ŻYWIOŁY

MOTYW WODY W LITERATURZE, KULTURZE I SZTUCE

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU GDAŃSKIEGO

ŻYWIOŁY

MOTYW WODY W LITERATURZE, KULTURZE I SZTUCE

ŻYWIOŁY

MOTYW WODY W LITERATURZE, KULTURZE I SZTUCE

pod redakcją

Ireny Hubickiej
Svetlany Pavlenko
Katarzyny Arciszewskiej-Tomczak

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU GDAŃSKIEGO
GDAŃSK 2020

Recenzenci
prof. dr hab. Ludmiła Szewczenko
dr hab. Natalia Maliutina, prof. UwB
dr hab. Irina Rolak
dr hab. Martyna Król-Kumor

Redaktor Wydawnictwa
Justyna Widzicka

Projekt okładki i stron tytułowych
Karolina Johnson

Skład i łamanie
Mariusz Szewczyk

Publikacja sfinansowana z budżetu konferencji naukowej
„Żywioły. Motyw wody w literaturze, kulturze i sztuce"
oraz ze środków Prodziekana ds. Nauki Wydziału Filologicznego
Uniwersytetu Gdańskiego i Katedry Rosjoznawstwa, Literatury
i Kultury Rosyjskiej Uniwersytetu Gdańskiego

© Copyright by Uniwersytet Gdański
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

ISBN 978-83-8206-013-3

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel./fax 58 523 11 37, tel. 725 991 206
e-mail: wydawnictwo@ug.edu.pl
www.wyd.ug.edu.pl

Księgarnia internetowa: www.kiw.ug.edu.pl

Druk i oprawa
Zakład Poligrafii Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel. 58 523 14 49; fax 58 551 05 32

Spis treści

Wstęp 7

I. Motyw wody w literaturze, kulturze i sztuce.
Wschodniosłowiański krąg kulturowy

Артур Малиновский
Водные локации в литературе (границы текста, семантика, топология) 11

Ирина Прохорова
Вечер на Волге П.А. Вяземского в «волжском дискурсе» русской поэзии
второй половины XVIII – первых десятилетий XIX веков 21

Татьяна Черкес
Трансформация образа русалки в жанре баллады 31

Joanna Nowakowska-Ozdoba
Obraz Dniepru w *Strasznej zemście* Mikołaja Gogola 45

Екатерина Романова
Мотив волшебной воды в сказках Михаила Жука 55

Надежда Сподарец
Топос моря в лирике поэтов литературной школы «Юго-Запад»
и одесском шансоне 61

Kinga Okroj
Мотив воды как мотив познания в *Странствиях и приключениях*
Никодима Старшего Алексея Скалдина 73

Agnieszka Lis-Czapiga
Motywy akwatyczne w liryce poetów „Skitu” 83

Галина Сподарец
Культурные метаморфозы реки Днепр в свете советской индустриализации 97

II. Motyw wody w literaturze, kulturze i sztuce.
Poza obszarem wschodniej słowiańszczyzny

Joanna Baum
Motyw wody w Koranie i tradycji islamskiej. Oczyszczenie i zbliżenie z Bogiem. 113

Александра Литовская
Мотив воды в древнегреческой комедии. 123

Ewa Szkudlarek
Pejzaż z wirującym płatkiem śniegu w twórczości Witkacego 135

Irena Fijałkowska-Janiak
Rzeki ezoterycznych powieści inicjacyjnych Gustawa Meyrinka 151

Dorota Karwacka-Pastor
Kropla, ulewa, powódź. Niszczycielska siła wody w twórczości Dino Buzzatiego 163

Adam Jarosz
„Jestem córką Morza Śródziemnego", czyli o literackich obrazach wody
w powieści *Écoutez la mer* Marie Cardinal 173

Anna Chudzińska-Parkosadze
Mitologizacja obrazu rzeki w eseju Olgi Tokarczuk *Odra* 187

III. Woda w badaniach językoznawczych

Ewa Baruk-Dzięcioł
Słów kilka o językowym obrazie wody 199

Aleksandra Hołomej, Michał Golubiewski
Motywy antyczne w nazewnictwie morskim 207

Magdalena Jaszczewska
Polskie paremie z komponentem woda 219

Tatiana Kopac
Водная стихия в песнях российской эстрады. Лексико-семантический аспект 229

Ирина Нечиталюк
Метафорический концепт «вода» в творчестве Бориса Херсонского 243

Wstęp

Woda jako symbol o rozbudowanym potencjale interpretacyjnym obdarzona została w różnych kulturach i cywilizacjach szerokim spektrum znaczeń, bogatą symboliką. Woda to *fons et origo*, źródło i warunek istnienia. W mitologiach o stworzeniu świata woda stanowi praprzyczynę życia, które wyłoniło się z oceanu, jest pramaterią, dającą początek wszystkiemu, co żyje. W tekstach kultury woda występuje jako żywioł łagodny, źródło witalności, piękna i dynamiki, a także – siła złowieszcza, groźna i niszczycielska, zdolna pozbawić życia. Metaforyka wody wiąże się z pojęciami: chaosu, zmienności, niestałości, przeobrażenia, oczyszczenia, odrodzenia ciała i ducha, zmartwychwstania, płodności, potęgi, chrztu, mądrości, prawdy, dobra i zła, cnoty, łaski, zapomnienia, kosmicznego umysłu, magii, kobiecości.

Oczyszczająca i odradzająca moc wody jest widoczna zarówno w aspekcie duchowym, jak i fizycznym. W religii chrześcijańskiej, islamie, hinduizmie i buddyzmie woda stanowi symbol oczyszczenia, odnowy cielesnej, psychicznej i duchowej. Przynosi symboliczne narodziny, śmierć i odrodzenie. W ceremoniach kultowych za pośrednictwem wody odbywa się przemiana, przejście do nowej rzeczywistości. Z obrzędowych kąpieli wywodzi się sakrament chrztu, oznaczający zmycie grzechu pierworodnego, odrodzenie i duchowe przyjęcie do zbiorowości. Symboliczne znaczenie mają wody Morza Czerwonego, Jordanu, Gangesu, Nilu, Tybru, Eufratu.

Woda stała się symbolem tajemnicy i nieziemskich zjawisk. W myśleniu magicznym stanowi ona bowiem granicę między światami żywych i umarłych, ułatwia poruszanie się między nimi. W kulturach pierwotnych rzekę traktowano jako etap drogi ku krainie zmarłych, który dusza po śmieci musiała pokonać.

Wiara w związane z żywiołem wodnym mityczne stworzenia, reprezentowane m.in. przez rusałki, stała się inspiracją dla malarzy, kompozytorów, poetów romantycznych, a także bodźcem do wnikliwych badań kulturowych.

Niniejsza monografia stanowi owoc analiz i interpretacji motywów akwatycznych obecnych w różnych inwariantach w literaturze, kulturze i sztuce. Wodę i wody, rzeki i morza, a także pojedyncze krople i płatki śniegu zinterpretowano w aspekcie literaturoznawczym, lingwistycznym i kulturoznawczym. Dzięki wspólnemu wysiłkowi badaczy z Rosji, Ukrainy, Niemiec i Polski mamy zaszczyt zaprezentować interdyscyplinarną publikację, będącą owocem intensywnej wymiany

doświadczeń i spostrzeżeń naukowych dotyczących motywu wody w tekstach kultury.

Warto także zauważyć, że prezentowany tom stanowi drugą część cyklu wydawniczego. W 2018 r. została opublikowana monografia *Żywioły. Motyw ognia w literaturze, kulturze i sztuce*, będąca pokłosiem badań i naukowej refleksji nad wieloaspektowym, niezmiernie bogatym i pozostającym niewyczerpanym źródłem inspiracji motywem żywiołów w kulturze.

Irena Hubicka

I

Motyw wody w literaturze, kulturze i sztuce. Wschodniosłowiański krąg kulturowy

Артур Малиновский
Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова

Водные локации в литературе (границы текста, семантика, топология)

Присутствие в тексте водного начала в прямом или опосредованном виде с очевидностью предполагает двуединую связь воды как образа природной стихии и литературной универсалии. Безусловно, «водная» сфера связана с активизацией мифологических структур в художественном мышлении классиков. Миф о воде в самом широком диапазоне истолкований послужил фундаментом для конструирования водного пространства литературы, состоящего из отдельных сфер, локаций с относительно четкими и в меру размытыми границами сущего и не-сущего, бытийного и деструктивного, витального и мортального. В интересующем нас аспекте проведения пространственных границ внутри и извне водного мира целесообразно учитывать полиморфическую природу субстанции и, соответственно, ее разные функции и прочтения. Ипостаси водной стихии – океан, море, река – существуют как целостности, немыслимые без дальнейшего дробления и дифференциации в квазиобразах. В литературе их дано такое множество, что можно без труда составить атлас водных образов с различной консистенцией и морфологическим составом. Далеко не полный перечень их выглядит так: болото, грязь, мокрый снег, слякоть, мокрота, холод, вонь, мрак. Зара Минц и Юрий Лотман констатируют: «Разновидностями инварианта воды являются все жидкие стихии…»[1]. С ними соседствуют и производные атрибутивные свойства: душный, сырой, мутный, холодный, грязный.

Сразу констатируем, что освоение «водной» мифологии в литературе XIX века идет по пути синтаксического развертывания, иначе говоря, перевода на уровень мифологической структуры повествования[2]. Присутствуя на поверхности текста, являясь в определенной степени его сигналетикой, образы стихии в то же время прячутся в глубинных слоях и не видимых невооруженным глазом матрицах такого сложного комплекса, как авторский

[1] З.Г. Минц, Ю.М. Лотман, *Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин – Достоевский – Блок)* [в:] *Типология литературных взаимодействий: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение*, Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 620, Тарту 1983, с. 35.

[2] Там же.

космо-психо-логос (термин Георгия Гачева), или психофизиология автора (термин Владимира Топорова). Такая восприимчивость и поистине культурная чувствительность к образам природных стихий говорит о том, что «глубинные мифологические единицы реалистического текста многозначны, могут входить в огромное число контекстов, сложно перекодироваться, что в принципе обеспечивает им множественность прочтений»[3].

Не удивляет поэтому связь воды и суши по принципу смежности, всеобщей мифологической сопричастности миру человека. Между стихиями разной природы устанавливается своеобразный изоморфизм, т.е. взаимопроникновение, слияние, синтез. Отправной точкой служат переживаемые человеком психоэмоциональные состояния, его собственно антропная сущность, проявляемая в наиболее кризисные периоды существования. События в жизни человека выходят за пределы обыденности, приоткрывая завесу иномирного, бесконечного, таинственного. Они довольно плотно прикреплены к экзистенциалам человеческого существования, передавая его пороговые, катарсические моменты. Топоров пишет:

> Этот прорыв сквозь предметное бытие или «бытие-в-мире» («Weltsein», по Ясперсу) в иной план бытия («Existenz»), в ноуменальный мир свободной воли, имеет место именно в пограничных ситуациях («Grenzsituationen»), перед лицом гибели, крушения («Scheitern»), неудовлетворенности существованием, лишенной очевидных оснований, и море – тот локус, где подобная ситуация возникает особенно естественно и относит человека в одну из двух смежных и имеющих общий исток областей – в царство смерти и царство сновидений[4].

В моменты подобных «прорывов» нами овладевает особое, глубоко изнутри идущее «океаническое чувство», в какой-то мере соседствующее с порханием «бабочек в животе» и согласующееся с тактовыми «колыхательно-колебательными движениями, фиксируемыми и визуально, и акустически, индуцирующими соответствующий ритм в субъекте восприятия и как бы вызывающими мысли и даже чувство беспредельного, отсылающими к началу, к творению, к переживанию его смысла»[5].

Переживание подобного чувства способствует формированию особого «степно-морского» комплекса, или пограничной модели бытия, по краям и пределам соприкасающейся со стихиями разной пространственно-временной удаленности и «спецификации». Сродные друг другу море и степь очерчиваются практически тождественными, завершающими и придающими им

[3] Там же, с. 36.

[4] В.Н. Топоров, *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического*, Москва 1995, с. 581.

[5] Там же, с. 580.

целостный облик рамками и границами. Архитектоника этих границ подобна и описывается в производных от них натурфилософских понятиях – волны, берег, дно, небо. Это пределы и границы стихий, касательные линии моря и степи. Они выступают своеобразными ключами к прочтению «„морского“ кода „неморского“ сообщения»[6], не только напрямую связанных с водой, но и опосредованно присутствующих в тексте образов, аллюзий, ситуаций, поведенческих ролей. Вода в большинстве случаев является фоном и зеркалом происходящего. Это метафора бытия человека, неотъемлемый компонент ландшафта его души.

Водные локации в тексте принципиально двухслойны: это и непосредственно связанные с водой образы, и параллельно идущие темы, в которых данная образность сокрыта в трансцендентальных глубинах, архетипах или «трансперсональной доминантности» (Эрих Нойманн). В этом втором, более глубинном слое, водная топика ситуативна, выступает эмблематическим знаком неводного, человеческого, экзистенциального. Стихия становится маркером антропоцентризма изображаемого, будучи «знаком иных семантических матриц (сравнение, уподобление, параллелизм, аллегория, эмблема, символ и т.п.) и „заместителем“ других образов – человека, в частности самого поэта, нередко помещаемого как в рамку между морем внизу и небом вверху»[7].

Одним из первых текстов с подчеркнуто персонажной функцией воды, движущейся в потоке человеческих эмоций, субъективных реакций на мир и трансформации поведенческих сценариев, является *Бедная Лиза* Николая Карамзина. Для конца XVIII века это был нетипичный авторский ход, обусловленный новым подходом к трактовке пейзажа как динамической категории, равноправной со всеми остальными действующими лицами и наделенной бытовой и культурно-исторической конкретикой. Как пишет Топоров, «пейзаж приобрел функцию эмоционально-фасцинирующего воздействия, стал существенным средством передачи общей атмосферы»[8]. Пейзаж в структуре повести не просто украшение, рамка, неотъемлемая часть идиллического описания, а прежде всего проекция личностного «Я» персонажа, зеркало его души, необходимый конструкт для ведения внутреннего диалога. Водная образность здесь как нельзя более уместно репрезентирует психологизированные (в меру объективных возможностей литературной риторики XVIII века) пейзажные описания.

В пространственной перспективе повести пруд – центр, к которому стягиваются все линии ландшафта. Им соответствуют стадии любовно-эротического томления, поданные в восходяще-нисходящей

[6] Там же, с. 578.

[7] Там же.

[8] В.Н. Топоров, *«Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения*, Москва 1995, с. 118.

тональности. Антропоцентризм пронизывал и ранние, «долюбовные» пейзажные зарисовки, передавая единство героини с природой, почти пантеистическую растворенность их друг в друге. Водные образы иллюстрируют всеобщее благополучие, идиллически стаффажную обстановку, нераздельно-целостное существование природных стихий.

> Ах, Лиза, Лиза! Что с тобою сделалось? До сего времени, просыпаясь вместе с птичками, ты вместе с ними веселилась утром, и чистая, радостная душа светилась в глазах твоих, подобно как солнце светится в каплях росы небесной; но теперь ты задумчива, и общая радость природы чужда твоему сердцу[9].

Мотив капель росы является повторяющимся и воплощается в ряде смежных образов: умильном взгляде, льющихся слезах, трогательных жестах прощания возлюбленных. Выстраивается градация слезливости: «Лиза рыдала – Эраст плакал…», «…Лиза, уединяясь в густоту леса, могла свободно проливать слезы и стенать о разлуке с милым»[10]. Разумеется, обилие слез, печаль, томление – непременные атрибуты сентиментализма. Атмосфера слезливости, созерцаемые Лизой воздушные туманы, которые «оставляли блестящие капли росы на зеленом покрове Натуры»[11], – все это подтверждение эстетики тотальной чувствительности, локализованной в рамках движения литературы в сторону индивидуализации и психологизации.

В этой «пейзажной микроскопии» глубинные слои водной мифологии налицо. Их дешифровка возможна на основе исторического панорамирования, взгляда извне и изнутри, оптики «последнего летописца» на древность в связи с современностью. Пейзаж в *Бедной Лизе* мерцает историческими смыслами.

> «Историческое» и «пейзажное» дополняют друг друга до некоего единого целого: «историческое» завязано вокруг изменяющегося времени, «пейзажное» – вокруг устойчиво-неизменного пространства. Высоко ценя «историческую» и «пейзажную» «микроскопии», имея вкус к конкретности, четкости и ясности, умея и любя рассматривать каждую деталь изблизи, Карамзин все-таки предпочитал дальновидение, глубокую перспективу, широкий горизонт, где ясность ближних планов растворяется в неопределенности, оповещающей о пределе, за которым начинается непроницаемость[12].

---

[9] Н.М. Карамзин, *Бедная Лиза* [в:] *Русская проза XVIII века*, Москва 1971, с. 596.
[10] Там же.
[11] Там же.
[12] В.Н. Топоров, *«Бедная Лиза» Карамзина…*, с. 90.

Таким «пределом», границей бытия и небытия выступает пруд с его главным архитектоническим признаком – водной гладью, отражающей, как в зеркале, эмоции и изменчивость чувств героев вплоть до их тончайшей нюансировки. Пруд – безмолвный свидетель и даже незримый участник «чувствительной» истории. Свидания возлюбленных происходят «или на берегу реки, или в березовой роще, но всего чаще под тению столетних дубов […] осеняющих глубокий чистый пруд, еще в древние времена ископанный»[13]. Пруд, отзеркаливая в своей глади счастливые моменты соединения сердец, впоследствии сокрывает под своими водами любовь. Из идиллически лучезарного стаффажного топоса он превращается в мрачное место с подчеркнуто мортальной семантикой. Актуализированное соседство смерти и водной сферы перенастраивает повествование на элегический лад. Но пруд как главный водный объект, несмотря на мрачную атрибутику в конце повести, «помнит» все же в своей архетипической памяти об изначально присущих ему свойствах и ландшафтных функциях. Они передаются в интенциях повествователя: «в глазах моих струится пруд; надо мною шумят листья»[14]. Безусловно, эта умиротворяющая тишина с легким оттенком язычества противопоставлена своей минорностью всеобщему ликованию *Натуры* с такой же пантеистической подсветкой: «рощи, кусточки оживились, птички вспорхнули и запели, цветы подняли свои головки, чтобы напитаться животворными лучами света»[15]. Налицо выраженный антропоцентризм пространства, в котором сопоставлены плоскости природного, человеческого и исторического. Формируется особая «метафизика ландшафта» (термин Валерия Подороги). Любой природный объект не существует сам по себе, а вписывается в структуры человеческого мира, наделяется личностными интенциями и соотносится с планом исторического. Со всей очевидностью такое «событие ландшафта» реализуется в карамзинском тексте и выступает «неискоренимым ингредиентом каждой человеческой жизни и души, является уже не только данностями природы, но и структурами человеческого бытия…»[16]. Заслуга Карамзина состоит в историзации пейзажного пространства, привязке отвлеченных образов и философем (органичных для его эпохи) к локализованным в исторической перспективе событиям и ситуациям. Поэтому водный комплекс в повести не просто рамка или общее место пасторальной риторики, а движущее начало сюжета, фактор индивидуализации и повышения событийного потенциала текста. Самоубийство Лизы вызвало целую серию подражательных жестов и сценариев. Закрепляется семиотический статус воды как строительного материала

[13] Н.М. Карамзин, *Бедная Лиза…*, с. 598.

[14] Там же.

[15] Там же, с. 596.

[16] Н. Мотрошилова, *Метафизика ландшафта против ландшафта метафизики*, «Синий диван» 2006, № 9, с. 83.

сюжетности, структурно-моделирующего фундамента события. В контексте «метафизики ландшафта» подобная связка природной стихии и событийности прочитывается как «топологика, т.е. логика, пытающаяся соотнести между собой и в одном месте гетерогенные пространственно-телесные элементы через близость и разрыв…»[17].

Подобная топологика реализуется и в дальнейшей русской литературе. *Майская ночь, или Утопленница* Николая Гоголя – очередной подробно выписанный нарратив пруда, существующего не просто в общем движении сюжета и потоке внутренней биографии персонажей, а в своеобразном рамочном обрамлении, отграниченном пространстве. Выражая «метафизику ландшафта» и соотносясь с персонажным миром, пруд наделен мощной мифомоделирующей функцией: «угрюмо обставленный темным кленовым лесом и оплакиваемый вербами, потопившими в нем жалобные свои ветви. Как бессильный старец, держал он в холодных объятиях своих далекое, темное небо, обсыпая ледяными поцелуями огненные звезды»[18]. Ассоциация с мировым древом как универсальным знаковым комплексом, выражающим вертикаль мира, вполне закономерна. Создается впечатление, что Гоголь намеренно накладывает этот миф на описание пруда, что повышает его символическую роль в тексте. «Ни один дуб у нас не достанет до неба. А говорят, однако же, есть где-то, в какой-то далекой земле, такое дерево, которое шумит вершиною в самом небе, и Бог сходит по нем на землю ночью перед светлым праздником»[19]. Кроме того, здесь же возникает образный коррелят мирового древа – лестница, соединяющая небесную и земную сферы: «у Бога есть длинная лестница от неба до самой земли. Ее становят перед светлым воскресением святые архангелы»[20]. Вслед за этим идет описание водного универсума, сегментированного на верх, низ и центр, середину. Вверху, на горе, располагался старый господский дом, связанный с прудом растительностью рощи. Гора – это и место, связанное с прудом, и «элемент пейзажа в мифе», и аналог мирового древа. Она также представляет собой своеобразный центр мира с протянутой за ее вершину осью, на которой располагаются звезды. Чарующее воздействие украинского неба сопряжено именно с «мифопоэтической космологией» (Топоров). «Посмотри, вон-вон далеко мелькнули звездочки: одна, другая, третья, четвертая, пятая… Не правда ли, ведь это ангелы божии поотворяли окошечки своих светлых домиков на небе и глядят на нас?»[21] Диалог Гали и Левка пронизан пантеистическим светом, созвучием небесной и земной сфер, гармонией сердец. Вставленные в него ландшафтные микроописания демонстрируют радость

[17] В.А. Подорога, *Метафизика ландшафта*, Москва 1993, с. 255.
[18] Н.В. Гоголь, *Избранные произведения в 2-х томах*, т. 1, Киев 1983, с. 61.
[19] Там же.
[20] Там же.
[21] Там же.

приятия бытия, нерефлексивную его интерпретацию в терминах мифа. Однако гора в повести имеет и оборотную сторону. Это локус нечистой силы, с которым связана история панночки и мачехи. Таким образом, верх, гора, ось мира предстают в амбивалентном освещении. Это и свет и мрак, любовь и ненависть, гармония и дисгармония.

Таким же неоднозначным является пространство низа. При этом оно структурируется как двухуровневое. Протянутая с горы ось ведет к пруду, так называемой видимой части низа, за которой находится загробный мир, мертвое царство. Пространство низа – это и берег пруда, на котором играют и плещутся русалки, и непосредственно то, что находится под водой: ветви деревьев и обитающие в пруду утопленницы. Пруд – это и надводное, и подводное, следовательно, он выполняет функцию границы, перехода из одного мира в другой. Маркером границы служит водная гладь, соединяющая мир реальный и ирреальный, волшебный. «Отражательная» функция пруда («водное зеркало») и есть тот фокус, в котором происходит переход из одного мира в другой.

Сходные характеристики пруда наяву и во сне – «пруд тронулся искрами», «вода задрожала», «колышется вода, будто дитя в люльке», – подчеркивают его роль проводника, медиума, делимитатора в тексте. Архетип воды сохраняет свою «значимость и ведущее место в системе бессознательного». Возникающая на основе «функционально-семантической двуликости воды, которая может быть живой и мертвой…»[22], игра смыслами, динамика переходности лишь интенсифицирует мифогенность образа.

Действенность пруда как границы между мирами усиливается особым свечением, сиянием, исходящим от него и разливающимся на весь ландшафт. Это сакральное пространство, в котором *язык космологии* и *язык антропологии* (термины Топорова) нераздельны, спаяны воедино. Герой испытывает особое обаяние ночи, рождающей в нем нечто похожее на «океаническое чувство», открытое, не знающее границ, снятых фантастическими видениями, иллюзиями. Типичный пример овладевающей человеком эйфории под влиянием природной стихии может быть описан так:

> Эта акустическая проницаемость характерна особенно для степной, границы не знающей открытости, подобно тому как морская открытость и беспредельность проницаема для взгляда и «открывает» человеку видения иных миров. И колебательно-колыхательные, вибрирующие движения морских вод или степных трав, собственно, и образуют те коротко-частотные волны, которые открывают простор взгляду и слуху вплоть до иллюзий[23].

[22] Н.Е. Меднис, *Поэтика и семиотика русской литературы*, Москва 2011, с. 232.
[23] В.Н. Топоров, *Миф. Ритуал. Символ. Образ…*, с. 582.

Wydawnictwo
Uniwersytetu Gdańskiego

ISBN 978-83-8206-013-3