

Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich  
im. Franciszka Karpińskiego. Stowarzyszenie

# Inskrypcje

# Półrocznik

Czasopismo naukowe  
poświęcone literaturze i kulturze

R. VIII, 2020, z. 1 (14)

[i] WN  
WYDAWNICTWO NAUKOWE IKR[i]BL

Siedlce 2020

### **Kolegium redakcyjne**

Проф. Марина Ларионова (ИСЭГИ ЮНЦ РАН, ИФЖМК ЮФУ,  
Ростов-на-Дону, Rosja),  
Prof. Thiago Borges de Aguiar (Methodist University of Piracicaba, Brazylia),  
Dr Manfred Richter (Deutsche Comenius-Gesellschaft, Niemcy),  
Dr Thomas Richter (RWTH Aachen University, Niemcy),  
Dr Ioana Fillion-Quibel (University of Picardie Jules Verne, Francja),  
Em. Doc. PhDr. František Všetická Csc. (Palacký University, Czechy),  
Doc. dr Oleg Radchenko (Ivan Franko State Pedagogical University in Drohobych, Ukraina),  
Doc. dr Юлія Вишницька (Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraina),  
Асп. Лариса Грицук (УО, Брестский государственный университет,  
Брест, Беларусь, Białoruś)  
Dr hab. Andrzej Borkowski (UPH, IKRiBL redaktor naczelny),  
Dr Marek Jastrzębski (IKRiBL, zastępca redaktora naczelnego),  
Dr Ewa Borkowska (UPH, IKRiBL, redaktor merytoryczny),  
Mgr Maria Długolecka-Pietrzak (IKRiBL, redaktor techniczny)

### **Recenzenci**

Dr hab. Roman Bobryk  
Dr hab. Danuta Szymonik

### **Korekta**

Redakcja

### **Na okładce**

Zdjęcie (pixabay)

### **Redakcja techniczna, skład i łamanie**

Maria Długolecka-Pietrzak

### **Wydawca**

[i]WN Wydawnictwo Naukowe  
Instytutu Kultury Regionalnej i Badań Literackich  
im. Franciszka Karpińskiego.  
Stowarzyszenie  
ul. M. Asłanowicza 2, 08-110 Siedlce

*„Inskrypcje” 2020, z. 1 (14) prezentują wyniki, które prowadzone są w ramach  
Międzynarodowego Projektu Naukowego „Чехов в мире” nr I/2018 (IKRiBL – PAH).  
Projekt wspierany przez Instytut Językoznawstwa i Literaturoznawstwa UPH  
Kierownik projektu: dr Ewa Borkowska*

*Dotychczas w ramach badań realizowanych w projekcie  
ukazały się dwa numery monograficzne czasopisma:  
2018, z. 1(10), 2019, z. 1(12).*

**e-mail:** [ikribl@wp.pl](mailto:ikribl@wp.pl)

**ISSN: 2300-3243**

Licencja CC BY-SA 4.0



© Copyright by IKRiBL

## МУЗЫКА, ЖЕНЩИНА, АВТОМАТ В ПЕРВОЙ ЧАСТИ КНИГИ ЕЖИ СОСНОВСКОГО «АПОКРИФ АГЛАИ»

**Ангелика Молнар**  
Венгрия, г. Дебрецен  
manja@t-online.hu

**Аннотация.** В сообщении рассматривается первая часть книги Ежи Сосновского «Апокриф Аглаи» – роман, написанный по факции писателем, главным героем второй части книги, – «Визит без приглашения». Эта часть в качестве предмета анализа выбрана по той причине, что в ней наиболее наглядно представлены коренные метафоры и мотивы произведения в целом. Изучение этих мотивов позволяет бросить особый свет на многоплановое отражение основных тем книги. Поднятые проблемы: тело и душа, реальность и фикция, жизнь и смерть, развертываются под особым углом зрения – соотношения музыки и любви, человека и автомата.

**Ключевые слова:** «Апокриф Аглаи», Ежи Сосновски, первая часть, мотивный план, метафорика.

### MUSIC, WOMAN, AUTOMATIC IN THE FIRST PART OF JERZY SOSNOWSKI'S BOOK "AGLAYA APOCRYPH"

**Angelika Molnár**  
Hungary, Debrecen  
manja@t-online.hu

**Abstract.** The article analyzes the first part of Jerzy Sosnowski's book "Aglaya Apocryph" - a novel written by the fiction of a writer, the main character of the second part of the book - "A visit without invitation." This part is chosen as the subject of analysis because it best illustrates the root metaphors and motifs of the book as a whole. Studying these motifs allows to throw a special light on the multifaceted reflection of the main themes of the book. Raised problems: body and soul, reality and fiction, life and death, are deployed from a special angle - the relationship of music and love, human and automatics.

**Keywords:** "Aglaya Apocryph", Jerzy Sosnowski, first part, motifs plan, metaphors.

В «Предисловии» к первой части книги Ежи Сосновского «Апокриф Аглаи» приводится фигура престарелой бомжихи, бродящей без цели, однако если после прочтения всего романа «Визит без приглашения» вернуться к его началу, то выясняется, что речь идет о главной героине романа – женщине-автомате, судьба которой здесь и предвещается: она выходит из строя. Метафорическая презентация этой фигуры позволяет расширить горизонт интерпретации, ибо в ней сочетаются совершенно разные органические образы, вещи и явления: например, «шрам на коже» и «разлом земной коры».

Топология также символизирует тематику романа (улица «Новый Свет» и площадь «Повстанцы»), ибо несмотря на референтность, она отнюдь не обозначает реальную местность. Устарение делает из

когда-то нового и революционного эротического киборга неприглядную и ненужную вещь. Настоящая, но «пропыленная» Аглая наделяется признаками, сильно контрастирующими с теми, которые ей присваиваются далее в романе. Небо и фигура сопоставляются по цвету: женщина с жидкими «сероватыми» волосами переименуется в червяка «под небом цвета графита», однако последующие сравнения и метафоры относятся уже к механической кукле, которая напоминает насекомого: «Жужжит механизм, потрескивают, поскрипывают суставы. Мужской болоньевый плащ, как хитиновый панцирь».

К тому же, странно и медленное движение фигуры, направленное будто вверх («взбирается»), по сравнению с людьми и автомобилями. Фокус внимания говорящего (как прохожего) переводится на ее глаза: они пустые и «водянисто-зеленые». Особая примета молодой Аглаи-киборга в романе ее меняющийся взгляд, что здесь предварительно получает свое объяснение: «зрачки заблокированы в положении "ослепительный блеск"», к тому же, они имеют угрожающее свойство: «не больше булавочного острия». Умиравшая бомжиха отождествляется с распадающимся механизмом, который лишен всякой функциональности: в памяти «обрывки команд, полустертые операции». Такая двойственность фигуры (и женщина и робот) воплощает тему, развертывающуюся в романе: единство реальности и фикции / жизни и смерти.

Мотив двойничества дополняется появлением другой бомжихи, которая словно готовится совершить самоубийство. В связи с ней акцентируется иной вопрос, касающийся не мокрой подошвы в такой сухой день, как у предыдущей старухи, а наличия кипы сумок. Вопросы и, вообще, размышление об этих фигурах говорящим обнажают некий авторский прием: как появляются в произведении героини и кем они становятся. Тематизируется двойственность и восприятия, так как для прохожих героини кажутся простыми нищими, существование которых лишено «всякого смысла», однако они напоминают людям / реципиентам их собственную жизнь, машинально заражая их своей куклообразностью: «автоматически включают в памяти прохожих команду "reset"». Как отмечает говорящий, «механизм самоуничтожения ... разработан был тщательнее всего» и должен реализоваться способом самовозгорания. Итак, состаревшие женщины понимаются как роботы-смертники. В будничном плане их механическая смерть не отличается от костра, разведенного мелкими хулиганами. Однако в философском прочтении текста это может быть истолковано, как трагедия бытия: «все мы гости» на этом свете. Таким образом, краткое «предисловие» целиком содержит обобщение основных вопросов, поднятых в книге Сосновского.

**«Кто однажды утратил то, что утратил ты».** Эпиграф от Ф. Ницше первой части романа «Визит без приглашения» Анджея Вальчака как нельзя лучше суммирует трагедию его героя, и в то же время рассказчика от первого лица, Войтека, которому в мире романа также

предстоит написать текст в / о тексте: «диссертацию под рабочим названием "Концепция человеческой личности в поздних произведениях Эдварда Абрамовского"».

Во время работы над этой темой героя бросает жена, поэтому его разочарование и одиночество разворачиваются в свете предмета диссертации. Войтек решает начать новую жизнь и этапы этой попытки репрезентируются в его рассказе через призму соотношения будничных человеческих действий и природных явлений: см. зубная паста как снег. Перемены душевного состояния Войтека (падения и подъема высоких чувств) также скрываются под описанием его одежды, жестов, вещей и повседневных ситуаций (низкого физиологизма): «Пижамные штаны сползли до колен; ... Ну как в таком виде изображать обиду?» перед Беатой. Таким образом, положения Абрамовского, героя диссертации Войтека, предполагающие единство, целостность души и тела, мужчины и женщины, человека и машины, так разворачиваются в первой части книги Сосновского.

Упоминание статусов Абрамовского – экономиста, общественного деятеля и мыслителя – имеет также особую функцию в свете многоплановости книги. К примеру, ссылка на осень 1917 года и ассоциирует исторические события, революцию, которая установила советский режим. Эта власть стала фоном для романских событий. Но более важным становится аспект философии. Согласно Войтеку, Абрамовский «верил в перевоплощение», что в контексте перевоплощений романа «Визит без приглашения» и книги в целом становится особо значимым утверждением, связующим звеном.

Обсуждается также поэзия Абрамовского в виде его «Поэмы смерти», которая считается не высококачественной с поэтической точки зрения, однако содержит главный тезис книги Сосновского – истину, в которой все образы имеют значение: неживая вещь – кресло, «которое живое». Сопоставляя эти произведения, нетрудно заметить, что ожившие автоматы, носящие в себе зачатки реальной жизни, воплощают и смерть (ср. «Кресло. Подлинный сон о зачатой душе» Абрамовского и условно у Сосновского: «Автоматы. Реальная фикция о потерянной любви»). Сближение странных снов о смерти с рифмами в поэме переводит тему, коренящуюся в действительности, на более абстрактный и метапоэтический уровень: читатели книги «не в состоянии сразу сориентироваться, когда автор подмигивает» им. Итак, кресло метафоризирует двойничество и писательскую игру с тем, что реальность и что фикция.

Более того, по собственному признанию, Войтек не может преодолеть труд Абрамовского «Душа и тело», который и становится квази-причиной его расставания с женой, и представляет особые вызовы и тупики (ср. попытки самоубийства Абрамовского / перенос кресла / зашив в кресло). Соотношение души и тела, и вытекающая отсюда связь жизни и смерти, становится главным экзистенциальным

вопросом для всех героев книги Сосновского. Приведем примеры тому, как эти планы тесно взаимосвязываются в «Визите без приглашения».

**Двойничество** героев-кузенов (Войтека и Адама) выявляется уже с самого начала. В школе, в которой Войтек устраивается работать, чтобы забыть Беату, ученицы при первой же встрече называют его «очередным дон Педро», т.е. Адамом. Затем двойники увидятся в коридоре и, как это сформулирует Войтек, «словно мимо меня промаршировало мое отражение в зеркале». Вещная метафора их двойничества – это зеркало, которое вбирает в себя истории героев, зашедших в тупик. Они на школьном балу явятся в схожем пиджаке: «мы были, точно близнецы», к тому же, в будни они оба одеты в черное, что символически воплощает смерть, траур: Войтек также грустит о потере Беаты, как Адам об Аглае.

**Реальность – Фикция.** В квази-реальном мире фиктивного романа все кажется двойственным: даже «реальные» школьные уроки о литературе-фикции кажутся «нереальным, условным». Окружающий мир без Беаты также представляет собой для Войтека холодную «нереальность всего» и герой переживает такое же «природное» одиночество в классе. Это объясняется тем, что ученики ведут себя как автоматы, которые лишь иногда оживляются и двигаются. После своего самого важного жизненного опыта, когда он влюбился в куклу, подменяющую для него живую женщину, для Адама и школьницы, не разбирающиеся в музыке, становятся всего лишь бездушными роботами: он обзывает их «духовными трупами».

**Тело – Душа.** От горя по любви человек также становится подобным мертвецам. По этой причине Адам и проверяет реальность своего кузена, Войтека. Даже предмет и способ речи героя подвергаются критике Адамом: «ты все время говоришь так, словно по книжке читаешь». Литературность – признак нереальности, поэтому Войтеку необходимо засвидетельствовать свое существование своим телом: его жесты, движения, привычки должны быть естественны и умелы, как у настоящего человека. Результатом проверки является то, что герой «сдал экзамен», словно в школе. При описании механизма Аглаи повторяются те же самые мотивы: автоматы не могут переваривать пищу и неспособны на утонченные движения. Визуальный эффект от моментально меняющегося экрана телевизора (еще одного медиума) также плохо влияет на куклу.

Отметим, что мать Войтека советует ему побольше есть, чтобы остаться в живых и не предаться унынию. Физиология отличает механическое тело от человеческого. Однако же совет матери делает равнозначным «еду» и «молитву», тело и дух. Все телесные метафоры (с хлюпиком, сморщившимся помидором и т.д.) скрывают потерю Войтеком своих жизненных и духовных сил после ухода Беаты. Его страдания словно повторяют, освещают страдания Адама, их одиночество в «машинном», «энергичном» городе. Сравнение, которое Адам приводит

для освещения своего опыта в молодости с Барбарой до Аглаи, взято из мира науки и проецируется на тело: «смахивает на инъекцию в сосуды какой-то пластиковой субстанции: чуть-чуть побаливает, но тело от этого делается тверже». Слова Адама об инъекции созвучны с детализацией настроения Войтека: «придал мне поначалу некие витальные силы, произведя что-то вроде инъекции адреналина, а теперь пустота вокруг меня».

Школа принимает маску героя, его тело без духа, так как находясь в ней, Войтек скрывает свой внутренний мир (ср. «духовная рожа» – «маска официального лица»). Одежда становится замещением человека как в школьном контексте («изболевшееся ”я” осталось где-то там, как пальто»), так и в связи с потреблением алкоголя. При этом вещь обретает свойства человека, становится будто его двойником: «Пальто мое, брошенное на шкаф, выглядело, как лежащий человек. ... уставший или перепивший». Играющие на пианино Адам и его кузен не зеркально отражаются, а противопоставляются друг другу этой вещественной метафорой: «я, ... – прямо тебе конь в осеннем пальто». Дух присваивается человеку посредством впечатления, произведенного искусством и творческим отношением к жизни. Однако вместо вдыхания духа, оживления музыкой получается хрип и кашель, «выхаркивание» со стороны Войтека.

Тело отождествляется с душой и в следующем сравнении Войтека, говорящего о своей грусти: «Кожа у меня тогда была нежная, как у новорожденного, и обидеть меня в ту пору, ... было проще простого». Пушкинский «Каменный гость» приводится как отсылка, реализующаяся в романе, словно в презентации героя говорящим появляется металлический автомат с таким же словом: «Я чувствовал, как тело у меня твердеет; стальная челюсть клацает в ритме произносимых слов, я превращался в статую Командора». Лишь Адаму удастся раскрыть душу героя: «Но Клещевский без труда ... содрал с меня все эти воображаемые панцири и обнажил студенистое тело обманутого мужчинки. ... ненавидел его до металлического привкуса во рту». Обнажение внутреннего человека метафоризируется холодом и металлом – сдиранием с него защитного панциря (ср. плащ бомжихи). К тому же, этот процесс вызывает обратную реакцию, что маркируется перенесением метафоры на привкус.

**Пианола – Аглая.** Неразрывную связь человека и металла, искусства и техники представляет собой пианола – механическое пианино. «Автор» романа «Визит без приглашения» Анджей имеет нечто подобное, на котором играет бывший музыкант перед тем, как рассказать свою историю. Именно поэтому и этот инструмент может быть прототипом того «единственного экземпляра в Варшаве», приобретенного Адамом, который хранится в школе в металлической клетке (см. механическая конструкция удваивается). Внимание Адама привлекает в первую очередь устаревший механизм пианолы. При детализации

этого механизма непривычная энергетика и скорость речи музыканта делают его в презентации наблюдателя словно ожившей куклой: «Петрушка, надетый на руку, ..., лягушачья лапка, которую раздражают электричеством».

В этой связи стоит обратить внимание и на то, что пианола работает как автомат, музыканта-оператора не видно, а действует программа воплощения звуков, которая называется пневматикой, воздухом, т.е. как Адам подчеркивает: «дух вместо тела». Музыкант исполняет музыку на пианоле, а во время игры на пианино он словно сливается со своим инструментом – управляет им. Выглядит же пианола так, как женщина-автомат. Таким образом музыкальный инструмент понимается как женщина, а музыкант-оператор – мужчина. Музыкант-герой воспринимает отношения с женщиной-куклой в своем профессиональном ракурсе. Следовательно, сексуальные акты с Аглаей, ее присутствие, заполняющее его жизнь, описываются посредством параллелизмов и сравнений из мира музыки: «время, проведенное без нее, представилось ему мимолетной и незначительной интерлюдией, как будто они простояли так целые сутки, ожидая, чтобы пианист в перерыве между частями концерта вытер руки платком и, вновь ударив по клавишам, привел их в движение». Действует и обратная связь: управляющая, как дух, телом Аглаи объясняет этот процесс по законам механики. Аглая же своим телом овладевает музыкантом, отрывая его от музицирования, духовного исполнения. А бросив его, она оставляет в нем невосполнимую лакуну.

**Музыкант**, лишившись живого чувства, перестает играть виртуозно, а играет так, будто он воплощает в звуках свою судьбу и свой же рассказ о судьбе: «как будто левая рука пианиста утонченно насмеялась над правой, провоцировала ее на рассказ о печали». История человека представлена при помощи этой развитой метафоры плохого исполнения: вместо музыки получается пошлый звук, а у музыканта даже глаза «остекленели». Он становится машинообразным и тогда, когда он курит сигарету, буквально как тот автомат, который выпускал дым. Впечатление от музыки противопоставляется звукам физиологических актов: Адам хрустит засохшей булкой. Войтек «заражается» музыкой Шопена и также начинает вести себя как автомат. Слушатель воспринимает музыку по своему собственному настроению: мелодия «превратилась в просьбу о том, чтобы вернуть время назад». Можно обнаружить в этом и настроение Адама, всю жизнь пытавшегося снова найти свое счастье.

**Играющая кукла – Барбара.** Рассказ об играющей кукле полностью вписывается в тематику романа, придает ему ощущение реальности, историческую подоплеку и образует множества параллелей (например, как была создана «Играющая Дама», а как «Аглая», и т.п.). Вставные тексты о музыкальных автоматах расширяют также контекст интерпретации. Эти роботы в основном – музыканты, и ими-

тация их жизненности детализируется особенно правдоподобно: «она во время игры раскачивалась, как это обычно делают все музыканты». А Адаму, говорящему об этом, присваиваются свойства машины: «Клещевский качнулся на стуле». Он производит впечатление сумасшедшего, как будто он в «диковатом» исступлении художника, играющего на инструменте – «диком звере».

Когда Адам замолкает, Войтек в качестве рецепиента и комментатора его рассказа, приводит сравнение, антиципирующее коренную метафору романа, разрастающую широко и восходящую к вопросам искусства и жизни: «сейчас его словно отключили от сети». Итак, именно в этом фрагменте и научно-прозаически обнажается основная тема поэтического и фиктивного романа: не/живой «автомат играет и создает иллюзию жизни» или же пишет стихи. При этом представляются и иронические вопросы о существовании: «Не мыслю, значит, не существую?». Такая постановка вопроса означает, что реальность существования подвергается проверке с точки зрения мышления или творчества.

Упоминается еще одна механическая пианистка, носящее имя «Белокурая Роксана», которая создавала полную иллюзию и являлась прототипом Аглаи. Ее поиски агентами могут быть аналогичны поискам музыкантом своей женщины-автомата. «Песня Роксаны» из «Короля Рогера» Шимановского поэтому и нагружена дополнительными смыслами в романе. Во-первых, она является ключом к любовным историям; а во-вторых, напоминает Адаму свою первую любовь к Барбаре, которая на его глазах переспала с Викингом. Переложение песни Коханьским для скрипки и фортепьяно означает для Адама олицетворение такого треугольника. Это репрезентируется и в исполнении «Песни Роксаны»: словно в «Крейцеровой сонате» Л.Н.Толстого, половой акт понимается как совместная игра на разных музыкальных инструментах. Здесь налицо сенсуальное понимание как искусства, так и любви. Если даже эту «любовь» и инициировала мать Адама, то только по расчету, чтобы эта связь не отвлекала Адама от серьезных занятий музыкой. Более того, Барбара впоследствии оказывается «вульгарной бабой», которую в молодости герой идеализировал, не замечая в своем ослеплении, что она «зациклилась на сексе». В этом плане в ее образе можно обнаружить сниженный двойник эротического киборга Аглаи, которой управляет Ирена, такая же неприглядная, маскулинная женщина.

Детализация сексуального акта Барбары как «варварки» (ср. ее имя) дополняется и природными мотивами: у моря, в лесу, «лицом к дереву». Вторжение «гостем» в ее тело представляется агрессивным действием, в отличие от того чувства, что подсматривающий Адам позже сам переживает, когда он становится на место Викинга, а Аглая – Барбары, в той же позе, с громкими стонами под умолкающую «Песню Роксаны». Приведенное сравнение – «то был некий экзорцизм» –

эксплицирует черную магию Аглаи (ср. Black Magic Woman). В ответ герой словно тоже очищает ее от предполагаемых бывших ее клиентов. Этот половой акт претворяется как присвоение настоящего бытия только этой паре: Адаму и Аглае-Лиле (ср. Лилит). В связи с именем Адама стоит отметить, что Барбара же в действительности изначально носит имя Ева, так что ясно, что их встреча обобщается до глобальной первоистории: эти фигуры реализуют праисторию, которая повторяется у всех героев в разных вариантах и любовных треугольниках.

К примеру, коллега Войтека Флора играет роль такого же сниженного двойника любимой женщины. Она привлекает его своим телом, точнее «бюстом, упакованным в бронированный лифчик». Вещь – бюстгальтер получает механический эпитет. Она просит Войтека отпустить класс в Музей техники посмотреть «Стеклянную Девушку». А реакция героя на просьбу такая же механическая: он «машинально» кивает головой. Помимо мотива двойничества, многослойные отражения между формальной и содержательной сторонами высказывания можно усмотреть и в том, «каким-то низким, словно бы нутряным, утробным голосом ответила» Флора на то, что такое Стеклянная Девушка (ср. с «Играющими куклами» – автоматами): «модель обнаженной женщины». Открытый урок анатомии опять же входит в тематизацию как вопроса тела и души, так и образов автоматов, управляемых операторами (ср. в музее «сидит дежурная, которая нажимает кнопки» – в секретном центре школы сидят техники, которые нажимают кнопки на пульте, чтобы управлять Аглаей).

Подводя итоги вышесказанному, можно утверждать, что соотношение музыки и рассказа, тела и духа, мужчины и женщины делают главных героев не только жертвами, но и авторами-управленцами их историй.

### Литература

- Козьмина Е. Ю. Система нарраторов в гротескном нарративе романа «Апокриф Аглаи» // Поэтика и прагматика нарративных практик. Коллективная монография. – Екатеринбург: Интмедиа, 2019. – С. 141-153.
- Сосновский Е. Апокриф Аглаи. – СПб.: Азбука-классика, 2004. <https://www.e-reading.club/book.php?book=1010067>

**Молнар Ангелика** – PhD доцент, Институт Славистики, Дебреценский университет.

**Molnár Angelika** – PhD, associate professor, Institute of Slavistics, University of Debrecen.

Contact details / Dane kontaktowe:

*Molnár Angelika – Institute of Slavistics, University of Debrecen Debreceni Egyetem: 4032 Debrecen, Egyetem tér 1.*