и предостережению (Klucz niebieski i Opowieści budujące z historii świętej zebrane ku pociesze i przestrodze)*. Юмор и сатира пронизывают лучшие художественные произведения Колаковского, как например: *13 сказок с царства Лайлонии для больших и маленьких (13 bajek z królestwa Lailonii dla dużych i małych)* и *Разговоры с дьяволом (Rozmowy z diabłem)*. Философ, мыслитель и художник поднимает в них трудные проблемы человеческого бытия, раскрывает косность и фальшь тоталитарной системы, которая ставит человека в неоднозначную ситуацию, провоцирует к размышлениям и вопросам.

Выражая в философских трактатах мысль об ограниченной роли рационального подхода к объяснению законов жизни, Колаковски приходит к выводу, что в познании противоречивого мира участвуют иррациональные факторы. Таким образом, в своём мышлении художник и философ приближается к Гоголю, Булгакову, концептуалистам и Кортасару. Философскую позицию отражают и сказки мыслителя. Сказки Колаковского – это своеобразная игра, эксперимент с мыслью, в котором главную роль играет ирония (невольно вспоминается здесь Николай Аржак). Михал Лукашевич считает, что вся литературная деятельность Колаковского – это иронизирование по поводу неудачных попыток организовать жизнь, иронизирование по поводу закреплённых норм и правил, которые обнажают абсурды нашей действительности. Истории, рассказанные Колаковским в его сказках, – это своеобразный документ о современной жизни, содержащий философский код, который можно определить термином *reductio ad absurdum*. Этот код позволяет вскрыть уровень дискурса, поднимающего универсальные вопросы

этики и морали. Поиски мифического царства Лайлонии, посещение важных лиц, которые должны помочь в поисках (тут можно увидеть параллели с поисками шинели гоголевским Акакием Акакиевичем), безуспешны. Сами попытки отыскать таинственное царство символичны, а несуществующая страна, как уже подчёркивалось, получает мифические очертания. Она занимает какое-то срединное/среднее положение, где можно встретить всё, и везде можно встретить мифическую Лайлонию, обрисованную просто и внешне наивно. Но эта страна напоминает знакомый читателю мир, неизлечимо больное состояние человека, его духовное и интеллектуальное убожество¹⁶.

Абсурд является основным сюжетным стержнем сказки *Рассказ о игрушках для детей* (*Opowiadanie o zabawkach dla dzieci*). Внимания заслуживает история о девочке Меми, которая дырявит земной шар. Это насыщенное описаниями абсурдных действий повествование представляет основы функционирования Лайлонии и её жителей. Абсурдна торговля Лайлонии с Вавилоном (Лайлонцы продают и покупают никому не нужные вещи). С гоголевской повестью *Нос* в какой-то мере (прежде всего на уровне интереса к человеческому лицу и разьединённости части с целым) перекликается рассказ *Нино*. Природа одарила героя необыкновенно красивым лицом, которым все восхищались. Спрятав своё прекрасное лицо (чтобы оно не изнашивалось) в дорогой, взятый в кредит сундук, Нино приходит к выводу, что можно прекрасно обходиться без лица (напомним, что Гоголевский майор Ковалёв очень страдал от отсутствия носа). Лишённый важного компонента собственного лица, герой Гоголя осознаёт свою неполноценность, как в служебном, так и личном плане. Фантастически-абсурдная ситуация, связанная с бегством носа, превращается во вполне реальные страдания человека, осознающего, опять-таки, абсурдность своего положения. Герой Колаковского быстро привыкает к своей новой ситуации, выявляя, тем самым, полярную позицию по отношению к Гоголевскому персонажу, который мечтает о повышении в табели ранг. Нино это Мусилевский „человек без свойств“. За своё бездушие к самому себе, герой наказан. Он попадает в тюрьму за невозвращение долга. Между тем, когда он сидел в тюрьме, его лицо заменило детскую игрушку, которая совсем износилась в ходе её применения. Другой герой Колаковского, Гйом возмечтал стать пожилым человеком и, несмотря на сопротивление жены, с помощью абсурдных методов достиг своей цели.

¹⁶ См. об этом GRZEGORCZYK, A.: Leszka Kołakowskiego pytanie o rozum, „Przegląd Filozoficzny”, 2004, nr. 2, s. 141.

REDUCTIO AD ABSURDUM КАК ЛИТЕРАТУРНО-ФИЛОСОФСКИЙ КОД В ТВОРЧЕСТВЕ
НИКОЛАЯ ГОГОЛЯ И В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИЗБРАННЫХ АВТОРОВ XX ВЕКА

Герои Колаковского пересекают привычные нормы поведения, вернее, они живут между двумя полюсами – между выполнением норм и пренебрежением ими. В этом плане абсурдны действия Тата, героя повести *О славном человеке (O sławnym człowieku)*. Пытаясь стать знаменитостью, Тат приводит в действие весьма бессмысленные способы достижения намеченной цели, например, 60 раз в день меняет галстуки, в течение 6 недель печёт самую большую пышку, упражняется в ломке спичек и выжимании зубной пасты. Совет друга обнаруживает с большой наглядностью бессмысленность действий и жизни героя. По мнению постороннего человека, чтобы получить славу, нужны деньги, а чтобы иметь деньги, нужно быть знаменитостью. Этот замкнутый экзистенциально-общественный круг тоже представляет один из аспектов абсурдности мироустройства. Ведь ни деньги, ни слава не должны составлять главных ценностей жизни, но, тем не менее, именно они становятся целью для героя произведения.

Подводя итоги сказанному, мы хотим ещё раз подчеркнуть, что в случае с приведёнными авторами одним из методов конструкции художественного мира и одним из функциональных способов прочтения их текстов является литературно-философский код *reductio ad absurdum*.

