Acta Baltico-Slavica

Acta Baltico-Slavica, 46
Warszawa 2022

Article No. 2347
DOI: 10.11649/abs.2347
Citation: Воронцова, К. (2022). «И махнуть из Риги в Краков…»: (не)традиционный Польский текст в цикле стихотворений Сергея Морейно *Краковский трубач*. *Acta Baltico-Slavica*, *46*, Article 2347. https://doi.org/10.11649/abs.2347

Vorontsova, K. (2022). "I makhnut' iz Rigi v Krakov…": (nie)traditsionnyĭ Pol'skiĭ tekst v tsikle stikhotvoreniĭ Sergeia Moreĭno *Krakovskiĭ trubach*. *Acta Baltico-Slavica*, *46*, Article 2347. https://doi.org/10.11649/abs.2347

Кристина Воронцова
Естественно-гуманитарный университет в г. Седльце
Седльце
kristina.vorontsova@uph.edu.pl
http://orcid.org/0000-0001-9230-1043

«И махнуть из Риги в Краков…»: (не)традиционный Польский текст в цикле стихотворений Сергея Морейно *Краковский трубач*

Сергей Морейно (род. 1964 г.) – по мнению многих критиков, «один из самых незамеченных среди тех авторов, которые изменили в 1990-е годы лицо русской поэзии» (Кукулин, 2008, с. 5). Действительно, его имя неизвестно широкому кругу читателей, хотя он успел выпустить внушительное число поэтических сборников, эссе и томов переводов. Автор утверждает, что поэт с его фамилией «умер» в 2006 году, однако он продолжает активно переводить стихи с польского, немецкого и латышского языков, причем «для Морейно перевод оказывается только поводом для собственного творчества. Это скорее переложения, нежели переводы» (Давыдов, 2000). В 2018 году он получает премию Андрея Белого в номинации «Перевод», однако на церемонии вручения критик Сергей Завьялов говорит о несправедливости такого однобокого признания: «Морейно – поэт во всем: в стихах, в прозе, в постоянном переходе через языковые границы, во взгляде на жизнь, в образе жизни» (Завьялов, 2018).

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 3.0 PL License (creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/), which permits redistribution, commercial and non-commercial, provided that the article is properly cited. © The Author(s) 2022.

Publisher: Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences
[Wydawca: Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk]

Стоит, однако, согласиться с тем, что поэзия автора так и не стала предметом какого-либо серьезного научного исследования[1], несмотря на внушительный объем стихотворных текстов и их тематическое разнообразие. В чем же причина тотального забвения в литературоведческой, критической и читательской среде? Илья Кукулин высказывает предположение, что дело в самой проблематике стихотворений: «Определить эту проблематику – значит описать одно из „слепых пятен" современного российского культурного сознания, одну из зон, в которых действуют механизмы, аналогичные фрейдистскому вытеснению в индивидуальной психике» (Кукулин, 2008, с. 7). Долгие годы проведя между Ригой, Краславой, фамильным городом польских графов Плятеров в восточной Латвии, и Москвой, Морейно усвоил модальность «полуиностранца», «внутреннего эмигранта», своеобразного «перекрестка культур», которая активно транслируется в его текстах вместе с зыбкими и ненадежными геопоэтическими ландшафтами. По мнению Ильи Кукулина, в 1990-е годы переходность воспринималась как нечто исторически исключительное для постсоветского пространства, а Морейно игнорирует общую тенденцию, настаивая на универсальности этой идеи.

Для данной поэтической позы автор выбирает и соответствующий геопоэтический восточноевропейский антураж, в котором среди других пространственных моделей Польский текст в стихотворениях Сергея Морейно, дед которого был польским гражданином, является безусловной семантической доминантой, регулярно появляясь на страницах книг и притягивая к себе внимание читателя. Образ Польши часто репрезентируется наряду с художественным пространством Германии и стран Балтии и именно в этой связке раскрывается ярче всего. При этом Сергей Морейно идет достаточно традиционным путем, намеченным еще полонофилами-шестидесятниками и воплощающим целый набор устойчивых паттернов, сложившихся в русской литературе во второй половине XX века во времена повсеместной влюбленности советской интеллигенции в польскую культуру, литературу, кино: «Морейно – автор новый, его герой – совсем не партизан Вайды и не школьник Окуджавы. Но вот какое-то похожее ощущение есть, совсем на другой основе, чем в 60-е, но есть» (Кукулин, 1999). Впрочем, говорить, что взгляд поэта на Польшу – исключительно традиционный, тоже неверно. Сам автор по этому поводу категорично утверждает:

> от советских переводов польской поэзии меня тошнило –
> и тошнит до сих пор

[1] Попытки осмыслить феномен Морейно и его поэтические приемы можно встретить в статьях Ильи Кукулина, а также в ряде публикаций, где имя поэта упоминается лишь в контексте других авторов (см.: Верина, 2017; Калашникова, 2015; Николина, 2012) либо при анализе его переводческих работ (см.: Третьякова, 2019; Холманских, 2015).

мне чуждо почти все, что делали самойлов, эппель, британишский, астафьева
(за исключением разве того, что делал сам самойлов под влиянием тувима –
но тут включается юношеская ностальгия)
этот их «польский текст» я считаю слюнявым, русофонным и при этом не лишенным подхалимства
(а русские переводы шульца считаю отвратительными)

нб. их труд я считаю чрезвычайно важным, судьбы – уникальными, трудными, удивительными
но чего нет, того нет (и не потому что иначе нельзя было – они так сами решили)
(С. Морейно, личная переписка, 16.07.2020)[2].

С другой стороны, избежать многих паттернов и стереотипных образов, воссоздаваемых предшествующими эпохами, ему также не удается. Таким образом, даже в репрезентации художественного пространства Польши автор и его лирический герой остаются верны извечному положению «между»: между традицией и инновацией, между абсорбированием культурного наследия и бунтом против него же, между интертекстуальностью и попытками нащупать собственный нарратив. Между любовью и не любовью к Польше, о которой поэт говорит: «я не полонофил, Польша – мой дом, какой есть, такой есть, я его не люблю и не ненавижу, просто привязан к нему и всё» (С. Морейно, личная переписка, 16.07.2020).

Попытаемся проследить генезис Польского текста[3] в стихотворениях Морейно в аспекте традиционализма и инноваций на конкретных примерах.

Краков как новая Варшава

Одной из своеобразных «визитных карточек» поэта можно считать цикл о путешествии в Польшу *Краковский трубач* (датируется 1989–1990 гг.), в котором наиболее очевидны интертекстуальные связи с предшествующей литературной традицией, от которой автор в настоящий момент предпочитает дистанцироваться. Анализируемый цикл существует в двух вариантах – оригинальном, написанном по свежим впечатлениям после посещения Кракова

[2] Авторская орфография и пунктуация сохранены.

[3] Под Польским текстом русской культуры в данной статье понимается «совокупность тем, мотивов и сюжетных ситуаций, связанных с художественным воплощением образов Польши и поляков, а также сопутствующих этому воплощению типов авторских оценок» (Сетько, 2016, с. 3), а также набор существующих в лингвокультуре «внетекстовых факторов моделирования сверхтекста и культурных мифологем, влияющих на интерпретацию художественных произведений реципиентом» (Воронцова, 2020, с. 23). Написание с заглавной буквы аналогично написанию устоявшихся в литературоведении терминов Петербургский текст и Итальянский/Венецианский/Римский текст русской культуры.

в 1988 г., и более позднем – из сборника избранных стихотворений **См.* (2008 г.). Мы будем рассматривать эти два текста как стихотворения-дублеты в единой, хотя и эволюционировавшей, авторской картине мира.

Что интересно, для советской интеллигенции любимым городом долгие годы оставалась Варшава, город молодых, по меткому выражению Булата Окуджавы, «пропитанный любовью и муками обожженный» (Окуджава, 2001, с. 313), а старая королевская столица – Краков – воспринималась скорее как красивый «грандиозный музей» (Агапкина, 2000, с. 178) под открытым небом, магический лабиринт, неметчина, в которую хорошо приехать с однодневной (и не больше) экскурсией, чтобы побродить по узким улочкам Старого города и послушать хейналиста, того самого краковского трубача, который трубит сигнал тревоги каждый час с башни главного костела города. В *Краковском трубаче* ситуация обратная: Варшава – это мортальное пространство, в котором ключевой сигнатурой оказываются знаменитое кладбище Повонзки и к которому лирический герой обращается: «ты помнишь разбитые храмы / и любишь фамильные склепы» (Морейно, 2000). На контрасте Краков неожиданно становится самым любимым городом, городом жизни и вечного возвращения. Говоря о Варшаве, следует также отметить, что автор называет столицу «славянско-еврейским Парижем» (Морейно, 1990), безусловно, отсылая к эпохе до разделов Польши, когда оригинальный архитектурный облик и развлечения города неоднократно сравнивались с французской столицей. Эпоха, которая была утрачена не в последнюю очередь из-за того, что Российская Империя целенаправленно перестраивала Варшаву в неоклассическом стиле, стремясь сделать ее менее европейским городом, иными словами, «присвоить»[4]. В более позднем варианте *Краковского трубача* городской текст польской столицы полностью отсутствует, и Краков остается практически единственным парагеографическим понятием, отвечающим за воссоздание художественного пространства страны (в варианте 2008 года упоминается только Лодзь, не самая типичная точка на польской карте в советский период). Та же стратегия определяет и поэтическую вселенную другого поэта, увлеченного Польшей в 90-е гг., Александра Анашевича, в которой все конфликты и действия разворачиваются в границах «от Познани до Кракова» (Анашевич, 1997, с. 21), минуя Варшаву, а сквозные персонажи поэта – уличные артисты, лилипуты, актеры театра кабуки – предпочитают выступать именно на средневековых площадях старой королевской столицы, наиболее подходящем карнавализированном пространстве[5].

[4] Подробнее о реализации идеологического потенциала имперской архитектуры на бывших польских территориях и особенно – в Варшаве (то есть поглощения «чужого» «своим») (см.: Paszkiewicz, 1991).

[5] Подробнее о Польском тексте Александра Анашевича (см.: Vorontsova, 2019, сс. 139–150).

Если же сравнивать городские тексты Варшавы и Кракова в литературе второй половины XX века, то на фоне искренних признаний в любви польской столице с разнообразными описаниями современных широких проспектов, романтических парков, Старувки (восстановленного из руин исторического центра) стихотворения о Кракове поражают гомогенностью и ограниченностью в пространстве. Все авторы, словно сговорившись, описывают только Главный рынок, несимметричные башни главного костела и, собственно, хейналиста: Владимир Приходько *Краков* (1968 г.): «И трубил трубач на башне, / Чтобы помнил я об этом», «И трубил трубач над нами, / Освящая наши встречи» (Борисов, 1975, с. 387); Виктор Федотов *Вечер в Кракове*: «Трубит, отмеряя точно / каждый начавшийся час», «Как же тревожно-протяжен / звук поднебесной трубы» (Васильева, 1980, с. 70); Булат Окуджава *Прощание с Польшей* (1966 г.): «Над Краковом убитый трубач трубит бессменно. / Любовь его безмерна. Мотив тревоги чист» (Окуджава, 2001, с. 297); Генрих Сапгир *Возвращение в Итаку* (1970–1974 гг.): «Разве то что в Кракове каждый час на ратуше / Плачет маленький трубач из средневековья» (Сапгир, 1989, с. 113); Ян Бернард *Холм Костюшко* (1991 г.): «Будил веков колоннады, / Подхватывал трубный сигнал» (Бернард, 1991, с. 75) и так далее. Примечательно, что в более позднем тексте Морейно сам трубач появляется как раз только в заглавии, и его сигнал, хорошо знакомый русскоязычному реципиенту Польского текста, присутствует имплицитно, однако явно направляет перемещения лирического героя по ментальной карте Европы. В более раннем варианте есть строки: «а завтра с продавленным горлом / трубач задохнется на башне» (Морейно, 2000). В связи с этим автор объясняет:

> фактически он для меня и не существует
> он возник как символ церкви св. Марии
> в которой я целиком отсидел/отстоял одну из первых месс в своей жизни
> и одну из немногих – в польше
> (хотя потом я и дружил с ксендзами, и пил с ними в плебаниях, но на мессы не ходил)
> помню – было очень холодно (1988 год); холодно и страшно
>
> и конечно же он задыхается не от татарской стрелы
> а от нас самих (С. Морейно, личная переписка, 16.07.2020).[6]

В данном контексте образ хейналиста сам по себе является воплощением вечного обновления и повторяемости, а значит, и Кракова как такового, в интерпретации Морейно: каждый час мелодия раздается на четыре стороны света и каждый же раз обрывается на трагической ноте в соответствии с легендой

[6] Авторская орфография и пунктуация сохранены.

об убитом трубаче, который еще через час «восстанет» из небытия, чтобы повторить все сначала.

Краковский трубач Морейно в некоторой мере интертекстуально связан с главным «программным» произведением советской эпохи о Польше – песней Булата Окуджавы *Прощание с Польшей* (1966 г.), которую бард посвятил подруге и переводчице его текстов – Агнешке Осецкой. И это несмотря на то, что Сергей Морейно категорически заявляет о любых связях с этим текстом: «они случайны, я терпеть не могу Окуджаву, кроме одной песни про шарик» (С. Морейно, личная переписка, 16.07.2020). При этом очевидно, что стихотворный цикл во многом полемичен романтическому представлению советских шестидесятников[7], хотя формально имеет ту же диалогическую направленность:

Булат Окуджава	Сергей Морейно
Потертые костюмы сидят на нас прилично, и плачут наши сестры, как Ярославны, вслед, когда под крик гармоник уходим мы привычно сражаться за свободу в свои семнадцать лет. (Окуджава, 2001, с. 297).	Полвека назад мы ушли бы с тобой на войну где кто-то простой и суровый потребовал: жди меня я вернусь я с победой вернусь а нынче у нас не осталось за что уходить (Морейно, 2008, с. 44).

Можно предположить, что лирические герои обоих поэтов, слушая сигнал краковского трубача, думают об одном и том же, но с разным эмоциональным восприятием будущего. Если в песне Окуджавы есть надежда на позитивные изменения («Мы – школьники, Агнешка, и скоро перемена»; Окуджава, 2001, с. 297), то в стихотворном цикле Морейно у персонажей не осталось самого главного – мотивации для сопротивления, пресловутой «высшей свободы», которая была своеобразной путеводной звездой советской интеллигенции[8]. Европа для них превращается в символическое замкнутое пространство («давно на воротах Европы написано: „нет / ни входа, ни выхода" всем кто умеет читать»; Морейно, 2008, с. 44), поэтому остается только перемещаться внутри границ без надежды увидеть внешний мир. Польша, а именно ее старая столица, в этом контексте, впрочем, кажется, играет особенную роль места, где какие-то перемены все-таки еще возможны, поэтому и лирический субъект стремится сюда время от времени, сбегает, резко, отчаянно, поддавшись первому порыву:

[7] Как и культовому произведению Константина Симонова *Жди меня, и я вернусь*…, конечно. Однако в «польском» контексте, на наш взгляд, уместнее сравнивать именно с текстом Окуджавы.

[8] Стоит также отметить, что в первоначальной версии данная часть не входила в цикл и носила самостоятельное название *2 сентября 1989 года*, отсылавшее ко Второй мировой войне, однако в версии 2008 года, по словам автора, цикл сокращен и переделан в угоду концепции книги.

чтобы встать однажды утром
и махнуть из Риги в Краков
в сумасшедший город Краков
а в кармане ни гроша
(Морейно, 2008, с. 45).

Безумный город и притягивает безумцев и творцов, живущих по велению сердца[9]. Лирический герой Морейно по Кракову также ходит уже протоптанными его предшественниками тропами, редко отклоняясь от намеченного литературой маршрута, однако даже на Главном рынке он замечает концептуально новую для Польского текста сигнатуру, никем ранее не упоминаемую, – Сукенницы, или Суконные ряды:

Сразу в Краков давай. Там политика падает ниц
перед скопищем цен, а на площади – снег. И с колен
до апреля не встанет зелёный бисквит Сукенниц,
и газеты маляр не налепит на окорок стен
(Морейно, 2008, с. 46).

Нетрудно заметить обилие гастрономических метафор: одна из главных туристических достопримечательностей города сравнивается (очевидно, что по вычурной форме) с бисквитом, а стены Старого города – с окороком. Сам автор по этому поводу иронично замечает: «поскольку люблю поесть, мог бы составить (ну да не один я!!!) гастрокарту: лучший смалец, лучший шницель, лучшие картачи, лучший паштет» (С. Морейно, личная переписка, 16.07.2020).

При этом очевидно, что в описаниях городского ландшафта колористика обусловлена временем года, выбранным для путешествия: зимние сырые сумерки изменяют цвет Суконных рядов, обычно воспринимаемый в солнечную погоду как желтоватый, кремовый, но точно не зеленый. Лирический герой Морейно посещает Краков в абсолютно не типичный для русскоязычных путешественников сезон[10]: он все же идет в обретении Польши абсолютно своим

[9] В этом смысле образ Кракова у Морейно крайне близок магическому пространству, реконструируемому в фэнтези-романе *Ключ из желтого металла* Макса Фрая (Фрай, 2009), еще одного русскоязычного автора, живущего в другой Балтийской стране – Литве. Главный герой данной книги, настоящий фланёр и искатель приключений, скитается по европейским городам в поисках «золотого ключика» от таинственной двери, то есть с достаточно безумной целью. В разных точках на карте Европы с ним происходят по-настоящему страшные события, но только в Кракове он чувствует себя действительно спокойно и на своем месте, считая этот город крайне дружелюбным и благосклонным к таким, как главный герой (См.: Воронцова, 2017, сс. 18–26).

[10] Пожалуй, единственный пример зимних описаний Польши, при этом на редкость позитивный и жизнерадостный, можно встретить в цикле Виктора Бокова *Закопанская встреча* (1969 г.), в которых снег играет ключевую роль. Горный курорт сравнивается с зимним Краковом явно не в пользу старой столицы: «Снег в Кракове мятый и рыжий, / а здесь он спортивный и лыжный. / Снег в Кракове вялый, томленый, / А здесь он как сахар пиленый» (Боков, 1969,

путем, как и положено безумцам. Кроме того, Краков, представляющийся советским литераторам застывшим образом, уже законсервированным во времени, для людей постсоветского периода имеет совершенно иные коннотации: это и один из самых популярных для посещения туристами польских городов, и бесшабашное урбанистическое пространство с молодежными барами и тематическими кафе, и университетский хронотоп. Словом, теперь это живой и вечно обновляемый город, место которого раньше занимала Варшава. Именно поэтому в стихах Морейно Краков больше не является просто открыткой, он наполняется цветами и звуками, а также сам по себе начинает воплощать идею цикличного восстановления. Пасхальное ощущение зашифровано во многих образах лирического текста, но более всего – в самом городе: предполагается, что с колен Сукенницы, расположенные в сердцевине Кракова, «встанут» к апрелю, то есть именно к празднику Воскрешения Господня, когда на рыночной площади появляются традиционно праздничные пасхальные «пальмы» и торговые ряды.

При этом название площади (Rynek Główny) автором не озвучивается, однако некая карнавализированность описаний позволяет получить ассоциативную связь со средневековыми ярмарками, упомянутыми и в стихотворениях Александра Анашевича, и ранее – в незаконченной поэме Давида Самойлова *Последние каникулы*, в которой авторское *alter ego* путешествует по медиевистскому пространству Польши со скульптором Витом Ствошем, создателем алтаря Мариацкого костела, с башни которого и подает сигнал хейналист. Отдельного внимания заслуживает, конечно, и многократное упоминание денег в контексте городского пространства старой королевской столицы. На Рыночной площади положено заниматься куплей-продажей, что опять же можно считать знаком нормы, некой «живой жизни», присущей Кракову.

Лиминальность Польши

Одно из главных свойств Польского текста русской культуры вне зависимости от анализируемого периода – пороговость. Для русскоязычного реципиента художественное пространство Польши репрезентирует целый набор различных лиминальных концептов: линия фронта, граница между Европой и широко понимаемым Востоком, мифопоэтическая граница между мирами и так далее[11]. Морейно органически воспринимает эту идею, ведь, по мнению критика Ильи Кукулина, центральный мотив его поэзии в принципе – «ситуация

с. 23). Краков репрезентирует в данном случае урбанистическое пространство, довольно унылое и грязное, противопоставленное девственной природе Татр.

[11] Подробнее об этом см.: Воронцова, 2020, сс. 27–198.

человека, находящегося между», а переходность описывается «как единственно возможное состояние мыслящего человека в открытом, незамкнутом мире» (Кукулин, 2008, с. 7). Его лирический субъект – типичный человек «порога», переживающий экзистенциальный кризис трансгрессии между культурами и инициацию после каждого акта перехода, качественное изменение сознания. Именно поэтому Польша представляется автору наиболее подходящим функциональным полем для развертывания стихотворных сюжетов о путешествии на территорию Другого и перемещении по ней: «Персонажи Морейно – всегда путешественники, и тот Бог, в которого они верят, находится в вечном непредсказуемом движении» (Кукулин, 2008, с. 9). Илья Кукулин подчеркивает, что переходность, трансгрессия – это норма для человека «порога», и именно поэтому поэтический фокус переносится на извечную зону культурного пограничья – Восточную Европу, после открытия границ в 1989 году переставшую восприниматься «ближайшей станцией европейской цивилизации» (Самойлов, 2000, с. 277), т. е. Запада в широком смысле. Для современного российского культурного сознания – это области скорее маргинальные, пребывающие в забвении и потому часто – *terra incognita*. Наверное, не будет ошибкой утверждать, что в нынешней России Польша часто выступает новым, которое является вместе с тем хорошо забытым старым. Полонофильство второй половины XX века в условиях открытых границ уступило место поискам более экзотичных уголков мира.

Интересно, что к метальной карте Восточной Европы русскоязычного реципиента часто примешивается географическая Северная Европа, такая же, на первый взгляд, известная старая граница Империи, а на деле – давно позабытая и требующая тщательного изучения и «пересотворения» в литературе. Страны Балтии нередко вписаны именно в Польский текст постсоветской культуры: возможно, из-за общей маргинальности восприятия, возможно, из-за зыбкости культурного ландшафта для современного читателя. Уже упоминаемый ранее Александр Анашевич в стихотворении *Шоу* объединяет эти географические модели с помощью мотива плавания, отсылающего к подразумеваемой ненадежности любого лиминального пространства: «Беглый плывет пароход, идет время./ Мимо Кракова плывет, мимо Риги» (Анашевич, 1999); и далее аналогично в стихотворении *То, что у Жанны под платьем; то, что у Жанны под кожей*: «Проплывал их ковчег между Литвой и Польшей, на обе стороны летели снаряды, палили пушки» (Анашевич, 1997, с. 29). Подобное совмещение стран в одной точке пространства-времени находим и у Ярослава Могутина в тексте *Латышские каникулы в Польше*, в котором автор, кажется, умудрился запечатлеть непосредственный момент «на пороге», когда время замирает, и герои на пути взросления оказываются в ситуации между: «прибалтика где-то замешкалась / в раздевалках полураздевшись / полуповесившись в вешалках»

(Могутин, 1993, с. 10). Собственно, совершенно не удивительно, что Сергей Морейно, сам живущий в Латвии, следует тому же тренду, хотя и признается: «Для меня был важен именно „польско-немецкий" текст / и мои „плавания и возвращения" всегда были как раз таки „польско-немецкими"» (С. Морейно, личная переписка, 16.07.2020). Начиная путешествие в Польшу в Риге, лирический герой заканчивает его, оплакивая именно Германию, а зыбкость лиминального пространства Польши так же, как и упомянутого выше Анашевича, подчеркивается мотивом плавания Одиссея (еще один символ вечного возвращения!) и маринистическими образами («Да, мы будем у солнца учиться его ремесла, / Заклиная пространство от моря до моря...»; Морейно, 1990).

Польша как порог, а также сам геополитический образ границы, возникает неоднократно и в первом, и во втором варианте *Краковского трубача*: чаще всего автобиографический лирический герой осуществляет акт трансгрессии на поезде, как это было когда-то в реальности:

> К четвергу заживет лихорадка, а дальше пустяк.
> В серый поезд, страхуясь поземкой, наганом вкрутиться.
> Сигаретой, свечою рвануть до границы
> на багажной ли полке, башку на локтях
> (Морейно, 2008, с. 46).

Вот как вспоминает свой собственный опыт тех лет автор:

> мы ездили в польшу поездами,
> чтобы жить там, везли миксеры, кофемолки, газонокосилки,
> в разных чемоданах в разобранном виде –
> чтобы не прицепилась таможня –
> впрыгивали в окна поездов, пока один занимал место внутри...
> (С. Морейно, личная переписка, 16.07.2020).[12]

Само собой, Польша традиционно является «большой границей» на пути в Европу, как и для многих поколений советской интеллигенции. В более раннем варианте *Краковского трубача* путешествие лирического героя и начинается с этой нехитрой мысли: «Захотелось увидеть лужайки зеленой Европы / по газончикам трезвой Европы ползком проползти» (Морейно, 1990). В более позднем – это уже практически герметичная Европа без выхода наружу. Концепция меняется вслед за реальной ситуацией: лирический герой, живущий, как и автор, в Латвии, чувствует свою сопричастность пространству Европы и больше не нуждается в медиаторской функции Польши. Что примечательно, в варианте из **См.* принципиально становится меньше образов границ, так как смещается авторский фокус, лирический герой Морейно начинает оценивать

[12] Орфография и пунктуация сохранены.

пространственную ориентацию по-новому. В оригинальном же тексте, когда границы уже были открыты, но Советский Союз еще противопоставлялся европейскому культурному пространству, читаем: «Лежит стена непониманья / по всей границе так верней» (Морейно, 2000). И далее, где лиминальность сравнивается с глобальными катастрофами человечества, что интересно, постепенно остающимися в прошлом:

Боже, Боже, за что ты не любишь меня –
Я-то все принимаю: и в небе зарницы,
И чуму, и холеру, за век до меня
Прошумевшие рядом, и смерть, и границы...
(Морейно, 1990).

Таким образом, для Сергея Морейно Польша, хотя и «большая граница», порог, часто мифопоэтический, где возможно многое, но в какой-то мере утерявший семиотическую функцию объединения культур, которую на него возлагали в советский период шестидесятники и семидесятники.

Большое польское кладбище

Иная традиция советской литературы, которую можно без труда обнаружить в *Краковском трубаче*, – это то, что Базыли Бялокозович назвал образом «большого кладбища» (Białokozowicz, 1977, с. 22), то есть восприятие Польши *a priori* как страны с трагической историей, которая приняла на себя функции танатологического пространства. История хейналиста не только сама по себе трагична, но и вызывает в памяти целую ассоциативную цепочку, связанную с войнами, восстаниями и бесчисленными смертями поляков, боровшихся за независимость родного края.

В обеих версиях *Краковского трубача* мотив уже завершившихся или бесконечно длящихся в истории войн на польских землях проходит красной нитью через все части цикла. Таким образом, в художественном пространстве страны прошлое продолжает актуализироваться и повторяться. Лирический герой Морейно в каждой точке своего путешествия в Краков находит свидетельства трагических событий, порой весьма отдаленных в истории:

что там в венграх что там в ляхах
Свейских войн лежат останки
за оградами костелов
человеку грош цена
(Морейно, 2008, с. 45).

«Свейские войны» (польск. szwedzkie wojny), то есть относящиеся к периоду польско-шведских войн XVI–XVIII вв., затрагивающих обширные территории Речи Посполитой. Знающий польский язык Морейно использует польское слово «венгры» (польск. Węgry) для обозначения определенной географической территории, одновременно отсылая к народу проживающему там. Ляхи (польск. Lachowie) в данном контексте как устаревшее название поляков в русском языке метонимически связаны с художественным пространством Польши, которое начинает восприниматься, во-первых, как безусловная часть Европы, а во-вторых, целиком предстает сугубо танатологическим пространством, куда автоматически включается и Краков.

Почему мы видим в этом инновационный подход к теме? Территория «большого кладбища» в советской литературе была чаще всего ограничена Варшавой[13], небольшими городами на пути Висло-Одерской операции Красной армии во время Второй мировой войны и военными кладбищами, на которых похоронены земляки и однополчане поэтов и писателей. Сергей Морейно же фокусируется, особенно в более позднем варианте текста, на области вокруг Кракова, который после отступления немецких войск разрушен не был и, как правило, не вызывал стойких ассоциаций с военными действиями XX века[14]. Хотя в оригинальном варианте лирический герой, обращаясь к Варшаве, актуализирует и вышеупомянутую традицию:

загубленных польских дивизий
ты свято хранишь назначенья
как щит с порыжелым девизом
давно потерявшим значенье
(Морейно, 2000).

Кроме того, «большое кладбище» в *Краковском трубаче,* в отличие от официального советского дискурса, не является последним и окончательным пристанищем. Так возникают еще более отдаленные в истории образы, являющиеся для русскоязычного реципиента репрезентацией Польского текста:

из долгой спячки и зимы
восстанут страшные магнаты
в гробах зашевелятся латы

[13] Целый ряд текстов связан с Варшавским восстанием, событиями в Варшавском гетто, а также уничтожением нацистами и дальнейшим возрождением столицы из пепла. См.: Елизавета Полонская *Говорит Польша…* (1946 г.), Виссарион Саянов *Варшава* (1945 г.), Сергей Наровчатов *Волчонок* (1945 г.), Николай Тихонов *Варшава* (1950-е) и др.

[14] Для многих авторов он скорее связан с культурным текстом Холокоста и концентрационных лагерей, однако данный эпизод, безусловно, влияющий на образ «большого кладбища», вряд ли можно однозначно относить к Польскому тексту русской культуры, поэтому оставим его в данной статье за скобками.

проснутся ясные умы
и обновят основы знанья
(Морейно, 2008, с. 45).

Магнаты как представители высшей аристократии в Речи Посполитой, которые часто управляли собственной армией и влияли на политику страны, связаны с военной темой и рыцарским духом[15], однако воплощают в стихотворении Морейно мифопоэтические и даже религиозные черты, возрождаясь из небытия после зимы, как Создатель на Пасху, заявляющий: «Ничего, я почти что уверен в себе. / Ничего, если воздух замерзнет в органной трубе – / ничего, я имею восстать по весне» (Морейно, 2008, с. 46). Подобная победа над смертью, по авторской мысли, возможна только в Польше как в стране с сакральным хронотопом и повторяемостью циклов не только на уровне времен года или религиозных праздников, но и на более глобальном историческом слое реальности. Это совмещение естественных процессов с библейской символикой и историческими событиями актуализируется за счет многоуровневого символа потопа:

опять леса опять окопы
грядут большие холода
не знаю схлынет ли вода
рожденная вторым потопом
(Морейно, 2008, с. 45).

Определенно, данный образ также можно трактовать в максимально широком семантическом поле: и второй Всемирный потоп, призванный очистить грешный мир, и весенний паводок, достаточно частое и разрушительное явление в Польше, и намек на так называемый Шведский потоп (польск. Potop Szwedzki) в 1655–1660 гг., в котором магнаты Радзивиллы сыграли свою зловещую роль в завоевании Речи Посполитой шведами[16].

К слову, образы магнатов в литературе советского периода достаточно редки и возникают исключительно в неофициальной поэзии. Так, в стихотворении Сергея Стратановского *Брацлавское воеводство* (1979 г.) читаем:

Замок магната, где пан, величавый как вяз
Корни пустивший на варварской жаркой земле

---

[15] Позитивные коннотации образа магнатов, однако, в тексте Морейно несколько противоречат традиционному пониманию данного периода непосредственно в польской литературе и культуре. Противопоставляемый более раннему периоду шляхты (XVI в.), магнатский период представляется «железным веком», началом упадка страны (см. Гетман в пьесе *Wesele* Станислава Выспяньского).

[16] Само собой, современному русскоязычному реципиенту данные события известны в основном из романа польского писателя и обладателя Нобелевской премии по литературе Генрика Сенкевича *Потоп* (1886 г.).

Пишет меморию в пепельно-рыцарской мгле
Пишет меморию; тени охот и пиров
Тени латинских божеств
Отблеск сабель, знамена
корзины казацких голов
(Стратановский, 1993).

Нетрудно заметить, что оба стихотворения роднит обращенность к романтическому и славному периоду польской истории задолго до разделов, из-за которых страна фактически исчезла с карт Европы, своеобразный Золотой век. Стратановский, как и Морейно, изображает своего магната воплощением романтизированной «польскости», рыцарей и военных подвигов. При этом в *Брацлавском воеводстве* присутствует культурная оппозиция Восток-Запад, не существующая, кажется, для героя *Краковского трубача*, в которой просвещенной Польше, конечно, отведена роль антагониста малороссийских «варваров», представляющих «Скифо-восток». Лирический субъект Морейно не мыслит подобными культурными антиномиями, однако и для него оживающие магнаты являются носителями «основного знания» и «светлого ума».

Четвертая часть цикла целиком посвящена построению нового мира на руинах старого в духе блоковской поэмы *12*. Военная символика превалирует:

эй разбирайте ружья
идет счастливое время
христиане второго пришествия
бросают каменоломни
рушим Китайскую стену
стираем де-мар-ка-ци-он-ны-е линии
ищем желающих быть замурованными
в фундамент нового мира
(Морейно, 2008, с. 45).

При этом не трудно заметить, что лирический герой Морейно, очевидно, вдохновленный краковским трубачом, желает построить новый гомогенный мир без границ и каких-либо стен вообще, что, конечно, является невозможной утопией (или даже энтропией, тепловой смертью Вселенной) и некоторой самоиронией: будучи героем «порога», он в таком мире без возможности трансгрессии сам перестанет существовать.

Как уже утверждалось ранее, Краков для Морейно становится урбанистическим пространством, в котором жизнь бесконечно торжествует над смертью, в отличие от Варшавы. Даже египетская символика, прочно ассоциирующаяся в русской культуре с танатологией и загробным миром и чаще всего связанная с Петербургским текстом, говорит скорее в пользу возрождения и дает надежду для всей Польши:

а в Кракове друг фараона
направит богатые стены
и выше поднимет корону
на круг общепольского тлена
(Морейно, 2000).

К слову, возможно, поэт имел в виду мумии фараонов из археологического музея в Кракове, расположенного в Старом городе, то есть, в его понимании, египетский слой органически накладывается на средневековый с его бесконечными отсылками к все той же славной эпохе Речи Посполитой.

Заключение

Таким образом, в цикле *Краковский трубач* Сергея Морейно частично репрезентируется традиционный Польский текст русской культуры и литературы, осложненный индивидуальными авторскими интенциями в контексте новых коннотаций, возникших в позднесоветское и постсоветское время. Несомненно, для лирического героя анализируемого произведения основной характеристикой художественного пространства Польши остается его лиминальность, функция переходности между мирами, культурами и географическими регионами, в котором единственно возможной стратегией является движение и бесконечность изменений.

Совершенно очевидно, что Морейно в конструировании поэтической Польши ориентируется на предшествующую советскую традицию полонофильства, однако привносит в нее собственные акценты: так, художественный фокус перенесен из Варшавы в Краков (и даже – Лодзь), а сам культурно-географический образ страны из всенародно почитаемого и любимого становится маргинальным и в каком-то смысле даже богемным – для избранных ценителей, культурным кодом «для своих». Кроме того, периферийность Польши для сознания конца 80-х – начала 90-х совмещается с новым пониманием старых окраин Империи, то есть Балтийских стран, и в этом смысле Сергей Морейно действует в соответствии с функционирующими тенденциями.

Краков, старая королевская столица, в анализируемом произведении, на первый взгляд, мало чем отличается от Кракова Булата Окуджавы или Генриха Сапгира: та же авторская привязанность к Старому городу, Рыночной площади и главному костелу города, с башни которого и подает свой «чистый» сигнал тревоги трубач-хейналист. Однако у Морейно это уже не просто город-музей, как у предшественников, красивый, но мертвый, безусловно, его Краков обретает цветовую гамму, времена года, вписывается в бесконечность природных циклов умирания и воскрешения после зимы.

Собственно, Польша в цикле Морейно – пространство танатологическое, как и положено в связи с романтическими стереотипами об умирающей стране, пережившей столько трагедий. Однако в данном случае даже умирание носит не окончательный характер, так как для автора и его героя Польша здесь и сейчас живая и процветающая, место притяжения творческого сознания и источник вдохновения. Мертвые магнаты, свидетели золотой эпохи в истории страны, восстают из небытия, а сама история повторяется бесконечно, как природный и религиозный календарь.

С одной стороны, интерес ко всему польскому у Морейно носит частично традиционный характер, укорененный в предшествующей русской и советской литературах, однако, с другой, мы наблюдаем вариативность уже устоявшихся паттернов Польского текста и их эволюцию, а самим автором постулируется отсутствие интереса к полонофильству прошлого. Этот вопрос требует комплексного изучения с привлечением более обширного материала разных лет.

Библиография

Агапкина, Т. (2000). Польша по путевым впечатлениям русских писателей (стихи и очерки 30–70-х гг. XX в.). In В. Хорев (Ed.), *Поляки и русские в глазах друг друга* (pp. 164–183). Индрик.

Анашевич, А. (1997). *Столько ловушек: Стихи*. АРГО-Риск.

Анашевич, А. (1999). Сигналы сирены. *Kolonna Publications*. https://lektsii.org/1-15544.html

Бернард, Я. (1991). *Польские силуэты: Сонеты и баллады*. Книжное издательство.

Боков, В. (1969). Закопанская встреча. In В. Соколов (Ed.), *День поэзии* (pp. 22–23). Советский писатель.

Борисов, В. (Ed.). (1975). *Книга друзей*. Правда.

Васильева, Л. (Ed.). (1980). *День поэзии*. Советский писатель.

Верина, У. (2017). *Обновление жанровой системы русской поэзии рубежа XX–XXI вв*. БГУ.

Воронцова, К. (2017). Мифопоэтика Кракова в романе *Ключ из желтого металла*. *Лабиринт: Журнал социально-гуманитарных исследований*, *2017*(2), 18–26.

Воронцова, К. (2020). *«Мы связаны, поляки, давно одной судьбою…»: Польский текст русской культуры в поэзии второй половины XX века (1945–1991 гг.)*. Wydawnictwo Naukowe UPH.

Давыдов, Д. (2000, July 26). *Гибкий жгучий пряный соленый*. Vesti.ru. http://www.litkarta.ru/dossier/gibki-zhguchi-priany-soleny/

Завьялов, С. (2018). *Речь на церемонии вручения Сергею Морейно Премии Андрея Белого 2018*. Премия Андрея Белого. http://belyprize.ru/index.php?id=625

Калашникова, Е. (2015). Русские переводчики художественной литературы и билингвизм. *Критика и семиотика*, *2015*(1), 390–397.

Кукулин, И. (1999). Кочевье слов на улицах и побережьях. *Дружба народов*, *1999*(12). https://magazines.gorky.media/druzhba/1999/12/kocheve-slov-na-uliczah-i-poberezhyah.html

Кукулин, И. (2008). Стать иноземцем. In С. Морейно, **См.* (pp. 5–29). Новое литературное обозрение.

Могутин, Я. (1993). Стихи. *Вавилон: Вестник молодой литературы*, *1993*(2), 10–13.

Морейно, С. (1990). *Польско-немецкие стихи 1989–1990* [Manuscript presented by the author].

Морейно, С. (2000). *Зоомби: Переводы, стихи*. Алемхопс. http://www.vavilon.ru/texts/prim/moreino1-3.html

Морейно, С. (2008). **См.* Новое литературное обозрение.

Николина, Н. (2012). Аграмматизмы в современной поэтической речи. *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*, *2012*(4(1)), 398–404.

Окуджава, Б. (2001). *Стихотворения*. Академический проект.

Самойлов, Д. (2000). *Перебирая наши даты*. Вагриус.

Сапгир, Г. (1989). *Московские мифы*. Прометей.

Сетько, О. (2016). Польский текст *в русской литературе первой половины XX в.: Мифопоэтические и автобиографические аспекты* [Summary of doctoral dissertation]. Белорусский государственный университет.

Стратановский, С. (1993). *Стихи*. Новая литература.

Третьякова, А. (2019). «Psalm» Пауля Целана в русских переводах. *Критика и семиотика*, *2019*(1), 69–92. https://doi.org/10.26170/FK20-03-05

Фрай, М. (2009). *Ключ из желтого металла*. Амфора.

Холманских, Ю. (2015). *Репрезентация ничто в текстах поэтов-метафизиков: Когнитивно-семиотический аспект*. Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет.

Białokozowicz, B. (1977). Polska w poezji radzieckiej. In B. Białokozowicz (Ed.), *Jak unieść wierszem Twoją chwałę: Polska w poezji radzieckiej* (pp. 7–27). Wydawnictwo Łódzkie.

Paszkiewicz, P. (1991). *Pod berłem Romanowów: Sztuka rosyjska w Warszawie 1815–1915*. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

Vorontsova, K. (2019). Poland as a Great Borderland in the post-Soviet world: Poetical point of view. *Colloquia Humanistica*, *2019*(8), 139–150. https://doi.org/10.11649/ch.2019.009

Bibliography (Transliteration)

Agapkina, T. (2000). Pol′sha po putevym vpechatleniiam russkikh pisateleĭ (stikhi i ocherki 30–70-kh gg. XX v.). In V. Khorev (Ed.), *Poliaki i russkie v glazakh drug druga* (pp. 164–183). Indrik.

Anashevich, A. (1997). *Stol′ko lovushek: Stikhi*. ARGO-Risk.

Anashevich, A. (1999). Signaly sireny. *Kolonna Publications*. https://lektsii.org/1-15544.html

Bernard, IA. (1991). *Pol′skie siluėty: Sonety i ballady*. Knizhnoe izdatel′stvo.

Białokozowicz, B. (1977). Polska w poezji radzieckiej. In B. Białokozowicz (Ed.), *Jak unieść wierszem Twoją chwałę: Polska w poezji radzieckiej* (pp. 7–27). Wydawnictwo Łódzkie.

Bokov, V. (1969). Zakopanskaia vstrecha. In V. Sokolov (Ed.), *Den′ poėzii* (pp. 22–23). Sovetskiĭ pisatel′.

Borisov, V. (Ed.). (1975). *Kniga druzeĭ*. Pravda.

Davydov, D. (2000, July 26). *Gibkiĭ zhguchiĭ prianyĭ solenyĭ*. Vesti.ru. http://www.litkarta.ru/dossier/gibki-zhguchi-priany-soleny/

Fraĭ, M. (2009). *Kliuch iz zheltogo metalla*. Amfora.

Kalashnikova, E. (2015). Russkie perevodchiki khudozhestvennoĭ literatury i bilingvizm. *Kritika i semiotika*, *2015*(1), 390–397.

Kholmanskikh, IU. (2015). *Reprezentatsiia nichto v tekstakh poėtov-metafizikov: Kognitivno-semioticheskiĭ aspekt*. Permskiĭ gosudarstvennyĭ gumanitarno-pedagogicheskiĭ universitet.

Kukulin, I. (1999). Kochev′e slov na ulitsakh i poberezh′iakh. *Druzhba narodov*, *1999*(12). https://magazines.gorky.media/druzhba/1999/12/kocheve-slov-na-uliczah-i-poberezhyah.html

Kukulin, I. (2008). Stat′ inozemtsem. In S. Moreĭno, **Sm.* (pp. 5–29). Novoe literaturnoe obozrenie.

Mogutin, IA. (1993). Stikhi. *Vavilon: Vestnik molodoĭ literatury*, *1993*(2), 10–13.

Moreĭno, S. (1990). *Pol′sko-nemetskie stikhi 1989–1990* [Manuscript presented by the author].

Moreĭno, S. (2000). *Zoombi: Perevody, stikhi*. Alemkhops. http://www.vavilon.ru/texts/prim/moreino1-3.html

Moreĭno, S. (2008). **Sm.* Novoe literaturnoe obozrenie.

Nikolina, N. (2012). Agrammatizmy v sovremennoĭ poėticheskoĭ rechi. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo*, *2012*(4(1)), 398–404.

Okudzhava, B. (2001). *Stikhotvoreniia*. Akademicheskiĭ proekt.

Paszkiewicz, P. (1991). *Pod berłem Romanowów: Sztuka rosyjska w Warszawie 1815–1915*. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

Samoĭlov, D. (2000). *Perebiraia nashi daty*. Vagrius.

Sapgir, G. (1989). *Moskovskie mify*. Prometeĭ.

Set′ko, O. (2016). Pol′skiĭ tekst *v russkoĭ literature pervoĭ poloviny XX v.: Mifopoėticheskie i avtobiograficheskie aspekty* [Summary of doctoral dissertation]. Belorusskiĭ gosudarstvennyĭ universitet.

Stratanovskiĭ, S. (1993). *Stikhi*. Novaia literatura.

Tret′iakova, A. (2019). "Psalm" Paulia TSelana v russkikh perevodakh. *Kritika i semiotika*, *2019*(1), 69–92. https://doi.org/10.26170/FK20-03-05

Vasil′eva, L. (Ed.). (1980). *Den′ poėzii*. Sovetskiĭ pisatel′.

Verina, U. (2017). *Obnovlenie zhanrovoĭ sistemy russkoĭ poėzii rubezha XX–XXI vv*. BGU.

Vorontsova, K. (2017). Mifopoėtika Krakova v romane *Kliuch iz zheltogo metalla*. *Labirint: Zhurnal sotsial′no-gumanitarnykh issledovanii*, *2017*(2), 18–26.

Vorontsova, K. (2019). Poland as a Great Borderland in the post-Soviet world: Poetical point of view. *Colloquia Humanistica*, *2019*(8), 139–150. https://doi.org/10.11649/ch.2019.009

Vorontsova, K. (2020). *"My sviazany, poliaki, davno odnoĭ sud′boiu…": Pol′skiĭ tekst russkoĭ kul′tury v poėzii vtoroĭ poloviny XX veka (1945–1991 gg.)*. Wydawnictwo Naukowe UPH.

Zav′ialov, S. (2018). *Rech′ na tseremonii vrucheniia Sergeiu Moreĭno Premii Andreia Belogo 2018*. Premiia Andreia Belogo. http://belyprize.ru/index.php?id=625

«И махнуть из Риги в Краков…»: (не)традиционный Польский текст в цикле стихотворений Сергея Морейно *Краковский трубач*

Резюме

Статья посвящена проблеме так называемого Польского текста русской культуры в поэтическом цикле *Краковский трубач* (1989–1990) русского поэта и переводчика Сергея Морейно, проживающего в настоящее время в Латвии. Традиционные семиотические паттерны и национальные стереотипы, существовавшие в советской культуре (Польша как большое кладбище, Польша как большая граница, романтическая Польша и др.), оказали большое влияние на постсоветскую литературу, однако представляется, что в случае Сергея Морейно, который сознательно дистанцируется от любых полонофильских настроений 60-х и 70-х годов XX века, в репрезентации Польши, и особенно городского пространства Кракова, используются новаторские инструменты.

Ключевые слова: Польша; советская поэзия; Сергей Морейно; локальные тексты; русская поэзия; Краков; Варшава

"And hop from Riga to Krakow…": (Un)traditional Polish Text in the Cycle of Poems *The Krakow Trumpeter* by Sergey Moreino

Abstract

This article focuses on the issue of so-called Polish text of Russian culture in the poetic cycle *Krakovskiĭ trubach* [The Krakow Trumpeter] (1989–1990) by Sergey Moreino, a Russian poet and translator, who currently lives in Latvia. Traditional

semiotic patterns and national stereotypes which existed in Soviet culture (Poland as a Big Cemetery, Poland as a Big Border, Romantic Poland, etc.) had a long-term impact on post-Soviet literature. As it turns out, however, in the case of Sergei Moreino, who consciously kept distance from any Polonophilia moods of the 1960s and 70s, there emerged innovative ways of presenting Poland, and especially the urban space of Krakow.

Keywords: Poland; Soviet poetry; Sergey Moreino; local texts; Russian poetry; Krakow; Warsaw

„I przenieść się z Rygi do Krakowa…": (nie)tradycyjny polski tekst w cyklu wierszy Siergieja Moreino *Krakowski trębacz*

Streszczenie

Artykuł koncentruje się na problemie tzw. polskiego tekstu kultury rosyjskiej w cyklu poetyckim *Krakowskij trubacz* [Krakowski trębacz] (1989–1990) Siergieja Moreino, rosyjskiego poety i tłumacza, mieszkającego obecnie na Łotwie. Tradycyjne wzorce semiotyczne i narodowe stereotypy, które istniały w kulturze radzieckiej (Polska jako Wielki Cmentarz, Polska jako Wielka Granica, Polska romantyczna itd.) miały długofalowy wpływ na literaturę postradziecką, ale okazało się, że w przypadku Siergieja Moreino, który świadomie zdystansował się od wszelkich nastrojów polonofilii lat 60. i 70. XX wieku, pojawiły się nowatorskie sposoby ukazywania Polski, a zwłaszcza przestrzeni miejskiej Krakowa.

Słowa kluczowe: Polska; poezja radziecka; Siergiej Moreino; teksty lokalne; poezja rosyjska; Kraków; Warszawa

Dr hab. Kristina Vorontsova, Assistant Professor of Literary Studies, Institute of Linguistics and Literary Studies, Siedlce University of Natural Sciences and Humanities, Siedlce; PhD thesis – 2013, Volgograd State Socio-Pedagogical University; habilitation thesis – 2022, Jagiellonian University in Krakow. Her research interests include geopoetics, imagology, Polish-Russian and Polish-American literary and cultural contacts, history of the theatre, and translation.

Bibliography (selected): *«Пространство-Время – андрогин…»: Модели пространства в поэзии Елены Шварц* ["Space-time – the androgen…": The models of space in the poetry of Elena Shvarts], Kraków (Krakow) 2016; Poland as a Great Borderland in the post-Soviet world: Poetical point of view, *Colloquia Humanistica* 8, Warszawa (Warsaw) 2019, 139–150; Images of migrants in Alice Munro's short stories: Dialogue between cultures, *Forum for Contemporary Issues in Language and Literature* 1, Siedlce 2020, 4–13; *«Мы связаны, поляки, давно одной судьбою…»: Польский текст русской культуры в поэзии второй половины XX века (1945–1991 гг.)* ["My Polish friends, we're bound by one fate, you and I…": Polish text of Russian culture in the poetry of the second half of the twentieth century (1945–1991)], Siedlce 2020; Elena Shvarts and Boris Ostanin's translation of *Life in the Theatre* by David Mamet for BDT in the context of Georgy Tovstonogov's ideas, *Arti dello Spettacolo / Performing Arts* 7, Roma (Rome) 2021, 62–69.

Correspondence: Kristina Vorontsova, Institute of Linguistics and Literary Studies, Siedlce University of Natural Sciences and Humanities, Siedlce, e-mail: kristina.vorontsova@uph.edu.pl

Support of the work: The study was conducted at the author's own expense.

Competing interests: The author declares that she has no competing interests.

Publication History: Received: 2020-07-20; Accepted: 2022-03-17; Published: 2022-12-31.