WIELKIE TEMATY KULTURY W LITERATURACH SŁOWIAŃSKICH
Slavica Wratislaviensia CLXVII • Wrocław 2018 • AUWr No 3838

DOI: 10.19195/0137-1150.167.23

ZSUZSANNA KALAFATICS
Budapesti Gazdasági Egyetem, Węgry

Интерпретация смерти в книге *Мышкина дудочка* Алексея Ремизова

Последним крупным произведением Алексея Ремизова, которое вышло в свет еще при его жизни, стала книга *Мышкина дудочка* (1953)[1]. Появившиеся в эмиграции прозаические произведения писателя образуют своеобразный автобиографический цикл, смысловое единство которого „заключается в изображении культурного развития России и личной биографии писателя, паралелльного и одновременного развития истории и биографии, общественного и индивидуального, исторического и субъективного"[2]. Первой книгой цикла, в которой явно присутствует автобиографизм, является *Взвихренная Русь* (1926), а последней — роман *Мышкина дудочка*, воспроизводящий воспоминания писателя о пережитых военных буднях в Париже и гитлеровской оккупации города. Нарратор этого романа, подобно рассказчику из более ранних автобиографических произведений, блуждает по лабиринтам своей памяти. В его повествованиях мы прослеживаем пути скитаний по просторам прошлого и странствований по миру русской культуры.

После смерти жены Серафимы Павловны Ремизовой-Довгелло в 1943 году, в жизни Ремизова начался период интенсивной творческой работы. Возможно, что именно с этим трагическим событием, а также с потерями военного времени связывается то, что в романном мире писателя особая роль

[1] Начало работы над книгой датировано январем 1940 года. Окончательный вариант текста *Мышкиной дудочки* появился в 1953 году в Париже. Надо отметить, что первоначальная редакция книги и по художественной структуре, и по творческому замыслу отличается от изданного текста. Переработка текста заключалась, в частности, в сокрытии точных имен персонажей под прозвищами, а также в смягчении характеристики литературного мира Серебряного века. Об этом подробнее см.: А. М. Грачёва, *Финал Первой волны русской эмиграции и „большая проза А. Ремизова" („Мышкина дудочка")*, [в:] ее же, *Жанр романа и творчество Алексея Ремизова (1910–1950-е годы)*, Москва 2010, с. 152–165.

[2] А. д'Амелия, *Поздние повести Ремизова: в поисках жанра*, [в:] *Алексей Ремизов. Исследования и материалы*, отв. ред. А. М. Грачева, Санкт-Петербург 1994, с. 105.

© for this edition by CNS

отводится мотивам обездоленности, осиротелости, одиночества и, прежде всего, смерти. Тем не менее, лейтмотив произведения лишен трагического звучания, поскольку ремизовское мифотворчество всегда основывается на ироническо-игровом смешении различных трагических и комических голосов. Этот творческий принцип прослеживается уже в обозначении жанра: произведение определяется автором как интермедия. Известно, что с античной эпохи интермедии разыгрывались во время театрального действа. В большинстве своем это не связанные с сюжетом пьесы шутовские сцены, вставные комические сценки, или же, согласно определению Ремизова, „смешное действие среди бурь трагедии"[3].

Заглавие романа можно интерпретировать с точки зрения исторического и автобиографического уровней, с одной стороны, и как полигенетический символ, с другой. На уровне сюжета в доме номер 7 на улице Буало, где живет автобиографический повествователь, появляются мыши, и на сценической площадке интермедийных действий это событие становится началом длительной борьбы, схватки мышей и мышеморов. В квартире рассказчика живут три мыши, с которыми он прекрасно уживается. Особенно близкие отношения у него завязываются с мышью переселившейся в его кухню от соседей.

> Я всегда вымою тарелку, но никогда не вытру. А стал я замечать, что на утро все сухо и гладко, ровно б через пар прошло. В чем дело? Долго я думал и, наконец, додумался: мышка! — она язычком недомытое слижет, а потом хвостиком по тарелке пройдется и подчистит, вот почему, как через пар прошло. Я Слизухой ее и стал кликать.
>
> Мышке понравилось. Вижу, нисколько меня не боится, покличешь — я очень плохо вижу — так совсем подойдет близко, рукой взять. И у меня такое чувство: если бы я захотел, она вспрыгнула бы ко мне на колени.
>
> Чем-то, не знаю, я ее очаровал: или в имени „слизуха" таились мышиные чары или в моем голосе, как в первый раз прозвучало это имя, или от ее желания, освободясь от скучных соседей, жить под моим слепым «подстриженным» глазом или наши общие тарелки — содружество? [с. 66]

Незащищенность мышей вызывает у героя сочувствие, он начинает относиться к ним как к собратьям по судьбе. И хотя герой знает, что размножение мышей доставит много неприятностей дому, он стремится уберечь своих товарищей от истребителей, от смерти. День окончательного истребления мышей, их печального изгнания под звуки волшебной дудочки крысолова совпадает с разрушением союзных держав. После дюнкеркской битвы немецкая армия без труда оккупировала Францию. Париж и родину затем наполнят беженцы.

Повествователь настроен по отношению к мышам дружелюбно, он за то, чтобы мыши смогли спастись от жестоких и безжалостных преследо-

[3] А. Ремизов, *Мышкина дудочка*, [в:] его же, *Собрание сочинений*, т. 10. *Петербургский буерак*, Москва 2003, с. 4. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

© for this edition by CNS

вателей. Однако метафорически как герой, так и живущие в доме представители различных национальностей отождествляются с мышами, ведь они тоже гонимые беженцы в окружающем их враждебном мире, несущем собой уничтожение и разрушение.

В первых главах романа читатель встречается с различными формами смерти: среди жителей дома есть жертвы убийства, самоубийцы, играющий на скрипке учитель умирает от болезни, кто-то погибает при взрыве, а сосед врач-еврей исчезает после того, как его якобы арестовали. Через весь роман проходит чувство боли, причиненной рассказчику самой большой его утратой — смертью жены. Между смертью и жизнью, однако, нет четкой границы, так как герой наделен особой способностью общаться с покойными. Смерть появляется перед рассказчиком в образе одетой в белое женщины. Преодолевающая пространственные и временные ограничения встреча со смертью не вызывает страха у автобиографического рассказчика. Пересечение границ между мирами наблюдается и тогда, когда повествователю являются некогда жившие в доме умершие жильцы, оставившие на земле незавершенные дела. Герой как бы становится посредником между миром живых и потусторонней сферой[4].

Сюжетная структура этого романа также пронизана снами и различными видениями. Попытка размыть границы между сном и действительностью прослеживается во всем творчестве Ремизова. Поскольку его произведения насыщены описаниями сновидений, играющих определяющую роль в построении текста и создании сюжетной линии, исследователи всегда считали сон отличительным признаком, скрытой детерминантой ремизовского творчества, гипнологическим кодом модели мира писателя[5].

Сон в творчестве Ремизова — это также путь, ведущий к познанию мира и человеческой души в этом мире. Символическая природа сновидений Ремизова подтверждалась и научными открытиями, и представлениями современной психологии. Метанарративные тексты писателя позволяют сделать вывод, что он опирался не только на уходящие корнями в русскую народную традицию сонники и литературные обработки сновидений, но и был знаком с представлениями современной психологии о снах и методом психоанализа сновидений. Стремление словесно запечатлеть сон свидетельствует об интересе писателя к методам психоанализа. Ремизов регулярно вел дневниковые записи сновидений, подобно Зигмунду Фрейду

[4] По мнению Аллы Грачёвой, „карнавал масок Смерти, трагикомическое многоголосье пестрой толпы живых и мертвых, наполняющих ремизовское произведение, восходит к традиции «менипповой сатиры», к античным «Разговорам о царстве мертвых»". А. М. Грачёва, *Басни, кощуны и миракли русской культуры. («Мышкина дудочка» и «Петербургский буерак» Алексея Ремизова*, [в:] А. Ремизов, *Собрание сочинений, Петербургский буерак*, т. 10, Москва 2003, с. 420.

[5] Подробнее Т. В. Цивьян, *О ремизовской гипнологии и гипнографии*, [в:] *Серебряный век в России*, ред. Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян, Москва 1993, с. 199–238.

© for this edition by CNS

и Карлу Юнгу. Карандаш и лист бумаги он всегда держал у своей постели, чтобы после пробуждения сразу же записать, зарисовать увиденный сон. Писатель считал, что рисунок более точно и сущностно передает увиденное во сне, поэтому несколько лет подряд он вел графический дневник.

В художественной ткани произведения описания снов, видений переплетаются с реальными фактами, наблюдениями за повседневной жизнью, они взаимно проникают друг в друга. Оторванные от действительности видения в то же время оказываются и связанными с ней. В автобиографическом пространстве книги исторические события, происшествия повседневной жизни, видения, сны и мечты имеют одинаковую весомость и значимость. Видения в мире Ремизова означают не бегство от реальной действительности, а, скорее, принадлежат ей и обогащают ее. Почти невозможно отличить, где начинается мир снов и видений и где заканчивается изображение реального бытия.

В символической плоскости заглавие романа отсылает, с одной стороны, к знаменитой легенде о Гамельнском Крысолове[6], с другой — к известным произведениям и их авторам эпохи немецкого романтизма, в частности, к опере Вольфганга Амадея Моцарта *Волшебная флейта* (1791). Звуки дудочки интерпретируются и как зов Смерти, и в то же время как чудотворный глас, вестник вечной жизни и воскресения. На мой взгляд, стоит учитывать и третью систему отсылок — греческую мифологию. В мифопоэтических представлениях мыши нередко выступают как хтонические животные. Часто с мышами связываются предзнаменования смерти, разрушения, войны, голод, болезни и прочие беды. „В Греции, начиная с гомеровской эпохи, был распространен культ Аполлона Сминфейского, атрибутом, символом и священным животным которого была мышь”[7]. О мифологической связи, которая существует между Аполлоном и мышью, писал и Максимилиан Волошин. В его эссе упоминаются и воззвания к Аполлону Мышиному в первых строках *Илиады*, и статуя Аполлона работы Скопаса, „где солнечный бог изображен наступившим пятой на мышь”[8]. По мнению

[6] Легенда о загадочном крысолове, который сначала избавил немецкий город Гамельн от крыс, а затем обманутый магистратом города музыкант-волшебник выманил из Гамельна всех детей. Предположительно легенда возникла в XIII веке и была популярна не только в Германии. Впоследствии она служила источником вдохновения для многочисленных писателей, поэтов, композиторов, среди которых стоит назвать Людвига Арнима и Клеменса Брентано, Роберта Браунинга, Иоганна Вольфганга Гете, Генриха Гейне, братьев Стругацких, братьев Гримм, Валерия Брюсова и Марину Цветаеву.

[7] В. Н. Топоров, *Мышь*, [в:] *Мифы народов мира, Энциклопедия в двух томах*, т. 2, гл. ред. С. А. Токарев, Москва 1982, с. 190.

[8] М. Волошин, *Аполлон и мышь (творчество Анри де Ренье)*, [в:] его же, *Лики творчества*, Москва 1988, http://www.lib.ru/RUSSLIT/WOLOSHIN/voloshin_appolon.txt [дата обращения: 8.03.2017].

© for this edition by CNS

Владимира Топорова, не исключено, „что некогда сам Аполлон представлялся как бог-мышь, откуда позже его ипостась бога мышей”[9].

В своей интерпретации Топоров подробно рассматривает отношения мыши и муз, но, наряду с функциями поэтики, упоминает их пророческую роль. „Древние греки считали мышь пророческим животным”[10]. О пророческой функции Муз и Аполлона достаточно хорошо известно. Этот аспект особенно интересен тем, что мифологическим архетипом парижского дома является пророческое святилище Аполлона, дельфийский оракул, где находился знаменитый Оракул, образ которого в мире романа трансформировался в символ Буалонсого оракула.

В произведении в историях о отождествляемых с мышами обитателями дома особую роль играют колдовство, волшебство, чудо, гадание, предсказание — все, что стирает грань между человеческим и нечеловеческим, земным и потусторонним мирами. Рассказчик выступает своего рода посредником, проводником на пограничных переходах, связующим звеном между двумя различными мирами. Это посредничество, эта медийность является свойством и ремизовских некрологов.

В романную ткань вплетаются различные малые жанровые формы, в частности, некролог. Некролог пишется в память об умершем, в нем описывается отдельные события из жизни покойного и оценивается его жизнь. Жанр некролога, появившийся в первых столетиях христианства, позднее превратился в публицистический жанр. Существуют различные формы некролога, ниболее распространенными среди них являются надгробная надпись, стихотворная эпитафия. Разновидностью некролога можно считать и некрологи-пародии. Ремизов также писал некрологи-пародии[11] во времена своей вологодской ссылки, где в занимающемся самообразованием дружеском кружке, в Союзе свободных алкоголиков было принято прощаться с освободившимися товарищами юмористическими текстами. Создаваемый согласно литературным требованиям некролог может вбирать в себя признаки других литературных и фольклорных жанров: очерка, критической статьи, воспоминания, литературного портрета, рассказа, анекдота, плача-причитания, дружеского послания, поминального слова, разговора-беседы и некроэпистолы (письма к умершему). Уже в первые годы эмиграции Ремизов в качестве творческого эксперимента написал своеобразное мемориальное произведение — поминальную книгу. В произведениях *Ахру. Повесть Петербургская* (1922) и *Кукха. Розановы письма* (1923) автор возводит словесный памятник Александру Блоку и Василию

[9] В. Н. Топоров, *Mousai „Музы”: Соображения об имени и предистория образа (к оценке фракийского вклада)*, [в:] *Из работ московского семиотического круга,* сост. и вступ. статья Т. М. Николаевой, Москва 1997, с. 277.

[10] Там же, с. 285.

[11] Подробнее об этом см. Е. Обатнина, *Царь Асыка и его подданные*, Санкт-Петербург 2001, с. 13–30.

© for this edition by CNS

Розанову, соединяя при этом различные стилевые и жанровые особенности и продолжая разговор с душами усопших. Однако такое личное обращение, душевный разговор, размышления о вопросах бытия, смерти и вечной жизни отсутствуют в некрологах романа *Мышкина дудочка*.

Одиннадцатая глава книги представляет собой некролог, в котором автобиографический повествователь рассматривает жизнь и писательское творчество Ивана Шмелева. Текст был создан в 1951 году и выходил в свет в различных вариантах. В 1952 году данный текст был опубликован в нью-йоркской газете по случаю дня рождения Шмелева, затем в 1956 году был включен в посвященный памяти Шмелева сборник.[12] В романе *Мышкина дудочка* мемуарный очерк появился под заголовком *Центурион*. Согласно тексту некролога, *Центурион* является названием эротической поэмы Шмелева. На самом деле речь идет о произведении, текст которого долгое время оставался неизвестным, так как сохранился лишь в письмах писателя и назывался *Петухи*. По мнению известного ремизоведа, Юрия Розанова „это произведение, столь нехарактерное «для православного писателя», может быть правильно понято только в контексте романа в письмах с молодой поклонницей Шмелева Ольгой Бредиус-Субботиной, которой «Петухи» и были посвящены"[13].

Удивительно, но этот интимного характера текст, возникший в ходе переписки двух людей[14] и имеющий эротический оттенок, Шмелев, во-первых, отправил своему другу, философу Ивану Ильину, с замечанием „это передышка моя, разгулка"[15], а во-вторых, публично зачитал его в квартире Ремизова. Это событие запечатлено во второй, анекдотичной части некролога. Первая часть более традиционна, хотя очерк жизни и творчества Шмелева нельзя назвать традиционным, ведь в нем достаточно весомо присутствует субъективный элемент, показ судьбы вспоминающего, прощающегося автора-повествователя и событий из его жизни. Этот творческий принцип эксплицитно проявляется уже в первых предложениях главы: „Я не сравниваю себя со Шмелевым (1875–1950) — имя Шмелева большого круга и в России, и среди русских заграницей. Вспоминая Шмелева, говорю и о себе, потому что оба мы вышли на свет Божий в литературу, родились и росли на одной земле" [с. 128]. Параллельный показ двух судеб, двух творческих путей в ли-

[12] Ю. В. Розанов, *Очерк А. М. Ремизова „Центурион": текст и контекст*, „Вестник Вологодского государственного университета" 2016, № 2, с. 65.

[13] Там же, с. 67.

[14] „В день своего 35-тилетия (6 июня 1939 года) О. А. Бредиус-Субботина написала письмо И. С. Шмелеву, в котором недавно овдовевший 65-летний писатель увидел мистический смысл. В письмах И. С. Шмелева и Ольги Александровны отражены различные эпистолярные роли: писатель и восторженная читательница, учитель и старательная ученица, писатель и его верный критик". Н. Л. Блищ, *Эпистолярные разгадки стилевого двоеречия И. С. Шмелева*, „Веснік Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Янкі Купалы" 2011, сер. 3, № 1, с. 5

[15] Ю. В. Розанов, *Очерк* …, с. 67.

© for this edition by CNS

тературе обосновывают и два символических места: место рождения и место смерти.

> Оба мы замоскворецкие, одной заварки: купеческие дети. И домами соседи: дом подрядчика Шмелева и дом второй гильдии купца Ремизова, а между нами исторический Аполлона Григорьева (Аполлон Александрович Григорьев, 1822–1866, „органическая" критика, что по-современному „экзистенциальная"). […] Последние годы мы, как когда-то в Москве, снова сошлись на одной улице — я в № 7 Буало, Шмелев на другом конце — 91-ый. Между нами до оккупации Сирин-Набоков (№ 73) [с. 128, с. 131].

Упоминая общие места проживания — Москву и Париж, нарратор одновременно указывает и на стилистические и литературные различия во взглядах Ремизова и Шмелева. Символично, что писателей отделяют друг от друга, с одной стороны, экзистенциальная критика (Аполлон Григорьев), с другой стороны — новое поколение русских писателей (В. Набоков).

Наряду с подчеркиванием значимости Шмелева и признанием его величия, в некрологе можно найти и резкие высказывания в его адрес. Таким является и следующее утверждение: „Шмелев далек искусству слова" [с. 130]. Оно объясняется одним из основных убеждений Ремизова о происхождении русского языка, согласно которому язык русских писателей стал развиваться не по канонам „природного лада русской речи", а по нормам иностранных грамматик.

Своеобразная игровая и добродушная ирония улавливается и в упоминании о чрезмерном почитании Шмелевым высокопоставленных людей. В анекдотической части даже появляется ремизовская мистификация этой человеческой слабости: прибывающих гостей он представляет Шмелеву как важных персон. „И когда я познакомил Шмелева со знатным, большой был соблазн снова начать Центурион" [с. 134].

Эротическую поэму рассказчик также не удостаивает своей симпатией, что, однако, ни в коем случае не умаляет достоинств Шмелева. Вся книга явно свидетельствует о том, что в представлении Ремизова творчество является высшей формой бытия. В третьей главе описывается сон-видение, в котором показывается торжество Слова. Видение состоит из двух взаимосвязанных на уровне сюжета частей. В первой части душа вырывается из закрытого пространства квартиры и дома, с переполненных народом улиц возносится на Монмартр. Символично, что появляющаяся в видении книжная палата находится на месте Базилики Сакре-Кер. Здесь мир культуры соприкасается с трансцендентной сферой, все перечисляемые в видении писатели появляются как боги.

> Это книжная Палата: полно книг, и витрины с рукописями. Уже собралось много и входят; как я. Вижу знакомые лица, и со старых портретов знакомые. Тут все наши наставники и учителя нашего Парнаса: Мольер, Корнель, Расин, Буало, и „властители дум" — Стерн, Шиллер, Гете, Байрон, Тик, Бальзак, Стендаль, Диккенс. А вон и Достоевский…

© for this edition by CNS

> Я отошел к сторонке, разглядываю рукописи, — эти листки, сохранившие боль и восторг человека, неизбывное, незабываемое и трепет [с. 29].

Потом звуки колоколов заколдовывают, зачаровывают созерцающего рассказчика и напоминают ему о его прошлом, о жизни до эмиграции. Под воспоминания о Большом кремлевском колоколе начинается прощание. Во второй части видения повествователь прощается с земным бытием, материальным миром, с имеющими для него ценность книгами и рукописями. И если подчиненный времени материальный мир разрушается, книги истлевают, люди умирают, то слово — независимо от его носителя — всегда будет существовать, оно вне времени.

> Слово! когда говорят — Европа, Азия, Египет, о чем говорят? О слове. Все памятники искусства рушатся: смотрите, песок пустыни и дикая степь. Но слово… И я представляю себе ту последнюю минуту, когда слово осталось без уст — его нельзя сжечь, его нельзя отравить — и оно подымется и отлетит, трепетом самозвуча, со своим последним горьким словом: „Так зачем же все это было дано человеку на проклятой Богом земле?" [с. 30].

Согласно ремизовскому воззрению, смерть тела является лишь переходом жизни в иные формы, пространство культуры не подчинено законам времени. По убеждению Ремизова, любой слой прошлого может возрождаться и превращаться в „здесь" и „теперь". Как в памяти, так и в творчестве проявляет себя трансцендентальная, надвременная природа человека.

Библиография

Блищ Н. Л., *Эпистолярные разгадки стилевого двоеречия И. С. Шмелева*, „Веснік Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Янкі Купалы" 2011, сер. 3, № 1.

Волошин М., *Аполлон и мышь (творчество Анри де Ренье)*, [в:] его же, *Лики творчества*, Москва 1988, http://www.lib.ru/RUSSLIT/WOLOSHIN/voloshin_appolon.txt.

Грачева А. М., *Жанр романа и творчество Алексея Ремизова (1910–1950-е годы)*, Москва 2010.

Грачева А. М., *Басни, кощуны и миракли русской культуры. («Мышкина дудочка» и «Петербургский буерак» Алексея Ремизова*, [в:] А. Ремизов, *Собрание сочинений*, т. 10. *Петербургский буерак*, Москва 2003.

д'Амелия А., *Поздние повести Ремизова: в поисках жанра*, [в:] *Алексей Ремизов. Исследования и материалы*, отв. ред. А. М. Грачева, Санкт-Петербург 1994.

Обатнина Е., *Царь Асыка и его подданные*, Санкт-Петербург 2001.

Ремизов А., *Собрание сочинений*, т. 10, *Петербургский буерак*, Москва 2003.

Розанов Ю. В., *Очерк А. М. Ремизова «Центурион»: текст и контекст*, „Вестник Вологодского государственного университета" 2016, № 2.

Топоров В. Н., *Mousai «Музы»: Соображения об имени и предистория образа (к оценке фракийского вклада)*, [в:] *Из работ московского семиотического круга*, составление и вступ. статья Т. М. Николаевой, Москва 1997.

Топоров В. Н., *Мышь*, [в:] *Мифы народов мира, Энциклопедия в двух томах*, т. 2, гл. ред. С. А. Токарев, Москва 1982.

© for this edition by CNS

Цивьян Т. В., *О ремизовской гипнологии и гипнографии*, [в:] *Серебряный век в России*, ред. Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян, Москва 1993.

Interpreting death in the novel *The Flute for Mice* (*Myshkina dudochka)* by Aleksey Remizov

Summary

A well-known fact as it is, Aleksey Remizov composed his works triggered by autobiographical motives as short texts constituting various genres. In the montage produced, the former being observed as a creative principle, dream descriptions, narratives and obituary are arranged in a set. In *The Flute for Mice*, which is one of Remizov's last novels, death appears on different levels (on the level of the theme, motifs and genre). Mythological parallelisms being deciphered will contribute to outline the basic and persistent element of Remizov's worldview: bodily death is seen as the transmutation of life/soul, furthermore the space of culture is not subordinated to the laws of time.

Keywords: autobiographical principle, obituary–narrative, the myth of Apollo, metamorphosis, interpreting death

Interpretacja śmierci w powieści *Мышкина дудочка* Aleksieja Remizowa

Streszczenie

Stworzone na emigracji autobiograficzne utwory Aleksieja Remizowa złożone są z odmiennych gatunkowo krótkich tekstów zestawionych na zasadzie montażu. Zaliczają się do nich opowiadanie-nekrolog, wspomnienie o zmarłym, lament, opis snów i widzeń, które znajdujemy w jednym z ostatnich dużych utworów Remizowa — powieści *Мышкина дудочка*. Śmierć przenika całą tkankę utworu: pojawia się na płaszczyźnie tematycznej, ideowej i gatunkowej. Przy interpretacji mitologicznych paraleli uwidaczniają się zasadnicze elementy światopoglądu Remizowa, dla którego śmierć ciała stanowi jedynie przejście życia do innych form, a przestrzeń kultury nie podlega prawom czasu.

Słowa kluczowe: autobiografizm, opowiadanie-nekrolog, mit o Apollu, metamorfoza, koncepcja śmierci

© for this edition by CNS