

Гротеск Как Средство Изображения Смешного и Страшного в Романах М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и Е. Сосновского «Апокриф Аглаи»*

Стефанский Е. Е. **

Аннотация

В статье исследуются эмоциональные концепты «страх» и «смех» в художественном дискурсе романов «Мастер и Маргарита» М. Булгакова и «Апокриф Аглаи» Е. Сосновского. Гротеск проводит границу между этими двумя эмоциями в обоих романах.

Ключевые слова: гротеск, художественный дискурс, эмоциональные концепты, славянские языки

* 本文 2008 年 5 月 2 日到稿，2008 年 10 月 9 日審查通過。

** Доцент, Самарской гуманитарной академии, Самара, Россия.

Grotesque as Means of Description of Fear and Laughing in the Novels “Master and Margarita” by M. Bulgakov and “Apocrypha of Aglaya” by E. Sosnovsky*

Stefansky E. *

Abstract

The article investigates emotional concepts of fear and laughing in an artistic discourse of the novels “Master and Margarita” by M. Bulgakov and “Apocrypha of Aglaya” by E. Sosnovsky. Grotesque make a border between these two emotions in both novels.

Key words: grotesque, artistic discourse, emotional concepts, Slavonic languages

* Received: May 2, 2008; Accepted: October 9, 2008.

* Associate Professor, Samara Academy of Humanities, Samara, Russia.

В своем знаменитом письме Правительству СССР выдающийся русский писатель первой половины XX века Михаил Булгаков выделил основные черты своего творчества: «...Черные и мистические краски (я — МИСТИЧЕСКИЙ ПИСАТЕЛЬ), в которых изображены бесчисленные уродства нашего быта, яд, которым пропитан мой язык <...>, а самое главное – изображение страшных черт моего народа, тех черт, которые задолго до революции вызывали глубочайшие страдания моего учителя М. Е. Салтыкова-Щедрина».¹

Для нашего современника польского писателя Ежи Сосновского эмоциональная составляющая словесного искусства также важнейший эстетический критерий оценки как собственных, так и чужих произведений: «Мне пишется эмоциями. Меня больше интересует чувственность, ассоциирующаяся с Дионисом, чем рациональное начало, связанное с Аполлоном. Литература, лишенная безумства, сильных эмоций, чувственности, интуиции, — это мозговая литература (...) Я люблю ту, что написана кровью».²

В настоящей статье предпринимается попытка сопоставить романы М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и Е. Сосновского «Апокриф Аглаи» с точки зрения выражаемых в них человеческих эмоций. В обоих романах доминирующими эмоциями являются страх и тоска, побеждаемые смехом. Для изображения борьбы этих эмоций оба автора используют прием гротеска.

Анализируя в книге «Homo amphibolos / Человек двусмысленный» мифологические истоки гротеска, С. З. Агранович и С. В. Березин видят их в древнейшей оппозиции хаоса и космоса: «Гротеск можно рассматривать как

¹ Булгаков М.А. Письма // Булгаков М.А. Собр. соч. В 5-ти тт. Т.5. Мастер и Маргарита. Письма. – М.: Художественная литература. 1990, – С. 446. 1990.

² Dudziak P. Jerzy Sosnowski. 2003 // http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_sosnowski_jerzy

недоструктурированные, недоразъятые «фрагменты», куски хаоса, прорвавшиеся в только что возникший космос и там продолжающие переживать метаморфозы»³.

Возникновение представлений о хаосе в формировавшемся сознании наших «волосатых предков» исследователи связывают с развитием у них рефлексивной функции:

«Человеческий разум только формировался и еще не успел выстроить мифологическую модель Вселенной, границы были неустойчивы, бинарные оппозиции только складывались. Все это, вероятно, не могло не вызывать невротическую дезориентацию и мучительную неопределенность. Может быть, это и был хаос?»⁴.

С возникновением мифов творения хаос загоняется в подземный мир. «Хтонический хаос, — пишут С. З. Агранович и С. В. Березин, — сохраняет в себе черты первичного хаоса, такие, как непознаваемость, **источник тревоги, страха и опасности** <...> На границе космоса и хаоса всегда пребывает **смех**, маркируя извечность оппозиции и неразрушимость бинарной модели»⁵.

Эта же древнейшая оппозиция, по мнению исследователей, определяет и прямо противоположные эмоциональные состояния (страх и смех), и рефлексию по поводу границы, вызываемые гротеском у воспринимающего его индивида.

В блестящем исследовании, посвященном гротеску в романе «Мастер и Маргарита», Л. Б. Менглинова подчеркивает, что Булгаков переосмысливает романтическую гротескную традицию. Это переосмысление, по мысли исследовательницы, идет по многим линиям. Главное же заключается, с одной стороны, в пародийной десакрализации канонизированного всеислия Бога (Иешуа

³ Агранович С.З., Березин С.В. Homo amphibolos / Человек двусмысленный: Археология сознания. Самара: ИД «Бахрах – М». 2005, – С. 288.

⁴ Там же. – С. 287-288.

⁵ Агранович С.З., Березин С.В. Homo amphibolos / Человек двусмысленный: Археология сознания. Самара: ИД «Бахрах – М». 2005, – С. 295 (здесь и далее выделения в цитатах мои. – Е.С.).

постоянно повторяет, что всё было не так, как записывал Левий Матвей), а с другой — в лишении «нечистой силы» традиционных для романтизма демонических черт (булгаковские бесы, говоря словами Рабле, «славные ребята и отличные собутыльники»). Таким образом, Булгаков на новом, реалистическом, витке возвращается к возрожденческому гротеску. «Очевидная в романе ирония над образами Бога и Дьявола, — пишет Л.Б. Менглинова, — изменила поэтику страха в булгаковском гротеске. Мотив страха, безусловно, присутствует в утопии Булгакова, но источником его являются не фантастические силы, а люди, их мысли и поступки»⁶.

В начале романа «нечистая сила» предстает в виде страшного «оно». Появление Воланда и его свиты в «культурном пространстве» Москвы сопровождается беспричинным страхом, который окружающие испытывают даже тогда, когда «нечистая сила» еще не успела сделать им ничего плохого.

На первых же страницах «Мастера и Маргариты» Берлиоза сначала охватывает «*необоснованный*, но столь сильный *страх*», что ему хочется «тотчас же бежать с Патриарших без оглядки», а потом, после видения возникающего из воздуха Коровьева, им овладевает *смятение*, в его глазах прыгает *тревога* и дрожат руки⁷.

Тревогу испытывает Степа Лиходеев во время разговора с Воландом. *Тревогу* и даже *печаль* обнаруживает в глазах Римского Варенуха во время бесконечной череды телеграмм из Ялты. На протяжении сеанса черной магии в варьете Римский стоит *бледен*, а во время сцены с вампиром Варенухой его охватывает *страх*

⁶ Менглинова Л. Б. Гротеск в романе «Мастер и Маргарита» // Творчество Михаила Булгакова: Сб. статей. Томск. 1991, - С. 77.

⁷ Текст романа «Мастер и Маргарита» цитируется по изданию: Булгаков М. Избр. произведения. В 2 т. Т.1 — Минск: Мастацкая літаратура, 1991. Все выделения в цитатах из художественных произведений мои. — Е.С.

задолго до обнаружения того, что Варенуха не отбрасывает тени. И даже знаменитый пес Тузбубен во время осмотра кабинета Римского, где побывала накануне нечистая сила, «зарычал, оскалив чудовищные желтоватые клыки, затем лег на брюхо и с каким-то выражением *тоски* и в то же время ярости в глазах пополз к разбитому окну. Преодолев свой *страх*, он вдруг вскочил на подоконник и, задрвав острую морду вверх, дико и злобно завыл».

Во всех перечисленных случаях мы сталкиваемся с проявлениями так называемого экзистенциального страха — состояния, причины которого неизвестны и непонятны людям⁸.

Важнейшая черта этого вида страха — безобъектность. Она очень отчетливо выражается синтаксическими средствами. Во многих случаях в восточнославянских языках для обозначения ситуации страха перед потусторонними силами используются безличные конструкции типа русск. *Чудится, Видится, Пугает, Пугать перестало*, полес. *Сэрэд ночи лякае, Пужать будя*.⁹

Такую же безличную модель использует, рассказывая о гибели Берлиоза, поэт Рюхин:

«— Секретаря МАССОЛИТа Берлиоза сегодня вечером *задавило* трамваем на Патриарших».

Говоря о той колоссальной роли, которую играют в русском языке безличные предложения различных типов, А.Вежицкая подчеркивает, что конструкции типа *Его переехало трамваем* или *Стучит!* рисуют мир как «сущность непознаваемую и полную загадок, а истинные причины событий неясны и непостижимы»¹⁰. Именно

⁸ См. подробнее: Стефанский Е. Е. Концепты, обозначающие экзистенциальный страх, в русском, польском и чешском языках // Русский язык в центре Европы, 2005, № 8. — Банска Бистрица, С. 12-18.

⁹ Левкиевская Е.Е. ПУГАТЬ // Славяноведение 2004, № 6. — С. 60 – 66.

¹⁰ Вежицкая А. Язык. Культура. Познание. — М.: Русские словари, 1996. — С. 73.

в таких конструкциях, по мысли исследовательницы, проявляется иррациональность русской души. В конечном счете, «субъектом действия» и соответственно объектом страха в таких конструкциях является непознанная сверхъестественная сила.

Тоталитарное же государство изображено в романе в виде коварных «они», что активно подчеркивается синтаксическими средствами.

Еще до того, как в «нехорошей квартире» поселилась свита Воланда, из нее начали исчезать люди: одного *попросили* зайти в милицию расписаться, другого *увезли* на работу в служебной машине.

Эта всепокрушающая сила власти подчеркивается неопределенно-личными конструкциями, которые намеренно нагнетаются при обозначении действий сотрудников «одного из московских учреждений». См., например:

- — Сейчас же, Иван Савельевич, лично отвези. Пусть там *разбирают*;
- Ровно через десять минут после этого, без всяких звонков, квартиру *посетили*, но не только хозяев в ней не *нашли*, а, что было уж совсем диковинно, не *обнаружили* в ней и признаков барона Майгеля;
- К нему [Ивану Бездомному] самому *пришли* именно затем, чтобы выслушать его повесть о том, что произошло в среду вечером;
- — Через четверть часа после того, как она покинула меня, ко мне в окна *постучали*;
- Этого гражданина уже *ждали*, и через некоторое время незабвенный директор Варьете, Степан Богданович Лиходеев, предстал перед следствием;
- — А вот интересно, если вас *придут* арестовывать? - спросила Маргарита.

— Непременно *придут*, очаровательная королева, непременно! — отвечал Коровьев, — чует сердце, что *придут*, не сейчас, конечно, но в свое время обязательно *придут*. Но полагаю, что ничего интересного не будет.

Подобно тому, как безличные конструкции обозначают действия неопознанной сверхъестественной силы, неопределенно-личные предложения в русском языке передают ситуации, субъектом которых, в конечном счете, является социум. Его действия не персонифицированы, однако сомневаться в источнике, направляющем их, не приходится: это все, кто обладает властью, законной или незаконной, формальной или реальной

Затем на протяжении всего романа «они» и «оно», говоря словами Бахтина, «развенчивается и превращается в смешных страшилищ»¹¹. Сеанс черной магии разоблачает сначала пошляка Бенгальского и развратника Семплеярова, а затем буквально *раз-облачает*, раздевает всю публику, поддавшуюся соблазну бесплатно приодеться. *Раз-облачению* наоборот подвергается грозный Прохор Петрович: от него остается только пустой костюм, выкрикивающий, подобно органчику в голове щедринского градоначальника, бюрократические приказы.

Смех маркирует в романе границу между добром и злом, структурирует отношения между «светом» и «тьмой», проводит черту, разделяющую радость и грусть, спокойствие и тревогу. В этом отношении весьма показательной выглядит сцена прощания Мастера и Маргариты с Москвой:

Прервал молчание соскучившийся Бегемот.

— Разрешите мне, мэтр, — заговорил он, — свистнуть перед скачкой на прощание.

¹¹ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — 2-е изд. — М.: Художественная литература, 1990. — С. 58.

— Ты можешь *испугать* даму, — ответил Воланд, — и, кроме того, не забудь, что все твои сегодняшние безобразия уже закончились.

— Ах нет, нет, мессир, — отозвалась Маргарита, сидящая в седле, как амазонка, подбоченившись и свесив до земли острый шлейф, — разрешите ему, пусть он свистнет. Меня охватила *грусть* перед дальней дорогой. Не правда ли, мессир, она вполне естественна, даже тогда, когда человек знает, что в конце этой дороги его ждет *счастье*? *Пусть посмешит он нас, а то я боюсь, что это кончится слезами, и все будет испорчено перед дорогой!*

Свист Берлиоза, а затем и Коровьева маркирует окончание московской жизни Мастера и Маргариты, полной тоски и страха, и их переход к покою.

Автор «Апокрифа Аглаи» на вопрос о том, что бы он испытал, если бы фантастика, описанная в его романе, оказалась реальностью, ответил в духе бахтинской монографии о Рабле: «Наверное, это был бы и страх, и счастье одновременно. Ведь миропорядок двойственен — он дает одновременно ощущение безопасности и поработченности. Ну да, я бы испытал страх и ощущение свободы!»¹². Чтобы показать эту двойственность, писатель насыщает роман гротескными ситуациями.

Три главных героя «Апокрифа Аглаи» постоянно рефлектируют по поводу границы между реальным и ирреальным.

Главная психологическая проблема оператора робота Ирены заключается в том, что она не может «выработать однозначного эмоционального отношения к миру»:

¹² Иткин В. Ежи Сосновский: «Книга должна быть умной, но не занудной!» // Книжная Витрина, 2005
// <http://www.opt-kniga.ru/kv/interview.asp?id=66>

Я думала: «Мне хорошо», — и одновременно: «Я этого не заслуживаю». Мне не доставало тех устройств и приборов, того пространства, и, когда я уже готова была разрыдаться от *тоски* (*z tęsknoty*), неожиданно разражалась *смехом* (*śmiechem*), до того нелепым все это мне казалось. Я *испытывала гордость* (*czułam się dumna*), и в то же время мне хотелось спрятаться со *стыда* (*ze wstydu*) в какую-нибудь мышиную норку.

Эта двойственность, по существу гротескность сознания людей, столкнувшихся с миром, который так или иначе представляется им чуждым и потому ирреальным, оборачивается гротескной ситуацией в финале вставного романа «Визит без приглашения».

Пианист Адам и герой-рассказчик Войтек в изрядном подпитии приходят поздним вечером в школу, где оба работают, и проникают в центр управления куклами-марионетками, замаскированный под школьную обсерваторию. Показательно, что в описании этого центра присутствуют типичные черты хтонического чудовища:

...Адам <...> наклонился над устройством. Оно оказалось куда больше, чем нам показалось поначалу, и занимало три стены обсерватории. Справа оно *оскалилось* (*szczyrzyła się*) черно-белой клавиатурой, смахивающей на клавиатуру небольшого синтезатора.

Пианист быстро догадывается, что кодом доступа к системе должна быть какая-то мелодия, сыгранная на этой клавиатуре. Перебрав множество композиций, он активирует систему с помощью марша из кинофильма «Веселые ребята», который известен в Польше под названием «Świat się śmieje» («Мир смеется»). Услышав звуки этой мелодии, герой-рассказчик, осознавший гротескность всей ситуации, думает про себя, что в данных обстоятельствах эта мелодия звучала

«особенно издевательски». Активированная система запускает роботов, которые обладают всем необходимым антуражем гротескных хтонических существ:

Во дворе <...> стали появляться в тусклом свете единственного фонаря какие-то силуэты <...> Люди вылезали по одному, по двое *из маленьких подвальных окошек над самой землей* <...> С такого расстояния они выглядели, *как маленькие фигурки из теста, еще мягкие, до конца не вылепленные, но уже оживленные случайным заклятием* <...> Никто из нас слова не вымолвил, точь-в-точь как если бы мы увидели целую *процессию призраков*.

Страшное заклятье, наложенное на пианиста иномирной куклой, снимается смехом:

— Представляешь, — наконец заговорил он, — эти автоматы... Эротические киборги, — голос у него задрожал, словно он сдерживал смех, — они, оказывается, старятся. Пыльные. Залежавшиеся. Облезлые. Просроченные. В вышедшей из моды одежде. Заплесневелые и грязные. *Уже почти мертвые. Вот уж поистине «Веселые ребята»* (в оригинале: *Świat się śmieje*).

Сопоставляя в своей знаменитой книге о Рабле возрожденческий гротескный реализм с гротеском, свойственным эпохе Романтизма, М. М. Бахтин объясняет истоки образа куклы-марионетки: «Для романтизма в этом мотиве на первый план выдвигается представление о чуждой нечеловеческой силе, управляющей людьми и превращающей их в марионетки, представление, совершенно не свойственное народной смеховой культуре. Только для романтизма характерен и своеобразный гротескный мотив трагедии куклы».¹³

¹³ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — 2-е изд. — М.: Художественная литература, 1990. — С. 48-49 (везде разрядка автора. — Е.С.).

О том, каким был образ куклы в традиционной народной культуре можно судить по описанию циркового номера «Мото-фозо» (очевидно, искаженное *метафорфоза*), который приводит в своей книге «Ни дня без строчки» Юрий Олеша. Артист ведет себя на арене как кукла («не какая-нибудь экстравагантная кукла — страшная или комическая — нет, это просто <...> юный франт с голубо-розовым, как у куклы, лицом»), он даже падает навзничь, если его перестают поддерживать. Когда куклу проносят по кругу партера, то на «его застывшей маске» появляется «маска смеха», дружески общающаяся со зрителями. В финале номера артист «оживал» и «от радости, что ожил» убежал с арены¹⁴. Комментируя этот фрагмент, С. З. Агранович и С. В. Березин отмечают, что описанный номер, который заимствован цирковыми артистами из архаических ритуальных практик, «воспроизводит в чистом виде изначальную модель отношений жизни и смерти и роль смеха, разделяющего и соединяющего оппозиционные полюса этой кардинальной модели»¹⁵ Следует вспомнить и еще одну куклу Ю. Олеша — точную копию девочки Суок из «Трех Толстяков», сказки, наполненной духом карнавальности. Роль этой куклы тоже двойственна: ее изготавливают для наследника Тутти, чтобы тот не видел живых детей и тем самым не развивался эмоционально, но благодаря сходству с ней Суок проникает во дворец Трех Толстяков и помогает восставшим.

При всем техническом антураже, сопровождающем марионетку Аглаю, этот персонаж уходит корнями в мифологические представления о кукле, которые имеют в Польше глубокие традиции. В народных верованиях кукла воспринималась как заместитель человека, его «модель» и одновременно как

¹⁴ Олеша Ю.К. Зависть. Три толстяка. Ни дня без строчки. — М.: Художественная литература, 1989. — С. 311-312.

¹⁵ Агранович С.З., Березин С.В. Homo amphibolos / Человек двусмысленный: Археология сознания. Самара: ИД «Бахрах — М», 2005. — С. 278.

иномирное существо, аналог нечистой силы, которая может принести зло. Например, в некоторых селах под Хелмом родители не позволяли детям слишком долго играть с куклой, утверждая, что «w lalce często złe siedzi» (в кукле часто сидит злой дух). Таких злых духов, вредящих детям, поляки называли *марудой*, *мамуной* или *богинкой*. В одном из народных рассказов внезапная смерть ребенка приписывается кукле, с которой тот любил спать; когда ее бросили в костер, то послышался писк и стоны «маруды», пребывающей в кукле. Кукла могла использоваться и для того чтобы наслать порчу, страх на человека или жилище. Так, согласно одной из русских быличек, строители дома, недовольные оплатой, подложили под балку куклу, из-за чего хозяева дома слышали каждую ночь детский плач. Им пришлось снимать крышу: «Нашли там куколку. Ма-аленька така, из тряпочек сшита; бросили ее в печь — и пугать перестало»¹⁶.

Кукла Аглая, с которой спал «большой ребенок» Кшиштоф, вырвала его «из-под материнской опеки, из зачатого круга материнской мечты» о музыкальной карьере сына. Он перестал быть роботом, управляемым матерью, но так и не смог стать полноценным человеком.

Роль марионетки Аглаи, управляемой оператором Иреной, в романе Е. Сосновского столь же двойственна. Сцены любви марионетки и пианиста наполнены лиризмом и тем самым сакрализованы. Гротескно сталкивая их с циничными рассуждениями Ирены об алгоритме обольщения или технических особенностях управления марионеткой, автор иронически снижает, профанирует их. А границей сакрального и профанного становится смех, зачастую произвольный:

¹⁶ Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5 томах. Т. 3. – М.: Международные отношения, 2004. – С. 27-31.

— ...А кроме того, как бы это деликатнее выразиться, вся работа оператора ночью заключалась в том, чтобы вести марионетку от одного включения программы «Эрос» к другому...

Я захохотал.

— Простите, чисто нервное. Жаль, что вы не слышали, как он мне рассказывал про это. Для него то были главнейшие минуты в жизни. Вся ваша команда была шайкой подлых сукиных детей.

Проблему действительности и иллюзорности происходящего приходится решать во время общения с Иреной и писателю Анджею Вальчаку. Вначале он воспринимает Ирену как героиню своего романа, сошедшую со страниц книги, выражаясь его словами, как «электрокофеварку, которая вдруг заговорила», и его собеседнице приходится напоминать ему: «А ведь мы действительно жили, неужто вы этого не понимаете?». Потом писатель сомневается в правдивости ее слов и целях встречи с ним:

«А вдруг Ирена была сумасшедшая? Или же агентом иностранной разведки, подосланной ко мне, чтобы своей фантастической историей скрыть правду, к которой я случайно подошел слишком близко?»

Выходом из этого заклятого круга сомнений для Вальчака становится «только то, что не вызывает никаких сомнений». Пробираясь в вечерних сумерках по криминогенному району Варшавы, опасаясь возможной слежки, писатель набирает в телефоне-автомате номер своего приятеля и в ответ на «исполненное тревоги “алло”» произносит только одно слово: «Jestem».

Вот как комментирует этот финал сам Ежи Сосновский:

«Ну а «Апокриф Аглаи» кончается словом «jestem», я не знаю, как это будет по-русски, но в польском языке оно означает обычное начало телефонного звонка. Если перевести его, получится: «это я» или «я существую». Когда я писал это, я

верил, что мы оба — я и мой герой — нашли лазейку, которая может привести нас к Правде»¹⁷.

ЛИТЕРАТУРА

- Агранович С. З., Березин С.В. Homo amphibolos / Человек двусмысленный: Археология сознания. Самара: ИД «Бахрах – М», 2005. – 344 с.
- Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Художественная литература, 1990.
- Булгаков М. А. Собр. соч. В 5-ти тт. Т.5. Мастер и Маргарита. Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – 734 с.
- Булгаков М. А. Мастер и Маргарита // Булгаков М. Избр. произведения. В 2 т. Т.1 – Минск: Мастацкая літаратура, 1991. – С. 282 – 655.
- Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. – М.: Русские словари, 1996.
- Иткин В. Ежи Сосновский: «Книга должна быть умной, но не занудной!» // Книжная Витрина, 2005 // <http://www.opt-kniga.ru/kv/interview.asp?id=66>
- Левкиевская Е. Е. ПУГАТЬ // Славяноведение 2004, № 6. – С. 60 – 66.
- Менглинова Л. Б. Гротеск в романе «Мастер и Маргарита» // Творчество Михаила Булгакова: Сб. статей. Томск, 1991. - С. 49 – 78.
- Олеша Ю. К. Зависть. Три толстяка. Ни дня без строчки. – М.: Художественная литература, 1989. – 495 с.
- Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5 томах. – М.: Международные отношения, 1999 – 2004 (СД).
- Сосновский Е. Апокриф Аглаи. – СПб: Азбука-классика, 2004. – 352 с.

¹⁷ Иткин В. Ежи Сосновский: «Книга должна быть умной, но не занудной!» // Книжная Витрина, 2005 // <http://www.opt-kniga.ru/kv/interview.asp?id=66>.

Стефанский Е. Е. Концепты, обозначающие экзистенциальный страх, в русском, польском и чешском языках // Русский язык в центре Европы, 2005, № 8. – Банска Бистрица, С. 12-18.

Dudziak P. Jerzy Sosnowski. 2003 //

http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_sosnowski_jerzy

Sosnowski J. Apokryf Agłai . – Warszawa: WAB, 2004. – 376 s.