

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 фикции 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, разворачиваются 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 героини 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 герои 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 подъемы 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 мгновенно 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 представляется 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.