

Оригинальная статья

УДК 82-312.1

DOI: 10.29025/2079-6021-2020-3-162–171

**Автоматизация и оживление героев
в романе Ежи Сосновского «Апокриф Аглаи»**

Ангелика Молнар

Дебреценский университет

(Венгрия, г. Дебрецен)

ORCID ID: 0000-0001-7896-1480;

Researcher ID: C-9032-2019;

Scopus Author ID; e-mail: mandzsi@gmail.com

Получена: 28.07.2020

/Принята: 17.08.2020

/Опубликована онлайн: 25.09.2020

Резюме: В статье рассматриваются вопросы раздвоения духа и тела, а также двойственной реальности («интерпретации через медиа/ виртуальность») и зеркальности в книге Ежи Сосновского «Апокриф Аглаи». Дело в том, что герои и «авторы» двух романов, составляющих книгу, живут словно в двух мирах, «как в компьютерных играх». В работе, таким образом, выявляется, как Сосновский понимает современный синдром жизни и вообще постмодернистское явление гиперреальности и симулякра. Автор статьи исследует, как герои превращаются одновременно в людей и автоматов, как их тело оказывается машиной, которая оживает, и только «доверием» можно преодолеть ненадежность такой действительности. Материалом для разбора, следовательно, послужила также проблематика нестабильности «реальности и фикции», а также «автора и героя». Фиктивный же автор, писатель романа глядит на якобы реальных существ, живых лиц, с одной стороны, как на своих героев, а с другой, как на электрический предмет, вещь («кафеварку»), сближая эти два несовместимых явления и понятия. В ходе анализа текста «Апокрифа Аглаи» раскрываются как сложное соотношение автора и героя – восстание творения против своего творца, так и постоянная критика вымысла и слова. Поэтизмы переписываются с научно-технической позиции, которая также деконструируется во имя права на поэтический язык.

В этой же связи работа посвящена и анализу мотивной и метафорической презентации отношений мужских и женских героев. Изучение растительных, зооморфных компонентов, музыкальных элементов и артефактов, относящихся к рассматриваемым образам, приводит к обнаружению параллелизмов между разными частями книги, в которых сталкивается несколько прочтений одной и той же истории женщины и мужчины: кто является хищником, а кто жертвой; кто автоматом, а кто человеком; кто творцом, а кто творением? Дискурсивная многослойность, стилистические пласты, интертекстуальные отсылки (к примеру, Фаусту) и т.д. взаимодействуют и создают все новые интерпретационные линии в произведении. Фокус внимания автора статьи, однако, обращается в первую очередь к проблеме самообретения и самоосмысления, что не может осуществиться без рассказа с детализацией своей собственной истории. Подытоживая анализ, автор статьи делает вывод о необходимости словесного оформления, переложения рассказа в метафорическое письмо с целью освещения сложного характера и нового смысла вопросов, выдвинутых и обсуждаемых в книге Сосновского.

Ключевые слова: Ежи Сосновский, «Апокриф Аглаи», мотивы и метафоры, женщина и мужчина, растение и автомат, музыка и письмо, тело и душа, потеря самости и самоосмысление.

Для цитирования: Молнар А. Автоматизация и оживление героев в романе Ежи Сосновского «Апокриф Аглаи». *Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики*. 2020. №3. С. 162–171.

Original Paper

DOI: 10.29025/2079-6021-2020-3-162-171

**Automatization and reborn of the characters
in Jerzy Sosnowski's The Aglaja Apocryph**

Angelika Molnar

University of Debrecen

(Hungary, Debrecen)

ORCID ID: 0000-0001-7896-1480;

Researcher ID: C-9032-2019;

Scopus Author ID; e-mail: mandzsi@gmail.com

Received: 28.07.2020

/Accepted: 17.08.2020

/Published online: 25.09.2020

Abstract: The paper discusses the issues of split spirit and body, as well as dual reality (“interpretation through media / virtuality”) and mirroring in the book “The Aglaja Apocryph” by Jerzy Sosnowski. This means that the characters and “authors” of the two novels that make up the book, live as if in two worlds, “as in computer games.” The paper thus reveals how Sosnowski understands the modern syndrome of life and generally postmodern phenomenon of hyperreality and simulacra. The author of the paper explores how heroes turn simultaneously into people and machines, how their body turns out to be a machine that comes to life, and only “trust” can overcome the unreliability of such reality. The material for the analysis is also the problem of the instability of “reality and fiction” as well as “author and hero.” The fictitious author, the writer of the novel looks at the supposedly real creatures, living persons, on the one hand, as his heroes, and on the other, as an electric object, a thing (“coffee-maker”), bringing these two incompatible phenomena and concepts closer. In the course of the analysis of the text “The Aglaja Apocryph” reveals both the complex relationship between the author and the hero – the rebellion of creation against its creator, and the constant criticism of fiction and words. Poetry is rewritten from a scientific and technical position, which is also deconstructed in the name of the right to poetic language.

In the same regard, the work is devoted to the analysis of the motivational and metaphorical presentation of the relationship between male and female characters. The study of plant, zoomorphic components, musical elements and artefacts related to the images in question leads to the discovery of parallelisms between different parts of the book, in which several readings of the same story of a woman and a man collide: who is a predator and who is a victim; who is a machine and who is a human; who is the creator and who is the creation? Discursive and stylistic multilayers, intertextual references (for example, Faust), etc. interact and create new interpretive lines in the book. The focus of the paper’s author, however, appeals primarily to the problem of self-invention and self-reflection, which can not be realized without telling and detailing the own story. Summing up the analysis, the paper’s author concludes the need for verbal presentation, the transgression of the story into metaphorical text in order to highlight the complex nature and new meaning of the issues put forward and discussed in Sosnowski’s book.

Keywords: Jerzy Sosnowski, “The Aglaja Apocryph”, motifs and metaphors, woman and man, plant and machine, music and writing, body and soul, loss of self and self-reflection.

For citation: Molnar A. Automatization and reborn of the characters in Jerzy Sosnowski’s The Aglaja Apocryph. *Current Issues in Philology and Pedagogical Linguistics*. 2020, no 3, pp. 162–171 (In Russ.).

Введение

Любопытный факт, что произведение Ежи Сосновского «Апокриф Аглаи» было переведено только на русский (2004 г. Леонид Цывьян) и венгерский (2006 г. Жужа Михайи) языки, так как оно, построенное на жанровой, нарративной и фиктивной игре, заслуживает большего внимания. Не случайно при чтении напрашиваются переключки с другими постмодернистскими текстами, как «Рукопись,

найденная в Сарагосе» Яна Потоцкого, или шедеврами романтической/ фантастической литературы (см. Э.Т.А. Гофман: «Песочный человек»). Интермедийный план (например, фильм «2001: Космическая Одиссея», фильм и песня «Black Magic Woman» и т.д.) как бы вдвойне фикционирует содержание книги. В «Апокриф Аглаи» вставлено много текстов различного плана, структура которых повторяется и вместе с тем видоизменяет целое. Эти тексты представляют различные ипостаси героев и их сюжеты, создавая уникальную зеркальность – специфику композиции книги. А вопросы виртуального мира и роботизации в свете высоких тем, обсуждаемых в произведении, вовсе делают его актуальным и модным.

Автор статьи уже посвятил несколько статей разным аспектам «Апокрифа Аглаи»: нарративной структуре, дискурсу, его фантастическим, шпионским и криминальным компонентам, музыкальным мотивам и образу женщины-автомата; а также некоторым переключкам с романами и повестями Ф.М. Достоевского. В центре внимания настоящего сообщения стоит изучение презентации истории отношения героев книги Сосновского в свете мотивов не любовного-семейного романа, а антиутопии – жестокого эксперимента трансформации «зверской» женщиной мужчины в «растение» со всеми вытекающими отсюда последствиями, в том числе и самоосмыслением.

Цель статьи

Целью статьи является анализ метафор и мотивов в тексте «Апокрифа Аглаи», относящихся к образам героев и героинь на предмет выявления их власти и подчинения, бунта, перемены ролей в контексте проблематики соотношения тела и души, музыканта и инструмента, человека и робота.

Обзор литературы

Композиционная структура «романа в романе» [1], «фантоматичность» и нарративная многосоставность, «ненадежность» повествования [2] у Ежи Сосновского анализируются Еленой Козьминой. Исследовательница разбирает связи мужчин и женщин в ракурсе потери и обретения «я». Помимо этих аспектов исследования стоит учесть результаты анализа как экфразиса в произведении [3], так и его мифопоэтического уровня [4]. Сопоставление «Апокрифа Аглаи» с метароманом о художнике М.А. Булгакова «Мастером и Маргаритой» [5] также раскрывает много скрытых переключек, как развертывание отношений художника и власти, мужчины и женщины, автора и героя и т.п.

Методы исследования

В качестве выбранного предмета исследуются в первую очередь метафорический и мотивный уровни текста «Апокрифа Аглаи». Они выстраиваются параллельно или наоборот, контрастно в каждой части книги, так что разбору подвергаются именно те поэтические элементы и пассажи текста, которые повторяются, прирастая новым смыслом. Тропологический и мотивный анализ дополняется и интерпретационным подходом к произведению. В качестве источника приводится русскоязычный текст перевода из Интернета [6] с оглядкой и на венгерский [7] вариант. По этой причине указания на страницы книги отсутствуют.

Результаты и дискуссии

Лиля. – Зверь. – Растение. Основную сюжетную линию второй части первого романа «Визит без приглашения» книги Ежи Сосновского «Апокриф Аглаи» составляет то, как герой, влюбившись в женщину-автомат, отдает за нее не только шопеновский конкурс, но и всю свою жизнь, которую раньше целиком определяла музыка. Перед музыкантом, проживающим свою молодость взаперти в квартире родителей, по дороге на первую встречу с Лилей должен раскрыться окружающий мир. Однако этот мир не привлекает внимания героя, так как представлен через окно поезда и, несмотря на летнее время, напоминает первую часть романа, когда он был снежным и ограничивался кабаком: Адам «безучастно посматривал на отблески послеполуденного солнца на грязном стекле, слушал фальшиво звучащие звонки на переездах, вдыхал резкий запах пропотевших тел». Такое безразличное отношение к миру остается и после знакомства с Лилей, ибо квартира, в которую Адам и Лиля переселятся, «запущенная». Дом, в котором расположена квартира, представляет собой скорее трущобу, а царившая в нем тьма символизирует опущение героя на дно и сокрытие от мира (как в подводной лодке).

Итак, место любовных свиданий – темное, в противоположность света первой встречи, которая происходит за городом, на даче журналиста: «торчали купы каких-то мелких растений, которые невежественному в садоводстве Адаму в первый момент показались микроскопическими кактусами». Этот растительный мир впоследствии превращается в метафору отношений героя и Лили. Напомним, что первый квази-сексуальный опыт героя с Барбарой также представлен на фоне природы, а квартира матери его двоюродного брата Войтека изображена как целый растительный мир («джунгли»). Яркое

солнце освещает фигуру Лили «по-особенному», когда она гладит «поверхность воды пруда». Светило словно ослепляет Адама, несмотря на то, что именно оно своим блеском раскрывает настоящее имя женщины – «Аглая». Любопытство героя, сосредоточенное на медальоне, могло бы вовремя разоблачить ее скрываемую сущность – то, что она не та, за кого выдает себя, а киборг.

На приеме Лили выступает как молодая оппозиционерка, борющаяся с режимом. Этим она и привлекает к себе внимание Адама. Впоследствии выясняется, что ее оператор отнюдь не таков: Ирена же обслуживает режим. Образ Лили напоминает во-первых, фигуру первой женщины, матери демонов «Лилит», а во-вторых, противопоставление природного и механического в героинях антиутопий. Соновский мог заимствовать «хищнический» образ Лили из романа «Мы» Е.И. Замятина (см. «И»). Адам отождествляет ее с «диким зверем»: «у той скрипачки Барбары взгляд был отсутствующий, беспомощный при столкновении со всем, что не есть музыка, – а теперь передо мной стояло хищное животное, радостное и агрессивное, и, что уж тут говорить, мне безумно хотелось стать его жертвой». В рукопожатии Лили замечается подобная же смесь мягкости и хищности кошки. Если она ведет себя как кошка, то Адам наоборот, сравнивается с верной и послушной собакой в отношении Лили, как раньше и матери. Лили также не оставляет ему никакого контакта с окружающим миром, как мать или Барбара (ограничиваясь только музыкой), однако она открывает для него живую жизнь в сфере чувств и телесных наслаждений.

Образу женщины-куклы присваиваются органические, природные признаки, которые создают совершенно неожиданные, новые метафоры: Адам жадно начал сосать ее язык, «словно зверек этот на своей трепещущей спинке принес ошеломляющий нектар, без которого Адам уже не способен будет жить, ... О, эти сочащиеся сладким ядом всезаглатывающие лепестки. ... – расцветающая актиния, гидра в сказочном нападении». Мужчина в компании Лили, репрезентируемой в тексте как «хищное растение», и чувствует себя, как Ирена на подводной лодке, словно в глубине и внутри чего-то: «молча сидеть, погруженным в тишину, как в теплую воду тропического аквариума. Она – фантастическая актиния, он – одно из бесчисленных крохотных созданий, с радостью позволяющих ей заглатывать себя». В этом отождествлении героиня снова обозначена водным растением, власти которой полностью подчиняется ее жертва. Здесь вполне уместно говорить о презентации зависимости первого мужчины (см. Адам) от соблазнительной, «демонической» женщины, которая напоминает также и русалку.

Кроме растительной метафоры вступают в силу и музыкальные в связи с образом героини. При первой встрече фигура Лили словно олицетворяет пианино, так как она одета в белый свитер и белые брюки, которые контрастируют с ее «длинными черными волосами». Адам видит ее тело как тождественное «черной ткани». Такая материализованность «пианино» и возбуждает его. Герой ассоциирует фигуру Лили с клавишами, по которым он как музыкант мог бы играть (см. также сравнение Барбары с музыкальным инструментом): «У Адама возник мысленный образ клавиатуры рояля, ожидающей первого прикосновения, готовой покориться пальцам, которые будут пробегать по ней в поисках звуков».

Сближением пианолы с «диким зверем» в первой части романа действительно воспроизводится образ хищника: «коричневая пианола с резными ножками в форме то ли львиных, то ли грифоновых лап, которые очень здорово сочетались с железной клеткой». Адам в самом деле называет пианолу «зверюгой», которую необходимо обуздать. Метафора «дикого зверя» повторяется и во второй части романа: «Рояль казался ему диким, капризным животным, которого взрослым не удалось укротить, но которое Адаму», который много упражнялся, удавалось. С момента появления Лили телесная страсть заменяет музыкальную, и определение «дикий зверь» в связи с сексом получает развитие, ибо свой предыдущий опыт герой интерпретирует посредством такого сближения: эпизод с Барбарой был «очень схожее переживание, хотя сейчас, несомненно, в версии пиано». О себе Адам может говорить лишь механическими терминами, объясняя действие, которое женщина-автомат на него производит: «я был напряжен, наэлектризован, а она словно снимала с меня излишний заряд».

Растительные метафоры таким образом соплагаются с механическими, и фигура героя под влиянием женщины наделяется не только автоматизмом, но и вегетативностью: «ведет он какое-то растительное существование». Счастье «Золотого века» не может полностью удовлетворить современного человека, однако у героя романа (предмета научного эксперимента) исчезают все желания: «Жизнь моя стабилизировалась в полнейшей райской бездвижности, и я испытывал счастье растения, которое существует, потому что существует.». Итак, теперь герой обозначается растением, однако существенная разница с Лили состоит в том, что он ведет себя не как хищник, а кукла. Как нам кажется, в этом состоянии

обнаруживает себя и обломовская тоска по материнской утробе: «нечто подобное должен ощущать эмбрион в чреве матери. Потому-то новорожденные, когда появляются на свет, так горько плачут». В тексте радость так и называется «парализующей», как в случае Обломова: Адам теперь смотрит «в щели между тяжелыми зелеными оконными шторами» на солнце, которое так ослепляло его при первом виде Лили. Это метафоризует и зыбкость границы человека и автомата, реальности и фикции, тела и духа.

Музыкант – Женщина – Автомат. Телесное удовольствие, представленное Лили, теперь воспринимается Адамом как «единственная реальность», более действительная, чем его музыкальная карьера. Тем более что в своих ранних фантазиях герой испытывал воображаемую славу: он раскланивался «в ванной – с полным зубной пастой ртом – перед публикой всего мира», которая не существовала, и реальна была только бытовая вещь – белая зубная паста (отметим, что такая параллель возникает и в связи с Войтеком). Подчеркивается, что под показной скромностью героя скрывается самоуверенность талантливого музыканта. Это также называется в тексте «симуляцией», ибо в фигуре героя наблюдаются типичные черты художника, зависящего от мнения публики.

Мать Адама понимает его талант как дар от Бога, которым нельзя пренебрегать, а следует использовать его для предоставления красоты людям, униженным жизнью и режимом. Это сугубо политический, идеологический и вместе с тем религиозный подход. Сосновский же поднимает проблему в более широком ракурсе, в частности, и на философско-экзистенциальном уровне. Дело в том, что фигура музыканта автоматизируется, герой машинально тренируется и готовится к конкурсу, с его позиции все только «каторга репетиций», «монастырский устав», а соблюдающая порядок мать – «coach», т.е. тренер, который пытается сделать из него робота. Адам сформулирует это по-следующему, вспоминая случай, когда мать причесывала его: он «почувствовал себя куклой, маленьким ребенком, подумал, что так будет всегда, резко вырвался и убежал». Здесь наблюдается характерный для поэтики Сосновского прием: мыслительные и душевные процессы передаются путем соположения, параллелизма. Приведем другой пример. Под влиянием любви к женщине-киборгу Адам воспринимает свою прежнюю жизнь не настоящей, и в этом он обвиняет свою мать. Это проявляется в том, что чувствуя себя сиротой, как палочки, герой выплескивает на них свою злость против нее, «за то, что она воспитала-таки сына-монстра»: «я схватил несколько тминных палочек, которые сиротливо торчали среди пустых по большей части бутылок, и с яростью стал жевать их; они хрустели у меня на зубах, как кости, да, как кости моей матери». Это действие «монстра» (квази-убийство) обозначено неприятным звуком (хрустом).

Герой взбунтуется против семейного порядка, нарушая правила приличия («облизывал с пальцев сахарную глазурь», что может символизировать и вкушение запретного плода) и противоречия своей матери. Адам теперь видит насквозь и показное бунтарство тети Люси. Эти эпизоды можно ставить в параллель с теми же в первой части, когда Войтек посещает свою мать. Для последнего героя следование советам матери остается без результата, так как Беата не выносит свою свекровь. Между самыми близкими женщинами Адама также идет плохо скрытая борьба за овладение героем. Покидая дом родителей, музыкант обращает внимание только на бытовые подробности, связанные с «плохими» звуками («как у соседей чудовищно громко свистит чайник» – ср. «пищи», «писк спутника»), а не на разочарование собственной матери. Герой-музыкант отказывается исполнить мечту матери, «оправдать смысл всей ее жизни», выиграв шопеновский конкурс. В результате мать «освобождает его от всех сыновних обязанностей», т.е. проявляет не настоящую любовь к нему. По этой причине и может брать верх Лилия, чувства которой герой считает действительными.

Музыка олицетворяется подобием жены, которая «жестоко» мстит «мужу» за измену ей «настоящей» женщиной (ср. любовные треугольники). Мечь состоит в том, что музыкант не реализует свой творческий потенциал, оставаясь посредственным исполнителем. Играя у Лили на пианино, он издает «чудовищно фальшивые» звуки, перестает играть хорошо, согласно следующим сравнениям с болезнью: руки «становятся как деревянные», и «развивается это, как прогрессирующий паралич». Человек-артист становится автоматом и бросает свое главное занятие, смысл своей жизни.

Так как у Адама раньше не было реального опыта с женщинами, он оказался идеальным объектом обольщения. Приобщение к миру мужчин означает для него не просто взросление, а потребность испытания настоящей жизни и исключительности. На самом деле же он остается неярким представителем коллектива, без особой индивидуальности. Половой акт и представлен в тексте романа как потеря героем собственного я: «его словно бы вообще не стало», «Адам исчез, словно он оставил свое имя где-то там, позади, ..., не было больше никакого "я", а на место его тело вступает "растущее наслажде-

ние”», желание «ворваться в нее, втиснуться, воплотиться», т.е. соединиться с женщиной. Общий крик является звуковым знаменателем эротического действия Лили и Адама. Соотношение тела и души метафоризируется таким же образом, как в первой части романа в связи с Войтеком: «будто от ее ласки заживает его израненная кожа». Многократная детализация сексуального акта мужчины и женщины представляет слияние тела и души, чувственности и духовности, а также человека и автомата, музыканта и инструмента.

Даже письма героя обозначаются как «чувственные записи их ночей, все посвященные Лиле», и ставленные на ее место. Это репрезентируется так, будто половой акт равнозначен письменному акту: «он, по сути, заново овладевал ею – словами». Более того, здесь повторяется и мотив зеркальности: «он умножал как в зеркале, еще раз обольщал» ее. Это и тематизируется в сюжете, когда любовники «возбуждались, глядя на свои многократные отражения» в зеркалах. Метафорой словесного произведения, использующего многорамочную композицию и двойничество, также становится зеркало. Это относится и к замене действительности фикцией.

Трагизм судьбы музыканта в том, что чувство реальности, самой живой жизни передается ему неживой машиной – автоматом. Адам сначала и думает, что происходящее с ним «точно был фильм», а не настоящее. Двойственность ситуации раскрывается и в том признании героя, что под опекой матери он был «несамостоятельным, но все-таки неким реально существующим ”я”», а после половых актов он полностью потерял свою самость, а не приобрел раньше нехватящего ему единства. Лилия от всего огораживает Адама, превращая его в своего раба, не став однако его «музой», «вдохновителем». Когда она бросает его, он чувствует себя «инвалидом», блуждая по «темной» Варшаве в поисках ее. Покупка механического пианино и призвана напоминать ему о его «любимом автомате». Совершенно очевидно, что трансформация в машину становится двусторонним процессом: герой превращается и в растение, и в робот.

Это демонстрируется в тексте. Запах Лили «заражает собственным образом» героя, словно «он превращался в автомат, которому дана команда: ”Локализовать”, а затем: „Дотронуться”». Вместо статуса управляющего «инструментом» музыкант становится управляемым, они словно становятся двойниками друг друга: «он машинально гладил» куклу. Адам сам осознает свое рабство: любовь же призвана развернуть творческие зачатки личности, однако «он околдован». «”Мужчина одомашненный”, – со злостью называл он себя в мыслях». Выйти из вегетативного образа жизни герою удается в конце второй части романа «Визит без приглашения», когда он активно старается восстановить, «оживить» отключенных марионеток.

Эпиграф второй части («Ибо не понимаю, что делаю; потому что не то делаю, что хочу») так же, как в первой, таким образом, точно предвещает и содержит историю ее главного героя, о которой повествуется в третьем лице, за исключением присвоенных ему и Войтеку фрагментов и пассажей. Согласно фикции, Войтек записал рассказ Адама, а затем отредактировал ее для романа. Вместо научной диссертации таким образом получилось художественное произведение, которое позволяет поэтически, с точки зрения другого героя осветить проблемы, поднятые в первой части. По утверждению второго романа книги Сосновского «Визит по приглашению», первый роман «Визит без приглашения» принадлежит писателю Анджею Вальчаку (чьим альтер-эго является Войтек). Такая конструкция романа в романе с соответствующими персонажами позволяет установить параллели и между героинями. Рассмотрим, как воплощается художественно и образ Марии, возлюбленной Анджея.

Мария – Автор. Помимо предвосхищения Анджеем критики его романа упоминается им некий журналист, который привязывается к нему ради Марии, замещающей писателя на встречах с читателями. Она может быть прототипом Беаты (бывшей жены Войтека) и в некотором смысле и Лили, однако она слушает старую, классическую музыку (подчеркнуто не Шопена) и ее одежда тоже строго традиционна (не как у революционерки). Анджей в этом плане противоположен ей, и его желание овладеть ею представлено через посредство современной музыки: «Мне страшно хотелось ворваться в ее жизнь, всколыхнуть ее своим пристрастием к громкой музыке, эстетике видеоклипа» (ср. мотив шума и музыки). Свою открытость к миру он объясняет как обращение к уродливому телу: «за дверями ее квартиры, я – извращенно наслаждаясь этим, словно изысканным, рисунком жилок на пораженной гангреной коже» (ср. вопрос тела и духа, а также метафоризацию кожи).

Писатель, по своему собственному признанию, хотел пережить очищение посредством написания романа, который он предназначил «не обязывающей игрой, реакцией на мои личные неприятности,

возможно, в какой-то мере также воображаемым обольщением Марии». Он и разоблачает свой писательский прием, которым рассказ об эротических киборгах он превратил в свои переживания с тем намерением, чтобы посредством такого текста воздействовать на любимую женщину: «поскольку, признаемся откровенно, пан Вальчак, кто стоял перед вашими глазами, когда вы так трепетно писали эротические сцены? На кого это должно было произвести впечатление?». В итоге опять же раскрывается как процесс акта письма, создания текста, так и творческая лаборатория художника-автора в виде фикционирования. Интересное созвучие получается между именем «Марии», «субмарины» и «марионетки», ибо все они являются символическими проекциями эротических желаний, учитывая и то, что это имя ассоциируется и с Девой Марией, и фигура Марии в «Визите по приглашению» действительно предстает неприкасаемой.

Кроме того, Мария не может принять ни человеческих тем вместо литературных, т.е. жизни в «книжках само по себе», ни факта опубликования личной исповеди живого человека. Этим она и отличается от неверной Беаты и сознавшей в проституции Лили: согласно метафоре, она – «нравственный образец из севрского фарфора», т.е. «совершенство среди несовершенных» (ср. как и музыка Рубинштейна согласно Адаму). Между тем она так же, как и Беата и Лилия, означает все для мужчины, как гласит дарственная надпись Анджея на обложке его романа: «Марии – для которой, без которой и которая...». Однако по этой причине Анджей и скрывает от нее историю написания романа.

Мария же ведет замкнутый образ жизни, и Анджей помогает ей отгородиться от реальности. Это метафоризируется так: «я боялся, как бы что-нибудь (не я) не нарушило кокон, который она сплетала вокруг себя, и, когда мы вместе шли по улице, я старался заслонять от нее самых отвратительных пьяниц». Мария, как и музыкант в романе, не причастна к живой жизни, следовательно, она не может быть реципиентом и творческим регенератором трагической истории человека, ставшим не по своей вине алкоголиком. Опустившийся же музыкант пан Кшись рассказывает свою судьбу писателю, переработавшему и издавшему ее в виде романа. Именно в этом можно обнаружить вторжение настоящей жизни в виде алкоголика в мнимую, артистическую, замкнутую женщины. Тем более что именно Мария становится невольной причиной знакомства Анджея и Кшись, так как ради нее (произведения на нее впечатления) и перетаскивается старинный буфет (ср. кресло) на новую квартиру и просится содействие пана в этом. Попытка оживления такой женщины и осуществляется посредством создания романного образа киборга, репрезентируемого «зверской хищницей», «актинией», «пианолой», любовь к которой может заставить замкнутого человека причаститься к живой жизни. Итак, роман Анджея получился поэтически эротическим.

Самоосмысление Ирены. Однако переименования в тексте второй части второго романа книги Сосновского заменяют как поэтическую презентацию истории любви и страстных сцен прозаическим, научным, так и фикцию – «реальностью». Ирена рассказывает о нехватке деталей истории Кшиштофа. Как выясняется из ее рассказа, участники проекта по обольщению музыканта называли женщин-автоматов «марионетками», т.е. управляемыми куклами, на которых словно можно было «играть» и имитировать сексуальный акт посредством радиосвязи. Ирена должна была исключить свои непосредственные эмоциональные связи как с подопытным Кшиштофом, так и с местом операции, чтобы она «воспринимала его как некую иллюзорную, несуществующую реальность или, вернее, существующую только в компьютерной программе». В презентации текста Сосновского опосредованная реальность между оператором и автоматом получается сходной той, которая устанавливается между музыкантом и инструментом, автором и его героем в литературном произведении, т.е. в этом опять же усматриваются как отношения творца и творения, так и воображения и реальности.

Итак, здесь раскрывается другой взгляд на любовную историю. Ирена теперь объясняет Анджею свою «вину» против Кшиштофа тем, что она пыталась сделать из него вольного, «цельного, подлинного» человека. Выясняется, что за научным интересом Ирены скрывалась и личная цель помочь Кшиштофу обрести себя, сбросить с себя материнскую опеку, делающую из него музыканта-«автомата», через посредство его любви к Лиле/Аглае. Поступок Кшиштофа (он «покрасил прихожую» в их квартире), совершенный по своей воле, выйдя из «запрограммированности», было первым делом, благодаря которому «он стал симпатичен» ей. Когда он начал «сочинять» для нее, т.е. опять же действовать не автоматически, она «стала думать о нем действительно как о партнере».

Однако впоследствии герой от зависимости к телу Аглаи полностью отвык от любой творческой реакции, даже перестал писать стихи: «он превратился в нечто наподобие гриба». В сравнении Ирены

герой будто стал «растением», более того, «некой черной дырой, которая никогда уже не будет излучать свет». Героиня разочаровывается в нем, потому что он «не воспользовался шансом», который она, по ее мнению, ему дала. Она сама ужаснулась тому, что под ее влиянием, как «Снежной королевы», насколько невооруженно он превратился в безвольного алкоголика-«автомата», которого Ирена как рассказчица характеризует переносно так, развивая свою же метафору о черной дыре: в нем «была пустота внутри», «все внешнее, подобно скорлупе, наклеенной его токсической матерью». А затем героиня объясняет свою последующую пассивность в отношении к Кшиштофу внешними, непреодолимыми обстоятельствами: «меня все время прослушивали» агенты.

Эксперимент с Кшиштофом (его отвлечение от музыки и порабощение женщиной-автоматом) же результируется обоюдной трансформацией участников. Ирена осознает, что со своей стороны она тоже стала роботом: «на том этапе я уже была рабом», и она сама захотела почувствовать «тепло» настоящего тела Кшиштофа. В этом смысле ее также можно считать двойником героя: она потеряла свое «я» и воспринимала Аглаю как свое собственное тело. Кроме того, Лиля (Зофья как Ирена называет ее) психически «заражала» ее и она «начала чудовищно уставать» от душевной вовлеченности вместо нейтрально-наблюдательской позиции, при которой можно было ей оставаться зрителем «фильма». По этой причине героине и были необходимы перерывы в ходе эксперимента. (Так Ирена объясняет «уходы» Лили от Адама).

Такая самопотеря презентуется в книге при помощи коренной метафоры человека-автомата. С окончанием проекта героиня словно превращается в робот: «Я стояла как громом пораженная. Техники далее смеяться стали: "Гляньте, как она зависла! Иренка, где у тебя кнопка, чтобы включить?"». Она в этот момент осознает, что именно совершила против человека, мужчины, однако реакция делает ее подобной Командору, а не Дон Жуану в женском облике: «Не молвив ни слова, я как автомат прошла в отведенную мне комнату и рухнула на постель...». Осознание происходит как будто в нереальных условиях: «в декорациях», «кошмарном сне». Ирена, рассказывающая об этом, имитирует оживление автомата, что свидетельствует о том, как история осмысливается заново в презентации нарратора второго романа: «Женщина впервые сделала неожиданный, резкий жест, а так все время она сидела неподвижно как сова, только надевала и снимала эти свои очки; сейчас она закрыла глаза ладонью».

Героиня понимает свой поступок, описанный как сплошная фикция (симуляция любовных актов, выведшихся на экраны мониторов), как несоответствующий ее личности: «Неужели это была я?». В рассказе Ирены с этого момента исчезает научно-объясняющий дискурс, говорящая переходит к другому слову о себе, ибо она в прошлом уже была не в состоянии определить свою самость: «Проблема моя состояла в том, что я уже не знала, кто я. Я уже не была Зофьей, это было совершенно ясно, но и Иреной тоже нет...». При этом снова приводится сближение результата эксперимента с Кшиштофом, но в этот раз не как «вина», а как метафорическое самоопределение героини: «Ирена осталась где-то там, в комнате, где в картонной коробке под окном тихо покрывался плесенью Данусин жакетик...». Героиня приняла на себя роль привлекательной, невольной обольстительницы, но в результате получилась хищница, «актиния», разрушающая жизнь мужчины-жертвы.

В прошлом Ирена восстанавливалась с помощью психолога, который заставлял ее, с одной стороны, «проводить много времени перед зеркалом», чтобы облегчить самоидентификацию, а с другой, – рассказывать ему о том опыте, который она приобрела, как «первооткрыватель» эксперимента. Однако оказывается, что в конце концов она стала из научного сотрудника человеком с эмоциями. Ирена же признается в том, что она не хотела освободиться полностью как от образа Аглаи, который знал Кшиштоф, так и от «чувства верности», привязанности к мужчине. И героиня становилась автором, так как по осторожности она начала «придумывать», т.е. сочинять, создавать вторичную действительность в беседах с психологом: «Кшиштоф стал литературным героем» (по ее определению) раньше, чем для писателя Анджея. Ирена проявила свои творческие способности, и теперь уже не в рамках научного эксперимента, а по своей личной инициативе она «плела истории». (Героиня и восстает против Анджея, считающего ее фикцией.)

Психолог же вел себя как объективный читатель – реципиент: «Тебе показалось, деточка, этого не было» (ср. писатель – «она сумасшедшая»). Очищение, которое переживал Кшиштоф от Барбары, теперь передавалось психологом Ирине: «Ты должна очиститься от всего, что там с тобой происходило. Кто такой Кшиштоф? Чужой человек, ... Ты ведь даже не видела его собственными глазами», лишь опосредованно, через куклу. Так повторяется мотив зеркала и ослепленных глаз у Гофмана в обратном

порядке: здесь заражается и Офелия. В результате осмысления собственной истории героиня уже относилась к ней по-другому. Это проявляется и в том, что она отказалась от обучения других операторов, так как не желала больше участвовать в проекте, а в качестве говорящей в настоящем уже переименует все вещи, явления, действия и т.п. Говорящая же употребляет слово «измарать» (противоположное по своему значению очищению) для обозначения своего «греховного» действия как героини в отношении подопытного мужчины: «Чудесное слово, не правда ли? Никто его сейчас не употребляет. А мне приходится». А рассказыванием своей версии писателю Ирена словно получает некое освобождение от своей вины.

Заключение

Подводя итоги нашему анализу, можно утверждать, что совершенно верное было наше изначальное утверждение, что в «Апокрифе Аглаи» женщина представлена как зверь, делающая из мужчины растение, однако это верно и в обратном порядке: творец оживляет свое творение и влюбляется в него, как Пигмалион в Галатею. Неважно, кто кого или что сотворяет, главное – это поэтический текст, в котором образ Аглаи – женщины-робота, разрушающей и вместе с тем оживляющей жизнь мужчины-музыканта – является базовой метафорой всех соотношений: как автор управляет своими героями и они становятся автоматами в его руках, так и женщина играет с мужчинами, превращая их в автоматов. Однако мужчина-герой может взбунтоваться (оживиться) и путем совершения поступка (освобождения автоматов) или собственного творческого акта (акта письма) забирает управление у автора и сам становится автором. Это же выражается и в заключительной фразе произведения: «это я», т.е. я – сам.

Список литературы

1. Козьмина Е.Ю. Композиция романа Е. Сосновского «Апокриф Аглаи»: моделирование читательской позиции. *Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение*. 2018;2-2(35):284-292.
2. Козьмина Е.Ю. Система нарраторов в гротескном нарративе романа «Апокриф Аглаи». Поэтика и прагматика нарративных практик. Коллективная монография. Екатеринбург: Интмедиа, 2019:141-153.
3. Щербак Н.Ф. «Апокриф Аглаи» Ежи Сосновского. *Топос. Литературно-философский журнал. еженедельное сетевое издание*. 15/11/2019. Доступно по: <https://www.topos.ru/article/literaturnaya-kritika/apokrif-aglai-ezhi-sosnovskogo>. Ссылка активна на 28.07.2020.
4. Голованова В.С. Мифопоэтика в романе Е. Сосновского «Апокриф Аглаи». *Язык. Текст. Книга*. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2019: 21-26. Доступно по: <http://hdl.handle.net/10995/78117>. Ссылка активна на 28.07.2020.
5. Стефанский Е.Е. Гротеск и его мифологические истоки в романах М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и Е. Сосновского «Апокриф Аглаи». *Третьи Лемовские чтения: сборник материалов*. Самара: Изд-во Самар. ун-та, 2016:250-264.
6. Сосновский Ежи. Апокриф Аглаи. СПб.: Азбука-классика, 2004. Доступно по: <https://www.e-reading.club/book.php?book=1010067>. Ссылка активна на 28.07.2020
7. Sosnowski Jerzy. Aglaja apokrif. Budapest: Európa Kiadó, 2006.

References

1. Kozmina EYu. Composition of the novel by E. Sosnovsky „Apocrypha of Aglaya”: modeling the reader’s position. *RGGU Bulletin. Series: History. Philology. Culturology. Oriental studies*. 2018;2-2(35):284-292.
2. Kozmina EYu. The system of narrators in the grotesque narrative of the novel „Aglaya’s Apocrypha”. Poetics and pragmatics of narrative practices. Collective monograph. Yekaterinburg: Intmedia, 2019:141-153.
3. Shcherbak NF. „Apocrypha of Aglaya” by Jerzy Sosnowski. *Topos. Literary and philosophical journal. daily online edition*. 11/15/2019. Available at: <https://www.topos.ru/article/literaturnaya-kritika/apokrif-aglai-ezhi-sosnovskogo>. Accessed July 28, 2020.
4. Golovanova VS. Mythopoetics in the novel by E. Sosnovsky „Aglaya’s Apocrypha”. *Tongue. Text. Book*. Ekaterinburg: Publishing house of the Ural University, 2019:21-26. Available at: <http://hdl.handle.net/10995/78117>. Accessed July 28, 2020.
5. Stefansky EE. Grotesque and its mythological origins in the novels of M. Bulgakov „The Master and Margarita” and E. Sosnovsky „Apocrypha of Aglaya”. *Third Lemovskie readings: collection of materials*. Samara: Publishing house Samar. University, 2016:250-264.

6. Sosnovsky Jerzy. Apocryphal Aglaya. SPb.: Azbuka-klassika, 2004. Available at: <https://www.e-reading.club/book.php?book=1010067>. Accessed July 28, 2020

7. Sosnowski Jerzy. Aglaja apokrif. Budapest: Európa Kiadó, 2006.

Сведения об авторе:

Молнар Ангелика, PhD доцент Института славистики, Дебреценский университет, г. *Дебрецен*, Венгрия.

E-mail: mandzsi@gmail.com

Адрес: Hungary 4032 Debrecen, Egyetem tér 1. Debreceni Egyetem

Bionote:

Molnár Angelika, Doctor of Philology, associate professor, Institute of Slavistics, University of Debrecen; Debrecen, Hungary.

E-mail: mandzsi@gmail.com

Address: Hungary 4032 Debrecen, Egyetem tér 1. Debreceni Egyetem