

ИСТОРИЯ ПОЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ
И БАЛКАНИСТИКИ



ИСТОРИЯ ПОЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



Том второй

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

МОСКВА

1969

Редакционная коллегия
В. В. ВИТТ, И. С. МИЛЛЕР, Б. Ф. СТАХЕЕВ,
В. А. ХОРЕВ

ЛИТЕРАТУРА
1890—1918 гг.



Польская литература конца XIX—начала XX в. по богатству творческими индивидуальностями, по количеству произведений, поднимающих центральную проблематику своей эпохи, не без оснований сравнивается современным польским литературоведением с десятилетием наивысшего расцвета творчества великих польских романтиков — с 40-ми годами XIX века. В то же время это период чрезвычайно сложный и противоречивый, отмеченный как дальнейшим развитием и углублением реализма, так и зарождением и распространением модернистских тенденций.

Характер литературного развития в эти годы в конечном счете был обусловлен своеобразием исторической обстановки, сложившейся в польских землях в конце века — в период вступления их в стадию империализма. Переход к империализму по-разному протекал в различных частях Польши, исторически связанных с экономическим и социально-политическим развитием трех расчлененных Польшу государств. Раньше и наиболее определенно он проявился в Королевстве Польском. Но для всех польских земель уже с 80—90-х годов стали свойственны такие новые социально-исторические тенденции, как вступление пролетариата в открытую политическую борьбу, расширение стачечного движения, усиление политической активности крестьянства, образование рабочих партий и кружков (в 1892 г. в Королевстве Польском была основана Польская социалистическая партия (ППС), в 1893 г. марксистская революционная партия — Социал-демократия Польши (впоследствии СДКПиЛ), в 1895 г. действующая на территории Галиции крестьянская партия — «Стронництво людове»).

Польская буржуазия отвечала на это консолидацией реакционных сил, ростом соглашательских тенденций с правительствами государств-захватчиков, в сговоре с которыми польские господствующие классы надеялись подавить растущее социалистическое движение, а также усилением националистических устремлений, что привело в 1897 г. к оформлению лагеря воинствующего национализма, созданию национал-демократической партии.

Новая историческая действительность вызвала новые течения в умственной жизни польского общества, в частности — в идеологии творческой интеллигенции. Большое распространение в ее среде получают социалистические идеи, влияние которых испытывают не только отдельные идейно связанные с СДКПиЛ и ППС

деятели польской науки и культуры, ученые и писатели, но и самые широкие круги прогрессивной интеллигенции. Польское рабочее движение протекало в трудных, специфически-национальных условиях, требующих умелого сочетания основных задач классовой борьбы с задачами национального раскрепощения, что недостаточно хорошо учитывали в своей деятельности вожди его авангарда — социал-демократической партии; ошибки польских марксистов в национальном вопросе затрудняли восприятие идей социализма польской прогрессивной интеллигенцией в его научной, марксистской форме, мешали ее приобщению к революционной борьбе, толкали на путь национал-реформизма. Для мировоззрения многих выдающихся представителей польской интеллигенции начала XX в. в основном характерна эклектичность; отдельные положения марксистской философии усваиваются ими в сочетании с различными идеалистическими и реакционно-политическими теориями. Деятели польской литературы, чувствуя неизбежность великих свершений, еще туманно представляли характер и пути грядущих социальных потрясений. Литература полна беспокойства, ощущения кризиса буржуазного общества, симпатий к рабочему движению и лихорадочных поисков положительных ценностей, часто сопровождавшихся настроениями безысходности.

Переплетенность линий, взаимопроникновение противоречивых начал становится отличительной чертой литературного процесса. В литературе сосуществуют и активно проявляют себя различные идейно-художественные и стилевые тенденции. Развиваются и реализм, и натурализм, появляются новые художественные течения — импрессионизм, символизм, неоромантизм, экспрессионизм. Причем все эти разные художественные тенденции выступают обычно не в чистом виде, а в сложном взаимодействии, карта художественных течений ни в коей мере не поддается прямолинейной классификации. Знаменем эпохи явилась смена господствующего литературного вкуса, усиление лирического, эмоционального начала, воссоздание определенного настроения, символика и фантастика, «свободная» композиция, цветистость лексики, распространение поэтической ритмической прозы и прочие новые художественные явления.

С распространением «измов» — с новой художественной техникой и новыми эстетическими теориями, возникшими в 90-е годы, связано появление ряда конкурирующих между собой терминов, с помощью которых литературоведение пыталось определить сущность наступившего нового этапа в развитии польской литературы, — «модернизм», «декадентизм», «символизм», «неоромантизм», «Молодая Польша». Известное реальное содержание было заключено в каждом из этих понятий, хотя ни одно из них не определяло существа вопроса в целом, оставалось односторонним, недостаточным. Каждое отражало какую-либо одну существенную

сторону литературы нового периода, которая, однако, этим далеко не исчерпывалась. И характерно, что постепенно большинство из этих терминов было литературоведением отброшено, и для обозначения новых тенденций в литературе рубежа веков и шире — всей польской литературы 1890—1918 (а иногда 1890—1914) годов привилось наиболее широкое понятие — «Молодая Польша».

Популярность этого по существу нелитературного термина объясняется тем, что благодаря своей описательности и неопределенности он наиболее подходит для обозначения периода, в котором в самых разных формах и комбинациях сочетались и переплетались реалистические и модернистские тенденции. Наряду с применением термина «Молодая Польша» в его широком значении для наименования всей, в том числе и реалистической литературы конца XIX—начала XX в., этот термин иногда употребляется и в более близком к первоначальному и более узком смысле как синоним понятия «модернизм» (особенно в словосочетаниях «младопольский стиль», «младопольская манера»). В целом эта терминология, принятая в польском литературоведении, в значительной степени традиционна, достаточно уязвима. Она не отражает также и литературного движения внутри периода, хотя литературная эпоха протяженностью почти в три десятилетия не может быть чем-то статичным, единым и неизменным от начала и до конца, а возникновение понятия «Молодая Польша» связано с его начальной стадией и не определяет процессов, проходящих в литературе в 900—910-е годы.

В развитии польской литературы 1890—1918 гг. явственно выделяются несколько этапов. 90-е годы — это этап, проходящий под знаком возникновения новых эстетических программ, так называемого «модернистского бунта». В начале 900-х годов кончается первая — индивидуалистическая и пессимистическая — фаза «Молодой Польши», и появляется ряд значительных произведений, в которых реализация постулатов «модернистского бунта» сочетается с развитием национальных традиций социально-значимой, патриотической литературы. Конец периода (1905—1918 гг.) характеризуется окончательным пересмотром идейно-эстетической программы 90-х годов и поиском новых путей. Менее яркий по количеству крупных произведений, он интересен тем, что в это время зарождаются некоторые художественные тенденции, полностью сформировавшиеся и проявившиеся в литературе 1918—1939 гг. (классицистические тенденции и поэзия повседневности, экспрессионизм).

Появление новых тенденций в польской литературе 90-х годов было подготовлено всем ходом предшествовавшего литературного развития. Кризис позитивистской идеологии был также кризисом ряда основных положений связанной с ней эстетики. То, что

программа утилитарно-тенденциозного романа в том виде, в каком она сложилась в 60—70-е годы, сковывает развитие литературы, понимали и представители старшего поколения польских писателей-реалистов. Творчество Пруса, Ожешко, Конопницкой с середины 80-х годов было фактически преодолением узости этой программы, доказательством чему являются появившиеся в эти годы лучшие, наиболее зрелые их произведения. «Расчищенность поля» для «модернистского бунта», «ситуацию легкой победы», которую создавало банкротство позитивистской эстетики, отмечали уже публицисты 90-х годов.

Зарождение новых, противостоящих ей тенденций иногда связывается в литературоведении с деятельностью группы журнала «Вендровец». Энергия, с которой журнал выступал против тенденциозности как единственного критерия в оценке произведений литературы, отстаивание «независимого положения искусства в сфере человеческой мысли и независимости индивидуальности в искусстве» (Виткевич) иногда располагают историков литературы к тому, чтобы видеть в натуралистах «Вендровца» первых глашатаев теории чистого искусства в Польше.

Однако в действительности польские натуралисты, особенно Виткевич, не были противниками социальной направленности и идейности искусства. Утверждение ими принципа «не что, а как» было направлено против легковесного оптимизма и недостаточного литературного уровня позитивистской прозы, а борьба за право художника на новаторство не сводила понятия новаторства к формальному эксперименту и означала стремление к расширению технических возможностей реализма.

Деятельность польских натуралистов можно рассматривать лишь как симптом кризиса эстетики предшествовавшего периода, симптом неизбежности надвигающихся перемен, но не как начало нового этапа, отмеченного распространением модернистских веяний. Натуралистические тенденции играли большую роль в формировании литературы конца XIX—начала XX в., но перемены, захлестнувшие польскую литературу в последнем десятилетии XIX в., пришли с другой стороны — они связаны с иными идейно-эстетическими исканиями, с попыткой обновления искусства на иной — не материалистической, а идеалистической — философской основе, с восприятием ряда философских, моральных, художественных доктрин и теорий, получивших широкое распространение в западноевропейских литературах конца века, а также с возрождением традиций национальной романтической литературы.

Оживление романтических традиций, в частности, выразилось в открытии в 900-е годы журналом «Химера» поэзии Норвида, в культуре Словацкого (не без связи с двумя юбилеями — в 1899 и 1909 гг.). Судьба Словацкого — поэта трагического и непонятого современниками — представлялась аналогичной положению художника в буржуазном обществе конца XIX—начала XX в. Тра-

диции романтической поэзии были настолько сильны, что наступившая в польской литературе реакция на позитивистский рационализм, возрождение поэтической фантастики, стремление к совершенствованию формы воспринимались как возвращение романтической волны, новые веяния ассоциировались с романтической эпохой.

Так, в свете параллелей и аналогий с романтизмом (индивидуализм, преобладание чувства над разумом, стремление к синтезу лирико-музыкального и эпического начал, тонкая впечатлительность, способность чувствовать и изображать едва уловимые душевные движения, вера в высокое предназначение искусства и его трансцендентное происхождение, в единство человеческой души и абсолютной идеи, мистицизм, стремление к беспредельности и пр.) рассматривалась сущность новых литературных тенденций в первых осмысляющих художественную практику конца века литературно-критических работах — в монографии И. Матушевского «Словацкий и новое искусство. Модернизм» (1902) и исследовании Э. Порембовича «Польская поэзия нового столетия» (1902).

Неоромантический характер зарождающегося модернистского движения был в идейном и эстетическом отношении неоднозначен. Зачастую польский романтизм в соответствии с духом некоторых направлений в модернизме и в угоду реакционным политическим тенденциям переосмыслился, фактически искажился; в нем поднимались на щит мистические и мессианистские идеи. Положительное значение романтических тенденций в польском модернизме заключалось прежде всего в том, что они противодействовали чистому эстетизму, способствовали сохранению социально-патриотической линии в развитии литературы.

Неоромантизм конца века осложнялся также тем, что обращение к традициям великих польских романтиков было свойственно не только нарождающемуся модернизму. Писатели старшего поколения, переживая кризис своей выработанной в позитивистский период эстетики и стремясь противодействовать моральному нигилизму и антиобщественным тенденциям в модернизме, тоже ищут обновления литературы на пути развития ее романтических традиций, пытаются создать свой образец патронирующего польской литературе на новом этапе романтизма (Конопницкая вопит его в революционной поэзии Мицкевича, Ожешко — в этической концепции Краси́ньского).

Общей культурной и литературной обстановки в Польше конца XIX в. нельзя представить себе, не учитывая большого распространения и влияния немецкой философии, французской и бельгийской поэзии, скандинавской и русской прозы и драматургии. Важное значение в формировании новых эстетических направлений имела весьма популярная под конец века на Западе пессимистическая и идеалистическая философия Артура Шопенгауэра,

основанная на признании слепой, иррациональной воли как основы бытия. Наряду с интересом к древнеиндийской и восточной философии, к мистике средневековья и различным религиозным учениям она явилась философской основой многих художественных поисков 90-х годов; в начале 900-х годов патроном польского модернизма становится также Ницше, позднее — Бергсон.

90-е и 900-е годы — это время появления во всех польских литературно-общественных журналах многочисленных переводов французской, немецкой, чешской поэзии, главным образом поэзии парнасцев и символистов. Большое влияние на формирование новых литературных течений оказала скандинавская драматургия, особенно Ибсен с его страстным моральным беспокойством, выявлением драматического конфликта между благородной личностью и эгоистическим мещанским расчетом. Немалой популярностью пользуется творчество Достоевского, а в 900-е годы — Толстого, Чехова, Горького; растут также связи польской и украинской литератур (литературная деятельность Франко, Стефаника).

Происходящие в 90-е годы перемены охватили не только литературу, но и все другие виды искусства — живопись, скульптуру, музыку, театр. Концепции обновления искусства, рождающиеся в художественной среде, особенно в краковском объединении художников «Штука» («Искусство»), зачастую опережали выдвижение аналогичных постулатов развитием литературы. Конец XIX в. был, в частности, отмечен в польском искусстве расцветом живописи, преобладающее значение в которой занимают символистские и импрессионистские тенденции.

Расцвет импрессионистской живописи и прикладного искусства наложил отпечаток и на облик возникших в эти годы многочисленных новых журналов (варшавские «Жице» (1887—1889), «Струмень» (январь—апрель 1900) и «Химера» (1901—1907), краковские «Свят» (1888—1895), «Жице» (1897—1900), «Млодосць» (1898—1900), львовский «Ирис» (1899—1900) и др.) В них помещается много иллюстраций, репродукций и вклеек работ Выспяньского, Мальчевского, Станиславского, большое внимание уделяется полиграфической эстетике — качеству печати, бумаги, различного рода виньеткам, заставкам, буквицам и пр.

На страницах варшавского «Жиця», краковского «Свята» и прежде всего краковского «Жиця» — велись полемики и формулировались эстетические программы нового направления.

В 1891 г. один из теоретиков и основоположников «нового искусства» Мириам (псевдоним Зенона Пшесмыцкого, 1861—1944) публикует в «Святе» сыгравший роль первых манифестов модернизма цикл статей «Гармонии и диссонансы» и обширное исследование о Метерлинке. Год выхода этих работ считается переломным в развитии эстетического самосознания нового литературного поколения.

Выступая с требованием повышения художественного уровня литературы, Мириам, в отличие от аналогичного лозунга «Вендровца», выражает недоверие к реализму и ориентирует польскую литературу на следование западноевропейской символистской поэзии и драме. Задачей искусства, по его мнению, является отражение вечного, потустороннего смысла бытия. «Искусство великое, искусство подлинное, искусство бессмертное всегда было и есть символическим; за чувственными аналогиями в нем подразумевается бесконечная сущность, безграничные, не доступные разуму горизонты».

Сформулированная в этих работах иррациональная мистическая концепция искусства характеризует определенную линию в польском модернизме, развитие которой и в дальнейшем будет связано с теоретическими высказываниями и издательской деятельностью Мириама. Со всей полнотой она проявилась в 900-е годы, когда Мириам приступил к изданию элитарной, насквозь эстетской «Химеры», где насаждался культ антисоциального искусства, рассматриваемого как средство трансцендентального, метафизического познания, а также преклонение перед абсолютной автономией интуиции, вечной, вневременной красотой.

Однако представленная теорией и художественной практикой Мириама, как поэта и издателя, линия крайнего эстетизма не привилась в польской литературе. Поиски нового слова даже в лагере художников, причислявших себя к модернизму, велись в основном на иных путях, тоже достаточно туманных, но в отличие от программы Мириама отразивших потребность своеобразного претворения в искусстве социальной действительности.

Характерны в этом отношении полемики, проходившие на страницах главного органа «молодых» — краковского журнала «Жице». Поводом к крупнейшей полемической кампании 90-х годов, определившей идейные и творческие позиции их наиболее представительной группы, было выступление реакционного публициста Ст. Щепановского, обвинявшего новую литературу в космополитизме, требовавшего «введения морального карантина» против распространяемой европейскими литературами «заразы цивилизации» (статья «Дезинфекция европейских литературных течений» в националистическом «Слове польском»).

В лагере «молодых» все пришло в движение. Весной 1898 г. «Жице» опубликовало ряд полемических выступлений, бьющих по ура-патриотической, отражающей интересы национального польского капитала позиции Щепановского (статьи Щепаньского, знаменитое сатирическое стихотворение «Патриот» Тетмайера, выступившего под псевдонимом Шилдкрет; давший название всему литературному направлению цикл статей редактора журнала Артура Гурского (под псевдонимом Guasimodo) — «Молодая Польша»).

Манифест Гурского дает представление о социальных истоках бунтарского настроения молодых: раскрывает их боль из-за зависимого положения страны, их неудовлетворенность политической стабилизацией в Галиции, подчинением жизни «логике государственных интересов» — фактически же интересам аристократии и промышленников. «Мы любим все свое, родное, верим в великое будущее нашего народа и самое горячее наше желание — быть ступенькой в достижении славы родины, служить которой мы хотим до последнего биения сердца», — писал Гурский, отвергая «обидный» упрек в отсутствии у молодых высших стремлений и патриотизма.

В своем манифесте Гурский не был последователен. Он не исходил, как Мириам, из концепции чистого искусства, искусства — служения красоте, но был солидарен с его требованием выражения искусством иррационального, подсознательного содержания «души». При этом вместо западноевропейских образцов Гурский стремился ориентировать польских художников на следование национальной романтической традиции, прежде всего — традиции Мицкевича, на создание литературы, которая, выражая страдания и боль нового поколения, вносила бы вклад в общенациональное дело. Правда, романтические традиции в представлении Гурского переосмысливаются в духе свойственного ему католицизма (впоследствии он выступит автором известной монографии о Мицкевиче «Monsalwat» (1908), в которой идеи великого поэта интерпретируются в свете идеологии мессианизма).

Таким образом, в рамках одного и того же литературного движения с первых же его шагов стали складываться весьма различные представления о сущности и задачах нового искусства.

Неоднородность польского модернизма еще более усилилась после вступления в литературу Станислава Пшибышевского (1868—1927), публицистическая деятельность и творчество которого составляют примечательную страницу в истории модернистских течений в польской литературе. Уроженец Великой Польши, Пшибышевский в 1889—1898 гг. изучал в Берлине архитектуру, медицину и физиологию, жил в Париже, путешествовал по Норвегии и Испании. Он получил известность в немецких литературно-художественных кругах как музыкант, исполнитель Шопена и как автор ряда литературно-критических работ, романов и драм на немецком языке. Осенью 1898 г. Пшибышевский приезжает в Краков, где становится главным редактором журнала «Жице», вождем краковской богемы и знаменем польских жрецов «чистого искусства». Кумир декадентствующей молодежи, король постоянных сборищ в знаменитом кафе «Паоне», Пшибышевский создает вокруг себя нечто вроде литературной секты, нравы которой очень метко охарактеризовал Бой-Желеньский, сравнив ее с «театром дель арте, из которого время от времени выносили настоящие трупы».

На страницах «Жиця» Пшибышевский пророчески вещает ультрановые, в его представлении, философско-эстетические идеи (статьи «На дорогах души», «За новое искусство» и ставший громким манифестом «Молодой Польши» «Confiteor», 1899).

Искусство трактуется им с идеалистических позиций как средство воссоздания независимой от материального мира души и познания трансцендентального Абсолюта. Оно объявляется индифферентным по отношению к морали, стоящим вне и выше жизни. Программа Пшибышевского, апеллирующая «к тысяче изысканных аристократов духа», характерна крайним антидемократизмом: «искусство тенденциозное, поучающее, искусство-развлечение, искусство-патриотизм, искусство, преследующее какую-либо моральную и социальную цель, перестает быть искусством». Роль художника, по его мнению, — это роль священнослужителя при искусстве, понимаемом как религия, роль пророка и святого, стоящего над обществом («художник не слуга и не руководитель, он не принадлежит ни нации, ни миру, не служит никакой идее и никакому обществу... он Господин среди Господ, не подчиняется никакому закону...»).

Краеугольным камнем эстетики Пшибышевского становится созданное им понятие «нагой души». Свойственное всем польским модернистам требование искренности в выражении душевных состояний дополняется в нем теорией интуитивного познания, вниманием к подсознательному в психике человека, которое противопоставляется разуму, «душа» — «мозгу», причем «душа», единственный источник творческого вдохновения, сводится к комплексу проблем сексуального порядка, психология человека рассматривается исключительно сквозь призму эротизма.

Пшибышевский представлял в польском модернизме ту же, что и Мириам, линию антидемократической, антисоциальной литературы, но в отличие от мириамовской концепции созерцательно-спокойного, «вечного» искусства, программа Пшибышевского опиралась на бурный «океан подсознательности», на нездоровый интерес ко всякого рода патологическим моментам в человеческой психике.

Эстетика Пшибышевского получила воплощение в его творчестве, в ряде поэм в прозе («У моря», 1899; «Андрогине», 1900; «Requiem aeternam», 1904), романов, в большинстве своем трилогий («Дети сатаны», 1897; «Homo sapiens», 1901; «Сыновья земли», 1904—1911; «Сильный человек», 1912; «Дети нищеты», 1914, и др.) и драм («Во имя счастья», 1897; «Золотое руно», «Гости» (под общим названием «Танец любви и смерти», 1901); «Мать», 1903; «Снег», 1903, и др.).

В разных вариантах повторяется в них все тот же «танец любви и смерти» — те же мотивы любовной одержимости, толкающей человека на преступления против морали и гуманности и неизбежно наказуемой: в представлении Пшибышевского в лю-

бовных коллизиях наиболее полно раскрывается власть инстинктов и непреодолимая трагичность человеческого бытия.

По своей художественной технике эти произведения представляют характерное для эпохи сочетание натуралистических и модернистских тенденций. Наиболее интересны среди них отмеченные влиянием Ибсена и Метерлинка символистско-натуралистические пьесы, появление которых в 90-е годы на краковской, львовской и варшавской сценах открыло дорогу дальнейшему развитию польского модернистского театра. Однако как драматургия, так и обширное прозаическое наследие Пшибышевского, в свое время очень популярное в Польше и за ее пределами, в частности — в России, не сохранили до настоящего времени своей художественной ценности и являются для нас лишь документом эпохи.

После формирования эстетических программ новое направление вступило в стадию, на которой в полной мере обнаружилась его идейная и художественная неоднородность и противоречивость. Сторонников «нового искусства» не объединяло чувство общности, единства направления. «... те, кого именуют модернистами, не представляют собой какой-то единой организации, они являются только одним поколением, которое, сохраняя различие индивидуальностей, разными путями и разными средствами выражает особые приметы времени», — писала одна из деятельных публицисток нового направления М. Познер-Гарфайн, выражая этим настроения, общие для большинства заинтересованных писателей и критиков. Были и другие высказывания в том же духе (Мириама, Лака и пр.).

В 900-е годы размежевание между отдельными течениями в лагере литераторов, считающих себя модернистами, углубляется, наступает время дискуссий и споров (выступления Гурского, Мицинского и других против аморализма теорий Пшибышевского и пр.). Под влиянием нарастания революционной ситуации, усиления освободительного движения — особенно в Королевстве Польском перед 1905 г. — все более крепнет программа искусства, противоположная линии Мириама и Пшибышевского, — искусства, связанного с жизнью, подчиненного требованиям прогрессивного движения.

Продолжающей традиции краковского «Жиця» эстетской «Химере» активно противостоит ряд авторитетных печатных органов, как старых, так и вновь организованных. Это прежде всего краковская «Критика» (1889—1914), с 1900 г. руководимая одним из видных литературных деятелей эпохи, идейно связанным с ППС публицистом и критиком Вильгельмом Фельдманом (1868—1919). Сохраняя модернистскую поэтику — возвышенный стиль, склонность к импрессионистски-субъективной критике, — этот журнал отрицал модернистскую программу в версии Пшибышевского и Мириама. Задачу свою «Критика» видела в осуществлении

тесной связи литературы с жизнью, в ней печаталось много материалов на общественные темы и отдавалось предпочтение произведениям польских авторов, социально-насыщенным или патриотическим по своему содержанию.

В «Критике», а также в ряде других литературных и общественно-политических органов («Глос» Я. В. Давида, «Правда», «Огниво» и др.) появляются статьи, оценивающие состояние и перспективы развития «нового искусства». В них отстаивается представление о новой литературе как о направлении, тесно связанном с общественной жизнью, служащем человеку и народу, ведется критика декадентского пессимизма и скептицизма. Сторонники модернизма отказывают Пшибышевскому — «голому королю» — в праве выступать от лица всего направления (М. Познер-Гарфайн в «Критике»).

В этом же духе формулирует свои представления о путях развития нового искусства не связанная непосредственно с модернистским движением польская передовая литературная критика в лице известного деятеля марксистской социал-демократической партии Ю. Мархлевского («Химерический взгляд на отношение искусства и общества», 1902) и близкого ему по своим взглядам ученого-социолога В. Налковского. Последний некогда был сторонником модернистского движения, принимал участие в создании одного из первых его манифестов (В. Налковский, М. Коморницкая, Ц. Еллента «Форпосты цивилизации», 1895), но впоследствии разочаровался в результатах его развития и выступил против аристократической замкнутости «Химеры», ее антидемократизма («Химера» перед лицом эволюции», 1901).

Серьезную оценку модернизма дает выступивший против концепций Пшибышевского с марксистских позиций Людвик Кшивицкий («Об искусстве и неискусстве. Заметки профана», 1899). Поддерживая некоторые положения манифеста Гурского (Кшивицкий солидаризуется с выраженным в нем бунтом «молдых» против мещанской самоуспокоенности, сочувственно относится к их растерянности, отчаянным поискам идеала, к требованию свободы творческой индивидуальности), он с полемической страстностью отвергает «сектантское», «дальтоническое» понимание искусства, выраженное в «Confiteor'e» Пшибышевского. «В мироощущении глашатаев новой правды отсутствуют общественные чувства. Как на свете встречаются *moral idiots*, так же бывают и *social idiots*, калеки особого рода... море их души изливает только личные переживания. Мы ставим им в вину то, что, не находя в своей душе отклика на определенные звуки, в своей слепоте они думают, будто на эти звуки не реагируют и другие», — пишет Кшивицкий.

Позиция Кшивицкого в оценке модернистского направления свидетельствует о глубоком, дифференцированном подходе польских марксистов к этому сложному и многогранному явлению

в польской литературе и культуре. Знаменательно, что в начале 90-х годов, когда движение еще только начиналось, не определилось, Кшивицкий с вниманием и определенной симпатией следит за ним, печатает статьи о скандинавской драматургии, о Ницше, о Пшибышевском, о молодой польской прозе. Новые тенденции он рассматривает с точки зрения социолога-марксиста, как результат изменившихся экономических и социальных отношений, продукт «культуры больших городов» и разобщения людей в буржуазном обществе на отдельные «атомы». По мере же определения в польском модернизме последовательно антисоциальной и антидемократической платформы, Кшивицкий резко выступает против нее. Но в целом отношение его к модернистскому бунту не становится однозначно-отрицательным. Даже выступая против Пшибышевского и пшибышевщины, против отрыва искусства от жизни общества, Кшивицкий считает возможным подтвердить свою солидарность с модернистами в их борьбе против политической и литературной реакции: «Возможно, я еще не раз дал бы жару истерикам в литературе, но при виде того, как столпы мещанского зазнайства измываются над этой болезненной, часто голодной, но всегда жаждущей человеческого слова толпой, я инстинктивно становлюсь на сторону нервных, пусть даже дегенеративных гениев... Мои счёты с ними — совсем другие, только мои собственные».

Внимательным и в известной степени осторожным, выжидающим было отношение к модернистскому движению писателей старшего поколения. Непримиримы в своем протесте против идеологии декаданса, против программной антиобщественности и аполитичности некоторых представителей модернизма, против нигилизма в вопросах этики, демонстративно-богемного стиля жизни и т. п., они понимали всю неоднородность, всю сложность этого движения, доброжелательно следили за развитием творчества связанных с ним крупных писателей — Выспяньского, Жеромского, Каспровича и других, старались разобраться в их художественном поиске.

Таким образом, уже сами по себе теоретические выступления — манифесты, программы и полемик, с которыми вступило в литературу новое направление, а также отношение к нему передовой критики и писателей старшего поколения, свидетельствуют о его неоднородности, о неоднозначности идейного смысла разных линий внутри этого направления. В основном это были две линии: одна — декадентская, аристократически-элитарная, другая, трактующая искусство как форму выражения общественного сознания, ставящая перед ним определенные социальные и национальные задачи.

Литература, художественная практика, которая всегда шире программ и манифестов, разовьет оба эти направления, причем в силу влияния конкретной общественной обстановки и живучести национальных традиций социально-значимой, патриотической и

демократической литературы последняя линия в развитии новой литературы приобретет несомненный перевес. Роль модернистских программ сведется в основном к роли дрожжей, бродильного фермента в процессе развития литературы. Характерно, что ни вокруг «Жиця», ни вокруг «Химеры» не образовалось группы, в которую вошли бы крупные писатели эпохи. Конечно, они печатались в модернистских изданиях, но об активном участии кого-либо из ведущих польских поэтов, прозаиков и драматургов в формировании модернистских программ не приходится говорить.

Это, однако, не должно затушевывать значения, которое имела эстетическая борьба, возникновение новых эстетических концепций для литературной жизни эпохи. Новые манифесты и программы были свидетельством больших изменений в литературной атмосфере, заявляли о реальных, охвативших всю литературу переменах идейно-философского, тематического и формального порядка.

По стремительности перемен, охвативших польскую литературу в 90-е годы, первое место занимает поэзия. Многочисленные дебюты 1889—1891 гг. вносят в нее новые философские — идеалистические и метафизические — тенденции, импрессионистские и символистские художественные принципы.

Преобладающими жанрами становятся в поэзии 90-х годов философская лирика (характерно, что многие «младопольские» поэты видят своего предтечу в Асныке), а также лирика любовная, пейзажная, лирика психологического самоуглубления, рефлексии. Господствующие мотивы — это мысли об одиночестве, ощущение разлада с действительностью, неустроенности художника во враждебном ему мире, мотивы, вызванные разочарованием в заповедях эпохи позитивизма, анархическим, антибуржуазным бунтом. Поэтам рубежа веков присуще всеобщее настроение пессимизма: они, как отмечала еще тогдашняя прогрессивная критика, сильны в отрицании и не имеют положительных идеалов.

Поэтическая теория 90-х годов отрицает реалистические принципы в поэзии, декларирует свободу творческой индивидуальности и в качестве универсального выдвигает лишь одно требование: не описывать внешний мир, а передавать субъективное восприятие его художником, воспроизводить впечатление и вызывать у читателя определенное настроение.

Творческие принципы «поэзии настроения» (такой термин возник в польском литературоведении конца века для обозначения общего признака богатой по оттенкам поэзии тех лет) близки к принципам импрессионизма, но с ними не совпадают и отличаются, в частности, использованием отдельных элементов символизма. Четкой эстетической концепции символизма польская критическая мысль конца XIX в. не выдвинула, понятие символа трактовалось в ней по-разному, нередко очень широко — не

только в духе объективного идеализма как многозначный транспондентный символ-иероглиф, но и как символ-аллегория. Также не было в польской поэзии рубежа веков и символизма как самостоятельного литературного течения. Символистская семантическая структура поэтической речи, основанная на двуплановости, неоднозначности образа, применяется в основном в произведениях, по своему главному характеру импрессионистских, «воссоздающих настроение». Наряду с этим несомненно можно найти в поэзии 90-х—начала 900-х годов и отдельные типично символистские стихотворения, можно говорить о большем или меньшем тяготении отдельных поэтов к символизму (братья Станислав и Винцентий Кораб-Бжозовские и их показательное стихотворение «Родство теней и цветов в сумерках», К. Завистовская, Э. Лецинский и др.).

Символистские тенденции сыграли также большую роль в создании поэтического стиля «Молодой Польши» — сложившейся системы типичных для эпохи художественных приемов, резко отличающих ее поэтическую лексику от предшествовавшей поэзии. К отличительным чертам «младопольского стиля» в поэзии относится перенос абстрактных понятий в сферу осязаемого, жизненно-конкретного: персонификация символистского, идеалистического понятия души, а также чувств, настроений. Душа — неизменный атрибут «младопольской» поэзии: с ней ходят на прогулки, разговаривают, она встает, садится, чуть ли не ест... Настроения превращаются в кошмары, чудовища, преследующие поэтов. Появляются причудливые эпитеты и метафоры, основанные на сближении абстрактного и конкретного, на ассоциативном переносе значения: «великих стремлений птицы», «души золотые ворота», «цветы мечты», а также «белые цветы тоски», «голубая снов глупина», такие строчки, как в «струны цветами кто-то ударил весны», и т. п.

В поэзии 90-х годов полным-полно лилий, лебедей, покачивающихся на сонных водах, что должно было передавать спокойствие и бесстрастность вечности, условных символических эквивалентов для выражения вторичности материального мира — теней, зеркал, отражений в воде. Постоянно появляются мотивы прабытия, переселения душ, беспричинная метафизическая тоска.

Этот довольно однообразный стиль, отличающийся напыщенностью, инфляцией эпитетов и лирического экстаза, утомительными инверсиями, впоследствии справедливо высмеивался. Но были отдельные произведения, где черты стиля проступали ненавязчиво, придавая им колорит и не портя художественной ценности стихотворений.

Характерные для «новой поэзии» идейные и художественные тенденции наиболее ярко представляет лирика Казимежа Тетмайера (1865—1940) — самого популярного в 90-е годы и наиболее полно выражающего поэтическую атмосферу тех лет поэта.

Все веры рухнули; столетье истекло...
Где твой надежный щит? Чем ты поборешь зло,
премудрый человек? ... Но он в ответ — ни слова...

Перевод А. Штейнберга

— эта концовка стихотворения Тетмайера «Конец века» ярко передает ощущение безвременья, так свойственное поэтам той поры. Поэзию Тетмайера, так же как и большинства его литературных сверстников, пронизывают индивидуалистские, декадентские настроения; беспрестанно повторяются в ней мотивы безграничной и безутешной тоски, мотивы одиночества человека, усталости души. Бытие враждебно человеку и беспощадно; некоторое весьма относительное прибежище дает ему природа, располагающая к созерцанию, переходу в nirvanу, а также любовь и искусство.

Рождаемая поэзией Тетмайера гамма мыслей и чувств отражает сложность, трагическую противоречивость мирозерцания поэта: радость от общения с природой для него преходяща, любовь — горячее земное чувство, но даже ее экстаз не может заглушить мыслей о смерти, страха пресыщения.

Восприятие мира с точки зрения заключенных в нем конфликтов, диссонансов проявляется и в трактовке поэтом темы искусства. Выражая свое презрение к сытой мещанской толпе, поэт одновременно и гордится непокорным духом, индивидуализмом отвергнутого обществом художника, и скорбит вместе с ним, болезненно переживает его одиночество.

Отличающаяся большим темпераментом, глубиной, свежестью чувства поэзия Тетмайера и в художественном отношении — типичный пример «поэзии настроения». В его пейзажной лирике (так же, как и у других поэтов «Молодой Польши» — у Новицкого, Каспровича, Оркана, — она преимущественно посвящена таинственной и величавой природе Татр, представляет собой так называемую «татранскую» лирику) наряду с пейзажами типично импрессионистскими (принцип игры цвета и теней, мягкие, мелодично-неопределенные звуки, меняющиеся очертания природы в «Мелодии ночных туманов») присутствуют элементы символистского мировосприятия и техники. Например, «К вечерне бьют колокола» — стихотворение, в котором импрессионистский пейзаж имеет как бы второй план, а мотив «одинокое идущей по полю» Души — символическое значение.

Подобная двуплановая структура поэтического образа присуща и пейзажной лирике другого выдающегося представителя поэзии «Молодой Польши» Яна Каспровича (1860—1926). Так, например, его цикл сонетов «Куст дикой розы в темносмречинских скалах» в основном выполнен в импрессионистской манере — с тонким подбором контрастных цветовых элементов, в спокойном, ровном тоне как бы замершей суровой тишины. Но центральные образы всех сонетов — образы «подобного огненным ранам» кроваво-крас-

ного куста дикой розы и поваленной бурей, изъеденной лишайником пихты, кроме основного, предметного значения, имеют и второе, символическое: мятущейся, «будто в страхе чего-то ждущей», «дикой и печальной» жизни и — смерти, угасания, гниения.

Аналогичные идейные мотивы и художественные тенденции мы найдем и у других поэтов 90-х годов. Искренним поэтическим звучанием в передаче богатства и сложности чувств поколения 90-х годов отличается подчас теплая, порой жестоко-суровая, пронизанная ощущением несовершенства окружающей жизни и одновременно любви к ней лирика выдающегося польского художника и драматурга этого периода Станислава Выспяньского (1869—1907), при его жизни не изданная, известная лишь друзьям («Книжка — мое утешение», «Когда наш грустный мир покину» и другие стихотворения).

Интеллектуально-философская лирика, стремящаяся к разгадке тайн творчества и бытия, представлена в творчестве пионеров модернизма — блестящего эрудирцией поэта и переводчика Антония Ланге (1861—1929; «Поэзия», 1895; «Раздумья», 1906), теоретика символизма, драматурга, прозаика и поэта Ежи Жулавского (1874—1915), автора ряда поэтических сборников.

Своеобразным уходом от действительности в прошлое отмечено творчество певца старой Варшавы Артура Оппмана (псевдоним Ор-От, 1867—1931); миром фантастики, умиленным поэтизированием крестьянской простоты и душевной чистоты в стилизованно-фольклорных образах заслоняется от обыденности жизни поэт и драматург Люциан Рыдель (1870—1918; драма «Заколдованный круг», 1900; «Сказка о Касе и королевиче», и др.).

Многие поэты возводят в культ саму форму стиха, видят задачу художника в совершенствовании техники, разработке трудных размеров, новой строфики и т. п. Поэтом, тяготеющим к символизму и наиболее ярким представителем наметившейся в 90-е годы тенденции языкового экспериментаторства, создания обособленного поэтического языка, принципиально отличного от повествовательно-прозаического и основанного на своих особых законах — метафоричности, неожиданности ассоциаций и пр., был Вацлав Ролич-Лидер (1866—1912). Он принадлежал к плеяде пионеров нового направления, поставивших своей целью перенести на польскую почву достижения западноевропейской поэзии. Около восьми лет, с 1889 по 1897 гг., изучая восточные языки, Лидер провел в Париже, где в это же время находились Мириам и Ланге. Дебютировав в 1889 г., Лидер издал шесть сборников «Стихов», в которых, следуя принципам Верлена, он стремится омузыкалить стих, употребляет изысканные размеры и строфику, использует рефрены и аллитерации («Швейцарская баркарола», «Оркестр колоколов», «Концерт моей души»). Стараясь обновить язык, вернуть слову его первоначальное значение, стершееся от постоянного употребления в обыденной разговорной речи, поэт

вводит новые принципы создания образа: слабо соединенный логически ряд образов-символов, выражающий душевное состояние поэта — «пейзаж души» («на полях моей мысли долго стояла сущь»), неожиданные эпитеты («мелодичная меланхолия»). Один из путей создания нового поэтического языка он видит в поэтической прозе, впоследствии получившей большое распространение в польской литературе.

Времена, которые породили распространенный в 90-е годы тип женщины-бунтарки, восставшей против условностей света, ищущей равных прав с мужчиной в частной и общественной жизни, внесли в поэзию ряд новых женских имен. Правда, ни одна из вступивших в эти годы в литературу поэтесс не достигла в ней такого положения, как в предшествовавшем литературном поколении М. Конопницкая. Но произведения К. Завистовской, М. Вольской, Б. Островской и других заняли прочное место в польской лирике конца века.

Так, модная болезненность, эротика в соединении с молитвенным экстазом не лишили старательно отделанных сонетов Казимеры Завистовской (1870—1902) непосредственности, тонкости в передаче жизненных впечатлений. Изящество и музыкальность свойственны свободному стиху Марыли Вольской (псевдоним Д-мол, 1873—1930). Итогом ее немногочисленного в количественном отношении стихотворного наследия («Осенняя симфония», 1901; «Праздник солнца», 1903 и т. д.) явился тематически разнообразный и поэтически безупречный лирический дневник — сборник «Кувшин малины» (1929). Превосходной переводчицей французской лирики и автором ряда оригинально стилизованных народных баллад была Бронислава Островская (1881—1928; сб. «Опалы», 1902; «Осенние листья», 1905 и др.).

Вся эта характерная для времени камерная самоуглубленная поэзия, питавшаяся философским и моральным разочарованием в действительности и индивидуалистическим бунтом против нее, в очень небольшой степени и лишь весьма опосредованно отражала общественную проблематику своей эпохи. Однако нельзя сказать, что гражданские мотивы совсем исчезли из новой поэзии. Стихи некоторых молодых поэтов явно созвучны тому направлению, которое представляла в поэзии 90-х годов гражданская лирика М. Конопницкой.

Прямое обращение к социальной проблематике, к теме борьбы народа за свои права, изображение жизни трудящихся свойственно творчеству многих «младопольских» поэтов (Каспрович, Ланге и др.); некоторые из них остались верны этим мотивам на протяжении всего своего творческого пути. Один из основоположников «татранской» лирики, автор экспрессивных, отличающихся изысканной лексикой «Татранских сонетов» Францишек Новицкий (1864—1935) пишет проникнутые верой в народ, который «защитит, омолодит, сохранит» нацию, «Песни времени» («Поэ-

зия», 1891). Созданные в пору участия их автора в движении радикально-настроенного краковского студенчества, «Песни времени» по духу созвучны поэзии И. Франко. В публицистических категориях, прибегая к символам, гиперболам, аллегориям, поэт утверждает идею борьбы с миром насилия («Апофеоз», «Славянский Рим»).

Социальная направленность, сочувствие тяжелой доле людей труда и вера в будущее, которое принесет народу освобождение, окрашивают творчество крупного польского поэта и прозаика того времени Анджея Немоевского (1864—1921). Немоевский, так же, как и его друг Фр. Новицкий, испытывал интерес к социализму и более того — на протяжении ряда лет, включая революцию 1905—1907 годов, принимал активное участие в социалистическом движении Галиции и Королевства Польского. В 1892—1898 гг. Немоевский работает в шахтерском городе Сосновец. Первым в польской литературе он поднимает в своих произведениях тему жизни шахтеров (поэтический цикл «*Polonia irredenta*», 1895—1907; сборник прозаических «картинок» «Листопад», 1896).

По стилю стихотворения Немоевского созвучны «новому направлению»: поэт употребляет пышную поэтическую лексику, склонен к демонической стилизации, символистской манере. Но по содержанию его поэзия резко противоположна принципам «чистого искусства», которые Немоевский ядовито высмеивает («Письма безумца», 1899). Так же, как и Новицкий, поэт стремится продолжить традиции Мицкевича; кроме того, он разрабатывает и характерную для Конопницкой форму поэтических «картинок». Непосредственные зарисовки из жизни трудового народа — шахтеров, рабочих, дополняясь аллегорическими абстрактными образами-символами, становятся в поэзии Немоевского развернутой поэтической транспозицией лозунга «пролетариату нечего терять, кроме своих цепей» («Кузнечный цех», «Вечный огонь», «*Morituris*»). Отчетливо звучит в его творчестве тема неизбежного крушения старого мира («У цели»). Характерной поэтической формой является также для него сатирически окрашенная реалистическая гавенда («Съезд граждан»); горькую долю польского крестьянства и трагическую судьбу нации поэт выразил в одном из лучших своих стихотворений — в построенной на интонациях народной песни полной горечи, скрытой иронии и глубокого поэтического чувства «Рекрутчине». В творчестве Немоевского звучат также антиклерикальные мотивы (конфискованные краковской цензурой «Легенды», 1902).

Стихи Немоевского были популярны среди рабочих, перепечатывались в социалистических журналах. После поражения революции 1905 года, которую Немоевский отразил в проникнутых чувством интернационализма новеллах о героических подвигах революционеров («Люди революции», 1906), писатель постепенно

переходит на реакционные позиции и замолкает как художник.

К концу 90-х годов «модернистский бунт» изжил себя; пассивная позиция горечи и разочарования, ухода в призрачный мир мечты все больше обнаруживала свою недостаточность в пору нарастающего общественного подъема. Поэзия стала выходить из камерного мира субъективных переживаний на жизненный простор, стала обращаться к проблемам отношения личности и общества. Однако непонимание социальной природы происходящих событий, грандиозность которых художники ощущали интуитивно, диктовало им философски-отвлеченную, абстрактно-моральную постановку этих проблем.

Так, социальную проблематику переносит в метафизическую плоскость Я. Каспрович в своих «Гимнах» (1902). Зло выступает здесь не как конкретное проявление социального несовершенства общества, а как элемент двух извечно борющихся между собой антагонистических начал. Однако, обращаясь к религиозным мотивам, к образам средневековых гимнов, поэт переосмысляет их, наполняет бунтарским содержанием. Выступая от имени всего человечества — бедных, бессильных против власти сатаны людей, жизнь которых превращается в растянутое на годы следование к «одиноким могилам», поэт бросает гневный и саркастический вызов богу, равнодушному к человеческим страданиям (гимн «Святый боже»). «Гимны» — свидетельство возрождения романтических тенденций в польской поэзии, а также проявление катастрофизма, убежденности в неминуемом, страшном крахе построенного на несправедливости современного мира — «погибающего мира».

Романтический прометеизм и богоборчество «Гимнов» воплощаются в оригинальной художественной форме: апокалиптические видения, грозные символические картины светопредставления сочетаются в них с фрагментами, полными реалистической пластики и выразительности, удивительный по обилию интонаций свободный стих перемежается с мелодиями народных песен. Характер символики «Гимнов» (деформация жизненного материала, далеко идущая фантастика как основа символа, гиперболизация) дает основания выделять в них элементы, предвосхитившие появление экспрессионизма в польской литературе.

Выражением символистских и экспрессионистских тенденций, беспокойной, активно-бунтарской позиции художника явилось также творчество одного из наиболее оригинальных польских поэтов начала XX в. — Тадеуша Мициньского (1873—1918). Талантливый поэт, драматург и прозаик, он издал всего один, но очень интересный и по форме и по тематике сборник лирических стихов — «Во мраке звезд» (1902). Странная деформация действительности, образы, находящиеся на грани сновидения и реальности, большое, полное кошмаров воображение роднят Мициньского с позднейшими экспрессионистами и сюрреалистами. При

этом его поэзия остается документом глубокого, болезненно переживаемого художником разлада с действительностью, полна гуманистического пафоса утверждения свободной человеческой личности, дерзновенными поисками света и правды («Ананке»).

Для стихотворений Мициньского характерны музыкальность, смелость и оригинальная фантастичность, подчас космичность образов, глубина и задушевность поэтического чувства. Демонический бунт его лирического героя всегда окрашен ощущением бессилия и предчувствием неминуемости поражения («Люцифер», «Каин», «Корсар» и другие стихи из цикла «Свергнутые с небес», а также «Ноктюрн», «Будь здорова» и пр.).

С переменной поэтической атмосферы в начале 900-х годов, наметившимся отходом от элегического пессимизма и пассивного декадентизма связан дебют одного из замечательных польских лириков — Леопольда Стаффа (1878—1957). Истоки его поэзии связаны с символистским мировосприятием и образностью; но уже первые сборники («Сны о могуществе», 1901; «День души», 1903) содержат также стихотворения, вносящие в польскую поэзию новые качества. Поэт выступает против модернистского пессимизма, против слабости, болезненного бессилия, выступает с позиций самодисциплины, активного отношения к жизни («Кузнец»).

В поэзии Стаффа заметно влияние Ницше, которое в начале XX в. все более явственно распространяется в польской литературе, сменяя характерное для 90-х годов воздействие философии Шопенгауэра. Однако у Стаффа, как и у других польских писателей (в частности, у Выспяньского, Жеромского), идеал исключительно сильной, возвышающейся над толпой личности не включает презрения к заурядному индивидууму; «сверхчеловек» в творчестве этих писателей — выразитель стремлений коллектива.

Философия Стаффа в основе своей рационалистична, ему свойственно оптимистическое, жизнеутверждающее мировосприятие. Связь с жизнью, умение в реальной действительности находить эстетические и этические ценности, оптимистическое мировоззрение — вот черты лирики Стаффа, предвосхитившие в этом отношении позднейшую поэзию скамандритов.

Проза 90—900-х годов, в отличие от поэзии, была больше связана с предшествовавшим периодом развития литературы. У молодых прозаиков, вступивших в литературу в 90-е годы XIX в., не было программного отмежевания от реалистов старшего поколения, напротив, они чувствовали себя их преемниками.

За исключением некоторых, незначительных по удельному весу тенденций в прозе рубежа веков не была представлена линия откровенно аполитичного, декадентского искусства. Сохранялся нерушимым принцип общественного долга писателя как одного из

основных стимулов художественного творчества, не была порвана связь с социальной проблематикой эпохи. Ведущей линией в развитии прозы 90—900-х годов оставалась линия реалистическая.

Но реализм прозы этого периода был уже не тот, что прежде. Даже некоторые писатели старшего поколения, которые активно работали в литературе вплоть до начала второго десятилетия XX в., и те были подвержены новым литературным веяниям (модернистская поэтика, фантастические и символические образы появляются, например, в творчестве Ожешко). А уже их младшие современники, оставаясь на почве реализма, обращаются также к выдвинутой модернизмом метафизической философской проблематике (дуалистичность мира, борьба в нем извечных сил добра и зла и пр.). Барочная пышность и цветистость фразы, всевозможная стилизация, половодье лирического экстаза и другие, прежде всего внешние, новые черты реалистической прозы, следы влияния на нее поэтического «младопольского» стиля отмечались критиками и исследователями уже в конце прошлого века. Реализм выступает в прозе во взаимодействии с другими художественными тенденциями — с импрессионизмом, натурализмом, с наклонениями модернистского мировосприятия.

Вместе с тем реализм продолжает развиваться по поступательной линии, он обогащается за счет все более глубокого проникновения в социальную суть явлений, в тайники человеческой психологии, за счет все большего расширения охватываемых литературой областей национальной жизни. Обогащается и сама система изобразительных средств реализма. Меняется характер современного социального романа. В нем окончательно исчезает тон позитивистского оптимизма и назидательности, углубляются настроения трагизма и беспокойства, происходящие от углубления социального критицизма литературы.

Традиционные для польской литературы темы — деревни, капиталистического города, контраста природы и цивилизации, тема искусства в буржуазном обществе ставятся в прозе этого периода в новых аспектах и поворотах. Расширяется тематический кругозор прозы. В ней находит все более глубокое изображение жизнь и труд рабочего класса. Она пытается найти и показать польской интеллигенции ее место в освободительной борьбе народа, выяснить связь между социальными и национальными задачами этой борьбы.

Определенный поворот литературы к национальной проблематике, характерный для 90—900-х годов и явившийся результатом общедемократического и, в частности, национального движения в польском обществе на рубеже веков, ознаменовался расцветом жанров исторического романа и повести, обращением к истории национально-освободительной борьбы польского народа.

Наряду с видоизменением и углублением реализма определяется также и модернистская линия прозы, распространяюся

метафизические по проблематике, стилизованные по форме поэмы в прозе, исторические легенды, «аналитический» психологический роман.

В развитии прозы 90—900-х годов и ее основных жанров — современного и исторического романов — ведущее место принадлежит прозаикам Королевства Польского. Уровень экономических и общественных отношений, состояние освободительного движения в этой наиболее революционно-развитой части Польши открывал перед литературой значительно большие возможности для социально-художественного анализа действительности, нежели обстановка политически отсталой, при всей внешней видимости национальных свобод, проникнутой консерватизмом Галиции. То обстоятельство, что колыбелью польского модернизма с его программой свободного от общества искусства, с программой ухода от жизни в поэзию и мечту стал именно Краков, который не мог указать пути тревожному поиску молодого поколения, не было случайным так же, как не был случайным расцвет реалистической прозы в Королевстве Польском, где иррационализму и антиобщественным настроениям противостоял напор конкретного жизненного материала, говорящего о крепнущей классовой борьбе.

Одной из главных, наиболее распространенных тем в польской прозе этих лет была по-прежнему тема деревни. По сравнению с предшествовавшей литературой ее разработка характеризуется большей глубиной и остротой постановки животрепещущих проблем, показом — без свойственной иногда реалистам старшего поколения сентиментальности — суровой власти земли, жестоких законов жизни деревни, царящего в ней имущественного и общественного неравенства. Литература отражает также зреющий, готовый прорваться и прорывающийся стихийный протест крестьян против угнетения, в ней слышатся отзвуки ширящегося аграрного движения и роста классового и политического самосознания крестьянства, его новой роли в общественно-политической жизни польских земель. Немаловажен и тот факт, что в литературу входят писатели, своим происхождением связанные с трудящимся крестьянством (Каспрович, Реймонт, Оркан), глядящие на жизнь деревни «изнутри».

В то же время в трактовке крестьянской темы в прозе 90—900-х годов наблюдается натуралистический аспект рассмотрения связи человека с землей, как связи, органически и единственно определяющей его существование. Жизнь крестьянина зачастую рассматривается сквозь призму законов биологической борьбы за существование. Оказывает влияние на крестьянскую прозу и комплекс идей, известный в польской исторической науке и литературоведении под названием «людомании» или «хлопоманий».

«Людоманией» называется распространенный среди польской интеллигенции конца века специфический псевдомократический

подход к проблеме деревни, основанный на внешнем, снобистском восприятии «оригинальности» крестьянской культуры и быта. В значительной степени зарождение «людомании» было связано с идеологией весьма влиятельной в конце 80-х годов группы журнала «Глос».

«Глос» был журналом в определенной степени народнического толка, отразившим также нарастание националистических настроений среди польской буржуазии. Его основатели (Ю. К. Потоцкий, Я. Поплавский и др.) исходили из представления о крестьянстве как основной части нации, о самобытном, исконно польском характере крестьянской культуры. Противопоставляя лозунгу «органического труда» довольно расплывчатую программу экономического и духовного расцвета нации, основанного на благосостоянии крестьянства, идеологи «Глоса» выступали против рабочего движения и «доктрин апостолов космополитического социализма» и фактически делали ставку на крепкого, богатого крестьянина, кулака.

Эклектизм программы «Глоса», широковещательные заявления об отстаивании «реальных интересов народа», «освобождения труда» и, главное, резкая антипозитивистская позиция журнала снискали ему в конце 80-х годов славу передового, оппозиционного общественно-политического журнала, привлекли к нему демократически настроенную молодежь и лучшие силы польской беллетристики (в частности, журнал предоставлял свои страницы для дебютов Реймонта, Жеромского, в нем печатались Дыгасиньский, Каспрович и другие писатели, чье творчество было связано с темой польской деревни).

На интеллигенцию оказывало большое влияние представление публицистов «Глоса» о том, что крестьяне, в отличие от шляхты, сохранили более чистый тип национальной культуры, являются единственными ее подлинными хранителями. На самом деле это был псевдонародный, «людоманский» подход к проблемам жизни деревни, при котором игнорировались присущие ей классовые противоречия.

Он внес в литературу чисто внешнее, эстетическое восхищение красочностью обычаев, речи, одежды крестьян, интерес к территориальным, этнографическим особенностям их быта и культуры, идиллическое любование патриархальной неиспорченностью, первобытной цельностью духовного мира мужика, его «вitalьной» силой.

Эти тенденции наложили определенный отпечаток на польскую прозу. Возникает региональная литература, посвященная излюбленному «людоманами» экзотическому уголку Польши—Татрам, Подгалью. Написанная подчас на малопонятном диалекте она ограничивается фиксированием внешней, действительно весьма своеобразной и красочной стороны жизни горцев. В творчестве Реймонта, отчасти Тетмайера проявляется тенденция противопо-

ставления деревенской патриархальности и городской цивилизации, любованье патриархальным укладом (Реймонт «Счастливые»). Но в целом в художественной прозе этого времени влияние «людомании» выразилось главным образом в стремлении к этнографической точности в воспроизведении быта, обычаев, поверий крестьян различных областей страны, к фольклорной стилизации, к насыщению авторской речи диалектизмами, т. е. прежде всего в стиливых особенностях прозы.

Характерным примером трактовки крестьянской темы в польской литературе конца XIX—начала XX в. является творчество одного из крупнейших польских писателей этого периода — Владислава Станислава Реймонта (1867—1925). Ей посвящены многочисленные рассказы и повести раннего Реймонта (сб. «Встреча», 1897; «В осеннюю ночь», 1900; «Перед рассветом», 1902; повесть «Справедливо», 1899 и др.), а также его главное произведение — четырехтомный роман «Мужики» (1904—1909), за который Реймонт получил Нобелевскую премию.

Феноменальная природная наблюдательность Реймонта, его богатый жизненный опыт и редкий художественный талант позволили писателю воссоздать разностороннюю, объемную и красочную картину жизни польской деревни. Произведения Реймонта рисуют ее с большим эпическим размахом, с богатством достоверных, передающих колорит деревенской жизни подробностей. В то же время подход писателя к изображаемой действительности прежде всего как к арене человеческой борьбы за существование («Смерть» и другие рассказы) роднит Реймонта с натуралистами; его стилю присущ также шаблонно-младопольский психологизм, выискивающий в душевных переживаниях персонажей иррационально-эротические моменты, и людоманско-этнографическое любованье яркостью и мудрым примитивизмом крестьянской жизни. Последнее связано с определенными солидаристскими иллюзиями, которые питал Реймонт в отношении классовых конфликтов среди крестьянства, знаменательно, что если антагонизм деревни и усадьбы писатель всегда показывает очень глубоко, передавая при этом нарастание аграрного антипомещичьего движения (борьба крестьян за лес в «Мужиках»), то социальные столкновения внутри крестьянской общины освещаются им менее резко.

Ряд ярких произведений, посвященных деревне, оставил поэт и драматург Владислав Оркан (псевдоним Францишка Смирчинского, 1875—1930). В отличие от Реймонта, Оркан не стремится к эпическому многоплановому повествованию о жизни деревни; он сосредоточивает свое внимание на доле деревенской бедноты, ее конфликте с богатеями (сб. новелл «Над пропастью», 1900; роман «Батраки», 1900), либо на отдельных важных проблемах — отчаянной и в тех условиях обреченной на неуспех борьбе правдоискателей из народа за справедливость (роман «В долинах», 1903).

Творчество Оркана тесно связано с жизнью крестьян его родной стороны — Подгалья. Писатель выступает в нем как автор в известной степени «региональный» — обильно оперирует местным диалектом, дает много сведений, имеющих этнографическую и краеведческую ценность. Но по духу его произведения принципиально противостоят людоманской «моде на мужика», они полны сурового реализма, правдиво рисуют «экзотическое» Подгалье как край нищеты, глубочайших социальных противоречий, настоящую «юдоль слез» для народа.

Произведения Оркана грустны по тону, но не вызывают чувства безысходности: наряду с достоверными, подчас фотографически-точными описаниями мрачности деревенского быта им свойственна атмосфера романтической целеустремленности в борьбе со злом (дерзновенные мечты крестьянского парня Франка Ракочи, одержимого идеей переделки векового уклада жизни в родной деревне, его планы создания крестьянского кооператива). В стиле Оркана заметно тяготение к звучной ритмической прозе, к фантастической образности.

С крестьянской темой связан дебют выдающегося писателя Стефана Жеромского (1864—1925; «Рассказы», 1895), творчество которого в значительной степени определило достижения польской прозы начала XX в. Именно в творчестве Жеромского польская литература сделала большой рывок вперед, именно он из всех своих литературных сверстников оказал наибольшее влияние на последующее развитие польской литературы.

Писатель исключительно чуткий к запросам времени, Жеромский наиболее четко выразил характерную тенденцию польской прозы на новом ее этапе — углубление социального анализа. В большей степени, нежели его предшественники и, в силу радикальности своей общественной позиции (писатель был связан с социалистическим движением), больше, чем многие его современники понимая экономическую и классовую структуру современного общества, он рисовал проникновение капиталистических отношений в деревню, обнажал сам механизм капиталистической эксплуатации — присвоение предпринимателями продукта труда батраков и рабочих. У него не было никаких иллюзий относительно расслоения польской деревни, никаких «людоманских» тенденций; крестьянские рассказы («Сумерки», «Забвение», и др.) и вообще все раннее творчество Жеромского («Луч», 1897; «Сизифов труд», 1898 и др.) полемичны как по отношению к социально-экономическим теориям позитивизма, так и по отношению к идеологии «Глоса».

Воссоздавая картины тяжелого, оупляющего труда и беспроектной нужды народа — крестьян, мелкого городского люда, рабочих, — Жеромский стремится вызвать в читателе сочувствие и сострадание, апеллирует к его чувству и совести, к сознанию долга просвещенных кругов перед народом. Этому служит особая

художественная манера писателя, в которой лиризм, патетика, высокий эмоциональный накал, нервность разрозненных импрессионистских впечатлений сочетаются с самокритицизмом, с натуралистической детализацией, программным «антиэстетизмом» описаний.

Подобный «антиэстетизм» свойствен и ряду других прозаиков, обращавшихся к теме народа, особенно к теме жизни и труда рабочего класса. Это была тема не совсем новая в польской литературе (Прус, Конопницкая), но в 90—900-е годы она прочно утверждается в прозе, и писатели этого периода стараются трактовать ее максимально обличительно, стремятся сказать об описываемых ими явлениях самую горькую, острую и смелую правду, которая своей откровенной жестокостью самих их ставит в тупик. В жизни, которую они наблюдают, их поражают прежде всего антигуманные буржуазные законы. Весь строй капиталистического общества вопиющим образом противоречит представлениям о гуманности, личность им обесчеловечивается, и, изображая человека, писатели подчеркивают биологическое, примитивное, заземленное в нем.

Так, примитивной психологией отличаются рабочие — герои романов Артура Грушецкого (1852—1929) из жизни шахтеров Домбровского бассейна — «Кроты» (1897), «Доменщик» (1898) и др. Избранная писателем тема трактуется в них фактографически, описательно. Грушецкий сосредоточивает внимание на изображении суеверий углекопов, цеховой вражды между представителями разных — более и менее «почетных» — рабочих профессий, их покорности жестокой судьбе — непосильному труду, постоянным несчастьям и катастрофам.

Сильны натуралистические тенденции и в прозе Г. Запольской. Габриэля Запольская (1857—1921) известна в польской литературе главным образом как яркий, обладающий собственным стилем драматург (лучшие драмы Запольской относятся к концу 900-х—началу 910-х годов). Но свою литературную деятельность она начала с новелл и романов (сб. «Акварели», 1885; «Человеческий зверинец», 1893; романы «Каська Кариатида», 1888; «Преддверие ада», 1895; «Сезонная любовь», 1905, и др.), в которых сразу же определился характерный для нее круг тем и манера их освещения: Запольская выступает воительницей против меццанского ханжества, моральной нечистоплотности, скрываемой под личиной внешне благопристойного респектабельно-буржуазного быта.

В своем творчестве она смело ставит ряд социально-нравственных проблем, о которых «не принято было говорить» в «хорошем обществе» и в предшествовавшей литературе (проблема алкоголизма и проституции, уродливого «воспитания чувств» молодежи и пр.). При этом писательница утверждает явно пессимистическую и биологическую концепцию человека как существа,

движимого преимущественно инстинктами, подверженного законам борьбы за существование. В стиле Запольской ощущается документальность натуралистической прозы, подчас она ограничивает свою задачу простой записью замеченных фактов, изображением «куска жизни»; ее авторскому комментарию свойствен мелодраматизм и сентиментальная риторика.

Своеобразным представителем натурализма в польской прозе конца XIX в. был краковский сатирик-новеллист Зыгмунт Недзвецкий (1863—1915 либо 1865—1918). Он был автором нескольких сборников новелл («Солнце», 1891; «Единственное произведение», 1892; «У костра», 1893; «Один на один», 1895; «Грех», 1895; «Общественное благо», 1898 и др.), первоначально горячо встреченных читателями и критикой и даже снискавших ему имя «польского Мопассана», впоследствии же незаслуженно забытых. Новеллы Недзвецкого отличаются крепко построенным, опирающимся на неожиданный поворот действия сюжетом, драматической напряженностью, большим чувством юмора. Писатель разоблачает в них циничную, равнодушную ко всему, что не связано с землей или наследством, мораль деревенской и городской мелкой буржуазии, продажность журналистов, аристократическое высокомерие и тупость завсегдатаев светских салонов.

Но наряду с критикой фальшивой буржуазной морали, профанирующей чувства человека, власти денег, в творчестве Недзвецкого, в середине 90-х годов сблизившегося с кругами галицийской социал-демократии, появляются и другие мотивы. Один из немногих польских прозаиков (в этом отношении его можно сравнить, пожалуй, только с Жеромским) Недзвецкий остро видит основной конфликт эпохи — борьбу труда и капитала, видит и художественно изображает в своих произведениях нарастание и формы этой борьбы. В центре ряда новелл Недзвецкого появляется рабочий коллектив и его вожаки, организаторы стачек и профессиональных союзов, люди, одаренные большой нравственной силой и благородством, до последнего вздоха верные своему классовому долгу и рабочей солидарности («Прошу слова», «Друг» и др.).

В дальнейшем, однако, эта линия творчества Недзвецкого не развивается, и в 900-е годы писатель возвращается к натуралистическим миниатюрам — будничным «эротикам», как называл он свои рассказы на любовные сюжеты.

Творчество Запольской, Недзвецкого и Грушецкого — это наиболее яркие примеры натурализма в польской прозе 90—900-х годов. Широкого, оформленного, имеющего самостоятельную эстетическую программу направления он в польской литературе этого времени не создал. Но натуралистические тенденции, выступающие в сочетании с другими художественными принципами, чрезвычайно характерны для всей польской прозы рубежа веков,

прослеживаются, в частности, в творчестве всех ведущих прозаиков-реалистов этого периода (Жеромский, Реймонт и др.).

Для прозы 90—900-х годов характерна и постановка в разных аспектах темы капиталистического города, темы буржуазной цивилизации и ее воздействия на человеческую личность. Образ города-Молоха, города-«полипа», высасывающего соки из гор, лесов, долин, создает В. Реймонт. Город в его произведениях (рассказ «Однажды», роман «Обетованная земля», 1899 и др.) — это дикая пуща, где человек, чтобы выжить и пробыть, «должен иметь острые когти»; цивилизация увечит людей, она приносит одним нищету, другим — сомнительное счастье погони за миллионами.

Своеобразный поворот антиурбанической, антикапиталистической темы демонстрирует тяготеющее к экзотике и приключениям творчество Вацлава Серошевского (1858—1945). Участник социалистической организации Л. Варыньского, Серошевский в 1878 г. был арестован и заключен в варшавскую цитадель, где написал первое произведение — очень популярное в свое время в среде рабочих революционное стихотворение «Чего они хотят». Двенадцать лет, проведенных им затем в ссылке в Сибири (в Верхоянске, потом — за попытку побега — на Колыме), а также позднейшие путешествия по Китаю, Японии, Индии, Египту и другим странам дали Серошевскому огромный материал для ряда географических и этнографических трудов («12 лет в стране якутов», «Корея» и др.) и очень большого количества неравноценных в художественном отношении произведений.

Лучшими из них являются основанные на впечатлениях его жизни среди якутов ранние рассказы и романы — «На границе лесов» (1894), «В западне» (1896), а также «Риштау» (1899), «Китайские повести» (1903) и из позднейших — приключенческие романы «Бенёвский» (1916) и «Океан» (1917). Описывая экзотические далекие страны, жизнь не затронутых цивилизацией племен, Серошевский относится к ним без тени высокомерия европейца. Он воздает дань уважения постоянному героизму, нравственной силе, верности в дружбе этих людей — всему тому, что попирается и обесценивается в буржуазном мире.

Разрушительное влияние буржуазной цивилизации на человеческую личность раскрывается в одном из наиболее интересных прозаических произведений начала XX в. — романе В. Берента «Гнилье» (1903). Вацлав Берент (1873—1940) — ученый-биолог, получивший естественнонаучное и философское образование в немецких университетах, много путешествовавший по Европе, был одним из примечательнейших польских писателей начала столетия. Первые его произведения — реалистические новеллы и роман «Специалист» (1895), герой которого, юноша-интеллигент, откликаясь на призыв идеологов позитивизма, становится рабочим-специалистом. На своем горьком опыте он убеждается в лживости

лозунга «органического труда», в губительности капиталистической системы для духовного мира человека.

Роман «Гнилье» посвящен весьма показательной для всего творчества писателя теме искусства, его роли и характере в современном обществе. На фоне картин капиталистического города (действие романа протекает за границей, по всей видимости, в Мюнхене) Берент проводит тонкое исследование психологии, стиля жизни артистической богемы. Пафос романа направлен против сытого, самодовольного, неспособного на высокие порывы мещанского общества. Лучшие, благороднейшие стремления человека выражает искусство, но в современном обществе оно бессильно; жить в этом мире расчета и чистогана люди искусства и вообще настоящие люди не могут, ибо их идеальные стремления несовместимы с уродливой правдой жизни, — такова в общих чертах идея романа, герои которого один за другим ищут выхода в смерти.

Сложный по своей проблематике (критика моральной опустошенности, индивидуализма декаданса совмещается с признанием пессимистического большого искусства закономерным и единственно возможным), роман показателен для художественных тенденций эпохи. Отношение автора к героям двойственно, оно включает в себя элементы критики и апологии. Реализм, проявляющийся в метких, воспроизведенных в иронической манере наблюдениях над бытом и психологией «жрецов искусства», перемежается с рядом модернистских моментов — как философских (мотив нирваны, единственно надежного освобождения от страданий жизни, тема женщины как олицетворения противоположанного искусству, парализующего творческие силы низменного и плотского начала и др.), так и художественных (неясные символические и фантастические образы, поэтическая метафорика, прерывистая композиция, в которой развитие фабулы перебивается потоком сознания, сумбурными монологами). Символистские (а впоследствии также экспрессионистские) тенденции получают развитие в позднейшем творчестве В. Берента («Озимь», 1911; «Живые камни», 1918).

Наряду с темой критики буржуазной действительности польская проза рубежа веков не оставляет также активных поисков путей изменения существующего положения вещей, изменения социального строя. Стремление осмыслить задачи литературы, место прогрессивной интеллигенции в разворачивающейся борьбе народа особенно характерно для творчества Жеромского. Писатель приходит к идее ответственности польской интеллигенции за судьбу народа, к идее ее роли как духовного вождя нации. Он создает образы положительных героев — самоотверженных реформаторов-одиночек, посвятивших себя народному делу, вступивших в неравную борьбу с косным мещанским окружением («Непреклонная» учительница из известного одноименного рас-

сказа, герой «Бездомных» (1899) врач Томаш Юдым и др.). Борьба их безуспешна и утопична по своей сути, но полна высокого морального пафоса.

В заострении конфликта общественного и личного (герои Жеромского неизменно отказываются от личного счастья, чтобы всецело отдаться выполнению общественного долга), в прометеизме этих одиноких борцов, пытающихся своим жертвенным подвигом принести избавление народу, отчетливо звучит эхо поэзии Мицкевича. Творчество Жеромского воспринималось современниками как наиболее яркий пример неоромантической тенденции.

Романтические приемы, проявившиеся в конструкции образов положительных героев и в построении сюжета, элементы натуралистической техники, лирический импрессионизм и некоторые другие модернистские веяния (вторжение метафизической проблематики смерти и тленности бытия, нарочитая разорванность композиции и пр.) дают возможность наблюдать в творчестве Жеромского типичное для эпохи проявление взаимосвязи реализма с другими творческими методами. Творчество Жеромского свидетельствует о появлении в польской литературе начала XX в. тенденции изменения художественного типа современного реалистического социального романа.

О живучести реализма более традиционного типа, плодотворности, в частности, традиции Сенкевича свидетельствует обширное прозаическое наследие Юзефа Вейсенгофа (1860—1932). Граф, аристократ, консерватор и в политике и в литературе (известны были в свое время как его антиреволюционные выступления с позиций национал-демократии, так и нападки на «новшества» и «лавры» Выспяньского), Вейсенгоф тем не менее создал в одном из своих первых произведений — романе «Жизнь и мысли Зыгмунта Подфилипского» (1898) проникнутый убийственной иронией и ставший нарицательным тип салонного франта и преуспевающего карьериста, завсегдатая аристократических и буржуазных гостиных. Поэтическими картинами польской природы и охоты, уходящей шляхетской старины привлекателен роман Вейсенгофа «Соболь и панна» (1911).

Значительные изменения претерпевает и историческая проза. С конца 80-х годов заметно возрастает значение исторического романа, что связано с политической обстановкой, новой фазой развития общественного, в частности национального, движения. К историческому жанру относятся многие из созданных в 90-е годы лучших произведений реалистов старшего поколения («Фараон» Пруса, «Крестоносцы» Сенкевича и др.).

Большое значение для развития польской исторической прозы конца XIX—начала XX в. имеет творчество Жеромского с характерным для него типом историзма: обращением к актуальным проблемам истории борьбы польского народа за восстановле-

ние национальной независимости, начиная с наполеоновской эпохи («О солдате скитальце», «Пепел», 1904) и до последнего национального восстания 1863 года («Расклетывает нас воронье», 1895), и с постановкой проблем национально-освободительного движения в тесной связи с социальной борьбой рассматриваемой исторической эпохи. Исторический роман Жеромского — роман не менее «социальный», чем его произведения на современные темы. Противник националистической идеализации истории Польши, писатель неутомимо воюет со всякой красивой легендой, приукрашивающей роль шляхты и замалчивающей угнетение народа в прошлом страны, намеренно подчеркивает противоречия в шляхетском национально-освободительном движении.

Значительный художественный вклад в польскую и мировую культуру сделан польской драматургией конца XIX—начала XX в. Она развивалась на фоне подлинного расцвета, достигнутого в это время польским театром, ведущее место в котором занимала краковская сцена. В 1893—1905 гг., когда директорами краковского театра были Тадеуш Павликовский и сменивший его Юзеф Котарбинский, происходят существенные сдвиги в репертуаре театра, в методах актерской игры, в сценической технике. В своих постановках театр широко обращается к современным пьесам западноевропейских и русских авторов (Ибсена, Стриндберга, Гамсуна, Метерлинка, Л. Толстого, М. Горького и др.), привлекает группу блестящих артистов разного творческого диапазона (Людвига Сольского, Кароля Адвентовича, Казимежа Каминского, Станиславу Высоцкую, Ванду Семашкову и др.). Новая, современная режиссура, принцип коллективной игры, совершенствование художественного оформления делают возможным также постановку на краковской сцене «несценических» «Кордиана» и «Дзядов».

Облик польского театра и польской драматургии конца XIX—начала XX в. определен прежде всего деятельностью великого реформатора польской сцены Станислава Выспяньского (1869—1907). Выдающийся живописец — портретист и график, тонкий поэт-лирик, замечательный драматург, Выспяньский был натурой исключительно разносторонней и богато одаренной. В своих драмах и трагедиях он выступает не только как драматург, но, по определению современного польского театроведения, как автор «больших сценических партитур». Работая над своими драмами, он видит их сразу в полной сценической реализации, продумывает все эффекты, связанные с музыкальным сопровождением, актерской игрой, режиссерскими решениями, сам пишет проекты костюмов и декораций. Такая комплексность, синтетичность художественного мышления Выспяньского обеспечивает ему совершенно особое место не только в истории польской драматургии, но и в истории польского театра.

В своих политических драмах (в эпохальной для польской литературы «Свадьбе», 1901; в драме «Освобождение», 1903) поэт стремится нарисовать идеологическую панораму современности, осветить перспективы освободительной борьбы польского народа. Трагически переживая «спячку» современного общества, неспособность к действию интеллигенции, поэт верит в силу пробуждающегося народа. Он выступает против извращения романтической традиции, выхолащивания ее революционного содержания, против восхваления идеологии мессианизма.

Протестом против мумифицирования истории проникнуты и исторические драмы Выспяньского — посвященные ноябрьскому восстанию «Варшавянка» (1898), «Ноябрьская ночь» (1904) и др., воссоздающие далекое героическое прошлое Польши «Легенда» (1897), «Болеслав Смелый» (1903) и др., а также его рапсоды — «Казимеж Великий» (1900), «Болеслав Смелый» (1902) и др.

В творчестве Выспяньского, так ярко отразившем характерный для польского общества рубежа веков подъем национальных стремлений, прозвучали свойственные польскому романтизму историко-философские и идеологические проблемы: романтическое представление о поэзии как предводительнице национально-освободительного порыва нации, обращение к истории для уяснения актуальных политических задач. Романтически интерпретируемая проблематика национально-освободительной борьбы и места поэзии в общественном движении реализовалась у Выспяньского в форме укрупняющей и обобщающей смысл описываемых (подчас вполне реальных, достоверных) событий романтической драмы.

В романтическом по своему пафосу творчестве Выспяньского своеобразно преломляются также другие художественные искания его эпохи: обращение к мотивам и форме античной трагедии, барочность стиля, отдельные черты поэтики символистской драмы и «драмы настроения», накопление экспрессионистских элементов. В целом для творчества Выспяньского характерно сочетание разнородных сценических средств и стилей; богатство зрелищных эффектов, использование музыкальных и живописных элементов. Психологическую глубину и правду образов, богатство реалий современной жизни поэт соединяет со стремлением к метафоричности и монументальности обобщений, с использованием неопределенных символов, в которые заключены его прогнозы относительно будущего Польши. Драматургия Выспяньского — это сложное сплетение романтических традиций с тенденциями современного ему модернистского театра; усваивая принципы символистского и импрессионистского искусства, подготавливая почву для экспрессионизма, Выспяньский одновременно стремится преодолеть мировоззрение декаданса, привить символистской поэзии социальную направленность.

Место Высянянского, которого современники называли новым национальным поэтом-пророком, в польской литературе очень велико, однако его творчество было настолько своеобразно, что не привело к созданию какой-либо школы или течения, реализующего его творческие принципы. Он оставался в драматургии своей эпохи явлением могучим, но одиноким; более того, драматургия конца XIX—начала XX в., очень богатая и разнообразная, развивалась скорее по другим линиям — прежде всего по линии реалистической и натуралистической драмы.

Наиболее яркие достижения этой драмы связаны с деятельностью Я. А. Киселевского, В. Пежиньского, Т. Риттнера, Г. Запольской. Творческий расцвет этих драматургов в основном относится к следующему этапу развития литературы — к 900—910-м годам. Только социально-бытовые комедии Яна Августа Киселевского (1876—1918) «В сети» и «Карикатуры», созданные и поставленные в 1899 г., могли спорить с успехом первых пьес Высянянского. В «кривом зеркале» сарказма драматург отразил в них позерство артистической богемы, разоблачил миф о якобы противостоящем филистерскому обществу, на самом деле не вырвавшимся из пут буржуазной морали «бунтаре»-артисте. Смелое обращение к новой проблематике (жизнь художественной среды), тонкость психологических характеристик (особенно удачен образ «безумной Юльки», в котором при всей симпатии к героине драматург показал отрицательные последствия женской «эмансипации») — так, как она понималась поклонниками Пшибышевского), недюжинный талант и темперамент обеспечили драмам Киселевского большую популярность.

Революция 1905—1907 годов оказала огромное воздействие на развитие польской литературы и культуры. Два года героических боев польского пролетариата, в одном строю с русским рабочим классом поднявшегося на штурм деспотизма, революционные выступления крестьян, борьба молодежи за польскую школу всколыхнули все польские земли. Повсюду в них активизируется стачечное движение, проходят митинги солидарности с русской революцией, ширится борьба народа за демократические (в частности — избирательные) права, укрепляется влияние социал-демократии; в Познанском воеводстве, на Поморье и Шленске происходят школьные забастовки.

Революция радикализовала польскую интеллигенцию. Развивается прогрессивная публицистика и пресса (особенно большое значение имеет издаваемый Яном Владиславом Давидом журнал «Глос» (1900—1905), который приветствует борьбу польского и русского пролетариата, обличает капиталистическую эксплуатацию, национализм, клерикализм). Небывалого распространения достигает социалистическая литература, в том числе издаваемые русской социал-демократией брошюры и книги.

Усиливаются связи с демократической и революционной русской литературой, растет интерес к творчеству Л. Толстого, А. Чехова, Л. Андреева и особенно М. Горького.

За исключением сравнительно немногочисленных осторожных либо же откровенно не приемлющих революцию откликов, преимущественно со стороны деятелей культуры старшего поколения, польские писатели выразили солидарность с революционными выступлениями пролетариата. Польская литература была захвачена волной пролетарского наступления на старый мир, писатели переживали «ураган революции», увлеченные порывом народа к свободе, исполненные веры в близкое освобождение Польши и обновление ее социального строя. Наиболее ярко это состояние умов выразил С. Жеромский, который писал весной 1905 г.: «Здесь открылись новые миры, выступили отряды новых бойцов, пробудились великие и святые идеи. Во всем чувствуется биение новой жизни».

Стихотворения, прославляющие подвиг народа и клеймящие царских убийц, полные восхищения мужеством героев революции и негодованием по поводу преступлений реакции, публицистические выступления, репортажи, дневниковые записи и прочие свидетельства непосредственного отклика на события 1905—1907 гг. можно найти в творчестве очень многих писателей и поэтов. Горячо приветствуют революцию и те, чье творчество всегда было связано с чаяниями и борьбой народа (Жеромский, Оркан, Немоевский и др.), и те, кто раньше сторонился общественной борьбы (Тетмайер, Реймонт, Стафф, Мициньский и др.). Как «зарю справедливости» (Мария Конопницкая), как «извержение вулкана такой силы, какой еще не видела Европа» (Болеслав Прус) воспринимают революцию и многие из их старших современников.

Наиболее радикальные писатели стояли на интернационалистических позициях, воспринимали революцию как совместную борьбу всех народов царской империи против самодержавия. Другие же были склонны рассматривать революционные события в Королевстве Польском в отрыве от всероссийского революционного движения, как выступление исключительно польское и преимущественно национальное. Различным было отношение к революции и на разных ее этапах: во второй половине 1905 г. начинается постепенный отход от революции попутчиков, в пору реакции многие из ранее сочувствовавших ей деятелей культуры впадают в депрессию и разочарование, некоторые порывают с революционными идеалами, переходят в лагерь реакции.

Но те, кто был наиболее предан делу революции, несмотря на горечь поражения и тяжелые настроения бесперспективности и подавленности, не покидают уверенность в великом значении революции для освободительной борьбы народа. «Со временем поймут все польские люди, каким неисчерпаемым источником

оздоровления народа была эта революция, какая живая сила была в этом ключе, в страданиях рожденном нашей землей», — писал Жеромский в разгар столыпинской реакции в своей посвященной революции драме «Роза» (1909).

В целом, говоря словами Стаффа, революция «встряхнула польскую литературу». Для каждого писателя, даже независимо от того, насколько непосредственный отклик она нашла в его произведениях, она явилась определенным рубежом в творческом пути, стимулом к развитию каких-то новых идейных и художественных тенденций. Правда, эти тенденции, в сумме своей весьма различные и нередко противоречивые (наряду с углублением реализма и радикализацией общественных позиций в творчестве ряда писателей наблюдается также усиление отвлеченно-этических исканий, элементы социального утоцизма и т. п.) не привели к оформлению в литературе каких-либо новых художественных направлений. Не произошло, в частности, становления, как это было в русской литературе, революционного, пролетарского течения, хотя потребность и закономерность возникновения такой, открыто связанной с пролетариатом литературы в передовых кругах ощущались. Появление художественного творчества нового типа, которое будет «литературной формой массовой борьбы пролетариата с прогнившим буржуазным миром», предвидел В. Налковский. «Мы находимся накануне возникновения такой литературы. Подобный тип рабочего-творца сейчас уже формируется — это Горький», — писал он в статье «Пролетариат и творцы» (1905).

Однако писатели, даже те, которые изображали революционные события, в основном были недостаточно связаны с борьбой рабочего класса, знали лишь среду сочувствовавших интеллигентов. Путь к марксистскому мировоззрению и к становлению социалистической литературы был затруднен и специфической сложностью переплетения классовых и национальных задач в рабочем движении, разрешить которые не могла ни одна из польских рабочих партий того времени — ни СДКПил, ни ППС-левица. Революционное направление в польской литературе первого двадцатилетия XX в. не оформилось как таковое, хотя отдельные произведения, выражающие идеологию революционного пролетариата, в ней появляются (особенно в поэзии, которая в эти годы подхватила и развила традиции зародившейся в 80-е годы XIX в. поэзии первых польских социалистов).

Значение литературы периода революционного взлета, тяжелого и сумбурного времени контрреволюционной реакции и исключительно драматических для разделенного между враждующими странами польского народа лет первой мировой войны связано прежде всего с окончательным подведением итогов «модернистского бунта», с первыми, еще очень неопре-

деленными попытками нащупать новые пути литературного развития.

События 1905—1907 гг. с особой отчетливостью выявили несостоятельность декадентской линии в идейных и эстетических исканиях «Молодой Польши». Камерная, антиобщественная литература оказалась неспособной ответить на запросы времени. «Где новое польское искусство, искусство силы и мужества, искусство родины, обновляющейся от фундамента до стропил?... Что дашь проснувшемуся своему народу ты, польская литература?», — восклицал С. Жеромский, клеймя декадентствующих «бумагомарателей, которые подсматривают в замочную скважину, что еще пустого европейские снобы и филистеры для развлечения себе подобных выдумали» и переносят эти «достижения» в польскую литературу (новелла «Поездка на лекцию», 1907).

Критическую, «ликвидаторскую», как называет ее польское литературоведение, полемику против антиобщественных концепций искусства возглавил видный польский философ и крупнейший теоретик культуры своего времени Станислав Бжозовский (1878—1911). Постоянно эволюционирующие философские и политические взгляды Бжозовского противоречиво сочетали элементы марксизма с анархическими теориями Прудона и синдикализмом Сореля, основывались на положениях диалектики Гегеля и философии Бергсона и т. п.; в последние годы жизни Бжозовский испытывал также влияние националистической и католической идеологии. Созданная им так называемая «философия труда и свободы» в основе своей была переволюционна — клеймя паразитизм буржуазии и прославляя физический труд рабочих, Бжозовский возвеличиванием абстрактного понятия «труда» подменял теорию классовой борьбы.

Противоречива была и эстетическая теория Бжозовского. Исходя из положения о том, что литература должна служить «труду» и пролетариату как единственному классу, в руках которого находится будущее нации, Бжозовский, однако, сводил функции искусства к облагораживающему моральному воздействию на пролетария, к пробуждению в нем чувства человеческого и классового достоинства.

Эклектизм и противоречивость взглядов препятствовали Бжозовскому создать стройную теорию польской культуры, к чему он стремился в своих многочисленных философских, литературно-критических и публицистических трудах («Современный польский роман», 1906; «Современная польская литературная критика», 1907; «Культура и жизнь», 1907; «Идеи», 1910; «Голоса в ночи», 1912 и др.). Наиболее ценным в трудах Бжозовского является критика бессильного пессимизма и эстетизма модернистской литературы, которую Бжозовский ведет с позиций, утверждающих ответственность личности за историю и категорически отвергающих попытки бегства от действительности уже не «молодой»,

а «впавшей в детство» декадентской литературы («Легенда Молодой Польши», 1909). С точки зрения интересов «труда» и «действия», т. е. конкретного вклада пролетариата в «расширение биологических и технических завоеваний человека», Бжозовский критикует также романтическую традицию в польской литературе и национальном самосознании, уводящую, по его мнению, от реальных задач борьбы.

В кампании против «Молодой Польши» принял активное участие Кароль Ижиковский (1873—1944). Выдающийся публицист и литературный критик, Ижиковский еще в 1903 г. опубликовал противостоящий господствующим тенденциям модернистской «младопольской» литературы аналитический психологический роман «Палуба». Выступая в нем с лозунгом «культуры искренности» — с требованием максимально-возможного приближения к абсолютной правде в изображении внешнего мира во всей его сложности, Ижиковский атаковал характерные для «младопольской» литературы штампы, упрощенные психологические схемы (противопоставление понятий «мужчина—женщина», «художник—филистер» и др.). Примитивности, интеллектуальной поверхностности «младопольской» концепции человека он противопоставлял научно-скрупулезный анализ психики своих героев, выявлял ее зависимость от ходячих понятий-требований, понятий-мифов, которые вносят в поведение людей сознательную и бессознательную позу и фальшь.

Противостояла поэтике модернизма и сама художественная структура «Палубы» — романа-эссе, переходящего то в психологический, то в литературно-теоретический трактат. Низводя до подчиненного значения роль фабулы и вплетая в повествование многочисленные замечания о существовании творческого процесса, о создаваемых им литературных образах и т. п., Ижиковский выступал против модернистского представления об искусстве как мистическом таинстве, против концепции художника-пророка и преувеличения роли интуиции и вдохновения. Он пародировал «полный вздохов», патетический, но понятийно бедный «младопольский» стиль, «самую несложную и банальную мысль выражающий необычайно прихотливым и запутанным образом», противопоставлял ему сугубо интеллектуальную, афористическую и суховато-язвительную прозу.

Эту же борьбу за литературу, во всей сложности воссоздающую человеческую психику, борьбу за литературу познавательно-насыщенную в противовес «младопольскому» лирическому импрессионизму и «писанию по впечатлению» Ижиковский продолжает вести и в литературно-критических статьях 1908—1919 гг. (сб. «Слово и дело», 1913). В отличие от Бжозовского, он критикует модернистов не за отрыв искусства от социального движения современности, а за несовершенство польского модернизма как чисто литературного явления, как определенного этапа в имма-

нётном развитии литературы (позднее он выступит с разоблачением «плагиаторского» характера «младопольской революции», неоригинальности излюбленных формальных приемов польских модернистов).

Действительность показала, что польская литература должна развиваться и фактически развивается не по тому пути, который открывали перед ней идеологи «чистого искусства».

Разрыв с пассивным пессимизмом и эстетизмом, занимавшим большое место в литературе начального этапа «Молодой Польши», по-разному проявился в разных жанрах литературы конца 900—910-х годов. Меняется и само соотношение жанров: на первое место выдвигается проза, повышается значение реалистической драмы.

Одной из наиболее общих тенденций прозы этих лет является усилению темы освободительной борьбы народа в современном и историческом романе. Все более определенно звучит вывод о необходимости коренной перестройки социального строя, осваиваются некоторые новые темы и проблемы, выдвинутые, в частности, первой империалистической войной (осмысление антинародного характера войны и тщетности возлагаемых на нее надежд освобождения Польши).

Значительное место в прозе конца первого и начала второго десятилетия XX в. занимает, так же как и в других жанрах, тема революции, освещение событий 1905—1907 гг.

С ней связано вступление в литературу Анджея Струга (псевдоним Тадеуша Галецкого, 1871—1937). Струг был деятельным членом ППС, неоднократно сидел в царских тюрьмах, отбывал ссылку в Архангельске; во время революции 1905 г. был одним из руководителей крестьянского отдела в ППС-левице, организатором аграрных забастовок.

Творчество Струга 900—910-х годов является художественным документом революционной борьбы (новеллистические сборники «Люди подполья», 1908; «Из воспоминаний старого сочувствующего», 1909; роман «История одной бомбы», 1910 и др.). Свои рассказы и повести он посвящает делам, заботам, переживаниям революционеров-подпольщиков, участников боевых дружин. Как и у Жеромского, под идейным и художественным влиянием которого Струг находился, герои-революционеры в произведениях писателя — всегда интеллигенты. Революционное движение он изображает узко, как самоотверженную, полную опасностей работу и трагический, жертвенный подвиг кучки страдающих за дело народа интеллигентов-революционеров. Он рисует полную лишений и изнуряющего труда жизнь профессиональных революционеров, постоянно преследующую их угрозу провокации, кошмар безумия, которое часто становится участью узников.

Аналогичную тематику и аспект ее освещения избирает второй представитель «школы Жеромского» — Густав Даниловский

(1871—1927). Даниловский родился и вырос в России, рано вступил в социалистическое движение, так же, как и Струг, находился под влиянием идеологии ППС. Еще в своих первых новеллах он в аллегорических образах выражает веру в историческую миссию пролетариата — спасителя человечества и цивилизации («Поезд», 1899). В повести «Из минувших дней» (1902) рассказывается о целеустремленной жизни семьи революционеров. В революционные годы Даниловский пишет выдержанный в стиле лирической прозы Жеромского, полный романтической патетики роман «Ласточка» (1907), где передает настроение предреволюционных дней, ощущение духовного подъема, готовности к борьбе и жертвам, которым охвачены герои романа, члены студенческого конспиративного кружка.

Тема революционной борьбы народа запечатлена и в ряде других произведений польской прозы этих лет. Ряд новелл, воссоздающих подлинные факты революционной борьбы, в том числе защиты типографии на Воле М. Каспшаком, принадлежит известному в 90-е годы XIX в. певцу рабочей Польши (впоследствии, правда, перешедшему на реакционные позиции) — А. Немоевскому («Птица» и другие новеллы из сб. «Люди революции», 1906; «Борух», 1907).

События революции нашли косвенное отражение в творчестве вступающей в эти годы в литературу писательницы Зофьи Налковской (1884—1954). Хотя герой ее романа «Князь» (1907) революционер-подпольщик (оторванный, правда, от реальной жизни, одинокий и гордый, почти безумный в своем фанатическом стремлении к разрушению), революционные события выступают в романе лишь в качестве фона для любовных переживаний героев. Основная проблематика этого и других романов Налковской 900-х годов («Женщины», 1906; «Ровесницы», 1909; «Нарциза», 1910), для которых характерен лирико-символический стиль повествования, — это психология любви, исследование специфического, по мнению Зофьи Налковской, типа женского мышления.

Выступления пролетариата, деятельность народных масс — главной силы революционного движения — нашли в польской прозе лишь фрагментарное отражение. Во многих прозаических произведениях конца 900-х годов освещалась послереволюционная ситуация, разоблачалась контрреволюционная реакция.

Протест против бесчинств торжествующей реакции, возмущение бесстыдным ренегатством случайных попутчиков революции, предательством буржуазных политиков, категорическое неприятие действительности, установившейся после ликвидации «беспорядков», стремление выразить — несмотря на всю горечь, а подчас и отчаяние от поражения революции — солидарность с подвигом ее борцов, веру в то, что он принесет свои плоды — рождают ряд значительных прозаических произведений Жеромского, Берента и др.

Наряду с натуралистическими и реалистическими художественными средствами для них характерны также и символистские, неоромантические и экспрессионистские тенденции.

Гротескная, экспрессивная картина послереволюционной польской действительности воссоздана В. Берентом в его романе «Озимь» (1911). Действие романа происходит в преддверии революции, во время кровавых антивоенных демонстраций в Варшаве в 1904 г., но персонажи романа (аристократия, буржуазия, подпольщики, несколько искусственно собранные автором на приеме в салоне варшавского банкира) выражают социальные силы и позиции, проявившиеся во время революции. Революционное движение трактуется в романе как сила, нарушающая застой и омертвление духовной жизни Польши, как толчок к прорастанию скрытой под снегом «озими» — нравственной силы нации. Эхо романтической метафизики, переключки с символикой произведений Выспяньского звучит в финале романа, в котором смерть и арест принимавших участие в демонстрации героев осмыслиются в духе древнегреческого мифа о Персефоне и Коре, в духе утверждения «веры в силы и чудо общей души, в жертве обновляющейся, возрождающейся, оживающей».

Мрачная, безысходная послереволюционная действительность, растерянность человека, окруженного бесконечными кошмарами буржуазного мира нарисована Жеромским в романе «История греха» (1908). Не мирясь с изображенным положением вещей, Жеромский дополняет это в целом реалистическое, с большими наслоениями натурализма произведение своеобразным социальным трактатом в духе Сен-Симона или Фурье, вводит в него социально-утопические разделы, изображающие жизнь крестьян и батраков в фантастических коммунистических фаланстерах.

Выражение солидарности с освободительной борьбой народа, утверждение положительного идеала в отвлеченно-символической форме либо в форме социальной утопии становится характерной чертой польской литературы конца 900—910-х годов. С наибольшей силой эта тенденция проявилась в творчестве С. Жеромского.

В его романе «Красота жизни» (1912) и особенно в трилогии-панораме современной польской и западноевропейской действительности «Борьба с сатаной» (1916—1919) показана политическая борьба в польском обществе, ставится вопрос о его переустройстве, разоблачается антинародная сущность империалистической войны. Эти произведения создавались, по словам писателя, в ощущении того, что «весь современный мир стоит на пороге великой социальной революции». Они были попыткой «высмотреть во мраке пути, ведущие к счастью родного народа», попыткой создать «роман национальный и социальный, но главное — революционный». Правда, эти «революционные» романы предлагали как путь к разрешению социальных противоречий социальную и научную уто-

пию: другого средства к установлению справедливого строя писатель, болезненно переживший крушение надежд, связанных с революцией 1905 года, в то время не видел. Но тем не менее они остались в польской литературе явлениями большого масштаба, свидетельствующими о том, что жанр современного романа развивался в ней в сторону насыщения биографического романа и романа нравов социально-политической и философской проблематикой.

Новая общественная атмосфера воздействовала также на развитие исторического романа. Активизируется тема борьбы польского народа за восстановление социальной независимости и, в частности, тема восстания 1863 года («*Gloria victis*» Ожешко, «*Наши отцы*» А. Струга и др.). В лучшем произведении на эту тему, появившемся в польской литературе того времени, — «*Верной реке*» (1912) Жеромского — дается реалистическая, глубокая картина шляхетского национально-освободительного движения середины XIX в., показаны причины неуспеха восстания, связанные с неумением и нежеланием шляхетских руководителей вовлечь в движение широкие крестьянские массы. Жеромский рисует также в «*Верной реке*» сложный, по существу трагический образ русского офицера, вынужденного участвовать в подавлении восстания и мучительно переживающего свою измену идеалам молодости, заветам Герцена.

Усиление русской темы, появление с симпатией нарисованных образов русских людей наблюдается также и в ряде других созданных после 1905—1907 гг. произведений польской прозы (например, трактуемый как символ дружбы русского и польского народов образ Станислава Жулкевского в исторической повести Жеромского «*Дума о гетмане*», 1909, и др.). К теме русско-польского революционного союза обращается в художественном творчестве С. Бжозовский. В романе «*Пламя. Из бумаг покойного Михала Канёвского*» (1908), написанном в форме воспоминаний польского революционера, участника событий, связанных с деятельностью «*Земли и воли*» и «*Народной воли*», он рисует галерею образов известных народовольцев, рассказывает о подвиге русских и польских борцов против самодержавия, «за вашу и нашу свободу».

Под влиянием революционных событий в исторической прозе обостряется внимание к социально-освободительным движениям в прошлом страны. К. Тетмайер, посвятивший свою лучшую прозу начала 900-х годов татранским горцам — людям сильной воли, свободного духа («*На скалистом Подгалье*», 1903—1910), выступает со своеобразным продолжением этого новеллистического цикла — историческим романом «*Легенда Татр*» (1910—1911). В центре этого романа — изображение народного освободительного движения XVII в. — крестьянского восстания на Подгалье,

которое писатель освещает с большой симпатией и верностью исторической правде.

К теме патриотической борьбы польского народа в конце XVIII в. обращается В. Реймонт в исторической трилогии «1794 год» (1913—1918), в последней части которой, романе «Инсурекция», рисует красочные картины костюшковского движения.

Польскую поэзию конца 900—910-х годов открывают, так же как и прозу, стихотворения, являющиеся непосредственным отражением революционной действительности. Большое распространение получает в эти годы революционная рабочая поэзия — тюремные стихи и песни, первомайские песни, сатира и юмор. В основном это поэзия анонимная, но выступает также под своими именами и псевдонимами ряд поэтов — участников рабочего движения (переводчица «Песни о Соколе» Горького, автор ряда известных песен и стихотворений Мария Марковская (1878—?), поэт-сатирик Бруно Винавер (1883—1944), написавший вместе с известным деятелем СДКПиЛ и КПП Тадеушем Радваньским (1884—1960) знаменитый сборник сатирических стихов «Конституция с нагайкой», 1905, и др.).

Со стихотворениями, славящими революционный порыв народа, выступают также многие «младопольские» поэты («Весна народов» и «Гнев справедливый» Стаффа, «Баррикада» Тетмайера, «Варшавянка» Каспровича, «Песнь о бунте» и другие стихотворения Оркана, «Первый день созидания» Ланге).

В творчестве Конопницкой под влиянием революции появились новые художественные мотивы, были написаны заключительные песни эпопеи «Пан Бальцер в Бразилии», содержащие одни из наиболее ярких в тогдашней польской литературе сцены мощной демонстрации бастующих рабочих.

Дальнейшее развитие польской поэзии конца 900—910-х годов отмечено в основном усилением классицистических тенденций. Под знаком влияния французских парнасцев и античной литературы развивается творчество Л. Стаффа (сб. «Цветущая ветвь», 1908; «Улыбки мгновений», 1910; «В тени меча», 1911 и др.). В спокойных, уравновешенных строфах Стафф славит радость и полноту жизни, природу, крестьянский труд.

Переживаемое польской поэзией так называемое «классическое возрождение» нашло отзвук и в творчестве ряда менее значительных поэтов — Владислава Косцельского (1886—1933), Людвига Эминовича (1881—1947), Людвига Марии Стаффа (189?—1914) и др. Все они в большей или меньшей степени были связаны с журналами, которые теоретически обосновывали эстетическую платформу «классического возрождения» — с львовским «Ламусом» (1908—1913) и прежде всего с издававшимся под редакцией Людвига Иеронима Морштина и В. Косцельского краковским журналом «Музейон» (1911—1913).

Обращаясь к античности и ренессансу, к французскому классицизму и старопольской поэзии, «Музейон» выступал против импрессионизма в эстетике, мистической фразеологии в трактовке проблем искусства и против «хаоса формы» (Л. Моршин).

Преемственную связь между последней фазой «младопольской» литературы и литературой межвоенного двадцатилетия демонстрирует творчество Болеслава Лесьмяна (1878—1937). Расцвет поэзии Лесьмяна приходится на межвоенные годы, но печататься он начал еще в «Жице» и в «Химере» (впоследствии эти стихи вошли в сборник «Сад на перепутье», 1912), и тогда же сложилась в основных чертах характерная для него творческая манера. В основе своей символистская поэзия Лесьмяна отличается также предметностью и конкретностью образов, ощущением чувственной полноты жизни. Новаторство Лесьмяна в области поэтических средств, его словотворчество делают поэта предшественником ряда авангардных, экспериментаторских линий в поэзии двадцатилетия.

Характерным для поэзии 910-х годов явлением было также развитие в ней сатирических жанров. С рядом новых сатирических сборников выступает в это время Ян Леманьский (1866—1933), еще в начале 900-х годов возродивший в польской поэзии басенный жанр (сб. «Басни», 1902; «Ироническая проза», 1904; 1905; «Право собственности», 1909, «Сказка о правде», 1910; «Философский камень», 1911; «Зверинец», 1912; «Сказки о животных», 1916). Басни Леманьского обличают ханжество и мещанское лицемерие, пародируют нравы и стиль жизни польского буржуазного общества.

Декадентское мироощущение, ставшую позой «младопольскую» манерность, пренебрежение к «низменной» реальности и неопределенные стремления «ввысь» высмеивает в своих произведениях Адольф Новачиньский (1876—1944). Талантливый сатирик-прозаик, поэт, драматург, публицист (сб. сатирических афоризмов «Обезьянье зеркало», 1902, и др.; сатира в стихах «Меандры», 1911; исторические хроники «Царь Самозванец», 1908; «Великий Фридрих», 1910; современная комедия «Новые Афины. Сатира на великий Краков», 1913, и др.), А. Новачиньский до 1914 г. (пока он еще не перешел на реакционные националистические позиции) играл видную роль в литературе. Его сатира была направлена как против галицийской бюрократии, так и против фальши, внутренней пустоты артистической богемы. Когда-то «младопольская» поэзия начала с атаки на мещанскую рутину и косность; со временем образовалась новая, «младопольская», рутинная, новое несоответствие между возвышенными фразами и ничтожностью скрытого за ними смысла. Злая, хлесткая сатира Новачиньского бичует младопольских эпигонов, изолгавшихся литераторов, «рыцарей кофейни».

С этой же линией сатирического осмеяния буржуазного филистерства и художественной модерна связано одно из примечательнейших явлений в польской культурной жизни тех лет — основание в Кракове сатирического кабаре «Зеленый шарик» (1905—1912) и деятельность в нем в качестве автора песенок (знаменитые «Словечки») замечательного польского писателя, критика и переводчика Тадеуша Боя-Желеньского (1874—1941). Бой начал свою литературную деятельность именно с остроумных текстов, разыгрываемых в «Зеленом шарике» — клубе краковских художников и литераторов. Сейчас «Словечки» Боя-Желеньского ни с чем не сравнимый по красочности и богатству мотивов художественный документ, в пародийной форме воссоздающий картину общественной и литературной жизни Кракова конца 900-х годов.

Драматургия 900—910-х годов развивается по двум линиям: появляется ряд фантастических символических драм, продолжающих традиции романтического театра и театра Выспяньского, а также укрепляются позиции реалистической и натуралистической драмы.

Произведения первой группы в основном связаны с темой революции. Именно в осмыслении уроков революционной борьбы писатели, стремясь вопреки мертвящей атмосфере послереволюционной действительности утвердить величие народного восстания, обращались к символике, романтическому обобщению и фантастическому действию, создавая так называемые «несценические» драмы — произведения, свободно сочетающие принципы драматургии с публицистикой, поэтической речью, лирическими и эпическими вставками и т. п.

Дать философский и идеологический синтез революции, вывести оценку действующих в ней политических сил, раскрыть значение неудавшегося, но тем не менее великого революционного выступления для будущей освободительной борьбы народа — такие задачи ставил перед собой Жеромский в «Розе» (1909) — центральном произведении «несценической» драматургии тех лет, наиболее полно и глубоко во всей тогдашней польской литературе осветившем революцию 1905—1907 годов.

Драма Мициньского «Князь Потемкин» (1906) посвящена восстанию на броненосце «Потемкин»; полные экспрессии, острых столкновений сцены бунта матросов и революционных выступлений в Одессе перемежаются в ней с риторическими диспутами о смысле революции, которые ведут главные герои драмы — персонафицирующий идею добра лейтенант Шмидт и его антагонист Вильгельм Тон. Мициньский, который противопоставлял теории классовой борьбы веру в моральное возрождение народа, связывает в своей драме освобождение польской нации и вообще всего человечества с рождением нового спасителя — мессии, в котором воплотится душа Шмидта.

Из представителей реалистической и натуралистической драмы 900—910-х годов наибольшую, выходящую за пределы Польши, известность получила Г. Запольская. Она прославилась на польских и иностранных сценах своими драмами «Мораль пани Дульской» (1907), «Их четверо» (1912), «Панна Маличевская» (1912) и др. В этих «мещанских трагифарсах» и «трагедиях глупых людей» (такими подзаголовками были снабжены некоторые из драматических произведений Запольской) проявляется ее смелая наблюдательность, прекрасное знание морали и нравов мещанской среды. Главный акцент положен на выявление контраста между тем, что торжественно провозглашается в достойных мещанских домах, и тем, что есть на самом деле, на разоблачении насквозь лживой и ханжеской мещанской морали. Прекрасное знание законов сцены, превосходная композиция, умелое развитие действия, живой диалог и великолепно передающий индивидуальные черты персонажей язык обеспечили драмам Запольской прочное место и в современном репертуаре польских театров.

Выдающееся место в драматургии этих лет занимает также творчество Тадеуша Риттнера (1873—1921). Юрист по образованию, Риттнер большую часть своей жизни провел в Вене, где занимал высокий пост в австрийском министерстве просвещения. В литературе, которой он занимался «для души», Риттнер, автор многочисленных новелл, романов и драм на немецком и польском языках, известен прежде всего как драматург. Его драмы («В маленьком доме», 1904; «Глупый Яков», 1910; «Волки среди ночи», 1916 и др.) соединяют психологический реализм, меткость и блестящую сатиру в воссоздании быта и нравов описываемой им среды с символикой и едва уловимым лирическим настроением. Своей морально-этической проблематикой и характером разрешения конфликта между чувством и этикой человеческого поведения драматургия и проза Риттнера (психологический, отчасти автобиографический роман «Закрытые двери», 1922) перекликаются с психологической прозой межвоенного двадцатилетия.

Близок Риттнеру по тематике и настроению своей драматургии Влодзимеж Пежиньский (1877—1930). Дебютировавший в 1898 г. в краковском «Жице» как поэт, он в 1904—1909 гг. пишет свои знаменитые комедии — «Легкомысленная сестра», 1904; «Ашантка», 1906; «Счастье Франя», 1909. Напоминающий комедии Запольской натуралистический аспект в разоблачении мещанской морали соединяется в них с лиризмом, с сочувственной мягкостью в воссоздании судеб обиженных жизнью безответных людей. Следы влияния Чехова и Пруса заметны также в новеллистике Пежиньского («То, что не проходит», 1906; «Новеллы», 1909 и др.)

Особое место занимает в драматургии этих лет творчество Кароля Губерта Ростворовского (1877—1938). По рождению и

воспитанию принадлежавший к помещичьей среде, он на всю жизнь остался связанным с националистическими и католическими кругами (известны, в частности, проникнутые реакционной тенденцией произведения Ростворовского, которыми он откликнулся на революционные события в России и Польше — религиозно-метафизическая мистерия «Милосердие», 1920, и мелодрама «Антихрист», 1925). Однако прочное место в драматургии и репертуаре польских театров заняли исторические драмы Ростворовского «Иуда из Кариота» (1913) и «Кай Цезарь Калигула» (1917). Обращаясь к известным евангельским и историческим мотивам, драматург дает им свое толкование, не следуя за легендой, а стремясь выявить психологические, исторически оправданные мотивы поведения героев. Так, в образе Иуды, мелкого иерусалимского торговца, запуганного и обманутого жрецами, он воссоздает психологию ничтожной и трусливой личности. Обращение к «вневременным» проблемам власти, революции, смысла человеческого существования и попытка осветить их в форме психологической драмы или аллегорической драмы-притчи были наиболее сильной стороной драматургии Ростворовского.

Богатая и разнообразная проза, поэзия, драма и эстетическая мысль 1890—1918 гг. сыграли значительную роль в истории польской литературы.

Реализм, который в целом продолжает сохранять основные позиции в развитии литературы, существенно меняет свой облик как в силу самой логики развития метода, так и по причине постоянного взаимодействия с нереалистическими тенденциями. По сравнению с предшествовавшим периодом на первый план в нем выступает тяготение к общефилософскому осмыслению бытия и места человека в мироздании и обществе, углубление и разветвление анализа психики, социальной и биологической сущности человека (в последнем реализм нередко смыкается и подчиняет себе весьма значительные в литературе этого периода натуралистические тенденции).

Литература вплотную подходит к изображению грандиозных социальных потрясений эпохи, к утверждению идеи социалистической революции, но останавливается перед этим, не имея объективных возможностей преодолеть барьер между критическим реализмом и реализмом нового типа. Радость предчувствия грядущих социальных переворотов, несущих освобождение обществу и личности, бунтарская ненависть к тиранам и тем, кто им покорился, звучат в возродившейся романтической традиции.

Тенденции «чистого искусства», проявив себя в крайней форме в незначительном количестве художественных произведений и программных выступлениях начала периода, впоследствии не получают в литературе большого развития. Пессимистический

взгляд на возможности исторического развития, антигуманизм как основа представлений о мире и человеке и другие философские представления, связанные с модернистской утратой перспективы и исторического оптимизма, безусловно встречаются в литературе, но не приобретают самодовлеющего значения. Художники, даже опирающиеся на философские и технические искания модернизма, развивающие символистские и экспрессионистские тенденции, не порывают связи с жизнью, пытаются найти в своем творчестве ответы на центральные, выдвинутые исторической эпохой, существенные для жизни нации вопросы.

Казимеж Тетмайер

(1865—1940)

Казимеж Тетмайер на рубеже XIX и XX вв. был одним из наиболее популярных польских писателей. Литературная манера Тетмайера, тональность его произведений, даже внешний облик, стиль поведения этого «короля польских модернистов» становились предметом подражания. Велика была популярность Тетмайера и в России. До первой мировой войны почти вся его проза была уже доступна русскому читателю в отдельных изданиях и собраниях сочинений.

Талант Тетмайера несомненен, но на уровень высших достижений этого таланта поднялось лишь немного в его обширном творческом наследии. Его путь был нелегким, шумная слава была уже позади, когда он создавал свои лучшие произведения; тяжелая болезнь оборвала его творчество почти за два десятилетия до смерти в оккупированной гитлеровцами Варшаве 18 января 1940 г.

Нелегка задача оценить творческую биографию писателя, значительная часть произведений которого сегодня мертва. Эта задача тем более трудна, что для польского читателя и раньше и теперь Тетмайер прежде всего поэт и при этом поэт, лучшие стихи которого чаруют неувимой сменой интонаций, виртуозным совершенством использования возможностей стихотворной польской речи, т. е. тем, что практически не поддается переводу на иной язык.

Отдавая себе отчет в этих трудностях, попытаемся определить место и значение Тетмайера в польской литературе. Это двоякая задача, ибо наряду с вопросом о том, какова была роль Тетмайера в литературной жизни времен расцвета его творчества, остается и несовпадающий с предыдущим вопрос о том, что из наследия Тетмайера выдержало проверку временем, что сохранило и — сейчас уже можно утверждать — сохранит непреходящую ценность для многих поколений читателей.

Казимеж Тетмайер родился 12 февраля 1865 г. в деревне Людзьмеж, расположенной в предгорьях Татр — центрального, наиболее высокого хребта польских Карпат. Здесь, в предгорьях



Казимеж Тетмайер

Татр — Подгалье, пропаянность писателя, и в дальнейшем он подолгу жил в Подгалье, прекрасно знал каждый его уголок, любил этот край, его суровую и величественную природу, любил своеобразные обычаи, традиции, быт подгалин, любил их диалект, которым в совершенстве владел.

Уже в ранних поэтических опытах юного Тетмайера Татры занимали большое место. Стихотворение «Глядя на Татры» поэт поставил в начале своего первого сборника стихов, вышедшего в свет в 1891 г.; горская повесть «Рекрут», опубликованная в 1886 г., была его первым выступлением в печати. Вновь тема Татр, Подгалья выступает в прозе Тетмайера в 1901—1902 гг. и с этого времени

уже остается центральной ее темой. В течение десяти лет Тетмайер издал пять томов повелл, имевших общее название «На Скалистом Подгалье», сборник «Сказочный мир Татр» и, наконец, роман «Легенда Татр», две части которого, по мысли писателя, следовало рассматривать как шестой и седьмой томы «Скалистого Подгалья».

Но о творчестве Тетмайера этой поры речь пойдет далее. Вначале же ни тема Татр, ни проза не стали определяющими. Тетмайер 90-х годов вступает, мы бы сказали — врывается — в литературу, завоевывая широкое признание своими стихами. В 1894 г. он издает второй, в 1898 г. — третий, в 1900 г. — четвертый сборник стихов. Всего Тетмайером было издано под неизменным скромным названием «Стихи» («Poezje») восемь сборников (восьмой вышел в 1924 г. и был его последней публикацией). Однако наибольшую популярность завоевали ему первые сборники. В них отчетливо, уже со зрелым мастерством и с еще юным задором выразились наиболее характерные черты поэзии Тетмайера.

Эта поэзия была импрессионистична; окрашенная дымкой меланхолии, она подчиняла смене настроений, ритму души автора мелодию стиха, восприятие природы, пейзажа. Музыкальность та-

ких стихов Казимежа Тетмайера, как «Мелодия ночных туманов», «К вечерне бьют колокола», покорила, захватывала читателя.

Пессимизм, неудовлетворенность, внутреннее смятение, пронизывавшие многие стихотворения Тетмайера, сделали их поэтической параллелью «Без догмата» Сенкевича, выражением настроения безвременья, бесперспективности. В этой тональности подчас чувствовалась заданность, эффектная поза, но нередко в стихах Тетмайера звучал подлинный трагизм, горячее возмущение несовершенством жизни и горькое сознание неспособности найти иные пути. Поэт мечется, он то с презрением отворачивается от окружающего мира, обращаясь к идеалам «чистого искусства», то запальчиво доказывает обязанность искусства служить людям. Этот внутренний накал, эмоциональная приподнятость в сочетании с передачей читателю нюансов настроения составляли притягательную силу тетмайеровского стиха.

Необычно, ново и захватывающе звучала для читателя, воспитанного на стихах Асныка и Конопницкой, любовная лирика Тетмайера. Ее страстность, языческое поклонение женской красоте пугали и привлекали. Любовные стихотворения Тетмайера воспевают земные радости, горячее, свободно выражаемое человеческое чувство, бросают вызов ханжеской морали. А в конце XIX—начале XX в. гнет мещанско-клерикального ханжества в Польше, а особенно в Кракове, где жил и публиковал свои произведения Тетмайер, был весьма ощутим, он накладывал свой отпечаток и на литературу. В этих условиях «аморальные» (с точки зрения буржуазных филистеров) стихотворения Тетмайера, их «языческие» мотивы задевали господствующую мораль. Вместе с тем любовной лирике Тетмайера при всей ее эмоциональной насыщенности чужд нездоровый эротизм, внесенный в польскую литературу Пшибышевским.

Мотивы, свойственные поэзии Тетмайера, пронизывали и его прозу, которая с конца 90-х годов занимает все большее место в его творчестве. Популярность поэта определяла успех и его прозаических произведений. Но в них, за исключением, может быть, нескольких новелл и маленьких повестей, современный читатель не найдет ничего, что можно было сопоставить по художественному значению с поэзией Тетмайера. Романы «Ангел смерти» (1898) и продолжающая его «Гибель» (1905), героем которых является скульптор Рдзавич, композиционно хаотичны. Экзальтация, манерность, «красивость» совершенно губят замысел автора, стремившегося выразить в этих романах свои мысли о трагизме призвания художника. Художественно беспомощным был и другой цикл — романы «Король Анджей» (1908) и «Игра волн» (1911) — апокалиптическое видение борьбы двух миров — германского и славянского.

Творческий успех принесло Тетмайеру обращение к иной тематике, составившей содержание уже упомянутого его цикла «На Скалистом Подгалье».

Не все равноценно в «Скалистом Подгалье», но в целом оно представляет собою яркий, отмеченный подлинно поэтическим своеобразием цикл.

Прекрасный край польских гор вдохновлял писателей. Среди предшественников Тетмайера были талантливые поэты: Северин Гоциньский, Винцентий Польш, Адам Асник, Францишек Новицкий. Так, однако, как видел Татры Тетмайер, их не видел никто. Для него, выросшего на Подгалье, эти горы и долины, скалы и поляны, вихри и снега, реки и водопады, буки и ели, цветы и травы, орлы и серны были живой поэзией, неиссякаемым источником лирического вдохновения. В своих стихах и в поэтической прозе Тетмайер слагал гимн родной природе.

Отличительной чертой восприятия природы у Тетмайера является свойственное всем героям его татранских произведений чувство своей неразрывной связи с нею. Описание природы не становится здесь пейзажной зарисовкой, спокойным фоном, на котором развивается действие, оно органически входит в него. И в крупнейшем произведении этого цикла — романе «Легенда Татр» — сами Татры, природа, то родная и близкая героям повести, защищающая их и придающая им силы, то грозная и непонятная, готовая обрушиться на людей страшные бедствия, — важнейшее действующее лицо. Обрамляющие «Легенду Татр» сцены прихода юной Марины к Черному озеру и гибели Саблика в занесенных снегом горах — это лишь наиболее яркие из многочисленных картин романа, в которых автор обращает читателя к Татрам.

Сурова прекрасная природа горного края. Жизнь здесь проходит в непрестанной и тяжелой борьбе со стихийными силами. Она выковывает людей особого склада — выносливых и неприхотливых, мужественных и гордых, привыкших к самостоятельности в решениях и действиях, преданных товарищей, суровых и поэтичных, чутких к красоте.

Герои произведений Тетмайера неграмотны, но они одарены природной смекалкой и не любят слепо следовать за чужим мнением; они склонны суеверно обожествлять грозные силы природы, но в них много скептицизма в отношении к официальной религии. Рисуя их, автор не становится в позу стороннего наблюдателя, его рассказ окрашен чувством большой любви к простому человеку, чувством глубокого уважения к его тяжелому труду. Это находит выражение в романтической приподнятости, которая присуща и наиболее реалистическим страницам «Скалистого Подгалья».

В новеллах Тетмайера есть ряд черт, сближающих его с «людоманами»: элементы натурализма, обращение к прошлому и особый интерес к архаическим явлениям в обычаях и взглядах подгальян. Однако к «людоманам» Тетмайер не принадлежал. Ему был чужд их холодный этнографизм в отношении к народу.

Интерес Тетмайера к прошлому диктовался не стремлением показать идиллического, «неиспорченного» крестьянина, а любовью к вольнолюбивым традициям подгальян. Бунтарский, боевой дух, свойственный героям Тетмайера, роднил его творчество с прогрессивным, реалистическим направлением в польской литературе.

Тетмайер приветствовал революцию 1905 года. Можно предположить, что здесь сыграли определенную роль и семейные традиции — отец писателя Адольф Тетмайер был активным участником польского освободительного движения 30—40-х годов XIX в. Усадьба Тетмайеров в Подгалье посещалась видными революционными деятелями того времени.

Казимеж Тетмайер писал в 1905 г. о той Польше, о которой он мечтал в эти революционные дни, что (приводим строки стихотворения в пересказе) «ее пробуждает гнев раба и труд мужественных, не сабля, не золотая булава, а крестьянский плуг и грохот молота; знамя же, которое взвьется над Польшей, будет красным знаменем с белым орлом».

Большое впечатление произвела на Тетмайера совместная борьба русских и польских трудящихся. Выражением этого явилось стихотворение «Баррикада»: русские солдаты отказываются стрелять в революционный народ, а тот из солдат, кто в первый момент выполнил приказ офицера, обращает против него свое оружие. Героиней опубликованной Тетмайером в 1906 г. драмы «Революция» является революционерка — дочь русского генерала.

И в стихотворениях, и в драме автор ясно выражает свое сочувствие революции, свою веру в то, что именно с нею связано лучшее будущее народа. Драма представляет большой интерес и потому, что в ней ярко, с большой сатирической силой показаны растерянность помещиков, буржуазии и церкви перед лицом революции и их враждебность устремлениям народа, их союз с кровавой контрреволюцией.

Но в «Революции» проявилась и ограниченность понимания происходящих событий. В изображении Тетмайера революционный народ — аморфная, слепая масса, которой руководят революционеры-заговорщики. Сцены, посвященные революционерам, проникнуты духом жертвенности. Произведение обрамляют мистико-символические сцены, а главный герой — таинственный мессия, приходящий в мир для того, чтобы возглавить революцию, и гибнущий, когда революция торжествует.

Тетмайер не знал пролетариата и не понимал его исторической роли. Жизнь и творчество писателя были связаны с самым экономически отсталым уголком польских земель — Галицией, для которой и в этот период громадное значение продолжал сохранять унаследованный от феодализма классовый антагонизм между помещиками и крестьянством. В одном из

более поздних произведений, изданном в 1912 г., «Романе панны Опольской с паном Глуньяком», Тетмайер дал несколько ярких зарисовок классовой борьбы в галицийской деревне, проникнутых большим сочувствием к крестьянам, но здесь же в полной мере проявил непонимание отношений между рабочим классом и крестьянством.

Интерес к революционной борьбе масс, который пробудила в Тетмайере революция 1905 г., нашел настоящее художественное воплощение не в произведениях Тетмайера на современные темы, а в обращении к исторической тематике.

Не случайным представляется тот факт, что к истории восстания 1651 года, давно описанной историками и давно привлекавшей писателей, Тетмайер обратился лишь после революции 1905—1907 гг., после сделанных им в «Баррикаде» и «Революции» попыток осмыслить значение массового народного движения.

Свидетельством начального этапа работы над «Легендой Татр» остался опубликованный Тетмайером в 1910 г., т. е. одновременно с «Мариной из Грубого», фрагмент из драмы «Бунт Костки Наперского». Вероятно, первоначальный выбор драматической формы произошел не без влияния драмы Яна Каспровича на тот же сюжет и с тем же заглавием, вышедшей в свет еще в 1899 г. В процессе дальнейшей работы Тетмайер отбросил стеснявшую его форму драмы в рифмованных стихах.

Фрагмент «Бунт Костки Наперского» очень близок к роману «Легенда Татр» и представляет интерес и как прообраз «Легенды Татр», и как самостоятельное художественное произведение. В речах Костки Наперского, Лентовского и особенно Радоцкого отчетливо формулируются цели организуемого восстания: уничтожение шляхты, раздел господских земель. Любопытен, как раскрытие ассоциаций, возникавших у автора при работе, казалось бы, над далеким историческим сюжетом, эпизод, когда после присяги уничтожить панов Костка Наперский поднимает знамя восстания — *красное* знамя.

«Легенда Татр» — двуединое произведение. Несмотря на то, что повествование развивается непрерывно и что обе части произведения сюжетно тесно связаны, между ними есть немало отличий в стиле, в манере обращения с историческим материалом. Линия раздела при этом проходит не столько между «Мариной из Грубого» и «Яношиком Нендзой Литмановским», сколько между началом произведения — до казни Костки Наперского — и всей последующей частью романа. Сам Тетмайер отмечал это отличие: он гораздо выше ценил «Яношику...» и указывал, что в первой части романа его связывал документальный материал источников и указания историков, в то время как в «Яношике...» он чувствовал себя гораздо свободнее. С этим

можно в основном согласиться: «Яносик...» более романтически ярко, богаче в использовании превосходного фольклорного материала.

Роман «Легенда Татр» посвящен бурной, богатой событиями эпохе в истории польского народа — 50-м годам XVII в., времени грандиозной освободительной войны Украины и Белоруссии против гнета феодального Польского государства, времени антифеодальных восстаний в польских землях, в том числе и на Подгалье, времени шведской оккупации, грозившей уничтожить независимость Польши, и народной войны против шведских захватчиков, войны, в которой выдающуюся роль сыграло польское крестьянство и, в частности, крестьянство Прикарпатья. Событиям этого времени было к моменту появления романа Тетмайера посвящено немало художественных произведений.

Роман Тетмайера оказался произведением глубоко полемическим. Своим содержанием, выраженным в нем пониманием описываемой эпохи, этот роман вступил в противоречие как с положениями, высказывавшимися историками, так и с предшествующей историко-художественной традицией изображения феодальной Польши вообще, событий середины XVII в. в особенности. Картина жизни польского народа в XVII в., нарисованная Тетмайером, резко отличалась от того образа эпохи, который утвердил своей «Трилогией» Генрик Сенкевич.

Лишь представив себе степень популярности и авторитет прославленного романиста Сенкевича, степень популярности «Трилогии», блестящего по форме и увлекательного произведения, можно оценить, какой смелостью было встать на иные позиции, пойти иным, отличным от Сенкевича путем.

Роман Тетмайера во многом расходится с «Трилогией» Сенкевича, эти расхождения касаются крупнейших проблем истории той эпохи: оценки освободительной борьбы украинского народа, оценки роли польских народных масс в борьбе против шведских захватчиков, наконец, оценки исторической роли церкви. Но, несмотря на всю важность этих конкретных исторических проблем, на первый план необходимо поставить иной, более общий вопрос — коренное различие Сенкевича и Тетмайера в их отношении к крестьянству и к шляхте.

Герои Сенкевича — это бесстрашные, безупречные рыцари — шляхтичи. Нет таких чудес доблести, которые были бы им непосильны, нет таких проявлений величия души, которыми бы не одарил их автор. Народ — редкий гость на страницах «Трилогии». Люди из народа достойны похвалы, когда они подобны верному вахмистру Сороке, готовому пойти на смерть по приказу своего господина. Восставший народ — это тупая, кровавая чернь, для подавления которой хороши все средства.

Герои «Легенды Татр» — крестьяне. Это не безликие статисты, составляющие фон для показа величия благородных шляхтичей.

Крестьяне «Легенды Татр» — живые люди, сильные и смелые, одаренные и вольнолюбивые, готовые отстаивать свою свободу и честь, проникнутые чувством собственного достоинства. Им противостоят шляхтичи, среди которых именно в силу их принадлежности к господствующему классу, их неограниченной власти над крепостным крестьянством вырастают алчные и деспотичные Гембицкие, жестокие и властолюбивые Сенявские, подлые прихлебатели Сульницкие.

Это противопоставление выявляет огромное нравственное превосходство людей из народа над шляхтичами. Занимающая столь большое место в романе тема отношений Марины и Сенявского является одной из наиболее слабых сторон произведения — в ней явственно проступают, в ущерб общему реалистическому тону романа, излюбленные декадентами мотивы «роковой» страсти. При всем том сопоставление Марины и Сенявского, возможно, и оправданно. Благородству, глубине чувств, подлинной поэтичности души простой крестьянской девушки противопоставит цизость знатного вельможи.

Не только отдельные черты сопоставления крестьян и шляхтичей, как они ни существенны и ни красноречивы, но самое выведение народа на первый план в историческом романе, описание борьбы крестьянства против феодального, шляхетского гнета как борьбы справедливой и героической представляло собою повторство в польской литературе, составляло большую заслугу Тетмайера.

Цени все художественные достоинства исторических романов Генрика Сенкевича и учитывая все упреки, которые могут быть по праву сделаны «Легенде Татр», произведению художественно неровному и несвободному от существенных элементов натурализма, следует признать, что Казимеж Тетмайер написал новую страницу в историю польского исторического романа, творчески отстаивая его развитие как романа реалистического, в котором народ должен занять принадлежащее ему главное место.

Многое в той картине феодальной Польши, которую нарисовал в своем романе Тетмайер, что было в его время смелым новаторством, читатель воспринимает сегодня как очевидное и само собой разумеющееся. Есть в «Легенде Татр» и такие места, где сказалась ограниченность взглядов автора, его зависимость от тенденциозных трудов буржуазных ученых. Но в целом воссозданный в романе образ эпохи исторически правдив, пронизан чувством любви к трудовому народу, восхищения его борьбой против угнетателей.

Вероятно, успех «Легенды Татр» продиктовал Тетмайеру новое обращение к историческому жанру. В 1913—1917 гг. он публикует большой роман «Конец эпопей», описывающий войну 1812—1813 гг. Это попытка реалистически и критически оценить значение для истории польского народа наполеоновских войн,

обрисовать трагизм положения поляков, борющихся за национальную свободу, но зависящих в этой борьбе от чуждой интересам Польши политики Наполеона. В романе отчетливо звучит нота полемики с живучей в обществе «наполеоновской легендой». Однако в художественном отношении «Конец эпопеи» оказался несравненно ниже «Легенды Татр».

Творчество Казимежа Тетмайера было неравноценно, общая оценка его не может быть однозначна. Глубокая при всем ее лаконизме характеристика Тетмайера дана Боем-Желеньским в его статье, написанной при известии о смерти Тетмайера: «Наследством Казимежа Тетмайера остается его вклад в польский язык, которым он мастерски владел, бесспорно остается несколько десятков кристально прекрасных стихотворений, которые, сегодня несколько забытые, когда-либо будут обретены вновь, наконец, остается гранитное «Скалистое Подгалье», которое победно устоит перед всеми сменами литературных эпох и вкусов».

Ян Каспрович

(1860—1926)

Каспрович родился 12 декабря 1860 г. в большой и очень бедной крестьянской семье в деревне Шимбоже на Куявских землях. В памяти поэта навсегда остался светлый образ его матери, от которой он унаследовал тонкое чувство природы, и первого учителя начальной школы в Шимбоже Анджея Дыбальского. Весной 1870 г. девятилетний Каспрович поступает в Иновроцлавскую гимназию, где царил душная атмосфера прусской школы. Он становится энтузиастом тайных патриотических гимназических кружков. Иновроцлавские «филоматы», связанные узами общих стремлений, по-юношески ревностно хранят национальные традиции, зачитываются Мицкевичем, собирают куявский фольклор, упиваются рассказами о восстании 1863 г. У них есть и свой поэт — «Каспр» или «Карп» — Каспрович. Он много и с увлечением пишет, подражая польской романтической поэзии, в особенности Мицкевичу. Юношеские стихи Каспровича появляются в познаньском рукописном молодежном журнале, а в 1882 г., благодаря Крашевскому, который благосклонно отнесся к начинающему поэту, в варшавских «Клосах» печатается несколько его стихотворений («Просьба гусяра», «Лебедь» и др.). Между тем учеба Каспровича затягивается (нескрываемые патриотические симпатии, участие в тайных кружках и столкновения в связи с этим с немецкими учителями заставили Каспровича несколько раз переходить из одной гимназии в другую), он окончил гимназический курс лишь в 1884 г. в Познани 24-летним юношей.

С 1886 г. Каспрович активно сотрудничает в варшавском «Пшеглёнде тыгоднёвом», львовском «Пшеглёнде сполечном» и петербургском «Крае», где под различными псевдонимами выходят его проникнутые патриотическим духом силезские хроники. Начинается новая полоса в жизни поэта — занятия в Лейпцигском, а затем Вроцлавском университетах. С этих пор Каспрович страстно ищет такую общественную программу, которая бы осуществила его мечты о национальной и общественной свободе. Слушает лекции крупнейших профессоров своего времени, является активным членом научных студенческих обществ

(на одном из заседаний им был прочитан антиклерикальный доклад «О влиянии римской церкви на цивилизацию»). Его увлекает материализм, и он берется за перевод философско-поэтического трактата великого материалиста Рима Лукреция Кара «De rerum natura»¹. В Лейпциге Каспрович входит в тайную группу Людвика Кшивицкого, разнородную по своим взглядам (здесь были и марксисты, и народovolьцы), где принимает участие в подготовке к изданию первого тома «Капитала» Маркса. В 1884 г. в социалистическом журнале «Валька кляс» была опубликована в переводе Каспровича предсмертная поэтическая исповедь русского революционера-народника Д. Лизогуба «Последние минуты»; в 1885 г. Каспрович выступает на страницах «Вальки кляс» с поэтическим манифестом «Свободы, мира и хлеба». Но даже в этот, наиболее радикальный период своей жизни и творчества, Каспрович не становится революционером. В нем кипит бунтарский протест, но он остается, по меткому определению Кшивицкого, «анархистом».

Определяются художественные вкусы Каспровича. Он с восторгом переводит Шелли, чьим образом одухотворена его собственная поэма тех лет «У пирамиды Цестия». И рядом с этой пылкой поэзией, отмеченной печатью романтизма, рождается другая, поэзия его века — вслед за Конопницкой Каспрович обращается к реалистической зарисовке. Работа Каспровича над стихами приобретает все большую целеустремленность, требуя от него огромных усилий, но именно в это время он крайне бедствует. Единственный его заработок — корреспонденции.

Арест Каспровича в сентябре 1887 г. в связи с процессом 26 вrocławских социалистов разрушил все его планы и надежды. Поэт пробыл в тюрьме шесть месяцев. В одиночной камере, полный боли, отчаяния, тоски, он пишет цикл сонетов «Из заключения». Чувство подавленности, ощущение бесконечности времени, горестное раздумье над несправедливой странностью устройства мира — вот основной мотив сонетов.

В 1888 г. появляется первый сборник Каспровича. Он включал в себя 125 вещей, среди них романтический юношеский цикл «С арены борьбы», цикл сонетов «Из заключения» и др. Сюда вошли и написанные в значительной своей части в тюрьме сонеты «Из хаты». С первых строк поэт вводит читателя в мир деревни, родных Куяв, где прошло его детство, мир, который остался ему очень дорог. Он проникновенно передает колорит крестьянского быта, сохраняя не только народную окраску слов, но и строй народной речи, вводя народные песни. С каждым новым сонетом усиливается драматизм цикла. Композиция сонетов проста и однородна: светлое начало и горький конец. Светлое — это то прекрасное, что свойственно народу — любовь, красота,

¹ «О природе вещей» (лат.).

трудолюбие, стремление к знаниям, талант, доброта, — что разбивается о нищету и бесправие:

Он шептал ей: — Моя дорогая! —
Каждый вечер шептал у овина...
И шептала с ним вместе осина,
И дубок, и трава луговая.
Он батрачил, покоя не зная...
И хозяин кричал: — Молодчина!
Быть тебе моим зятем, детина,
Чай, невеста у нас неплохая! —
Наступила пора обмолота —
Время свадеб... Батрак расхрабился,
За обещанным счастьем явился.
А хозяин: — Не понял я что-то...
Ты ж батрак! Значит — хам! Хуже хама!
А она — моя дочь! Значит — панна!

Перевод Е. Благиной

Как песни-слезы льются стихи о тяжелой доле крестьянки (сонеты X, XII). С пронией пишет Каспрович о «деревенских библиотечках» как одним из проявлений шляхетской культуры, о ханжеских выборах (сонеты XXXII и XXXVII). Символична концовка цикла, навеянная личными переживаниями поэта в гимназии: юноша-крестьянин, восторженно поверивший в идеи всеобщего братства, в порыве обращается к соседу по парте, шляхтичу — «брат» и слышит в ответ презрительное «хам». Сонеты «Из хаты» очень близки по своим темам, образам, интонационной тональности к «Картинкам» Конопницкой (1881). Жанр бытовой зарисовки с сознательной депозитизацией здесь также тонко соединен с печальным речитативом народной песни, с взволнованным, полным возмущения, боли и участия голосом поэта. Но этот голос звучал подчас сильнее, резче, чем у Конопницкой. Здесь почти не было свойственной поэзии Конопницкой сентиментальности. Каспрович первым из польских поэтов сделал попытку облечь крестьянскую тему в форму сонета. Мотив народной неволи остается центральным в поэтических повестях «С крестьянской нивы» (1891) и драме «Конец света» (1891). Первый сборник Каспровича был тепло принят в демократических кругах. Т. Т. Еж написал к нему предисловие в форме сердечного письма автору. Даже консервативно-клерикальная пресса не отказала ему в таланте. Каспрович получил предложения сотрудничать во многих журналах.

С 1889 по 1900 г. он работает в редакции «Курьера львовского», газеты, тесно связанной с демократическим движением. К этому времени относится создание поэмы «Христос», начатой еще в заключении. В ней уже есть что-то от будущего автора

«Гимнов». Это «что-то» — богореческий дух поэмы (из-за своей антиклерикальной направленности она была конфискована австрийской цензурой). В центре поэмы — конфликт между Христом и Люцифером (образы метафизического добра и зла) — символизация внутренней противоречивости, которая мучает поэта, оставаясь неразрешенной.

Итак, протест против несправедливого устройства мира, взволнованно звучавший в ранней поэзии Каспровича, сомнения в результативности борьбы, родившиеся в «Заключении», — и поэма «Христос». Ее продолжает сборник «Anima lachrymans»¹ (1894), открывающий новый этап в творчестве поэта. Циклы, определяющие лицо сборника, по своим образам, настроению, по своему духу уже близки рождающейся модернистской поэзии. Разочарованный, чувствующий свое бессилие, поэт «бежит от людей» в «*Odi profanum vulgus*»² (цикл «*Circulus vitiosus*»³), правда, пока, чтобы «не читать в глазах брата собственной слабости и вины». Казалось бы, в названии цикла «С общественной арены» слышится отзвук ранней лирики «С арены борьбы», но при знакомстве с ним видишь, как меняется общественная программа Каспровича, приобретая просвещенческую окраску (знаменатели призыв «света и хлеба» вместо былого — «свободы и хлеба»). Иная и художественная манера письма: место «картинок» занимают «впечатления», которые поэт выделяет в отдельный цикл, словно желая подчеркнуть свои новые симпатии.

Углублению пессимистических настроений поэта способствовал его разрыв с женой Теодозией Шиманьской и ее самоубийство в 1889 г. Воспоминания о Теодозии вызвали к жизни поэму «*L'amore desperato*»⁴, написанную в 1891 г., а в 1895 г. вклю-



Ян Каспрович

¹ «Рыдающая душа» (лат.)

² «Ненавижу нечестивую чернь» (лат.)

³ «Порочный круг» (лат.)

⁴ «Безнадежная любовь» (итал.)

ценную в сборник «Любовь». Но отчаяние и пессимизм поэмы определялись, по-видимому, не только трагическими личными мотивами. В сборнике ощущается болезненное дыхание, охватившее «молодую» поэзию. Бегство от жизни, где противоречия индивидуума и общества непримиримы, на лоно природы, слияние с ней человека — таков поэтический идеал автора «Любви». Здесь слышится и отголосок поэзии Шелли, его пантеизма. Цикл «С гор», особенно вторая его часть, посвященная Татрам, вырывается из общей тональности сборника. Как бы сотканный из солнечных лучей рисунок, мгновенные изменения красок, чудесным образом смешанных со звуками, нежные обращения к любимой делают эту часть необычайно поэтичной.

Трудно сказать, что больше — популярность темы или высокая поэзия природы и легенд, а, может быть, и то, и другое вдохновили Каспровича на создание нового цикла стихов «Куст дикой розы» (1898). Субъективистское начало, сильно ощущающееся уже в «Anima lachrymans», усиливается. В центре сборника поэт, его лирическое «я». Разочарование, отчаяние здесь уже составляет не только настроение, но и «образ». Противопоставление двух начал, солнца и тьмы, свойственное символизму, здесь побеждает — «во тьму сходит душа» поэта. Совсем исчезает из его поэзии «народ», сменяясь «толпой», — подобное восприятие было характерно для художников «Молодой Польши».

Совершенством формы выделяется цикл сонетов «Куст дикой розы в темносмречинских скалах». Через весь цикл, состоящий из четырех сонетов, проходит образ дикого куста розы — как живое олицетворение прекрасного, которому все время сопутствует образ боли и печали — образ сломанной бурей пихты:

В темносмречинских диких скалах,
Где озера неба синее,
Среди осыпей пламенея,
Розы куст приютился алый.
Шелестит трава... А за нею
Пик штыком торчит небывалым,
И сосна, клонясь над обвалом,
Обнажает корней своих змеи.
Одинокий, грустный, безвестный,
Куст прижался к скале отвесной,
Будто в страхе чего-то ждущий...
Тишина... Только ветер стонет,
Серый прах подымает — гонит
На остатки пихты гниющей...

Перевод Е. Благиной

В этом «чего-то ждущий» — недосказанно-значительное, свойственное символизму. А алое пятно розы на серых, холодных, предутренних скалах, наполненный воздухом, пронизанный светом «дневной» сонет, где все тонет в солнце, тонкие переходы цвета, когда в последнем сонете небо из «сверкающего голубого» становится «зеленым», — это уже идет от живописи импрессионистов. Печалью оваян весь цикл, который заканчивается мягким аккордом — «от тихого дуновения капли росы падают с розы на лежащую рядом сломанную пихту».

После выхода в свет сборника «Куст дикой розы» поэт получил широкую известность и признание.

Последний раз Каспрович возвращается к общественной проблематике своего раннего творчества в драме «Бунт Наперского» (изданной в 1899 г., но, по мнению исследователей, написанной еще в 1894 г.), посвященной событиям далекого прошлого, крестьянскому восстанию 1651 г.

Итогом, вершиной второго этапа творческого пути Каспровича явился созданный в 1898—1901 гг. блистательный фантастическо-символический цикл «Гимнов» (это общее название возникло позднее). В нем и настроения смятения, охватившие интеллигенцию, молодую поэзию на рубеже веков, и горечь новых личных переживаний поэта (напумевший в те годы роман второй жены Каспровича с Пшибышевским). Но главное, что вызвало к жизни «Гимны» — это особая, еще с юности свойственная Каспровичу чуткость к человеческой судьбе, давно уже мучивший поэта вопрос о смысле веры в бога, веры в мире, где царит страдание и зло.

Цикл «Гимнов» включает в себя восемь поэм, среди них: «Dies irae»¹ «Святой боже, святой, всемогущий», «Моя вечерняя песня», «Salve Regina»² и др. Уже сами их названия указывают на обращение к религиозной теме, которая служила источником вдохновения для многих польских поэтов-модернистов, но никто из них не создал исполненных такой поэтической силы песен о «судном дне», какими стали два первых гимна Каспровича. В центре их — проблема добра и зла, скорее победы зла над добром, смерти над жизнью.

В гимне «Dies irae» встает космическое видение «гибнущего мира». Это мир «вообще», сотворенный богом как место вечной человеческой недоли и им же приговоренный к уничтожению. В символическом образе «юдоли плача» слышится отзвук обрушившейся на Польшу во второй половине XIX в. грозной эпидемии холеры.

В символическую ткань «Гимнов», наполненных жуткими видениями, нескончаемыми процессиями людей, духов, растений,

¹ «День гнева» (лат.)

² «Радуйся, Царица» (лат.)

неожиданно врываются образы конкретные, удивительно пластичные. Усиленные контраст и гиперболизация (одухотворены и гиперболизированы не только природа, но и чувства) — элементы экспрессионистической поэтики — создают драматизм, граничащий с трагедийностью. Написанные в форме свободного стиха «Гимны» своеобразно, «симфонически» музыкальны.

Гротескная картина хаоса, разбушевавшихся стихий — это взрыв поэта против боли, человеческих страданий, против бога — творца вечной неволи — во имя человека. Этот протест с огромной силой звучит в поэмах «Dies irae» и «Святой боже, святой, всемогущий». Не случайно исследователи творчества Каспровича сравнивали их с «Импровизацией» Мицкевича.

Идеей искупления проникнута «Моя вечерняя песня», гимн-исповедь поэта перед богом, принимающего на себя вину всего человечества.

Постепенно смягчается тон «Гимнов», вторая часть их уже иного характера. «Смирение, безмятежность, любовь поет Каспрович в «Гимне св. Франциска Ассизского». . . Поэт словно пресытился формой свободного стиха. . . Лишь своей метафизической тоской связана со всем циклом «Мария Египетская» (Л. Стафф).

Завоевавшие Каспровичу одно из ведущих мест среди писателей — его современников мотивы «Гимнов» еще долго будут тревожить поэта. В воображении его зрел замысел девятого, заключительного гимна, который так и не был создан.

В 1902 г. Каспрович порывает с «Курьером львовским» и спустя два года становится сотрудником национал-демократического «Слова польского». Но где-то в глубине души поэт остается верен идеалам своей юности: в 1905 год неожиданным приветом революционному народу врываются стихи его «Варшавянки»:

Вот мгновенье мести, славы!
На улицах люд Варшавы!

В это же время Каспрович возобновляет свое знакомство с Л. Кшивицким, который позднее вспоминает об эмоциональном подъеме, вызванном у поэта революционными событиями в Варшаве.

Сложный мир мыслей художника, восприятия происходящего явился истоком цикла стихотворений в прозе «О геройском коне и разваливающемся доме», который был для него особенно дорог. Новы и неожиданны здесь интонации иронии и едкой сатиры. Неприязнь к мещанину, к буржуа, свойственная модернизму, обретает в цикле резко обличительную окраску. С блеском, в форме эффектного циркового концерта написана миниатюра «О геройском коне. . .», вся пронизанная убийственной иронией, развенчивающей культ героического в буржуазном обществе.

«Молитва мещанина» и «Равные с равными» — это две вариации на тему вырождения лозунгов великой французской революции в буржуазном мире. И, наконец, новелла «Пана Антония К., совладельца фирмы Антоний и К^о, что на улице М., сон о судном дне», словно перекликающаяся с гимном «*Dies irae*». Но какой разительный контраст! Вместо вулканической силы протеста — сарказм. Здесь наиболее полно воссоздает Каспрович облик буржуа, живущего по принципу «беру», его ханжество и изворотливость, утилитаризм его моральных и религиозных понятий.

И рядом с этой группой новелл — поэтичные посвящения родной куявской природе, такие, как открывающий сборник набросок «Полдень», где в импрессионистический рисунок вкрапливаются «строки-настроения»; как новеллы «Старинный костел», «Благословение», овеянные задумчивой, светлой печалью.

Причудливое переплетение фантастических эффектов, грез с реалистическими деталями, создающее два контрастных тона, ирония, часто скрывающаяся за недосказанностью, как главный художественный прием, психологические нюансы, тонкая передача изменений душевных состояний — такова сложная поэтическая гамма цикла. Благодаря свежести формальных средств цикл «О геройском коне и разваливающемся доме» стал одним из лучших произведений Каспровича.

На длительное время жизнь Каспровича оказалась связанной со Львовом. Сотрудник «Курьера львовского», а позднее «Слова польского», один из инициаторов создания «Научно-литературного общества» (1898), профессор Львовского университета, а в 1921—1922 гг. — ректор, поэт внимателен ко всему, что волнует львовскую общественность. В 1912 г. он выступает на митинге протеста против русификаторской политики царских властей. Одновременно Каспрович много сил отдает занятиям литературой. Его перу принадлежат поэтические исследования о Конопницкой и Ленартовиче, многочисленные переводы (здесь и 5-томная антология английской поэзии, и поэты «Эллады», Эсхил и Еврипид, которых очень любил Каспрович). Но первое место в его творчестве по-прежнему занимает поэзия. И по-прежнему поэта влечет к себе природа.

С 1906 г. он подолгу живет в Поронине, позднее (в 1923 г.) окончательно поселяется близ него в маленьком гуральском местечке Гаренда. В 1914 г. в числе других видных польских писателей Ян Каспрович требовал от австрийских властей освобождения из-под ареста находившегося в эмиграции В. И. Ленина.

Циклом «Баллада о подсолнечнике» (1908) открывается последний, «поронинский» период в творчестве поэта. Появляющиеся в нем простота и непосредственность — предвестники «Книги бедняков», вступлением к которой является лирика «Мгновений» (1911). Здесь уже чувствуется зрелое мастерство

автора, особенно в таких стихотворениях, как «Час мой последний», «Я ждал» и др.

Час мой последний пробьет,
В путь роковой соберусь.
С солнцем прошусь навсегда,
В землю земле поклонюсь.
«Господи боже, — шепну, —
Благодаренью внемли,
Щедро меня одарил
Ты красотою земли!»
Жалко расстаться мне с ней,
Но догорел мой костер...
Похороните ж меня
Где-нибудь близко от гор.
Бедный мой холм зарастет
Милой зеленой травой.
И обрету я навек
Вечный приют и покой. . .»

*«Час мой последний»
Перевод Е. Благининой*

В сборнике «Мгновения» — два типа лирики. В пейзажной, свободной от символизма, чисты и светлы образы, акварельный рисунок, легкий, поэтически совершенный, передающий мимолетность, перемену настроений поэта, отраженную в названии цикла. Раздумья автора «Мгновений» о себе, о своей поэзии, о жизни, о человеке, его существовании и судьбе составляют второй тип лирики, усложненной символикой, для которой избрана форма сонета. Изменился поэтический образ Каспровича — в нем уже нет былой юношеской страстности, прометеизма автора «Христа» и «Гимнов», нет раздвоенности и внутренней борьбы, нет и надлома, так ощутимого в прекрасном цикле «О героическом коне и разваливающемся доме» — здесь поэт, философски спокойно размышляющий о единстве радостного и печального в жизни («Развалины люблю твои и вино твоё люблю»). Боль его утихла, он стремится к гармонии и добру, и только, наверное, где-то на дне его души осталась «капелька горечи» («Чего же еще хотите. . .»).

Простота и ясность поэтического выражения лирики «Баллады о подсолнечнике» и «Мгновений» достигает высокой степени совершенства в ставшей наиболее популярной после «Гимнов» «Книге бедняков» (1916). Францисканский дух «Книги», посвященной маленьким и несчастным людям, ощущение единства с ними — отражение нового «поронинского» облика Каспровича, под чьим пером родились строки:

... Униженных и неимущих
Люблю я великой любовью!
И все, что во мне еще живо,
Еще не растрчено, свято,
Отдам человеческой муке, —
Страданию скорбящего брата...

Перевод Е. Благиной

Поэт «возвращается» к людям: вместо «младопольского» восприятия «толпы», появившегося в циклах конца 90-х годов, — образ «людей», а с ним теплота и сердечность («Люди, любимые люди!»). Но не они, а природа — главный мотив «Книги». Единение человека с ней, идущее от поэмы «Любовь», раздумье о ее вечной и творческой силе, перед которой склоняется поэт, — создает настроение гармонии, душевного покоя. С темой природы соединяется у Каспровича тема воспоминаний, возвращения в «милую, родную» деревню, где он вырос, от которой он был далек, — мимолетно поэт касается своих недавних настроений, — но здесь уже нет горечи, перед лицом природы они «смешны». В этой «встрече» слышится грусть («умер старый друг», «засохли две вербы» — все время параллель природа — люди), но мир по-новому свеж, поэт восторженно приветствует вечно юную природу. Он «перестал спорить с богом», появилась уверенность в том, что невозможно уничтожить людскую долю, и родились новые интонации: вместо «меча» для борющихся «Книга» несла «покой» обездоленным. Но в этом покое не было «сладости», и оставалась священной память, возвращавшая к недавней борьбе. Поэт тоскует, что не может «освободить души людей», «поднять их к вершинам», и в этой тоске — признание человеческого несовершенства перед лицом природы и... бога. Особенная «просветленность» «Книги», ее витализм (вслед за «Мгновениями») идет от глубокой веры ее автора, кажется невероятным, что им были написаны антиклерикальные статьи, поэма «Христос» и «Гимны».

Гармонический строй «Книги» неожиданно нарушает тема войны. Шел 1914 г. Он оставил свой след в жутком символическом видении убитых гуралей, в интонациях проны и печали. Вдруг возникает сомнение в существовании бога..., вслед за темой войны звучит тема родины — впервые у поэта вырывается признание любви к ней. Он противопоставляет себя лжепатриотам — «купчикам», поэту дороги те, кто спит в свежих могилах — труженики полей. Возвращается мягкий, душевный тон «Книги» — «в руки бедняков передает ее поэт».

Среди драм Каспровича привлекает к себе трагикомическая мистерия «Мархолт грубый и беспутный», увидевшая свет в 1920 г., которая в современной поэту критике оценивалась как одно из прекрасных и оригинальных произведений польской дра-

матургии. Каспрович начал писать ее еще в 1903 г., когда он ушел от действительности в мир своих внутренних переживаний и сомнений. Драма, стилизованная под средневековую польскую мистерию, — раздумье над человеческой жизнью, ее противоречивостью, отражение мучительных исканий самого автора. Отдавая дань современности, примитивизму, ставшему популярным в искусстве начала XX в., Каспрович создал произведение яркое с точки зрения формы. Драма — удивительно «театральна» благодаря прежде всего своему блестящему пластическо-декоративному обрамлению.

Тяготение Каспровича к примитивизму, заметное уже в балладах, гармонировало с его мировосприятием, определившимся в «поронинский» период. Синтезом наступившей умиротворенности явился поэтический сборник «Мой мир» (1926), посвященный последней жене поэта, урожденной Марии Буниной, ставшей для него большим другом. В подзаголовке «Песни на гусях и рисунки на стекле» — прямое указание на стилизованный характер сборника. В отличие от «Мархолта...» здесь примитивизация не только в формальной стороне, а глубже: самое видение мира поэтом сведено до видения его героев — простых людей. Таков главный акцент «Моего мира». Казалось бы, внешне Каспрович здесь (а начинается это еще с «Мгновений») возвращается к юности, к своим былым «крестьянским темам», но поэтический мир его совсем иной. Он, безусловно, совершеннее ранней поэзии с точки зрения чистоты стиха, здесь нет былой риторичности, декларативности. Для лирики «поронинского» цикла свойственна ясность рисунка, мелодичность звучания, уже не во внешней приближенности к строю народной песни, как в юности, а как освоение тонического стиха, поэтическая легкость, как признак высокого уровня художественного мастерства. Народная, диалектная лексика в последнем сборнике настолько органически вошла в его ткань, что порой трудно уловить момент стилизации. Прежняя крестьянская тематика приобретает гуральский колорит, однако последний находит здесь совсем иное преломление в сравнении с лирикой Татр 90-х годов и драматической поэмой «Бунт Наперского». Теперешний «мир» Каспровича — это окончательная утрата бунтарского духа, нет даже отголоска протеста против бесправия, народной недоли, смягчены контрасты. Образ деревни дан в идеализированно-стилизованном плане. Здесь светлое, легкое счастье любви («Смолокуры»), теплый, тонкий юмор, хотя и с долей иронии, но не обличительной, а тоже мягкой, грустной («Сибарит», «Ксендз каноник» и др.). А если и встречается слово «нищета», то в ней нет прежней горестной ноты. От прежнего Каспровича осталось лишь теплое отношение к народу, к простому крестьянину, который в этом последнем, ставшем программным сборнике привлекает его исключительно с морально-этической стороны. Настроение «Моего мира» — спо-

койствие, светлая грусть, сквозь которую пробивается улыбка поэта, певца «дедовских песен», «друга и бога, и людей». Символичен «Шум воды» — поэтическое откровение Каспровича, который когда-то шумел, как «обезумевшая волна, расправляясь с богом», а сейчас спокоен и любит «солнце, месяц, лес, шум реки, зелень весны».

Каспрович вступил в польскую литературу на рубеже XIX—XX вв., в тревожную эпоху, когда в мире уже ощущалось дыхание грядущей революционной бури. Тонко реагирующий на идеологические и художественные веяния времени, талантливый поэт оказался в центре культурной жизни своей родины. Он был удивительно искренним художником, искренним даже в своих заблуждениях, в своей непоследовательности. В истории польской литературы рядом с именем Каспровича навсегда осталось определение — «поэт совести». Ему была свойственна постоянная неудовлетворенность действительностью, выражавшаяся в разных формах в его поэзии. С этим связано и его отношение к религии, к богу. В юности Каспрович — поклонник социалистических идей, и в его лирике и публицистике этих лет звучит пылкий и гневный протест против бесправия, против католицизма; звучит вера в человека, в его способность преобразовать мир. Затем — годы разочарований в прежних идеалах, личных драм — и пессимистические стихи «Любви», «Anima lachrymans», «Куста дикой розы». Но остается острота ощущения социальной несправедливости, кризиса буржуазной действительности, вызвавшая к жизни пронизанные богоборческим духом «Гимны» и ироничный цикл миниатюр «О геройском коне и разваливающимся доме».

Творчество Каспровича — это долгий и сложный путь исканий, и лишь в конце его наступает умиротворенность, гармония с миром и богом. И все же в глубине души поэта «тлеет жар святой войны». И остается привязанность к простому народу, сочувствие к «униженным и немущим».

Необычайное богатство и многообразие его поэтических форм и жанров (от подражания романтизму в ранней юности — к реалистической зарисовке, дань модному в начале XX в. символизму, который совмещается у Каспровича с поэтикой импрессионизма и экспрессионизма, ясность и непосредственность поэтического выражения в зрелые годы) — это живой документ развития польской поэзии в конце прошлого века. Лучшие произведения Каспровича сохраняют свое поэтическое обаяние и искренность до сих пор.

Владислав Станислав Реймонт

(1867—1925)

Имя Реймонта широко известно не только среди его соотечественников. Мировую славу принес ему роман «Мужики» — эпопея из жизни польской деревни на пороге XX в. В польскую литературу Реймонт вошел как писатель редкого эпического дара. Необычайно широким видением мира привлекают его произведения, привлекают поразительными, почти документальными в своей точности картинами быта и нравов различных слоев тогдашнего польского общества, картинами подчас остро контрастными, написанными крупными, сочными мазками. На фоне польской прозы конца XIX—начала XX в. творчество Реймонта отличалось строгой логикой художественных конструкций, стройностью композиции, ясностью образов. Но оставались живыми нити, связывавшие этого ярко самобытного художника с литературой его поколения, представленной именами Жеромского, Выспяньского, Каспровича. В самой писательской индивидуальности Реймонта есть черты, близкие нервному почерку его современников: тяготение к романтизации, языковой экспрессии, соединенной с лиризмом.

Реймонт родился 25 апреля (7 мая) 1867 г. в деревне Кобель Вельки Новорадомского повета Петровской губернии, в семье органиста. Позднее семья переехала в местечко Тушин, где прошли детские годы будущего писателя. В доме царила атмосфера строгой набожности. Дети (их было девять) росли замкнуто — во всем чувствовалась железная рука отца. Мальчика влекли к себе книги — семья получила в наследство от дяди небольшую библиотеку — и он «совсем утонул в них». Глубокой ночью Владек пробирался в сад и зачарованный, при бледном свете месяца, читал «Лиллу Венеду». Его манила к себе жизнь, полная красок, тот мир, о котором он узнавал из книг и который лежал за пределами его дома. И еще одно уже тогда заставляло сильнее биться сердце мальчика — природа. Через много лет, уже будучи знаменитым писателем, он вспоминал, как забирался на старую липу, где было гнездо аистов и откуда открывался прекрасный вид на дорогу, туда, где синели леса. . .

Юность писателя оказалась трудной. Неудачи с учебой в школе — Реймонт так и не смог получить образования — заставили его рано начать самостоятельную жизнь. В 1880 г. Реймонт в Варшаве. Сначала — учеба в портняжной мастерской, позднее работа в отделе хроники «Курьера варшавского». Актер провинциальной труппы, кассир на железной дороге недалеко от Лодзи — много профессий и мест сменит Реймонт. Его гонит натура скитальца, неутомимая жажда неведомого (эту тоску по новому, неизвестному художник передаст впоследствии многим своим героям). Всеобъемлющая страсть познания, редкостная наблюдательность, соединенная с феноменальной памятью, помогут Реймонту воссоздать жизнь различных слоев польского общества — крестьян, промышленников, актеров, железнодорожных служащих.

В начале 90-х годов приходит похвальный отклик критики на первые его рассказы. В польской литературе появляется новый большой художник.

Среди реймонтовских новелл, написанных в это время и лишь созревающих и завершающихся позднее (они вошли в сборники «Встреча», 1897; «Перед рассветом», 1902; «Из дневника», 1903), привлекают к себе внимание те, круг образов и тем которых связан с деревней. Пока это только наброски, наблюдения над психологией крестьянина, рассказ о нравах и обычаях села. Новеллы писателя проникнуты драматизмом. В них мало света.

«Страшный» реализм крестьянского цикла заставлял многих критиков соотносить Реймонта с натурализмом. Действительно, в творчестве раннего Реймонта ощущается связь его с натуралистической школой. Она — в порой нарочитой огрубленности образов, психологически слабо очерченных, в резкой линии рисунка и интонации, в неумеренном использовании диалектизмов. В этой стилизованной манере написана новелла «Смерть». Замерзает в хлеву больной старик, брошенный туда дочерью за то, что он не оставил ей наследства. Жуткая сцена открывается перед читателем: «... ужасен он был в сером свете утра на ослепительно белой пелене снега: лицо искажено предсмертной мукой, глаза широко открыты, язык высунут и прикушен зубами. Синий, весь перепачканный в мерзлом навозе, он был омерзительно страшен. Из-под не доходившей до колен рубахи торчали почерневшие длинные ноги, высохшие как палки».

Но стилизованное решение крестьянской темы не однозначно. Тяготение к цвету, зримости образов почти живописная, составляющая своеобразие Реймонта, проступают уже в этом раннем цикле. В настроении его пейзажей заметен налет импрессионизма. Импрессионистична новелла «В осеннюю ночь». Темен ее колорит, сгущены краски.

«По размокшей дороге, похожей на вязкую, болотистую реку, плывущую среди пустых, черных полей, шел пьяный мужик.

Был уже вечер; холодный, дождливый, грязный ноябрьский вечер.

Ослепший мир плакал слезами неустанным, пронизывающего дождя, обнаженные поля, насыщенные влагою, блестели, рвы и борозды были полны воды, деревья без листьев безжизненно клонились к дороге и дрожали от холода и сырости.

Мертвая тишина лежала на размокших полях».

От новелл-эскизов Реймонт переходит к более крупным прозаическим полотнам. Рождается лучшая повесть крестьянского цикла «Справедливо» (1899). В ее эпическо-величавой простоте и силе, в строгом композиционном рисунке, в неповторимо-реймонтовской поэтизации природы чувствуется будущий автор «Мужиков».

Бежит из тюрьмы Ясь, осужденный за то, что он поднял руку на управляющего, защищая честь любимой девушки. Его ищут, обещают большие деньги тому, кто выдаст его. Солтысу удается восстановить против Яся крестьян. Трагичен финал. Окруженный толпой Ясь бросает пук горящей соломы на амбар... Пылает деревня. Ужас гонит Яся к родному дому — инстинктивно он еще ищет спасения в его стенах. Но страшна месть обезумевших от горя крестьян: они поджигают его дом. «Справедливо! Справедливо!» — восклицает мать, видя гибель своего сына, и замертво падает сама.

Столкновение крестьянской массы, коллектива и одиночки — такова первая линия, первый конфликт повести. С ней соединяется другая: родина, земля — и человек, крестьянин. Мать Яся мечтает, что вдали от родной деревни, в Америке, они обретут счастье. Только время от времени от какой-то неосознанной тоски сжимается сердце... — «словно тени ложились на ее душу и вызывали тревогу, и тогда она с глухой болью смотрела на поля, на леса, на деревню...» Мысль Реймонта — нельзя уйти от того, что вскормило, к чему привязан навеки, нельзя уйти от родной земли — пронизывает всю повесть, вырываясь в строки плача-прощания: «Останьтесь... останьтесь... останьтесь... шептали колосья, обливаясь росистыми слезами. А деревья на полях — старые груши вытягивали к ним ветви, преграждали дорогу и шумели глухо: о! о! о!»

Вне связи с землей нет для реймонтовского крестьянина ни любви, ни счастья, ни жизни: именно в ней таится источник единения крестьян, источник той грозной стихийной силы, перед которой трагически беспомощным оказывается герой повести.

Реймонту дорога деревня, эта напоенная горькими слезами земля. Ощущение и отражение Реймонтом силы деревенской общины, моменты идеализации добросердечности зажиточных крестьян по отношению к беднякам воспринимались благосклонно консервативными кругами варшавской критики. Чувствуя огромный, самобытный талант Реймонта, они стремились направить его

в определенное русло, надеясь на усиление элементов солидаризма, пробивающихся в его творчестве.

Шел 1894 год. Редакция «Тыгодника **плюстрованого**» поручает Реймонту отразиться вместе с испиgrimами в Чештохов. Националистически настроенные реймонтавские покровители приветливо встречают его заметки «Шаломничество к Ясной горе». Им импонируют и религиозные искания писателя, и его солидаристские иллюзии; отмеченные же Реймонтом, правда, вскользь, проявления социального неравенства не останавливают их внимания.

В 1894 г. Реймонт в Лондоне, его корреспонденции печатаются в Варшаве. Затем Париж, где Реймонт работает над «Комедианткой», романом, примыкающим к его ранним наброскам из жизни актеров (еще в 1892 г. Реймонт пишет новеллу «Дебютантка», эпизоды которой станут фрагментами романа). «Комедиантка» вышла в свет в 1895 г., а уже в 1896 г. в «Библиотеке варшавской» появляется в отрывках ее продолжение — роман «Ферменты».

Героиня их — молодая девушка Янка Орловская, натура порывистая, стремящаяся вырваться из-под суровой опеки отца — начальника железнодорожной станции. Ее тяготит монотонная жизнь провинции, манит сцена, жажда славы, признания. Роман «Комедиантка» — история нравственного крушения героини, заканчивающаяся попыткой ее самоубийства. В «Ферментах» спасенная Янка вновь оказывается в доме отца. Она решается выйти замуж за сына разбогатевшего крестьянина, «хозяина» Кросновы, преданно любившего ее все это время. В кругу этой добропорядочной, связанной с землей, с крестьянским трудом семьи — одной из ячеек той общественной гармонии, с которой мечтает автор «Ферментов», — замыкаются представления писателя о человеческом счастье.

Из двух романов более живой и интересный роман «Комедиантка». Техника его «импрессионистична». Реймонт оперирует небольшими мазками цвета и освещения. Канва романа состоит из множества больших и малых сцен, диалогов, эпизодов частной



Владислав Реймонт

жизни актеров и т. д. — и все это сливается в сверкающий образ быта и нравов бродячего театра, выразительность которого возмещает недостаток психологизма. Изумляющие своей документальностью страницы открывают мир, лежащий за сценой, где налет богемы смешивается со своего рода преданностью искусству, с чувством превосходства по отношению к мещанину, мир, полный интриг, порой даже преступных инстинктов, где, как и всюду в буржуазном обществе, идет нескрываемая борьба за существование, — мир, с которым в юности будущий автор «Комедиантки» столкнулся непосредственно.

Современники еще зачитывались «Комедианткой» и «Ферментами», а Реймонта уже увлекла новая тема... «1897—1898 гг. Урвиль—Париж» — стоит под вышедшим в 1899 г. двухтомным романом «Обетованная земля».

«Лодзь пробуждалась... Медленно просыпались огромные фабрики, их длинные, черные тела и стройные шеи — трубы маячили в ночи, среди мглы и дождя, пылали пламенем огня, дышали клубами дыма, начиная жить и двигаться во тьме, которая еще покрывала землю».

Лодзи второй половины XIX в., этому «польскому Манчестеру», посвящает свой новый роман Реймонт. Воображение художника-эпика Лодзь захватывает богатством жизненных явлений, внезапностью социальных и общественных потрясений, головокружительностью человеческих судеб.

Чрезвычайно восприимчивый к различным аспектам окружающего мира, обладавший способностью схватывать и передавать явления с достоверностью поразительной, Реймонт первым из польских писателей (до него тему капиталистического города поднимали Прус и Ожешко) создал развернутую панораму Лодзи, первым проник в лабиринт конкурентно-денежных отношений.

Здесь все приведено в движение. Перед читателем проходит огромный круг людей различных классов и национальностей, масса непрестанно сменяющихся событий, написанных с непосредственностью репортажа и обстоятельностью, глубиной и сочностью красок, достойных большого художника, множество психологических типов, представляющих различные аспекты мышления лодзинского дельца — человека денег и только денег.

Безжалостно откровенно обнажен писателем этот мир, мир, в котором рушатся мечты о любви, человеческом счастье. Чудак-идеалистом, выброшенным из водоворота лодзинской жизни, предстает здесь юный Горн, не желающий участвовать в этой бесчеловечной эксплуатации, одинока среди молодых отпрысков миллионеров полная глубокой доброты и очарования Меля.

Среди галереи нарисованных писателем властителей «обетованной земли» особенно омерзителен портрет Бухгольца, с «серо-желтым лицом разлагающегося трупа, на котором злостью и на-

смешкой кроваво светились глаза» — портрет-гротеск. У Бухгольца не осталось ничего человеческого, ему смешны чужие страдания и несчастья. «В огонь!» В огонь!» — летят по мановению его руки письма — зов о помощи, о сострадании. Лишь одно имеет над ним власть — капитал, он раб его, раб своей фабрики. Символична и жутка его смерть, смерть среди машин — «этих молчаливых, огромных квадратов, стоящих вокруг в какой-то грозной каменной задумчивости», — среди этого «вечно бурлящего моря» — равнодушного и глухого. И может быть, умирая, Бухголец в первый раз с ужасом осознает свое одиночество.

Была ли эта резкость, гротескность рисунка, заметная в образах немецких и еврейских фабрикантов (вызвавшая множество похвал со стороны покровительствовавшей Реймонту националистической части критики), выражением националистических устремлений автора? Сомнительно, просто польский капитал был в 80-х годах сравнительно молод, представители его порой еще не опытни. Мягко, интеллигентен польский предприниматель Травиньский, но это еще не властитель «обетованной земли». Но уже ставший им главный герой романа бывший химик Боровецкий не столь благороден. Ради миллионов он нарушает слово, данное невесте, и женится на дочери миллионера.

Лодзь во мгле и дыме, в котором тонут деревья, дома, красные здания фабрик, вечный грохот машин — не просто пейзаж, обрамляющий действие романа. С этим образом-рефреном связано нечто большее, роковое в судьбах героев. Лодзи «приносили свою силу, молодость, здоровье, свободу, мозг и труд, веру и мечты», а она «давала взамен немногочисленной горстке бесполезные миллионы, а массе — голод и изнеможение».

Художник ошеломлен этой гигантской фабрикой-спрутом, этим, — как писал он в одном из писем, — хаосом «грязи, дикости, воровства, поражений, жертв, метаний, падений...», этой безумной, «дикой всеобщей борьбой за рубль». Лодзь притягивает его и страшит, и заставляет ненавидеть город — живое олицетворение буржуазной цивилизации, город, который по существу никому из героев не приносит истинной радости. Реймонт словно стремится вырваться из этого адского круга, вырваться туда, где «зеленеют поля, где леса напоены запахом молодых берез». Здесь, за чертой этого страшного города, писатель обретает покой и душевную гармонию. Поэтому так идилличны зарисовки Курова, куда приезжает погостить в отцовское имение Боровецкий, образы куровских обитателей (невесты Боровецкого Анки, ксендза Шимона и др.), словно сошедшие со страниц романов Сенкевича. В реймонтовском утверждении идеалов служения ближнему, идеалов любви и добра проглядывают консервативно-шляхетские черты. Как и в «Фермен-тах», эти идеалы кажутся беспомощными и наивными в сравнении с критической струей романа — бескомпромиссным отрицанием буржуазной цивилизации.

«Земля» все сильнее притягивала к себе Реймонта. У писателя рождался замысел эпопеи о ней, эпопеи о народе, о польском крестьянине.

Реймонт писал «Мужиков» вдали от родины, в Париже. В парижских кафе, которые полюбил писатель, его обступали новые герои. В светлых порывах он уносился вместе с Ягной, его томила ее боль, казалось, он даже слышал ее дыхание... Уже был готов первый вариант книги, но Реймонт сжег рукопись. И вновь принялся за работу, работал настойчиво, упорно.

Годы выхода романа в свет — 1904—1909 гг. — время писательского взлета Реймонта. Все написанное до сих пор оказалось, по признанию самого художника, лишь «вступлением в литературу».

Склонность Реймонта к эпике, впервые проявившаяся в повести «Справедливо», в «Мужиках» раскрылась во всем своем блеске: в композиции романа, где от основной сюжетной линии — драмы семьи зажиточного крестьянина Мацея Бoryны — расходятся другие, обрастают эпизодами, составляя единое органическое целое; в его образной структуре (через сложное переплетение человеческих судеб и характеров ведет читателя Реймонт). Но эпичность «Мужиков» не только в его «пространственном» размахе, но и в его свободном дыхании, широком диапазоне его тональности, от величаво спокойной до страстно мятущейся и интимно напевной, в самом его народном духе.

Таившая в себе неведомые глубины, хаос сонных мечтаний, огромная и себя не знающая, могучая и безвольная, без желаний и стремлений, мертвая и бессмертная — земля была священной для Реймонта. В ней — вся жизнь реймонтовских «мужиков». Реймонтовская концепция (связи крестьянина с землей, с природой) нашла свое отражение в структуре романа, состоящем из четырех частей — соответственно четырем временам года.

Ощущение единства с землей писатель передает своим героям. Это ее зов слышит в предсмертный час Мацей Бoryна. И, повинаясь ему, в последний раз идет отдать свой долг сеятеля. Это земля прощается с ним и не в силах отпустить его:

«Закачались хлеба и травы, с взволнованного поля под ногами Мацея поднялся тревожный жалобный шепот:

«Хозяин! Хозяин!»

Зеленые усики ячменя тряслись, словно от рыданий, и горячими поцелуями принимали к натруженным ногам старика.

«Хозяин» — казалось, молила рожь, заступив ему дорогу и роняя обильные слезы-росинки.

Уныло закричали какие-то птицы. Зарыдал ветер над его головой. Туман окутал его мокрой пеленой, а голоса все росли, крепили, звучали со всех сторон неумолчной жалобой:

«Хозяин! Хозяин!»

Он услышал, наконец, и, оглядываясь вокруг, тихо молвил:

— Да здесь я! Что вам? Чего?

Сразу все стихло, и только когда он снова двинулся вперед, продолжая сеять отяжелевшей и пустой рукой, вся земля заговорила, как один могучий хор:

«Останься! Останься с нами! Останься!»

Земля объединяет крестьян. Монолитен образ реймонтовских «мужиков» в кульминационные моменты романа, когда в едином порыве поднимаются они против помещика, против немцев-колопистов. Возмущенные продажей леса помещиком, который они считали своим, липцевские «мужики» с вилами и цепами, всей деревней идут на дворовых. Эпическую трагедийность сцены усиливает образ гибнущего под топорами леса: «... Везде на истоптанном снегу, как на смертном ложе, лежали срубленные деревья, мертвые верхушки и могучие стволы, похожие на четвертованные, ободранные трупы, и струйки желтых опилок сочились в снегу, как кровь умирающего леса... Лес умирал. Деревья падали тяжело, как солдаты в бою, которые бились сплоченными рядами, неподатливые, стойкие, но сраженные непреодолимой силой, крикнуть не успев, клонятся они всем рядом в объятия жестокой смерти». Как эти деревья, неподатливыми, стойкими были липцевские «мужики».

Отдавая деревне, земле свое сердце, посвящая самые вдохновенные страницы произведений труженику, созидателю, Реймонт открывает в крестьянине и «другую» душу — корыстную душу собственника. Земля не только «объединяет» — вокруг нее, как вокруг собственности, сталкиваются интересы реймонтовских героев. Монотонной, размеренной жизнью живут Липцы. Но неизменность эта кажущаяся и покой обманчив. Волны времени доходят и сюда, в эту удаленную от железной дороги, засыпанную зимой снегом и омытую теплыми, весенними дождями деревеньку, и под покровом внешнего спокойствия зоркий взгляд художника открывает резкую классовую дифференциацию, характерную для польской деревни начала XX в.

Контрастный метод лежит в основе всей образной структуры и композиции романа. Обличительно-иронические и одновременно теплые интонации соединяются в психологическом портрете одного из центральных героев романа, Мацея Бороны. Эта «контрастность» особенно выразительна в первых двух частях романа («Осени» и «Зиме»), социально резче окрашенных. С обстоятельными, детальными описаниями быта соседствуют страницы, исполненные подлинного драматизма — в них ощутима грозная атмосфера начала 900-х годов.

Суровая правда о деревне — и светлая поэтизация ее. «Мужики» — это поэма о земле, о народе, о его безмерных страданиях и о грозной силе народного гнева. Поэма о народных традициях и культуре, о национальном характере народа — о его чуткости, остроумии и лукавстве. Поэма об открытой прекрасному, «звезд-

ной» душе народа, — о его радости и тоске, — которая живет в музыке, песнях, танцах. В обертасах, «кружащих голову, порывистых, шаловливых, озорных и меланхоличных, страстных и задумчивых, пронизанных скорбными нотами, безумных, как кипение горячей крови, и полных нежности и любви...»

«Мужики» — не только лучшее произведение Реймонта, но и один из самых прекрасных польских романов своего времени. Символистские наслоения не нарушают его целостности и оригинальности, которая — в простых и сильных характерах, не однородных, а психологически различных, в выразительно-четкой композиции, в колоритной бытописи, пластических портретах (как индивидуальных, так и групповых), в языковых характеристиках с многообразными стилистическими оттенками.

Язык «Мужиков» представляет собой гармоническое слияние языка литературного и одного из вариантов мазовецкого диалекта. Полный экспрессии, необычайно богатый лексически, сочный и свежий в диалогах, с усиленной метафоризацией, поэтически романтизированный и ритмически мелодичный (порой отдельные фрагменты авторских отступлений напоминают стихотворения в прозе) язык романа соединяет элементы эпического и лирического плана.

Реймонт-художник тяготеет к пейзажу. Любовь к родной природе пронес писатель через все свое творчество. Покой, томленье, забытые охватывает Антека, после долгой разлуки вновь очутившегося среди родных полей.

«Казалось ему, будто он вместе с ветром носится по полям, колышется вместе с влажно блестящим мягчайшим руном травы, бежит будто ручей по согретым пескам среди лугов, пахнущих сеном, то словно птица гордо летит высоко над землей и, полный неведомых сил, окликает солнце».

Пейзажи «Мужиков» — это увертюры к разворачивающимся событиям, короткие «календарные» заставки, своеобразные психологические этюды, непосредственно связанные с действием, с душевным состоянием героев, и так называемые собственно пейзажи (в авторских отступлениях), проникнутые высокой поэзией.

Буйная, страстная, «рубенсовская» цветовая гамма в сценах праздников и ... неожиданные тончайшие акварели (когда, кажется, видишь, как ранним утром какает роса с еще спящих деревьев...) с мягкими переходами, с редкими для художника и поэтому особенно радующими полутонами.

Природа, земля. Любовь к ней стоит у истоков реймонтовского творчества, у истоков его яркого таланта. Но в этой любви таится и источник слабости писателя. Еще современная Реймунту критика отмечала «заземленность» романа. Вместе со своими героями ждет Реймонт «весны», ждет благодатного «лета», ждет живительных перемен. Но каковы будут эти перемены? И кто при-

песет их? — Неясно. В романе есть образ неизвестно откуда пришедшего в Липцы странника Роха, заронившего в души крестьян семена надежды. Есть в нем что-то от наивной христианской веры писателя во всеобщее добро, от его солидаристских иллюзий. «Но мог ли Рох помочь всему людскому горю? Мог ли один бороться с судьбой, накормить голодных, вернуть здоровье больным, заменить своими двумя руками все недостающие людские рабочие руки?» Писатель сам чувствует бесплодность его усилий. Внешне как будто все, как и прежде. Но все-таки что-то изменилось. «Поумнел» народ, почувствовав, что угнетатели все больше теряют почву под ногами, стал сильнее, независимее. . .

К революционным событиям 1905 г. Реймонт не остался равнодушным. Он ходил по рабочим кварталам, стремясь понять психологию тех, кто вышел на баррикады. Этот Реймонт остался в живых дневниковых записях «В конституционные дни». Другой, которому «революция казалась варварством», предстает с полных катастрофических видений страниц повелл «Кладбище», «На грани», «Я убил» (они вошли в сборник «На грани», 1907).

Неопределенность идеологических позиций писателя, ощутимая в эти бурные годы, сопровождается усилением символистских тенденций. В реймонтовском творчестве 1905—1911 гг. с реалистическими элементами переплетаются наслоения ирреального плана (по-видимому дают себя знать и увлечения Реймонта спиритуализмом). Отражением сложности духовного мира писателя стал его новый роман «Мечтатель» (1910), близкий своей художественной манерой «Ферментам» и «Комедиантке» (сцены быта и нравов провинциальной станции) и одновременно новеллистике послереволюционных лет.

Реймонтовский «мечтатель» — кассир на забытой маленькой станции своими безудержными фантастическими порывами, «неутоленной», «безграничной тоской по какой-то иной жизни, по какой-то огромной любви» ассоциируется с героями Достоевского. Он совершает кражу и бежит, бежит за границу — в Париж, который казался ему таким недостижимым. Призрачная мечта становится реальностью. Но вдруг возникают чувства неудовлетворенности, разочарования, неожиданные для героя. Этим ощущением проникнуты страницы, посвященные Западу, Парижу. Здесь особенно заметен след собственно реймонтовских метаний.

С первой мировой войной связана последняя интересная страница в творчестве Реймонта. Гиперболизированный, исполненный трагизма образ нечеловеческих страданий, когда даже в шуме дождя слышатся непрестанные рыдания, когда «вся земля словно стала одним кладбищем, на котором там и здесь поднимались алые трубы, как гробовые камни, еще истекающие живой кровью», — центральный мотив написанного в эти годы цикла новелл «Фронт» (опубл. в 1919 г.). С содроганием и болью писал Реймонт о своей израненной родине; перед ним вставали «черные

скелеты сожженных садов», «печальные останки расстрелянных лесов» и поля — на них, его любимых полях, тоже оставила свой след страшная, «железная» стопа войны.

Война возвращала писателя к дорогой ему теме деревни. На войну он смотрел глазами крестьянина. Он ненавидел ее лютой крестьянской ненавистью. А когда в душе поднималась вера в возрождение родины, это была прежде всего вера в стойкость простого народа, ибо в его сердце таила родина свою вечную жизнь. Под низкими крышами хат хранили ей верность. «И пела земля, скованная гнетом... Пели заплесневелые воды. И жила она, великая, бессмертная, святая!»

Еще лилась кровь в Европе, но война уже близилась к концу, и с ним у соотечественников писателя забрезжили надежды на независимость. Воскресали былые романтические идеалы, в памяти оживало прошлое — патристические дни борьбы за свободу.

Историческая трилогия писателя «Год 1794» (1911—1918), уходящая в глубь веков, задуманная как грандиозное полотно прошлого, завершалась моментом освобождения Варшавы. Эти последние, пронизанные оптимизмом страницы третьей книги трилогии «Восстание» были созвучны общей атмосфере в стране. В раздумьях Реймонта о народе французском и собственном угадывался намек на современность. В картине ликующего Парижа и образе восставшей Варшавы порой словно виделись недавние революционные бои на варшавских улицах, бои, которые пугали и одновременно влекли к себе художника.

Реймонт — исторический романист не был поватором, подобно Жеромскому. Не свободная от литературных реминисценций, его трилогия уступала историческим романам как Жеромского, так и Сенкевича, уступала и в психологизации, и в оригинальности языка. Неповторимо-поэтичный в «Мужиках», где даже элементы «младопольской» поэтизации (символика образов, усиленная метафоризация, ритмическая проза) воспринимались как собственно реймонтовские, здесь он казался одновременно и излишне стилизованным, и модернизированным.

Но блистательный колористический талант Реймонта и здесь не изменил ему. Бурный 1794 год отвечал его темпераментной писательской индивидуальности. История во всем богатстве политических событий — августовский сейм, битва под Рацлавицами, апрельские дни в Варшаве — ожила на страницах реймонтовской трилогии.

Далекий от радикализма художник неожиданно поражал кристалльными (в преданности родине и своим идеалам) образами польских «якобинцев». Вот портрет одного из них: «Возвышенная душа, просвещенный ум и сердце, — отданное отчизне. Самозабвенный якобинец, страшный в ненависти и безгранично трогательный к страждущим. ...Всеобщее счастье было его единственным богом... Знала его вся нищая Варшава, знали его

больницы и тюрьмы, знали все, жаждущие помощи, любви и спасения...»

И хотя что-то от автора «Кладбища» чудится в сцене казни в Париже (ужас перед революционным террором сквозит в кошмарном образе гильотины), автор «1794 года» ощущает великую очистительную силу революционной бури: «Бурлящий океан разрушает, но не загрязняет. . . Грозами пишет человек свою историю, а не жалобой и горестным стоном».

Главным судьей — вершителем судеб истории, тем единственным, кто имеет право «возвышать и свергать», является в глазах Реймонта народ. «Крестьянским» симпатиям писателя был близок сам народный, «крестьянский» исток восстания. «Свобода крестьянина — это свобода Польши, это фундамент ее независимости и могущества», — говорит Реймонт устами его вождя. И во имя этой народной свободы, написанной на знамени Костюшко, во имя своего будущего в едином героическом порыве восстает варшавский люд.

К теме родины в последний раз обращается Реймонт в двух повеллах «американского» цикла: «Исповедь» и «Возвращение». К ней тянутся иетосковавшиеся в Америке души польских эмигрантов. Тема тоски по ней, тема возвращения — та тема, которая затаенно звучала в романе «Мечтатель», — становится темой надежды в новелле «Возвращение», той надежды на лучшее, которой жил писатель, жили многие польские художники в независимой Польше начала 20-х годов. Неизвестно, как долго сохранил бы эти надежды Реймонт, Реймонт, ставший признанным и высоко ценимым в правительственных кругах писателем, тех националистических кругах, которые когда-то покровительствовали молодому автору, ревностно следили за его творчеством, представляли его «своим».

Между тем здоровье Реймонта ухудшалось. Новелла-аллегория «Принцесса» (1923) и сказка «Бунт» (1924) — политические пасквили на социализм и коммунизм — остались за чертой его уже угасающего таланта. В 1924 г. шведская академия присудила писателю Нобелевскую премию. Но это была дань прежнему Реймонту — автору «Мужиков», «урожайной и богатой земли» (Р. Роллан). Кончался творческий путь одного из крупнейших польских художников конца XIX—начала XX в. 5 декабря 1925 г. писателя не стало.

Владислав Оркан

(1875—1930)

Владислав Оркан (Смречинский Францишек Ксавери) родился 27 ноября 1875 г. в с. Поремба Велька в Подгалы (повят Лимановский) в бедной крестьянской семье. После окончания начальной школы он, благодаря заботам матери, женщины необыкновенной энергии и врожденной интеллигентности (образ ее раскрыт в известной повести И. Севера «Мать», 1896), поступил в гимназию в Кракове, где обучался в течение 1888—1895 гг., постоянно испытывая тяжелые материальные лишения. Вскоре Оркан становится участником тайных патриотических студенческих кружков и собраний, зачитывается революционными стихотворениями Мицкевича и Словацкого, знакомится с запрещенной литературой, которая распространялась в Галиции «Лигой Польской». Не без влияния «общенациональных» лозунгов он пишет свои первые стихотворения, в которых еще пока трудно предугадать будущего певца крестьянского горя. Стихотворения печатаются в различных, преимущественно сатирических органах под звучным псевдонимом — Оркан (т. е. «ураган»).

В 1895 г. Оркан оставляет гимназию и после напрасных попыток найти работу в городе возвращается в родное село. С этого времени Поремба Велька становится постоянным местом жительства писателя, не считая его эпизодических выездов в Краков, Львов и за границу. Он наблюдает жизнь крестьян, «пашет землю отцов» и создает свои произведения.

На формирование общественно-политических взглядов писателя значительное воздействие оказало крестьянское и рабочее движение. Он выступал в рабочей («Пшедсвит») и крестьянской печати («Пшияцель люду»), восторженно приветствовал революцию 1905 года, переписывался с Мархлевским. Показательна и активная деятельность Оркана вместе с Я. Каспровичем по освобождению В. И. Ленина из тюрьмы в г. Новы Тарг (1914).

С конца 90-х годов Оркан был тесно связан с галицийской крестьянской партией («стронництво людове»), которая, несмотря на умеренность своей политической программы (завоевание крестьянством буржуазно-демократических свобод) имела в условиях Галиции прогрессивное значение. Партия привлекла Оркана актив-

ным отстаиванием интересов крестьянства, массовой культурно-просветительской работой, призывами к солидарности с другими народами (людовцы, в частности, сотрудничали с участниками украинского радикального движения — И. Франко, М. Павликом, В. Стефаником и др.).

В формировании мировоззрения, идейно-эстетических взглядов В. Оркана известную роль сыграла также своеобразная литературно-общественная атмосфера Кракова 90-х годов. Поиски молодыми писателями новых тем и новых форм художественного воплощения, богатство их интеллектуальных запросов, отрицание языково-стилистических шаблонов были свойственны и ему. Как и некоторые другие писатели, он в лозунгах вновь возникшего журнала «Жице» (1897), на страницах которого выступали писатели старшего и младшего поколений (М. Конопницкая, И. Север, Я. Каспрович, К. Тетмайер), вначале пытался найти залог расширения возможностей реализма. Но уже в следующем году, особенно начиная с 1899 г., когда журнал возглавил Пшибышевский, позиция Оркана резко изменилась. Ему становится чуждой элитарная идейно-эстетическая платформа журнала, утверждающая отход от жизненных проблем, сведение задач искусства к выражению неопределенной и независимой души, лишенной «грубой материи». После опубликования Пшибышевским «Confiteor'a», Оркан писал в том же 1899 г. в редакцию «Курьера Львовского»: «Я вообще не пытаюсь взобраться на крутые «вершины абсолюта», где им (т. е. последователям Пшибышевского. — Г. В.) и самим тесно, несмотря на воображаемую широту взглядов. Я имею свой собственный, крестьянский мир и свои поля — пустые, серые, далекие».¹

Оркан активно включается в борьбу польских демократических писателей против упадочнической литературы. Более того, он пытается сгруппировать разрозненные силы молодых литераторов — подгалин, занятых изучением жизни народа, вокруг студенческого краковского журнала «Млодость», который благодаря статьям А. Седлецкого и А. Новачиньского, рассказам и очеркам из жизни крестьянства А. Галицы, Ю. Едлича, А. Стопки и других меняет свое лицо. Сплошь заполненные произведениями молодых поэтов и прозаиков из народа шестой и седьмой номера журналов за 1900 г., уже давали основание говорить о «подгалинской школе Оркана», которая характеризовалась общностью тематики (жизнь социальных низов), идейно-эстетических принципов и художественных особенностей (использование «подгалинской гвары»). Как свидетельствует переписка подгалин, подготовленная к печати проф. С. Пигонем, процесс идейно-эстетического созревания этой радикально настроенной интеллигенции шел по пути отрицания

¹ Библиотека Оссолинских. Отдел рукописей, № 7191/II, к. 445.

упадочнической платформы журнала «Жице», по пути жадных поисков нового эстетического идеала.

Для Оркана и его группы, преимущественно выходцев из крестьянской и мещанской среды, проблема народности литературы вырисовывалась как проблема долга интеллигенции перед человеком труда, как вопрос взаимоотношений писателя и его социальной среды. Молодые писатели отрицали слезливо-сентиментальное, покровительственное отношение к крестьянству, рассчитанное на воспитание филантропических чувств к «младшему брату», высмеивали всяческое проявление «гуманизма сверху», когда крестьянин становился предметом «наблюдений» и «сочувствия», объектом натуралистически-этнографического описательства. Особенно характерным для «группы Оркана» было стремление раскрыть богатство душевного мира простого человека, посмотреть на события дня (не исключая и литературные) глазами представителей того класса, который в конце XIX—начале XX в. вырос настолько, что «в борьбе за свои права мог уже пролить и свою кровь»¹. Оркан и его друзья заявляли о своих симпатиях к социализму.

Подгалянская «школа» Оркана не стала фактором общепольского литературного развития, как, например, в украинской литературе «покутская группа» (В. Стефаник, Л. Мартович, М. Черемшина). Однако само появление «школы» свидетельствовало об огромных социальных и культурных сдвигах в польском обществе, о культурном пробуждении социальных низов, способных выдвигать из своей среды самобытные дарования, «регионализм» которых впоследствии накладывал отпечаток на всю национальную духовную жизнь. Именно таким писателем-демократом был Оркан.

В творчестве писателя четко выступают два периода. В первом (середина 90—середина 900-х годов) преобладает критический реализм с использованием стилевых импрессионистских поисков младополяков (эскизность, эмоциональная насыщенность слова, элементы условности и т. д.). Во втором (середина 900-х годов—конец творческого пути) наблюдается отход от реализма, усиливаются (или преобладают) модернистские тенденции (натуралистическое бытописание, поиски абстрактно-символической, «вселенской» концепции человеческого горя и страданий).

Как поэт, драматург и прозаик Оркан развивался одновременно, хотя в поэзии (поэма «Из той печальной земли», 1903; сборники стихотворений «Из мертвой долины», 1912 и «Песни времени», 1915), он, пожалуй, проявил себя раньше всего.

В стихотворениях Оркана 90-х годов преобладают мотивы безысходности крестьянского горя. Муки и слезы, изнурительный труд горцев из всеми забытого «края мерзлых кочек и вечной пе-

¹ І. Ф р а п к о. Політична хроніка. — «Житє і слово», 1897, т. VI, стор. 173.

чали» — главная тема многих лирических циклов поэта. По справедливому замечанию С. Пигоня, здесь нет места эротике, узким субъективно-личным переживаниям. «Часто, когда я прислушиваюсь к тишине, — пишет Оркан из Женевы 23.II 1899 г. Ф. Гурской, — мне кажется, что слышу вопли миллионов, миллионов душ, которых никто не выслушает и не утешит... Сколько же людей не видят солнца всю жизнь!... В такие минуты, имей я сто сердец, отдал бы их в жертву несчастному человечеству»¹.



Владислав Оркан

(Общественные, гражданские мотивы, интерес к повстанческим движениям в прошлом (например, к восстанию крестьян в Галиции 1846 г.), к нарастанию социального протеста в современном селе усиливаются к началу 900-х годов. В духе поэтической тональности произведений М. Конопницкой, Оркан создает стихотворения, зовущие к борьбе. Он неоднократно подчеркивает общественное значение слова. «Нужны песни, — пишет он М. Вислоух, — которые стреляют, которые бьют, подобно молотам, иначе все уснет, опечалится, поникнет, — так всех разнежила современная литература». В стихотворении «У ворот нового века» (1900) он в несколько символических туманных образах рисует народное восстание, славит песню, зажигающую миллионы.

Революцию 1905 года Оркан воспринял как выражение справедливого, народного мщения:

Просыпается гнев —
Враг вечной неволи,
Пробуждается грозный Лев
Протеста
И истряхивает пламенеющей гривой.

«Песнь о бунте».

¹ Цит. по кн.: S. Pigon. Władysław Orkan. Twórca i dzieło. Kraków, 1958, str. 68.

Но уже в предпоследнем сборнике поэта («Из мертвой долины») преобладают мотивы безысходности и безутешной тоски. Поэт не в состоянии ответить на многие вопросы, выдвигаемые жизнью, он обращается к модным в кругу декадентов темам непреодолимости конфликта между художником и народом («Говорили мне крёстные...»). Кажущаяся невозможность уничтожения зла приводит его вначале к недооценке современной цивилизации, а затем и к противопоставлению ей первозданной природы, «прабыта». Подобный процесс наблюдается и в прозе Оркана.

При жизни писателя вышло пять сборников его рассказов и новелл: «Новеллы» (1898), «Над пропастью» (1900), «Современный Геркулес и другие веселые вещи» (1905), «Пастушья любовь», «Свадьба Прометея» (1921). Уже первые из них — «Новеллы», вышедшие с предисловием К. Тетмайера, и сборник «Над пропастью» — определили весь довольно широкий круг тем, в дальнейшем свойственных молодому прозаику. Оркан, в отличие от многих других представителей «Молодой Польши», недавно открывших Татры, пользуется фольклорным материалом не как орнаментом, а органически вплетает его в повествование о тяжелой истории и быте народа. Разукрашенное, легендарное, безоблачное Подгалье здесь выступило в будничной одежде как край потрясающих контрастов, унижений, слез. И не случайно консервативная и клерикальная печать насторожилась, увидев в новеллах «порывы ветра; рождающие бурю»¹.

Пожалуй, нет ни одной стороны сельской жизни, которой не коснулись бы рассказы Оркана: в них отражены и разлагающее влияние помещичьего двора, и повсеместная эмиграция крестьян на заработки в Америку, и плачевное положение школы. Но главное свое внимание писатель уделяет судьбам самых обиженных и угнетенных — батраков, сирот, обездоленных, бродяг, одиноких стариков. Его рассказы — правдивая история проникновения капиталистических отношений в отсталое село конституционной Австро-Венгрии. Кажущуюся случайной и произвольной судьбу своих героев Оркан пытается объяснить социальными причинами.

Создавая многообразные человеческие характеры и типы, Оркан часто пользуется сложным искусством передачи настроения с помощью диалога и монолога. Этим он близок Г. Успенскому и В. Стефанику. Так же как и они, писатель не идеализирует крестьянскую жизнь, понимая, что в данных социальных условиях она не может быть иной.

Рассказы Оркана отмечены поисками новых изобразительных средств. Расширяя сферу художественных наблюдений, он использует очерк, репортаж, психологическую зарисовку, народно-песенные и народно-разговорные приемы «людовой гавенды», нигде не

¹ «Słowo Polskie», 1902, № 74.

отступая от правды факта — вплоть до указания определенной местности, сохранения подлинных имен и фамилий героев.

Оркан обращается своими рассказами не только к интеллигенции, но и к читателю из народа. Он стремится к ясности изложения, его тропы, опирающиеся на ассоциации из трудового крестьянского быта, всегда естественны и прозрачны. Писатель обогащает польский литературный язык подлинными региональными выражениями и оборотами (вначале в речи героев, а позже и в авторской), не злоупотребляя, однако, архаизмами и нарочитостью «подгалицкой гвары», как это делали другие писатели, да и сам он во втором периоде творчества.

В прозе писателя, наряду с традиционными реалистическими произведениями, в которых действительность дана в «формах самой жизни», появляются уже в ранний период произведения фантастические и символические. В таких рассказах, как «Ясная поляна», «Короткий сон», «Над пропастью», преобладает романтически-условное изображение жизни. Здесь нет социальной конкретности образов, нет бытовых зарисовок. Вместо живых лиц выступают герои-символы, а содержание представляет собой трактовку отвлеченных философско-этических проблем. Обращаясь к особенно излюбленному «Молодой Польшей» литературному жанру — к фантастико-романтической новелле, — Оркан ставит в этой форме проблему долга и обязанностей интеллигенции перед народом. В программном рассказе «Короткий сон» он настаивает на необходимости для писателя пользоваться услугами «трех сестер» — Любви, Фантазии и Правды; однако только Правда помогает ему увидеть страдания народа: «... я видел бедняков во дворе перед каменным зданием: ветер, как пес, грыз остатки их лохмотьев, пожирал морозом их тела, в то время как они свои жадные глаза обращали к окну пышного зала... Я Правде любимой руку подал и начал вместе с нею сходить вниз, разбивая свои ноги об острые камни».

Художественным синтезом, вершиной творчества раннего Оркана были повести «Батраки» (1900) и «В долинах» (1903), а также драма «Обреченный мир», посвященные жизни галицийской деревни на рубеже двух столетий. Ознакомившись с повестью «Батраки», Вл. Реймонт писал: «Я неплохо знаю село и крестьян, но от деревни и крестьян в его изображении получаю огромное удовлетворение. С сердечной радостью я признаю, что правдивее и лучше у нас никто еще села не описал»¹.

В повести «Батраки» изображена жизнь глухой, оторванной от «мира и людей» горной деревни. Здесь, как и везде, имеется своя «аристократия», средняя прослойка и наиболее обездоленный сельский пролетариат, всецело зависящий от работодателя. Писатель начинает от низов, от «дна». Его прежде всего занимают

¹ Цит. по кн.: M. Puchalska. Wl. Orkan. Warszawa, 1957, str. 97.

причины разорения вчерашних самостоятельных хозяев, интересуют не только общественные, но и морально-этические проблемы жизни этой наиболее многочисленной части польского народа.

Далекое село Конинки всецело зависит от воли и прихоти кулаков Хыба и Сатровой, которые страсти к накопительству готовы подчинить все, даже судьбы своих детей. Старуха Сатрова держит в абсолютном повиновении двух своих взрослых сыновей, не разрешает им жениться, чтобы не делить землю. Старый Хыб своей злобой и скупостью не только доводит до полной нищеты и гибели коморницу Маргоську, но и становится причиной смерти родного сына Яська. «У нас тут живодеры, а не люди, верно вам говорю, — говорит о богатеях сын Маргоськи Юзек. — Боже упаси к ним сунуться или показаться на глаза: заедят... Они весь свет арендовали у господ бога, а не заплатишь им — ничем не дадут попользоваться. У них и почести, и всякие чины, а мы должны скакать перед ними на задних лапках».

Чуткий знаток деревни, Оркан не может не заметить самого отрадного и многообещающего явления — чувства солидарности бедняков. Только слабые, как бедняк Козера, находят удовлетворение в пьянстве. Остальные или стремятся как-то поддержать друг друга (Маргоська и Ягнешка), или уйти в город на заработки (Юзек), сохраняют свое человеческое достоинство.

Оркан создал в «Батраках» глубоко индивидуализированные образы героев-крестьян, не прибегая к натуралистическим описаниям, раскрывая их психологию в тесной связи с социальной мотивировкой поступков. В характере Хыба писатель подчеркивает его жадность, презрение к бедным, жестокость. Мельник издевается над дочерью Маргоськи Зосей (за горсть взятой муки он чуть не убивает девушку), питает нескрываемое озлобление к собственному сыну: духовно нищему Хыбу чуждо все то, что стоит выше его черной души. Возвышенному не место в жизни, где господствует право сильной руки, наживы, насилия. Только в одном месте Оркан противоречит самому себе, когда в конце повести пытается показать духовное перерождение Хыба, раскисающегося в своих преступлениях. Это была дань младопольскому толкованию непостижимости человеческой души, неожиданной в своих проявлениях.

Мастерство писателя особенно ярко раскрывается в создании собирательного образа толпы (сбор урожая, вечеринка в корчме, похороны и т. п.). На первый план здесь выступает многоголосый, живой и яркий полилог, в котором постепенно начинаем различать не только отдельные, знакомые фигуры, но и целые социальные группы и прослойки. В грубых, неудержимых репликах всегда узнаем Хыба, в ласковых, заискивающих интонациях — Ягнешку; в скромных, но твердых словах — бывшую хозяйку Маргоську, и т. д.

Следующая повесть «В долинах», по замыслу автора, должна была несколько расширить круг наблюдений над жизнью галицийской деревни, представить такие важные для нее проблемы, как выборы, суд, «борьбу прогресса с сельским консерватизмом». Во многих отношениях эта повесть перекликается с «Батраками». Как и там, здесь выступают социальные противоречия, антагонизм, нищета одних (вплоть до превращения людей в полуживотных — Лесовики, Дрозды и т. д.), богатство и сила других (староста Сугай и его подручные). Но «В долинах» эти типичные черты действительности раскрыты не сами по себе, а как фон, на котором рождается новая (и не только для творчества Оркана, а для всей польской литературы начала XX в.) индивидуальность, каким является герой повести Франек Ракочи, олицетворяющий, по мысли автора, тему «метания яркой индивидуальности в тесной среде» (письмо к К. Вейсингеру от 7. II 1900 г.)

Попытка создания принципиально нового образа крестьянина-современника — выходца из села, который не только опечален тяжелым положением своего класса, но и действует от его имени, сознательно защищает его интересы, была важной заслугой Оркана-прозаика. Сам писатель понимал новаторский характер своих поисков. В одном из незавершенных очерков, как бы сравнивая свое отношение к крестьянской проблеме и своих предшественников, он замечал: «Приходит мне на мысль картина... Вон там, на узкой полосе, среди широких лугов и разноцветных лоскутков поля вижу я крестьянина-славянина — труженика, который испокон веков только у пана получает работу... И другая картина... Тот же крестьянин возвращается с поля в темную избу. Дождь начинает стучать по окнам, а он все сидит за столом, подперев ладонями голову и думает. В его глазах видна забота о неубранной ржи, но эта печаль постепенно уступает место более высокой — о селе, волости, о народе. Чувствует он сердцем, влюбленным в правду, что и там, среди народа, не все так гладко, и он... берется за перо, чтобы в сотый раз написать об этом братьям крестьянам».

Таким героем-правдоискателем становится в повести «В долинах» Франек Ракочи. Он образован, знает мир, ему доступны высокие духовные запросы. Идея коллективной обработки земли и равного распределения доходов, в которой он видит единственный залог лучшей жизни, рождается у него в результате тяжелого личного опыта, чувства ответственности сельского интеллигента за судьбу народа, — «остановившегося над пропастью, перед гибелью и смертью».

Ракочи прошел через многие испытания: он разочаровался в просветительской деятельности, не верит в силу «справедливых» выборов (все это надо иметь в виду, чтобы не преувеличивать влияния на Оркана концепции «Стронництва людowego»), понимает невозможность классового мира. «Нынче, — заявляет он

в словесном поединке с Сугаем, — народ прозрел и понял, что сам должен добиваться своих прав, потому что господа соблюдают свои интересы, а не наши. Их цель и наша — все равно, что два конца одной межи: они расходятся в разные стороны и никогда не сойтись им вместе». Франеку присуща необыкновенная жажда жизни и любовь к свободе («Если уж и должна быть жизнь, то пусть будет настоящей»).

На создание повести оказало влияние знакомство писателя с марксистской литературой (Л. Кшивицкий), а также с утопическими теориями общественного пользования землей Л. Толстого, Э. Реклю, Д. Рескина. В своих планах устройства сельскохозяйственного кооператива Ракочи близок к социалистическим утопиям героев Н. Чернышевского («Что делать?»).

Однако утопическая идея Ракочи терпит поражение при столкновении с жизнью. Свою программу он пытается осуществить при помощи сельского совета, находящегося в руках все тех же ненавистных богачей. Поединок с Сугаем закончился поражением Ракочи. Франек убеждается, что «долина счастья была только в его душе».

Франек болезненно реагирует на горе и страдания обездоленных, людей «дна». Но его борьба — это спазматический рывок честной и героической индивидуальности, гибнущей из-за своего гамлетизма, нерешительности, слабой связи с массами. И все же повесть, перекликающаяся с «Бездомными» Жеромского, звала к протесту, была своеобразным отражением классовых битв, которые все больше потрясали польское общество. Критик-марксист Ю. Мархлевский считал Оркана одним из немногих писателей, которым под силу было бы освещение самых существенных конфликтов эпохи.

В письме к писателю Мархлевский замечал: «Вы поднимаете в своей повести наиболее важные, какие только могут быть вопросы — вопросы общественной борьбы и столкновений... Но почему бы борьбу эту не раскрыть по-настоящему, а не так, как здесь, путем показа личной судьбы одиночки? Почему бы на ней (борьбе. — Г. В.) не сосредоточить все внимание?... В Вашем лице я вижу человека, который смог бы это сделать. Вот почему «В долинах» так меня заинтересовала и вот почему я желал бы от души, чтобы в следующей повести, которой вы нас порадуете, большие общественные столкновения и борьба приобрели формы еще более выразительные»¹.

Проблемы современного села нашли отражение и в драматургии Оркана, которой он увлекался еще в школе. В архиве писателя сохранились его юношеские опыты — отрывки драм «Сагайдачный», «Мученики» и другие, в которых он, следуя традициям

¹ J. Marchlewski. Listy do St. Żeromskiego i Wł. Orkana. Kraków, 1953, str. 91—92.

героической романтической драмы, пытается сочетать их с мотивами новейшей драмы настроения. И все же первой пьесой, которой суждено было увидеть свет ramпы вначале на украинской (1900), а затем и на польской (1902) сцене, была пьеса «Обреченный мир», выдержанная в форме традиционной народно-бытовой драмы. По справедливому замечанию некоторых польских и советских исследователей, Оркан близок в ней к народным драмам Л. Толстого, С. Выспяньского, И. Франко, И. Тобилевича и др.

Идейный стержень произведения — власть земли, сила материальных факторов, определяющих действия и взгляды героев. Этнографически-бытовой материал служит лишь фоном, необходимым для определения жизненных интересов, чаяний и духовного мира героев. Драма ставит перед зрителем вопросы, требующие активной работы его воображения. Кто виноват в жизненной катастрофе бедной Зоськи, в вечных скитаниях деда-нищего, в духовных терзаниях Кантя, Эльжбеты, Собека и Анастасии? Ответ напрашивается один: виною всему социальные условия жизни, преступный, враждебный простому человеку, «обреченный мир». Оркан раскрывает усиливающуюся социальную дифференциацию деревни, когда на одном полюсе все ярче вырисовывается фигура крепкого хозяина, за которым стоит местная власть, а на другом — батраки, сельский люмпенпролетариат. Как справедливо констатировала социал-демократическая газета «Пшесвित», теплый прием, которым была встречена первая постановка пьесы на польской сцене, насторожила реакционную печать. Она увидела в спектакле «политическую, более того — социалистическую демонстрацию».

В «Обреченном мире» наиболее отчетливо проявилось мастерство Оркана-драматурга. Он умеет создать самобытные характеры, построить острый, напряженный конфликт, широко использовать принцип контрастного изображения (добрый Кантий — злой Собек; непримиримая Анастасия — сговорчивая Эльжбета). Герои драмы (как и повестей) с их положительными и отрицательными чертами подаются в самом начале крупным планом; в дальнейшем особенности их характеров углубляются и детализируются.

Есть несколько редакций драмы. Для польской сцены, кроме изменений в самом тексте, был специально написан эпилог — драматический этюд «Ночь», который должен был приблизить пьесу к «театру настроений». Здесь все тревожно, овевая грустью, наполнено ожиданием чего-то трагического. Действие происходит в глухом лесу, пылает костер, освещающий несчастных и обездоленных людей. Борьба за землю выступает как роковое проявление взаимоисключающих стремлений; в неясном, «запутанном их лабиринте теряются радость и счастье человеческие»¹.

¹ S. Pigoń. Władysław Orkan, str. 109—110.

Оркан написал и несколько других, более слабых, драматургических произведений, которые не были поставлены на сцене. Это — драмы «Жертва» (1899), о так называемой галицийской резне 1846 г., «Мечь и наказание» (1903), которая несколько повторяет проблематику «Обреченного мира». Написанная в 1908 г. автобиографическая пьеса «Франек Ракочи» была поставлена лишь в 1927 г.

Следует отметить, что в драматургии Оркана раньше, чем в произведениях других жанров, сказалось влияние некоторых философских положений символической драмы М. Метерлинка. Оркан пытается решать абстрактно-философские проблемы в отвлеченном, вневременном плане. Поскольку масштабами вечности измеряется содеянное зло, в конкретной ситуации жертвами могут оказаться совершенно невинные существа (образ доброго хриstopодобного помещика пана Яна в пьесе «Жертва»), а носителями пороков — униженные и оскорбленные (крестьяне в этой же пьесе показаны грубой и невежественной массой). Источник трагических коллизий писатель ищет не в социальных противоречиях, а в трудностях сосуществования людей, стоящих на разных ступенях нравственного развития.

Огромное впечатление произвела на Оркана революция 1905 года. Она была для него проявлением борьбы за свободу духа, «протестом угнетенных против всего, что удерживает естественное развитие». В написанных специально для крестьян Королевства статьях «Слово к людям доброй воли» и «Обращение к братьям-крестьянам» (1906) писатель отмечал, что польские крестьяне должны выдвигать революционные требования самостоятельно, без шляхетской опеки, что им следует действовать заодно с «рабочим людом Варшавы, Лодзи и других городов Королевства»¹. Эти выступления в известной мере перекликались со статьями Ю. Мархлевского («На село, товарищи!» и др.).

К периоду революционного подъема относится расцвет творчества Оркана-публициста, выступающего в «людовой» и социал-демократической печати со статьями «на злобу дня». Особенно важны его заслуги по популяризации восточнославянских литератур, в частности, украинской (с его предисловиями и под его редакцией вышли на польском языке, подготовленные в течение 1902—1910 гг. украинскими литераторами — «Молодая Украина, избранные новеллы», Краков, 1908; «Антология современных украинских поэтов», Краков, 1911; избранные новеллы М. Яцкова, В. Стефаника и др.). Оркан был в польской литературе одним из наиболее глубоких знатоков украинской культуры, в его прозе много общего с украинскими новеллистами, в частности с В. Стефаником, Б. Лепким и другими, с которыми он был связан узами тесной дружбы.

¹ W. Orkan. Listy ze wsi, t. 1. Kraków, str. 146.

Оркан испытывал постоянный интерес к русской литературе. Известны его высказывания о влиянии на него Л. Толстого. В библиотеке писателя большое место занимали русские книги — произведения М. Горького, Н. Гоголя, А. Чехова, Л. Андреева. Он пользовался «Самоучителем русского языка» Штерна, чтобы читать их в оригинале. Общение культур он считал лучшим способом борьбы против шовинизма и национализма.

Революционные настроения 900-х годов отразились не только на ряде поэтических произведений («Варшавское солнце», «Песня о бунте», «Застала нас буря...»), но и на некоторых рассказах сборников «Современный Геркулес», «Любовь пастухов». Здесь писатель иногда полемизирует с «младопольским» видением мира и трактовкой задач искусства («Енджей Бая», «Неприятная минута»), подвергает осмеянию младопольское — вне времени и пространства — увлечение античностью, приспособлявая античные сюжеты к изображению типических явлений пореволюционной жизни. Так, в рассказе «Свадьба Прометея» Оркан развенчивает ренегатство вчерашних героев. Прометей сходит со скалы, женится на дочери богатого купца и становится обыкновенным «буржуем».

В сборнике «Пастушья любовь» Оркан обращается к годам своего детства, увлекается бытом горцев, широко использует фольклор Подгалья, но при этом не отрицает современной цивилизации, не противопоставляет ее так называемому прабыту, примитивной вегетации. В этом же плане была задумана и повесть «Давно» (1911), в которой, раскрывая мир первозданно чистых и вечно обновляющихся народных представлений, писатель невольно уходил от решения жизненных конфликтов в страну легенды. Черты реального мира здесь растворились в мифологии, в пантеистическом мифотолковании, в философско-этических раздумьях над проблемой борьбы Света и Тьмы. История братоубийства (мрачный и сильный Прокоп убивает ласкового и мечтательного Даниеля) становится иллюстрацией мысли о неотвратимости победы зла над правдой, закономерности человеческих трагедий. Идеино-эстетическая направленность повести обусловила специально подчеркнутый локальный колорит ее языка, перенасыщенность его архаизмами и неологизмами, натуралистическими описаниями. Натурализмом отмечены его повести «Мор» (1910), «Костка Наперский» (1924) и незавершенная «Чантория» (1928).

Натурализм Оркана, усиление модернистских тенденций, чувство неуверенности были выражением отсутствия четкой идейно-эстетической программы, краха «людовских» иллюзий писателя. Усиление мотивов разочарованности к концу 10-х годов ярко иллюстрирует его повесть «Мор», начатая в 1903 г. как произведение реалистическое. В первых главах перед читателем проходит история крестьянской семьи, ее будней и радостей. Рождаются волевые, мужественные характеры, намечается острая фабула

реалистического произведения, но начиная с четвертой главы все тонет в хаосе символов и невыразительных условностей. На первый план выдвигается биологическое начало, грубая физическая сила в борьбе за существование. Вместо образов живых людей автор создает символы страданий и мук.

Эти же противоречия присущи и историческому роману Оркана «Костка Наперский», работу над которым он начал в 1900 г., а закончил только через четверть столетия. По свидетельству одного из современников, Оркана не удовлетворяла трилогия Сенкевича, в которой «все тени сосредоточены на повстанцах, а все яркие краски — на таких малостоящих людях, как князь Ярема»¹, — и он задался целью написать народную эпопею, изобразить движение народных масс, трактуя восстание Костки Наперского как польскую параллель к национально-освободительной борьбе украинского народа в XVII в. Однако, реализуя свой замысел, Оркан все внимание сосредоточил на взаимоотношениях разбушевавшейся крестьянской массы и вождя, который не может выдвинуть других лозунгов, кроме лозунгов справедливой королевской власти. Реальные причины восстания недостаточно вскрыты писателем, не видящим исторической перспективы борьбы народных масс. Поэтому очень невыразительно и глухо показаны связи Костки с украинским гетманом: послы Хмеля в лагере Наперского не всегда находят понимание и поддержку, по непонятным мотивам Костка даже преследует их; неуспехи восстания иногда объясняются случайными причинами. И в то же время ведущая идея произведения при всей ее абстрактности — героическая борьба польского крестьянства в прошлом должна служить примером для всего польского народа на современном этапе исторического развития — была прогрессивной. Несмотря на его недостатки, демократическая критика относила исторический роман Оркана к достижениям польской романистики.

Оркан до конца своих дней не прекращал общественной и литературной деятельности. Он поддерживал молодых писателей, принимал участие в подгалянском культурно-просветительском движении. В его «Письмах из села» (1925—1927) все время пробивается мысль о неустроенности жизни народа в буржуазной Польше, о нерешенных противоречиях польской деревни.

В одной из автобиографий Оркан писал о себе, что он является литератором и хлебопашцем. И действительно, этот писатель, ходивший за плугом, проложил свежую и глубокую борозду народной литературы в Польше. Умер Оркан 14 мая 1930 г. в Кракове.

¹ J. Szaudynger. Moje wspomnienie o Okranie. — «Tęcza», 1930, № 32.

Габриэля Запольская

(1857—1921)

В истории польской литературы творчество Габриэли Запольской — видной представительницы натуралистического направления, прозаика и драматурга — связывается прежде всего с сатирическим изображением буржуазного, «мещанского» героя.

Габриэля Корвин-Пиотровская (литературный и сценический псевдоним — Запольская) родилась 30 марта 1857 г. в состоятельной и родовитой помещицкой семье на Волыни. Начало ее жизненного пути было традиционно для «благородной девицы» ее круга: пансион, брак с блестящим гвардейским офицером. Но в дальнейшем судьба будущей писательницы резко разошлась с родной средой: мечтая о литературной и артистической карьере, стремясь на сцену, Запольская порывает с семьей. Для нее началась трудная жизнь актрисы провинциальных и разъездных театров. За пятнадцать лет, охватывающих первый период ее литературного и артистического творчества (1882—1897), Запольская объездила земли всех трех областей расчлененной Польши — побывала в пролетарских районах страны, в текстильной Лодзи, шахтерском Домбровском бассейне; объездила нищую Галицию, столкнулась с жизнью убогих еврейских местечек. Известную ей до сих пор жизнь дворянских усадеб, богатых варшавских и львовских салонов она наблюдала теперь со стороны, более того с позиций социального отщепенца, человека решительно порвавшего со своей средой, — это обострило ее зрение и сделало непримиримее ее оценки.

В 1883 и 1897 гг. Запольская с гастрольями приезжала в Петербург; более пяти лет (1889—1895) провела она в Париже, где познакомилась с идеями и настроениями польской социалистической эмиграции. Все это дало ей возможность отразить уже в первых произведениях быт, нравы, конфликты самых различных социальных слоев Польши конца XIX в.

Запольская рано начинает писать. В 1881 г. в «Газете Краковской» печатается ее первый рассказ «Один день из жизни



Габриэля Запольская

розы», воссоздающий затхлую атмосферу «добропорядочной» буржуазной семьи. В 1885 г. выходит в свет первая книга повелл — «Акварели». В самом названии проступает этюдный, «зарисовочный» характер письма, который был так свойствен ранней прозе Запольской. В маленьких новеллах «Наконец-то одни», «Люблю тебя» и других, в небольшой повести «Малашка» лица, характеры, судьбы героев как бы «срисованы» с натуры. В последующие годы один за другим появляются сборник прозаических миниатюр «Они» (1890), книга рассказов «Фантазии и мелочи» (1891). Идейные и психологические акценты, расставленные в этих «акварелях», «картинках», «мелочах», фиксировали внимание читателя на какой-либо одной, как правило, тяжелой, безрадостной жизненной ситуации, на «кусочке» чьей-то человеческой драмы.

В 1895 г. Запольская публикует роман «Преддверие ада»; который прозвучал как вызов так хорошо знакомому ей дворянско-буржуазному респектабельному обществу, в частности, одному из его освященных традицией устоев — ханжескому воспитанию молодого поколения. Картину неприглядных нравов приоткрывает писательница в «благопорядочном пансионе», куда попадает героиня повести юная Стася: раболепство, домашний шпионаж, деспотизм, ханжество показного целомудрия, прикрывающего тайный разврат, царят здесь. В романах «Янка» (1895), «Fin-de-siècl'istka», (1897), а позже «Сезонная любовь» (1905) Запольская обрисовывает растлевающее влияние буржуазных отхождений в хорошо знакомой ей сфере искусства.

С годами расширяется круг жизненных наблюдений писательницы, в него включается уже не только психологический опыт ее собственной нелегкой молодости, но и впечатления, рождавшиеся из столкновений с тяжелой долей самого многочисленного в тогдашней Польше сословия — «сословия бедных».

Восприняв традицию польского реалистического психологического рассказа 70—80-х годов, Запольская вместе с тем находит

свою, по особенному зазвучавшую в литературе ее времени, ноту. Она ощутима прежде всего в той вызывающе резкой, бескомпромиссной обостренности, с которой писательница настойчиво ставит в своих очерках, этюдах, новеллах и повестях «неприятные», рискованные вопросы, затрагивает запретные, «постыдные» темы. В вышедших в 90-х годах книгах «То, о чем не говорят», «То, о чем даже думать не хотят», «В крови» Запольская обличает такие неотделимые от современного ей буржуазного общества пороки, как проституция и алкоголизм. В переписке и публицистике Запольской 80-х и 90-х годов сохранились свидетельства того, что писательница поставила перед собой цель описать, исследовать и не оставить без «шокирующей» критики ни одного уголка в той узаконенной нравственной пещистоплотности малого, среднего и большого буржуа, которая всегда шла рука об руку с его фарисейской «моральностью».

Особенно остро была вскрыта уже в ранних произведениях Запольской та драматическая ситуация, в которой находилась ее современница — эксплуатируемая, социально и нравственно униженная женщина. В 1881—1882 гг. она задумывает большой цикл произведений, в которых «как женщина-автор намеревается показать страшнейшую нужду других женщин». «Их будет десять, — писала она своему издателю, — женщин из разных сфер общества, женщин, с которыми я общаюсь, разговариваю, к которым присматриваюсь, не гнушаясь стоять долгими часами у заборов, отгораживающих от нас грязно одетых рабочих, или сидеть на кухне, изучая свою же кухарку — женщину с закопченными руками».

Героиня первого романа из этого цикла «Каська-кариатида» (1885) Катерина Олеярек, девушка из бедняцкой семьи. В поисках заработка она уходит в большой город, но там, бездомная, голодная, социально отверженная, находит лишь гибель. Самим выбором сюжета писательница стремилась выразить предельный, вопиющий антагонизм двух сфер — сытого, паразитического, мелкокуетного существования господ и жалкой судьбы «вечной чернорабочей» Каськи. Героиня, оказавшаяся «добычей» бездушного, расчетливого города — этого средоточия буржуазности — один из ключевых мотивов всего творчества Запольской. Для раннего его периода программным становится именно образ Каськи с его изначальной пародной красотой и с его неизбежной обреченностью на гибель. Перерабатывая в 1896 г. этот сюжет для сцены, писательница прибегает к развернутой метафоре для более образно-точного выражения своей мысли. Чтобы заработать несколько грошей, голодная Каська идет натурщицей в мастерскую скульптора. Пораженный мощью и спокойным достоинством ее крестьянской красоты, скульптор лепит с нее грандиозную фигуру Кариатиды — опоры общества, держащей на своих натруженных руках все здание современной цивилиза-

ции... В драме Запольская доводит этот символ до трагического завершения: помост под живой «кариатидой» рухнет, Касья гибнет, придавленная тяжелыми балками.

Пером писателя, драматурга, публициста («когтями и клювом») — по собственному выражению) принимая участие в общедемократической борьбе на стороне угнетенных, Запольская не могла не ощущать в современном ей обществе все большего нарастания социальных противоречий. Она стремилась не обходить эти видимые ей конфликты, постигнуть их, изучить и изобразить, но нередко они рождали у нее противоречивые, ошибочные, порою — пессимистические суждения. В ранних прозаических произведениях Запольской нельзя не заметить некоего специфического угла зрения, под которым рассматриваются избранные явления и характеры. Так, например, в романе «Кусок жизни» многие сцены автор списывал прямо с натуры, не чураясь «грязи» и «вырождения». Следуя программе натуралистической школы, Запольская в романе «Янка» подробно рисует приюты для бездомных, клинику умалишенных, многочисленные факты патологии, рожденные бедностью. Нащупывая основу жизненных конфликтов, ставя в их центр фигуру обездоленного человека, главным образом женщины, Запольская часто изображает своих героев преимущественно с психо-биологической стороны. Образ женщины подвергается нередко чрезмерной биологизации, акценты смещаются в сторону «извечной» вражды мужчины и женщины, возникает идея «имманентного зла» — животного антагонизма людей, якобы определяющего их психологию и общественное поведение.

В сборнике новелл под характерным названием «Человеческий зверинец» (1893) особенно явственно проступает этот натуралистический принцип. Своих героев Запольская как бы классифицирует «по видам»: новеллы называются «Шакалы», «Попугай», «Львенок», «Сука». Разнообразны человеческие «экземпляры», подсмотренные ею в жизни: ловкая и развратная ханжа-«попрыгунья» («Лягушечка»); честная, но недалекая «тудяга» — брошенная «с дитём» крестьянская девушка («Ослица»); сыто-самодовольный бюргер, высасывающий деньги у больной жены («Котик»); безответный учитель-репетитор в богатой мещанской семье («Козел отпущения»).... Это были не редкость меткие слепки, сделанные «прямо с жизни», в них проявилась цепкая наблюдательность писательницы, умение несколькими словесными штрихами сделать персонаж пластически зримым. Вместе с тем в ранних натуралистических произведениях Запольской ощущается некоторая психологическая односторонность, как бы одномерность персонажей. Натуралистические тенденции в прозе Запольской в значительной степени были связаны с влиянием школы Э. Золя, принципы которой помогали исследовать различные факты социального зла в их до-

стоверной конкретности, «натуральности», хотя зачастую и вели к подмене общественной обусловленности естественно-природным детерминизмом.

Ощущавшееся уже в ранних рассказах и повестях Запольской последовательное стремление раскрыть неприглядную изнанку социальной жизни, сама эмоциональная напряженность ее разоблачений вызывали резкое противодействие консервативной критики. Появление произведений Запольской, как правило, сопровождалось сенсацией, скандалом. Писательницу обвиняли в стремлении водрузить своим творчеством «знамя из юбки», в «оскорблении общественной нравственности», в преподнесении читателю «уроков акушерства» и тому подобном. «Сколько же получила она ударов, сколько досталось ей пинков и пощечин за то только, что она отважилась писать. Сомневаюсь, можно ли найти во всей мировой литературе другой подобный пример, чтобы автора так терзали и преследовали со всех сторон. И все-таки она победила!» — писал Адольф Дыгасиньский, один из немногих польских писателей, выступивших еще в 1886 г. в защиту писательницы.

Обостренная реакция на ее произведения, обвинения в «скандалезности» по сути свидетельствовали, что изображение оказалось «зеркальным», попало в цель, — это хорошо понимала сама Запольская.

Принципу активного отношения к острым социальным проблемам ее времени Запольская оставалась верна всю жизнь. Непримируемость к порокам буржуазного устройства, неприкрытая правда о них были ее творческим девизом: «правда — безусловная, нагая, ослепляющая! Трезвый взгляд не боится этой ясности, — писала она. — Реализм (правда) освещает человеческую нищету и неволю, голод, вырождение, разложение всех общественных слоев. И реализм (правда) вытаскивает на свет божий целые массы забытых, третируемых «идеалистами» героев».

В сложной обстановке борьбы противоречивых идейно-художественных тенденций конца XIX в. Запольская решительно отмежевывалась от всех форм «художественного идеализма». Высоко ставя творчество Мицкевича и Словацкого, восторженно приветствуя появление «Свадьбы» Выспяньского, Запольская в то же время едко высмеивала разнообразные проявления современного ей романтического эпигонства. «В романтических бреднях так легко отмыть свои грешки», — иронизировала она. Осуждение писательницы вызывали также разнообразные проявления декадентства, так, в частности, неприемлемо было для нее антисоциальное творчество Пшибышевского, его негуманистические «абсолютные идеи», вымученные страсти, «ничтожество и банальность настроений» его героев, их «бесконечные слова, слова, слова».

Наиболее ярко творческая индивидуальность Запольской проявилась в драматургии. Первые ее драматические опыты относятся к тем же годам, что и дебюты в прозе. В дальнейшем прозаическое и драматическое творчество писательницы развивалось параллельно, однако обращение к драматическому жанру сыграло в творческой судьбе Запольской решающую роль. Именно в драматургии сделала писательница шаг от натуралистического бытописательства и нравоописания (начав с натуралистической драмы и мелодрамы) к художественно-зрелому реализму — к драме и комедии типических социальных характеров.

Путь Запольской-драматурга был тесно связан с ее практической театральной деятельностью, сначала как актрисы, позже как театрального режиссера, педагога, рецензента. В 1889 г. как корреспондент журнала «Шеглэнд тыгоднёвы» Запольская уезжает в Париж, где на протяжении шести лет имеет возможность близко соприкоснуться с французской художественной и театральной культурой. Несомненное влияние на Запольскую как начинающего драматурга оказала французская школа правоописательной драмы — А. Бека, Э. Ожье. В эти годы особое значение для формирования художественной ориентации Запольской имело сближение с новаторским «Свободным театром» Андре Антуана, в труппу которого она была принята. Играя в нескольких постановках Антуана и получая тем самым отличную профессиональную школу, Запольская имела возможность непосредственно наблюдать работу этого выдающегося режиссера, утверждавшего на своей сцене «натуральную» правду жизни, принципы сценического реализма. В театре Антуана ставились социальные драмы Г. Ибсена, Л. Толстого, Г. Гауптмана; на его сцене впервые во французском театре появились неизвестные ему ранее герои — ремесленники, рабочие. Художественные поиски Антуана оказались близки польской писательнице, также видевшей задачи своего будущего театра в воплощении на сценических подмостках «эпопеи человеческой бедности».

Вернувшись в 1895 г. в Польшу, Запольская играет в театрах Кракова и Львова. По свидетельству современников, игра ее отличалась простотой, сильным, но чуждым эффектации темпераментом, стремлением как можно полнее раскрыть психологическое содержание образа (Запольская играла Анисью во «Власти тьмы», г-жу Роллисон в «Дзядях», Нору — в «Кукольном доме», а также роли в собственных пьесах: «Малашке», «Жабусе», «Каське-Кариатиде»). В 1902 г. Запольская основывает в Кракове театральную школу для молодежи, в 1903 г. — театр «Независимая сцена Габриэли Запольской»; делает попытки, правда, безуспешные, основать «Народный театр»; в 1907—1909 гг. руководит во Львове разъездным «Театром Габриэли Запольской».

Первые драмы Запольской («Двое», «Малашка», «Малка Шварценкопф», «Каська-Кариатида») продолжали проблемно-тематическую линию ее прозы, были близки ей и художественно-стилистически. В них еще можно найти приемы авторской дидактики, мелодраматического построения конфликта, «поляризации» страстей. Вместе с тем обращение к жанру мелодрамы было у Запольской сознательным и в известной степени программным: стремясь завоевать современную ей польскую сцену для самой широкой демократической публики, она справедливо считала мелодраму из народной жизни наиболее доступным и популярным жанром. Кроме того, писательница связывала с дидактической направленностью мелодрамы некоторые надежды на исправление общественных пороков и поэтому намеренно избирала путь апелляции к «острым» чувствам зрителя: состраданию или жалости.

К концу 90-х годов появляется стоящая несколько особняком в творчестве Запольской группа так называемых «патриотических» драм, публиковавшихся под псевдонимом Юзеф Маскофф: «Тот», «Сибирь», «Царь едет», «Лес шумит», «Осенним вечером». В них Запольская пытается осветить деятельность польских социалистов в самой Польше, в ссылке и эмиграции. Однако мало зная особенности конспиративного движения, Запольская не создала в этих драмах верного образа жизни и борьбы социалистов-подпольщиков 90-х годов; драмы эти слабы и в художественном отношении.

Известный интерес представляет среди пьес этого круга лишь одноактная драма «В Горняцкой Домброве» (1898—1899). В основу этой пьесы, сразу же запрещенной галицийской цензурой, легли впечатления от поездки писательницы с театральной группой в один из самых революционных рабочих районов Польши — Силезию. В кратких сценах-эпизодах из жизни шахтерского поселка, охваченного стачкой, Запольская передает напряженную психологическую атмосферу, вызванную появлением карателей. В центре пьесы — две фигуры: Старый горняк и Агитатор — интеллигент-социалист, близкий Запольской в то время тип «современного героя». «В Горняцкой Домброве» была одной из первых пьес о социалистах и о бастующих рабочих на польской сцене и поэтому имела большой успех. В 1924 г. постановку этой пьесы осуществил в театре-студии «Рабочая сцена» в Лодзи В. Вандурский — поэт-коммунист, организатор первого в Польше пролетарского театра. Ее ставили профессиональные театры и любительские рабочие театральные коллективы, она была переведена на украинский и немецкий языки и ставилась в театральных кружках социал-демократов на Украине и в Германии.

Еще раз Запольская сделает попытку создать образ сильного, действенного «позитивного героя» в пьесе «Дрессированные

души» (1902). В ней она противопоставит буржуазному дельцу Раствецкому и капиталисту Штейермаркту интеллигента-демократа, выходца из крестьян, молодого журналиста Секлюцкого. В схватке с коррупцией, с беззакониями капиталистических предприятий, с продажной буржуазной прессой, Секлюцкий, по замыслу автора, должен был выйти победителем, однако благородные поступки его и речи звучали со сцены риторически и неубедительно. Жизнь не подтверждала возможности победы Секлюцких над Раствецкими и Штейермарктами. Такая победа была своего рода общественным и нравственным идеалом Запольской, но зрелость и честность писателя не позволяли выдать его за типичное для буржуазной системы разрешение конфликта. Благородный Секлюцкий-победитель остался единичным примером в галерее типов ее драматургии. Запольская в эти годы все меньше поддавалась подобным иллюзиям. Свойственные ей прежде мелодраматические акценты и апелляции к состраданию сменяются отчетливо звучащими сатирическими нотами. Осмеяние типичнейших пороков польского буржуа становится основным пафосом ее зрелой реалистической драматургии.

Обличительная драматургия Г. Запольской имела непосредственных предшественников в польской комедиографии 60—70-х годов. Это были бытописательские пьесы М. Балуцкого, Ю. Близиньского, Ю. Нажимского, в которых высмеивались косность нравов, духовный застой разоряющейся шляхты, провинциальные «денежные тузы», мелкое и крупное чиновничество. Однако пьесы Запольской вводили в польскую драматургию несравненно более острый и обобщенный социальный тип героя и «геройчика» — буржуа-мещанина, бюргера, «хозяйчика». Это было изображение всего обуржуазившегося, хотя и со значительным опозданием, польского общества 90-х и 900-х годов. Социальное положение такого героя колеблется между «низшими» и «высшими» сферами. Но его филистерская «моральность» определяет нравственное лицо всего собственного общества, сверху до низу. Все более последовательно этот герой вытесняет разного рода положительных персонажей ранних пьес Запольской. Само отношение писательницы к своим героям насыщается сарказмом. Вместо драматических, достойных подражания или сострадания действующих лиц, приходят смешные, пелепые, никчемные герои. Язвительный смех, едкая издевка, различные интонации и формы иронии становятся ведущими в ее творчестве.

Первое десятилетие XX в. было для Запольской временем писательской зрелости, когда одна за другой были написаны, опубликованы и поставлены на сцене ее самые острые обличительные пьесы.

Век начинался революционными потрясениями, 1905 год показал героическую борьбу настоящих польских революционеров. 1905 год напугал обывателя. Но реакция, наступившая после

спада революционной волны, снова стабилизировала мещанский мир. Все еще сильный буржуа вновь взял верх, а демократически настроенная интеллигенция переживала еще одно горькое разочарование. В эти годы особенно обострился столь присущий Запольской дар художнической наблюдательности.

В 900—910-е годы Запольская пишет несколько пьес («Мораль пани Дульской», «Их четверо», «Женщина без упрека», «Козырь», «Панна Маличевская»), которые можно определить словами самого драматурга — это «трагедии людей глупых». Прежняя нравоописательная манера сменяется аналитическим принципом отбора и типизации жизненного материала. Меняется и сам предмет изображения: это уже не мелодраматическая борьба добра со злом как в ранних драмах, «не преступление, не зависть, не убийство», это «большее зло — человеческая глупость». Изображая обыденное, мелкое, Запольская социально и психологически убедительно раскрывает характеры людей, отчетливо воссоздает необратимый и поэтому особенно страшный процесс утраты личности в тисках буржуазной «нравственности».

В драмах этого антибуржуазного цикла Запольской, так же как в близкой им, более ранней пьесе «Жабуся» (1896), явственно проступают черты иронически-сатирического отношения автора и к своим героям.

Сюжет «Жабуси» был более чем традиционен для комедии нравов: неверная жена и муж-рогоносец. Но сам метод разоблачения лицемерной Жабуси вносил нечто новое в его разработку: он был основан не столько на переменах ситуации, сколько на остром самораскрытии характеров.

В драме «Их четверо», воспроизводящей все ту же адюльтерную схему, Запольская, развивая намеченное ранее в «Жабусе», стремилась выделить обобщенно-типический характер разыгрываемой здесь «мещанской драмы»: герои ее лишены имен, они выступают под знаком нарицательных понятий («Муж», «Жена», «Любовник», «Ребенок»). Безымянность их, однако, не означает отвлеченности. Персонажи наделены выпуклыми характерами, их психология разработана в житейски-достоверном, сочном регистре. Как и в других драмах Запольской характер героя во всех его суждениях и поступках производит впечатление взятого «живьем» куса жизни. Смешной, пошлый, мелкий «треугольник» включает в себя еще четвертого — «Ребенка», маленькое существо, которому грозит «отравление» окружающей его пошлостью. Так невзрачная, мелкая личность мещанина раскрывается Запольской в этой пьесе еще с одной — разрушительной, разлагающей стороны.

Это была та же тема потребительства, нечистых нравов и меркантилизма буржуазной среды, которую поднимали в своих комедиях драматурги-современники Запольской: Вл. Пежинский, Я. А. Киселевский, Т. Ритнер.

В 1906 г. Запольская пишет свою лучшую сатирическую пьесу «Мораль пани Дульской». Премьера состоялась в том же году в Кракове, в Городском театре, в постановке выдающегося польского режиссера и актера Л. Сольского. Пьеса имела огромный успех, не прошло и месяца как «Мораль пани Дульской» уже играли в театрах Варшавы и Львова.

Место действия пьесы характерно для круга драматургии Запольской: это мещанские добротные и доходные дома с безвкусными гостинными, с неизменными фикусами и плюшевой мебелью. Действие охватывает несколько будничных дней в семье в меру зажиточного чиновника не высшего, но и не низшего класса. Это своего рода микрокосм мещански-буржуазного мира, и, приоткрывая перед зрителем его быт и нравы, Запольская показывает, что есть в нем и свои гегемоны, и свои иждивенцы, и свои жертвы.

Сюжет пьесы основан на «провинциальной сенсации». Сын Дульских, беспутный Збышко, соблазнил горничную Ганку и назло мамаше собирается на ней жениться. Пани Дульская оказывается на грани общественного скандала, краха, катастрофы. Накапливаемое скопидомством добро, «безупречное репуте» обывателя, надежды на выгодную женитьбу сына, все, казалось бы, готово рухнуть в одну минуту. Но не так-то легко поколебать твердыню Дульских. По мере развития действия пьесы нам открывается, в какой по своему изощренной тактической борьбе — хитростью, слезами, подкупом, шантажом — отстаивает Дульская свою репутацию «образцового» мещанина.

В этом малом мире есть свой большой хозяин — это, конечно, сама пани Дульская. Возвышаясь над остальными, она властно держит в руках нити, управляющие этим микрообществом. В неизменном засаленном халате и папильотках, пани Дульская с утра находится в состоянии интенсивной деятельности: скандалит с жилищкой, ощупывает карманы мужнина сюртука, грозит кухарке, раздает подзатыльники детям, считает деньги. Сквозь реалистически-достоверный, «густо» выписанный внешний облик Дульской проступает облик внутренний, ему созвучный: ленивая, оплывшая душа и в то же время цепкая жадность в делах практических. Невежество, лживость и лицемерная набожность наполняют жизнь Дульских, упрочение своих сословных привилегий составляет их жизненный идеал. И, наконец, главное, чем пропизано существование их дома — это специфическая, бывшая особенно ненавистной Запольской — филистерская, ханжеская «мораль»: мораль «напоказ».

Фигура Дульской в пьесе почти «монументальна», она доминирует над всеми, ее многолетний деспотизм подминает под себя личности окружающих настолько, что каждый из них по-своему, но неизбежно становится ее частицей, психологическим продолжением. Драматургу мастерски удалось показать, что ее героиня

потому так и сильна внутри своей семьи, что она пластически варьируется во всех или почти во всех своих домохозяйствах. И безмолвный муж Фелициан — тень Дульской, и в юной дочери Хесе проглядывают черты будущей Дульской, и сыночек — «яблочко от яблони», и родственники скроены на тот же манер, хотя и могут представлять более «эмансипированный» вариант. Пани Дульская здесь всевластная хозяйка-распорядительница, потому что она хорошо постигла ведущий закон мещанского бытия: «все — товар». Но она к тому же еще и «большой политик», так как превосходно умеет оперировать законом производным: «не обманешь — не продашь». Именно в этом пункте Запольская-драматург стягивает в трагикомический узел конфликта всех действующих лиц пьесы, показывая, что у этих Дульских Збышко — тоже товар, и даже сам «бунт» его может превратиться в умелых руках пани Дульской в объект торгашества, купли — продажи. Поэтому и оказывается очень скоро этот бунт песерьезным. «Потомственный мещанин», ставший таковым «уже во чреве матери», Збышко с горечью сознает, что ничто не размоет в нем «толстого-претолстого слоя мещанства»: «Наступит час, — восклицает он во втором акте, — когда я стану Дульским — архидульским, обердульским, буду плодить дульских, целое племя дульских... И на могиле моей поставят приличный памятник, подальше от самоубийц. И весь я нальюсь жиром и спасительными теориями, и буду очень много говорить о боге...» Подтверждая неотвратимость нравственной и духовной деградации «мещанского героя», как знак неизбежного будущего Збышко, Запольская выводит на сцену жалкую, бессловесную фигуру его отца — Фелициана Дульского. Фелициан тайком ворует с печки сигареты жены, за столом не смеет взять лишнего куса сахара, а предписанный ему врачами загородный моцион проходит, по велению жены — «из экономии», прямо в гостиной, отмеряя «километры» пути шагами от стены до стены... В проницательных деталях, штрихах этого комического, «затравленного» поведения Запольская воплощает социально-нравственную формулу характера мещанина, раскрывая, что все, даже относительно человеческие качества в нем могут существовать только в искаженном виде, проступают только в смешном или нелепом. Это смешное (хотя и не веселое), смехотворно-комическое постепенно, по мере развития действия берет верх во всей коллизии пьесы. Страх Дульской перед грозными изменениями оказывается напрасным — казус с обещанной горничной не способен поколебать мещанских установлений этого мира («обратите внимание, как гладко проходит там любое преступление», — напишет Запольская в одном из своих писем), в финале все станет на свои прежние места и пани Дульская получит возможность произнести свою заключительную реплику: «Кухарка, печи топить! Хеса — в школу!

Мея — за гаммы! Ну, слава богу, теперь снова можно зажить по-божески... Так, раскрывая невероятную статичность мира «дульских», обнажая его мещански-буржуазный, сложившийся уклад, Запольская показывает, что любое «движение» происходит здесь только по принципу накопления, наслаивания новых черт все той же «дульщины». Мещанин не способен ни на одно драматическое переживание, утверждает Запольская. Смехотворное — вот тавро его класса. В этой, все более проявляющейся фарсовости внутри бытовой пьесы заключена природа жанра «Морали пани Дульской». Она же определена была самим автором как «мещанский трагифарс».

Стройная, динамическая конструкция пьесы, психологически мотивированная расстановка персонажей внутри острейшего конфликта характеров были несомненными достоинствами драмы, говорившими о зрелом драматургическом и сценическом мастерстве Запольской. Выдерживая последовательно правду реалистических характеров, Запольская сумела передать на этот раз их психологическую многомерность, избежав одноплановости, раскрыла определенное неблагополучие в царстве Дульской: вечно молчит — сторонится! — Фелициан; «белой вороной» выросла дочь Мея — девочка с бледным лицом и страдающими глазами. Созданная в этой пьесе галерея типов — это не только «хищники» мещанского царства, но и его жертвы.

Вместе с тем в этой пьесе впервые Запольская отказалась от попытки найти и воплотить некий «идеальный характер», противостоящий реальным дульским. Служанка Ганка, из-за которой загорелся весь сыр-бор, оказалась покорной жертвой лишь до поры до времени. Поняв, что для Дульской самое страшное — это огласка, Ганка яростно становится на защиту своих интересов, требуя «тысячу злотых» отступных и грозя подать в суд. В этой Ганке нет ни следа «страдательности» ее многочисленных драматургических и литературных предшественниц.

Огромный успех пьесы при жизни автора, продолжение ее жизни в современном польском театре, завоевание этой польской пьесой — как никакой другой — широкой международной сцены свидетельствуют о том, что «Мораль пани Дульской» оказалась чрезвычайно емкой по социальному смыслу. Ее главная героиня дала название целому явлению, сконцентрировав его в одном жизненном характере-типе. Это явление — «дульщина» — было старым врагом Запольской. Мещанство — хищное, многоликое, мимикрирующее и открытое; старое, косное и — молодое, принимающее «прогрессивные» формы; мещанство как отличительная черта и уходящих и поднимающихся буржуазных слоев, единый образ буржуазной низости — во всех его «ликах» — вот что было почувствовано, обнажено и художественно закреплено Запольской.

В «Морали пани Дульской» писательница создала тот тип социального характера, который выражает суть буржуазно-мещанского класса на уровне уже не только его психологии, но и идеологии. Именно эта особенность реалистической типизации дала возможность современной критике (как польской, так и зарубежной) соотносить метод и характер зрелого реализма Запольской не столько с опытом Островского, например, сколько с антимещанской критикой Горького — автора «Мещан» и «Варваров».

«Мораль пани Дульской» имела продолжение в творчестве Запольской — в рассказе «Пани Дульская в суде» (1908) и в маленькой повести «Смерть Фелициана Дульского» (1911) — тем самым пьеса и два прозаических произведения складываются в единую своеобразную сатирическую трилогию. В рассказе повествуется о том, как Дульская подала в суд на свою квартирантку, инкриминировав ей «наглость появления на людях» с ребенком, прижитым от негра. Здесь писательница язвительно высмеивает и резко осуждает расовую нетерпимость современного ей польского обывателя. В повести «Смерть Фелициана» одно из центральных мест занимает описание последовательных стадий того нравственного капитулянтства, которое переживает Збышко Дульский на своем жизненном пути, и которое Запольская провидела еще в «Морали пани Дульской» — внутри его несостоявшегося бунта. Сцена бракосочетания Збышко с богатой, родовитой и религиозной невестой в самом пышном костеле Львова описана Запольской с присущим ей даром пластически-образной проники. Невеста из именитого рода Брайбуров и ее разветвленное генеалогическое древо (двое дядьев — банкир и ксендз) вводят в повествование отчетливую тему универсальности «дульщины». Спесь, нетерпимость, духовное ретроградство возведены этим высокопоставленным семейством из ранга «домашнего» в ранг государственный. В чем же причина и сила такой необыкновенной живучести, такой вертикальной и горизонтальной всепроницаемости «дульщины»? В «Смерти Фелициана Дульского», демаскируя многие скрытые стороны семейных и внесемейных буржуазных отношений, Запольская приходит к конечным выводам: «Закон, государственную власть, полицию — все призвала она на помощь, — пишет Запольская, — и все эти три стража стояли за нее горой».

Эта маленькая повесть, не притуляя сатирической остроты метода писательницы, замыкает хронику семейства Дульских особой, грустной нотой. История о том, как Фелициан сломал ногу, и пани Дульская лечила его «дешево и надежно» раскаленными кирпичами, раскрывает всю тщету его напрасно, «ползуче» прожитой жизни. Затаенный страх и давняя накопившаяся ненависть к жене — своей хозяйке и своему тирану — выливается в последнем, отчаянном крике Фелициана: «жажду крови»!

Засосанный, обесчеловеченный мещанством Фелициан — это тоже жертва Дульских. Нота глубокой горечи о человеке звучит в финале повести.

Одна из последних драм Запольской «Панна Маличевская» (1910) составила своеобразный и значительный итог ее писательского пути. Возвращаясь в ней еще раз ко многим, волновавшим ее в ранний период творчества проблемам, таким, как положение и судьба женщины в буржуазной среде, ее незащищенность перед филистерской моралью, мучительно трудный путь в искусстве, Запольская в этой пьесе доводит их драматическое решение до уровня художественной, реалистической картины. Столь хорошо знакомую ей сферу театра, униженно зависимого от денежного мешка буржуазии, Запольская показывает здесь через судьбу юной театральной статистки Стефы Маличевской. Пьеса представляет собой историю одной молодой жизни, извращенной и загубленной буржуазно-мещанскими нравственными установлениями. Героиня пьесы — уроженка «одной из многих деревень с распространенным названием Беднота», — стоящая тем самым на нижней ступени буржуазной общественной иерархии, вынуждена не только, чтобы играть на сцене, но просто, чтобы не умереть с голоду, продавать себя. Все и всё толкают героиню на путь проституции — и корыстная хозяйка, у которой Стефа снимает нищенский угол, и лицемерные дамы из благотворительного общества, и состоятельные «покровители искусства». Композиция пьесы рельефно выявляет это безвыходное, замкнутое в порочный круг состояние героини: завязка, развитие, кульминация драмы рисуют различные этапы отношений Стефки с окружением, горьких и унижающих, не имеющих никакого исхода. Как символ «суррогатов» любви, доброты, искусства, подменяющих настоящие ценности в жизни Стефки, постепенно и навсегда опутывающих ее, появляется в пьесе мотив «ловушки» — подарок «покровителя Даума», пестрое боа из петушиных перьев, подобное петле, пакинутой на шею.

Образ панны Маличевской — один из самых обаятельных женских образов Запольской. Еще в ранних рассказах писательницы проявился ее специфический дар «мгновенного», точного оптически-резкого портретирования персонажа, его пластической, сочной характеристики. В этом, так же как и в умении найти остро конфликтную точку опоры сюжета, крылись задатки будущей силы Запольской-драматурга. «Панна Маличевская», наравне с «Моралью пани Дульской» и более других пьес Запольской, вобрала в себя это редкостное искусство динамического портрета, лепки психологического образа исключительно средствами «моторного», сценического слова. Характер героини пьесы меняется у нас на глазах: он психологически подвижен, по-своему диалектичен, в нем есть и энергия молодости, и дар искренних увлечений. По имени поэтому драма характера и личности Стефы по-

казаны Запольской, как драма «несоответствия сил», драма надрыва. Молодая натура, подобная Маличевской, в обществе, в котором она существует, не имеет перспективы, ее ждет угасание. Суть конфликта, изображаемого Запольской, в том и коренится, что многочисленные панны Маличевские наделены в буржуазно-мещанском обществе — каждая — неизбежной социальной судьбой «падения». Выводя в пьесе покровителя Стефки адвоката Даума, Запольская воплотила в нем черты того потребительского и ханжеского жизнеустройства, которое погубило героиню. Образы Даума и его жены — образованных, «солидных», лицемерно-трусливых буржуа стал в польском общественном мнении и в критике 10-х годов родоначальником целого понятия «даумизм», родственного «дульщине», но представляющего ее более «отшлифованную» разновидность. Так Запольская еще раз показала неисчислимое многообразие «дульщины», ее способность к различным трансформациям, ее неизбежную живучесть.

Последние годы жизни Габриэли Запольской были омрачены одипочеством, бедностью, все более обострявшейся слепотой. Буржуазные власти независимой Польши не баловали большую писательницу своей благосклонностью. 17 декабря 1921 г. Запольская скончалась во Львове.

Драматургия Запольской — самая ценная часть ее обширного литературного творчества — вошла в классическое наследие польской литературы. Пьесы Запольской, обозначив новый этап в польской комедиографии, наиболее ярко выразили критически-обличительное направление в польской драматургии начала XX в. и тем самым сыграли значительную роль в развитии демократического направления в польском театре. И вместе с тем драматургия Запольской-классика, Запольской-обличительницы сохраняет самое живое и плодотворное значение для современной театральной культуры Польши, где пьесы ее и по сегодняшний день идут с неизменным успехом.

Станислав Выспяньский

(1869—1907)

Выспяньский — это сложное, оригинальное, ни с чем несравнимое явление в польской литературе рубежа XIX и XX в. Явление до сих пор еще — несмотря на громадную критическую литературу о нем — недостаточно изученное. Явление, полное противоречий и парадоксов.

Поэт, драматург, признаваемый своими современниками новым поэтом-вождем, поэтом-пророком, какими в свое время были для польского общества Мицкевич и Словацкий, он не был сторонником какой-либо определенной политической ориентации и в своих произведениях не давал сколько-нибудь четкой социальной и философской программы. Продолжая «пророческую» традицию своих великих предшественников, он одновременно развернул генеральную полемику против романтического понимания истории, против политического романтизма. Сам погруженный в круг тем и образов прошлого Польши, он боролся с рабской приверженностью к прошлому, отвлекающей от задач современности.

Выспяньский не основал в польской драматургии ни течения, ни школы, он остался единственным представителем созданного им направления в театре, где он стремился быть одновременно поэтом-драматургом, художником и режиссером. Этот театр, в котором Выспяньский синтезировал многие традиции и многие художественные тенденции своей эпохи, имеет свое лицо, свой стиль, но не поддается лапидарной характеристике.

Тома написаны о Выспяньском как поэте-романтике и драматурге, воскрешающем традиции античности и барокко, как о представителе символизма и предвестнике экспрессионизма и футуризма, как о реформаторе театра. И если необычайное богатство и многообразие форм не позволяют лаконичной формулой определить стиль и метод Выспяньского, то, несомненно, можно выделить основные линии, по которым шли художественные поиски поэта, развивалось его литературное творчество — исключительно сконцентрированное во времени, блестящее и — в лучших творениях Выспяньского — неувядаемое.

Одноэтажный каменный дом на ул. Крупничей в Кракове, где 15 января 1869 г. родился Станислав Выспяньский, принадлежал

его деду по матери — Матеушу Роговскому. Поэтически настроенная и своевольная любимица-дочка этого почтенного краковского купца Мария, упрямо настояв на своем, вышла замуж за молодого скульптора, Францишка Выспяньского. Скульптор был однокашником Матейко и Гроттгера, но в успехе и славе с ними не сравнился. Вначале подававший надежды, он постепенно опускается до разряда мастеров-ремесленников, пробавлявшихся заказами на бюсты и надгробия.

Артистический дом молодых Выспяньских знал нужду, неудовлетворенность и беспокойство о будущем. Францишек с каждым годом все больше пил. Мария, больная туберкулезом, вскоре умерла. С одиннадцати лет Станислав Выспяньский живет в доме тетки Иоанны, которую друзья и блажелатели семьи просватали за немолодого обеспеченного чиновника Казимежа Станкевича.

В буржуазно-респектабельном, но сохранившем патристические традиции (Казимеж Станкевич в молодости был участником конспиративной патристической организации) и культурном доме Станкевичей проходит детство и юность будущего поэта.

В 1879—1887 гг. Выспяньский учится в старейшей польской гимназии — святой Анны, где закладываются основы его гуманитарного образования. Выспяньский проходит в ней солидный курс древнегреческого и латинского языков, изучает античное и всемирное искусство. Он увлекается литературой, зачитывается Гомером и Шекспиром, Мицкевичем и Шиллером, не пропускает премьер в краковском городском театре, играет в любительских спектаклях, устраиваемых в доме его гимназического товарища Станислава Эстрайхера, сына известного польского библиографа и директора Ягеллонской библиотеки. На литературные и театральные вечера под сводами Ягеллонской библиотеки собираются и другие друзья детства Выспяньского — впоследствии известный художник Юзеф Мехоффер, поэт Люциан Рыдель, композитор Генрик Опеньский. Легко, как бы между делом Выспяньский делает и свои первые литературные опыты — пишет стихотворения на немецком и польском языках.

Но не в этом молодой Выспяньский видит свое призвание — он хочет стать художником. Влюбленный в величественную старину Кракова, Выспяньский еще мальчиком заполняет целые альбомы зарисовками улиц, стен, древних памятников Кракова, копиями исторических полотен Я. Матейко; из поездки по Восточной Галиции после окончания гимназии в 1887 г. он привозит целые кипы рисунков древних костелов и церквей, портреты украинских крестьян.

Рисунки молодого Выспяньского получают одобрение бывавшего в доме Станкевичей известного историка искусств и реставратора, директора музея в Сукеницах В. Луцкевича; сам Ян Матейко, тоже друг дома, предсказывает своему любимцу бле-

стоящее будущее художника («из тебя выйдет два Матейки», — так, по семейному преданию, напутствовал он Станислава).

Еще будучи гимназистом, Выспяньский в качестве вольнослушателя посещает краковскую Школу изящных искусств, директором которой был Матейко. Получив аттестат зрелости, он становится ее студентом. Одновременно для изучения истории и теории искусств он записывается на философский факультет Ягеллонского университета. Занятия в Университете, однако, вскоре отходят на второй план для юноши, увлеченного живописью и получившего в ней свое первое «боевое крещение»: в 1889 г. Матейко приглашает Выспяньского, который считался одним из наиболее талантливых учеников Школы, участвовать в росписи (по его проектам) Мариадского костела. Поручение было очень почетно, и Выспяньский в течение нескольких месяцев с вдохновением работает под руководством Матейко, ставясь его ближайшим помощником и «правой рукой».

Но несмотря на преклонение перед учителем молодому художнику уже душно становится в «майстершуле» на Клепаже, где царил абсолютный диктат директора Матейко и не могло быть речи о каком бы то ни было эксперименте. Историческая живопись как высший образец и цель искусства, запрет, наложенный на изучение живой модели, рутинная в повторении одних и тех же приемов рисунка, цвета, композиции, — все это начинало сковывать доселе верного ученика.

В марте 1890 г. Выспяньский уезжает из Кракова — «на этюды», как сказал он Станкевичам и Матейке, боясь их обидеть, — в действительности же — в Италию, Швейцарию, Францию, Германию. Эта поездка сыграла большую роль в жизни Выспяньского. Архитектура и музеи северной Италии, театры и выставки Парижа, опера Мюнхена, готические соборы Амьена, Страсбурга и на обратном пути — Вроцлава, которые после выставок импрессионистов в Париже он наблюдает «в цвете», в игре тени и света, расширили и изменили его представление об искусстве, дали огромный толчок его творческой фантазии.

Вернувшись в Краков осенью 1890 г., Выспяньский уже не может продолжать занятия в Школе на Клепаже: весной 1891 г. он снова уезжает в Париж, на этот раз более чем на два года (с мая 1891 с перерывами до августа 1894 г.).

В Париже Выспяньский учится живописи в частной школе — так называемой Академии Коларосси, главным достоинством которой было то, что профессора «не лгали», «не навязывали формул», т. е. не учили подражательству, оставляли свободу в способах выражения того, что художник «видит». В Академии, на улицах Монмартра, в кафе и любимой художниками молочной-кондитерской M-me Charlotte он встречается с художниками и литераторами — своим другом Мехоффером, Слевиньским, Мирпалом-Пшесмыцким, Стриндбергом, Моклером, Бересфордом.

По-видимому, Вышнянский бывает гостем и на Авеню де-Мэн, 14, в мастерской только что вернувшегося с Таити Поля Гогена. В 1894 г., после отъезда Гогена из Парижа, эта мастерская переходит к нему. Здесь Вышнянский заканчивает свое главное живописное произведение той поры — пронизанный солнцем, смелый по колористике и использованию народной модели проект витражей для львовского костела.

Музеи, работа с натурой в Академии и зарисовки типов парижских улиц, вечера в мастерской Гогена среди парижской артистической богемы, чтение новинок французской и скандинавской литературы (он познакомился в эти годы с Метерлинком, Гауптманом, Ибсеном, Зудерманом) — это не единственные занятия Вышнянского в Париже. Страстью его становится театр, он переживает, по собственным словам, настоящую «театральную горячку»; смотрит в театре Комедии Мольера и Расина, восхищаясь игрой знаменитых французских трагиков Монэ-Салли и Коклена, пропадает в Большой и Комической операх.

С мыслью о театре связаны и литературные произведения, задуманные и написанные Вышнянским в Париже. «Драма всегда была моей мечтой... каждую мысль, понятие, композицию выразить в драме — это всегда было со мной...», — писал он в одном из писем тех лет (Л. Рыделю).

Не все написанное в 1892—1894 гг. в Париже сохранилось — Вышнянский сам уничтожил несколько драм и фрагментов, считая их слабыми; две первые одноактные драмы, которые он в 1893 г. написал и хотел опубликовать — оперное либретто на библейский сюжет «Даниил» и драматургический комментарий к витражу для львовского костела «Королева польской короны» — не увидели света при его жизни.

В августе 1894 г. Вышнянский возвращается в Краков, где почти безвыездно (в 1898 г. он несколько дней проводит в Варшаве, позднее лечится в Рыманове, Бад-Халле, Венеции) живет до конца своей жизни.

Возвращение на родину не обрадовало Вышнянского; он охотно уехал бы из Кракова снова — в Париж, Берлин, Познань, куда угодно. Впоследствии он писал: «...о, я люблю Краков, потому что не камни огорчали меня, а живые люди». Древние улицы Кракова, Вавель и костелы оживут позднее в произведениях драматурга, общая же духовная атмосфера города, питающегося отзвуками бывшего величия и примирившегося с ничтожеством настоящего, Кракова, верноподданнически встречавшего августейшего монарха — австрийского императора Франца Иосифа, Кракова, умиленно тешившегося дарованными «свободами», ранила и оскорбляла его патриотическое чувство.

Постепенно примиряет его с необходимостью жить среди «манекенов», дает ему новые силы искусство — его живопись и драматургия.

Выспяньский реставрирует витражи Доминиканского костела и делает замечательные, по свидетельству знатоков-искусствоведов, витражи и роспись Францисканского костела (1897), за которые получает премии на конкурсах в Кракове и Варшаве; пишет многочисленные портреты и композиции (известные пастели — головки девочек, черно-белая композиция «Соломенные чехлы на Плантах» и др.), создает иллюстрации к «Илиаде», альбом своеобразно стилизованных зарисовок подкраковской флоры — знаменитый «Гербарий» Выспяньского.

Живопись Выспяньского этой поры сочетает четкость рисунка, поэтичность и проникновенность психологических характеристик, своеобразную колористическую гамму с некоторыми характерными для изобразительного искусства рубежа веков тенденциями (примитивизм в трактовке человеческого тела, орнамент из цветов и стеблей, фон из волнистых параллельных линий или пучков линий). Выспяньский становится одним из видных живописцев в сложившемся в эти годы в Кракове обществе художников «Штука» («Искусство»). Это общество, с которым связано развитие импрессионизма в польской живописи, было основано после того, как на место умершего Матейки в Краковскую школу изящных искусств пришел Ю. Фалат, собравший в Кракове почти всех ведущих польских художников конца века — Л. Вычулковского, Я. Мальчевского, Я. Станиславского, Ю. Панкевича и др. Выставки краковской «Штуки» имели успех в Польше и за границей. Выспяньский был секретарем этого общества.

В 1897—1898 гг. Выспяньский является также художественным редактором краковского журнала «Жице». Он совершенно меняет внешний вид журнала, помещая много репродукций работ современных польских и иностранных мастеров, заботясь о художественности шрифтов, заставок и т. п., и выступает в нем как график, автор статей о живописи.

И для себя самого, и для своих близких Выспяньский был прежде всего художником. Однако к этому же времени относится и его дебют драматурга. В 1898 г. «Жице» печатает две пьесы Выспяньского, над которыми он работал еще в Париже, — основанную на древнем предании о Ванде, дочери легендарного короля Крака, сказочную «Легенду» и романтическую «песнь 1831 года» — «Варшавянку». В ближайшие годы — 1899, 1900 — выходят еще несколько произведений поэта: античные драмы «Мелеагр», «Протесилай и Лаодамия», «Проклятие», продолжившие тему 1830 года — «Лелевель» и «Легион», рапсод о последнем польском Пясте «Казимеж Великий».

Они быстро находят дорогу на сцену («Варшавянка», первая из сыгранных драм, была поставлена краковским театром 26.XI 1898 г., раньше, чем была завершена ее публикация в «Жице»; в дальнейшем постановка пьесы по рукописи, предшествующая ее публикации, становится частым для драматурга явлением). Но и

после события, переломного в жизни Выспянского и во всей польской драматургии — после премьеры в 1901 г. на краковской сцене его «Свадьбы» и последующего головокружительного успеха Выспянского как драматурга («Освобождение», 1903; «Акрополь», 1904, и т. д.), он не ограничивается литературным творчеством. Выспянский выступает и как постановщик первого в Польше полного театрального представления «Дзядов» Мицкевича (1901), как переводчик и инсценировщик «Сида» (1907), автор исследования о театре («Гамлет», 1905). Для постановок своих драм он делает эскизы костюмов и декораций, разрабатывает режиссерские планы.

С мечтой Выспянского об «огромном театре» — театре монументальном и поэтическом, ставящем самые жгучие и животрепещущие проблемы современной национальной жизни, — связаны и его архитектурные проекты застройки Вавеля, где художник хотел видеть открытый — наподобие греческого театра под открытым небом — театральный зал для тысячи зрителей, а также его участие в конкурсе на место директора краковского театра (1905), которое, как он думал, дало бы ему возможность воплотить свои театральные идеи.

И одновременно с этой поистине титанической деятельностью драматурга и театрального художника, инсценировщика и режиссера Выспянский не оставляет станковой и прикладной живописи (пастели «Материнство», проект витражей для вавельского костела, роспись и проекты интерьеров общественных зданий), становится профессором декоративной живописи в Школе изящных искусств.

Но как художник и педагог он уже не успел сделать многого; неизлечимая, долгие годы мучившая его болезнь все более дает о себе знать. Последние годы разбитый параличом Выспянский пишет свои драмы непослушной, прикрепленной к дощечке рукой, в зал на репетиции рабочие сцены ввозят его на кресле.

И все-таки, стоически перенося физические страдания, он находит в себе силы работать, работать до последнего дня жизни — 28 ноября 1907 г.

За свою короткую жизнь — Выспянский умер 38 лет (начал писать в 1892 г., публиковаться — в 1898 г., т. е. за десять лет до смерти) поэт издал 17 драм и 2 рапсода. Многие его драматические работы остались незавершенными, были опубликованы лишь во фрагментах, либо вовсе не увидели света при жизни автора; большинство его лирических стихов также не было известно современникам.

На этом небольшом и творчески насыщенном отрезке времени эволюция драматургии Выспянского четко не вырисовывается. Мировоззрение писателя — с его патриотическим неприятием гнетущей действительности, стремлением к активному действию и

неясностью перспектив и, отсюда, с элементами иррационализма и оторванностью от конкретной политической борьбы — сложилось еще в 90-е годы и в дальнейшем, несмотря на продолжающийся процесс идейных исканий, не претерпело существенных изменений. Вереп остался поэт — при несомненной эволюции драматургических форм — и философским, художественным проблемам, поставленным им еще в начале творчества. Так, тема рока и борения человека с судьбой, которой посвящены его античные драмы 1899 года «Мелеагр», «Протесилай и Лаодамия», «Проклятие», своеобразно преломилась в поздних драмах поэта («Ахиллеада», 1903; «Возвращение Одиссея», 1907, «Судьи», 1907). Легендарно-фольклорная тема, связанная с прошлым Польши, с подвигами средневековых польских королей и героев («Легенда I», 1898; «Болеслав Смелый», 1903 и др.), воплотилась и в рашодах («Казимеж Великий», 1900; «Болеслав Смелый», 1902 и др.); к ней же Высянянский возвращается в написанных в конце жизни драмах «Скалка» (1906), «Зыгмунт Август» (1907). Проблематике польского исторического романтизма и событиям ноябрьского восстания 1830 года посвящены драмы разных лет («Варшавянка», 1898; «Лелевель», 1899; «Легион», 1900; «Ноябрьская ночь», 1904), с той поправкой, что «Легион» тяготеет к позднейшим современным политическим драмам, в которых, развивая исторические параллели и сопоставляя прошлое с настоящим, поэт приходит к оценке современности и прогнозам на будущее («Свадьба», 1901; «Освобождение», 1903, в известном смысле также «Акрополь», 1904).

Стиль работы Высянянского был таков, что он, как говорится, «держал горячими сразу несколько утюгов» — работал порой одновременно над несколькими драмами, окончательный вид придавал им уже в корректуре. Обычно драматург также вносил изменения в текст, готовя произведения к повторным изданиям (так возникла, например, «Легенда II», 1904), являющаяся по существу новым произведением по сравнению с «Легендой I»). Обманчива поэтому подчас и хронология выхода в свет отдельных произведений Высянянского: даты публикации могут значительно расходиться с фактическим временем их создания (в частности, последняя изданная при жизни драма Высянянского «Судьи» — октябрь 1907 — была написана в основном в начале 1900 г.).

Поэтому при всей условности подобного расчленения есть основания рассматривать творчество Высянянского, выделяя в нем несколько основных тематических групп — античные, исторические и современные политические драмы. Объединены они одним: всюду Высянянский выступает драматургом-новатором, который, еще только работая над своим произведением, видит его сразу на сценической площадке, ищет для него новую сценическую форму в соединении функций художественного слова с элементами живописи и музыки. В своей драматургии Высянянский

выступает последователем вагнеровского синтетического театра и реализатором представлений Мицкевича о славянской драме — монументальной, опирающейся на народное творчество и «соединяющей все стихии истинно национальной поэзии».

Античность была одним из существенных компонентов в художественном видении мира у Высянянского. Античное и польское переплеталось, взаимопроникало в творческом сознании поэта: древний Вавель представлялся ему польским Акрополем и, наоборот, «Скамандр рябился волной Вислы». Сюжеты и образы древнегреческих мифов, творений античных поэтов насыщают его драматургию и живопись (видное место в последней занимает цикл иллюстраций к «Илиаде», на одном из рисунков которого Ахил изображен с лицом польского хлопа).

В начале своего творческого пути поэт склонен видеть в древнегреческой трагедии идеал драмы. «Для меня драма — это одно мгновение, один день, иначе я ее себе не представляю ... Греция и еще раз Греция — что касается этого дела», — писал он из Парижа Л. Рыдлю. Формальные признаки античной трагедии — единство времени и места действия, хор — свойственны ранней драматургии Высянянского (для более поздних его произведений характерны свободная композиция, тип эпической, многоплановой драмы).

Ряд произведений Высянянского представляет собой свободную парафразу сюжетов «Илиады», «Одиссеи» и древнегреческой мифологии. Поэта привлекает в них проблема судьбы, рока, столкновение человеческих страстей с непознаваемыми законами бытия. Античность прочтена в драмах Высянянского глазами поэта смутной эпохи рубежа веков, поэта, охваченного метафизическими исканиями, одержимого стремлением заглянуть в тайну непостижимого, соприкоснуться со стихией предопределенности. Положенные в основу античных драм Высянянского известные сюжеты древнегреческой мифологии в каждой из них переосмысляются. Так, в мифе, послужившем отправной точкой «Мелеагра», герой погибает, проклятый матерью за то, что в схватке он нечаянно убил ее брата. В трагедии Высянянского преступление Мелеагра не случайно, как в мифе, не является единственно его трагической виной, преступлением по воле богов, а вызвано причинами, психологически вполне объяснимыми: Мелеагр убивает дядей, которые по наущению матери оскорбили его невесту. Трагедия происходит не только в результате слепой судьбы и игры сверхъестественных сил, а является трагедией человеческих страстей, столкновений человеческих характеров.

По мысли Высянянского, судьба осуществляется в поступках людей, она неизбежна лишь постольку, поскольку подготовлена человеческими столкновениями, борьбой страстей и интересов. Поэтому драматурга, занятого проблемой рока, интересуется

прежде всего человек — свершитель воли судеб. Герои древнего мира в его драме — живые люди, с глубоко, достоверно разработанной психологией.

Примером модернизации античного сюжета в драматургии Выспяньского может служить и «Возвращение Одиссея». В этой драме ничего не остается от гармонии, величественной красоты античного мира; Одиссей предстает не как герой, воодушевленный жаждой справедливой мести и опекаемый богами, а как тиран, обгаренный невинной кровью, убийца, неблагодарный сын, завладевший короной отца и помышлявший об его смерти. Сознание своей предопределенной богами преступности жестоко мучит Одиссея. Он пытается противиться воле богов, проклявших его и его род и заставляющих его совершать кровавые дела. Вернувшись на Итаку и поняв, что он должен убить женихов, Одиссей хочет бежать из родного города. Но это всего лишь бесплодная попытка избежать своей участи. В финале драмы Одиссей, расправившийся с женихами, не наслаждается вновь обретенным счастьем домашнего очага, как герой Гомера, а в мучительных терзаниях бежит на берег моря и простирает руки к показавшейся вдали ладье Харона — призывает смерть. От Одиссея, известного нам по Гомеру, у героя Выспяньского остается только большая физическая сила — ни удивительной красотой, ни духовным величием античных героев не обладает этот несчастный, бессильно протестующий против своей судьбы. Да и во всем укладе жизни королевского дворца, во взаимоотношениях Пенелопы, Телемаха, слуг нет ничего достойного, величественного. Не только обжоры-женихи, но и королевские слуги отпускают двусмысленные замечания относительно добродетели Пенелопы, жалеют и ни во что не ставят «замухрышку» Телемаха. Так, в разговоре с последним слуга позволяет себе обращаться к королевскому сыну (по ремаркам Выспяньского) «фамильярно», «хитро», «ехидно», «с насмешкой», «презрительно», «шутливо», «похваляясь», «передразнивая», «снисходительно», «издевательски», «добродушно», «смеясь» и прочим непочтительным образом.

Наряду с осовремениванием античного мифа Выспяньский идет и в обратном направлении — по пути придания событиям и конфликтам действительности колорита античной трагедийности. В трагедиях «Проклятие» и «Судьи» он создает оригинальную драматическую форму, в которой конкретные, достоверные события современной автору польской жизни трактуются в духе греческой трагедии. Сюжет трагедии «Проклятие» опирается на рассказанное поэту женой (Выспяньский был женат на крестьянской девушке родом из-под Тарнова) подлинное происшествие, случившееся в деревне Грембошове, где крестьяне расправились с молодой женщиной, экономкой ксендза, посчитав ее виновницей постигшей деревню «божьей кары» — страшной засухи.

Реальная, очень характерная для польской деревни драматическая коллизия истолкована Выспяньским в духе греческой трагедии — в духе борения человека со своим предназначением. Любовь нарушившего обет безбрачия ксендза к Молодке и детям является для него источником страшных мук, ибо по христианской религии ей и детям «вовек гореть в огне геенны». Христианский бог, «записанные в книгах пророков неумолимые законы» определяют трагическую судьбу героев драмы. И хотя Молодка, пытаясь искупить грех и спасти души детей, ведет их на костер, т. е. совершает языческое жертвоприношение, толкнул ее на это догмы католической религии, которая выступает в пьесе карающей, беспощадной к людям силой.

Языческое, человеческое, земное противопоставлено в драме божественному, сверхъестественному; бог требует выполнения обетов, он неумолим к отступникам. Но так же как и в других драмах Выспяньского, и здесь человек — не безвольная игрушка в руках судьбы. Зная о своем предназначении, предчувствуя неизбежный конец, он все-таки борется с судьбой, а если и покоряется, смиряясь перед неизбежным, то по своей воле и тогда, когда чувствует для себя необходимость окончить борьбу. Так, когда душевная драма Молодки достигает наивысшего накала, она сама принимает отчаянное решение — бросает детей в огонь и гибнет, заброшенная камнями. Не просто сбывается предостережение судьбы, не гром поражает ее среди ясного неба во исполнение дурного сна и призываемого на ее голову крестьянами проклятия, — а она сама избирает свою долю («моей судьбы я жница»), своим поступком бросает вызов богу («сплошной огонь — ворота рая! Бог тешится огнем!»).

Так в борении с судьбой проявляется в драмах Выспяньского человек, раскрываются возможности его натуры, видно, на какие гигантские страсти и дела способен он, движимый жаждой мести и чувством оскорбленного достоинства (Алфея), любовной мукой (Лаодамия), или сознанием вины и гордым стремлением быть в согласии с высшим нравственным законом (Молодка).

Интересна и художественная форма «Проклятия», в которой с элементами античной трагедии (мотив рока, введение хора и т. д.) сочетаются традиции романтической драмы (образ Отшельника, языческая обрядовость) и, главное — элементы реалистической бытовой драмы. Народная стихия, народная психология, образы представителей крестьянской общины — в известной степени самого ксендза, выходца из крестьянской семьи, а также Матери, Солтыса, Девки, Звонаря и других — даны в ней крупно, отчетливо, ярко. В языке драмы с патетическими, философскими тирадами, грозными афоризмами соседствует разговорная, бытовая речь персонажей (к третьему изданию драмы

даже прилагалось объяснение употребленных в ней диалектных выражений).

Драмы, написанные на исторические сюжеты, представляют собой самый обширный раздел творчества Выспяньского. Но историческими их можно назвать не без оговорки: драматург отнюдь не стремится к описанию, реалистическому воссозданию исторических событий как таковых, а отталкиваясь от них, как уже известных читателю, ставит отвлеченные историко-философские, политические и моральные проблемы.

Выспяньского в истории привлекают два момента — далекое прошлое Польши и национально-освободительное восстание 1830 года.

Обращение к древнему миру Польши, к ее легендам и преданиям давало художнику чрезвычайный простор для его творческих поисков — создания пластической, живописной картины прошлого в форме синтетической, театральной по всем своим компонентам драмы. Первая его разработка легендарного сюжета — драматическая поэма-сказка «Легенда» была задумана как либретто к опере, музыку для которой должен был написать друг поэта композитор Генрик Опеньский. В этой сказке о подвиге королевы Ванды, которая принесла свою жизнь в жертву языческой богине Живе взамен за чудо — разгром иноземных захватчиков — явственно проступают традиционные мотивы романтических фольклорных драм, реминисценции поэзии Мицкевича и Словацкого. В ней много музыки, балладно-песенного элемента — особенно во втором, насквозь фольклорном акте, представляющем дно Вислы, где в ожидании исхода битвы за Вавель русалки, водяные, лешие, упыри, ведьмы, вурдалаки, утопленники веселятся, шутят и заигрывают с крестьянскими девушками, поют народные песни — колыбельные, игровые и др.

Выспяньский сделал к «Легенде» макет сцены, рисунки декораций и костюмов; ремарки подробно указывают на убранство покоя в Вавельском замке. Туши убитых зверей, деревянные своды компаты, вид через дверь на наружную галерею и Вислу воссоздают исторический колорит и одновременно придают действию живописность.

Поваторским живописно-театральным приемом было и разделение сцены во втором акте на две части — надводную и подводную; наверху — освещенный солнцем замок, плотина, плот, внизу — мир русалок, голубая изменчивая вода, пропизанная ответами солнца. Живописный эффект освещения составляет одну из примечательнейших особенностей художественной техники драмы.

Характерна драма и в отношении идейных мотивов, позднее также привлекавших Выспяньского: тема Кракова, краковского замка на Вавеле как символ могущества польского государства,

прославление добровольной жертвы во славу родины и в дальнейшем будут разрабатываться в его драматургии. Органичен для Высянянского и мотив трагической вины (усиленный во втором варианте «Легенды»), неизбежности свершения поступка, который должен повлечь за собой справедливое возмездие судьбы (Ванда знает, что она обречена, так как, защищая справедливость, она вынуждена была убить родного брата).

Польша раннего средневековья с ее конфликтами, древними обычаями, красочными одеждами и архитектурой воссоздана Высянянским в драме «Болеслав Смелый». Это единственная драма Высянянского, поставленная полностью по его постановочным планам. Реконструируя внешний вид средневекового королевского замка, облик короля и рыцарей, он создает свой декоративный, театральный стиль эпохи Пястов, архаизируя и стилизуя мотивы народной одежды и архитектуры. В основе полуполюгендарного, полуйсторического сюжета «Болеслава Смелого» лежит конфликт короля с епископом Стапиславом, примкнувшим к оппозиционной партии, поддерживаемой германским императором Генриком IV. За политическую измену королевский суд в 1079 г. приговорил епископа к четвертованию. Однако после исполнения приговора король под нажимом феодальной знати вынужден был отказаться от престола и бежать из Польши, а епископ в XIII в. был канонизирован католической церковью.

Конфликт короля с епископом Высянянский показывает как столкновение языческой и христианской религии, как конфликт силы, безудержной смелости короля, неподвластного никаким законам, с христианскими этическими нормами. Заключительная сцена драмы поражает своей экспрессией и театральной выразительностью: гроб епископа наступает на короля, придавливает его своей тяжестью, рушит королевский трон. Эта метафора означает борьбу короля, олицетворяющего величие и могущество давней Польши, с легендой, ширившей понятие о святости епископа и осуждающей короля за расправу. Высянянский опровергает легенду, которая славит епископа несмотря на то, что его святость ничего не дала Польше, в то время как парализованная епископским проклятием сила Болеслава могла приумножить могущество страны.

В таком духе комментируется этот конфликт в посвященных той же теме рапсодах «Болеслав Смелый» и «Святой Станислав»; в последнем святого епископа мучает совесть, что он, прокляв короля, «привел в движение колесо несчастья», так как вместе с падением королевской власти и изгнанием короля произошло измелъчание нации и падение государства.

В рапсодах «Болеслав Смелый», «Святой Станислав», а также в наиболее известном из произведений Высянянского этого жанра, рапсод «Казимеж Великий» проявились его философские и исторические взгляды, его отношение к прошлому и будущему

Польши. Восходящие по стихотворной технике (октава) и по отдельным идейным мотивам к «Бенёвскому» и «Королю-Духу» Словацкого рапсода (в большинстве незаконченные) создавались Выспяньским в период работы над проектами вавельских витражей (1900—1902). Поэтическими лиро-эпическими произведениями Выспяньский хотел дополнить задуманную им в витражах галерею живописных портретов польских королей и национальных героев. Генезис «Казимежа Великого» связан также с обнаружением в 1869 г. во время реставрационных работ в Вавельском соборе останков умершего в 1370 г. последнего польского Пяста, Казимежа Великого, и их торжественного вторичного захоронения.

Идут угрюмые,
и звонят им колокола
во всех костелах
печально.
Идут угрюмые
и несут короны
разукрашенные,
пышные, а для них
тяжелые как олово,
почерневшие, гробовые короны.

В этих звучных стихах описывает поэт пышные похороны, о которых много говорилось и писалось в Кракове в год рождения Выспяньского. И вот дух короля, великого создателя Польши, снова стоит перед своим народом, перед поколением смирившихся с неволей, усыпляющих себя помпезными церемониями людей. Все смотрят на него, короля-мертвеца, в ожидании чуда. Он же приходит к заключению, что прикованность к прошлому, к могилам и костям старит народ, лишает его силы; в культе мертвого прошлого, похоронах, ненадолго объединивших разные партии и казавшихся радостным праздником, в мессианизме, заводящем народ в тупик, он видит гибель страны. Король бросает молот в оратора, который на его похоронах вместо того, чтобы призвать народ к действию, тешит его туманными, мистическими, потусторонними идеалами.

По мысли Выспяньского, обращение к истории должно служить будущему, величие прошлого должно побуждать энергию, волю народа к свободе, а не усыплять ее; поэт выступает противником мумифицирования прошлого.

Полемикой с мертвым культом прошлого, с романтическим мессианизмом проникнуты и драмы Выспяньского, посвященные эпизодам ноябрьского восстания — нападению подхорунжих на Бельведер 29 ноября 1830 г. («Ноябрьская почь»), трагическим

событиям битвы под Гроховом 20—25 февраля 1831 г. («Варшавянка») и др.

Мятежный порыв повстанцев изображен здесь в свете его величия и трагизма. Непримиимый к окружающим его в краковском обществе настроениям лоялизма, к политике «малых дел», Выспяньский полон был восхищения бунтарским духом повстанцев, любви к героическому прошлому. Но эта любовь была требовательной и критической. Поэтому, славя патриотический подвиг поколения 30-х годов, он одновременно его критически оценивает, выявляет то, что, по мнению драматурга, было недостатком движения, что его погубило: честолюбивые планы и распри руководителей и, главное, философия жертвенности, романтический культ смерти, отсутствие воли к победе.

Все действие драмы «Варшавянка» проходит под аккомпанемент мелодии известной повстанческой песни «Этот день борьбы и славы». Сообразно с нарастающим трагизмом действия умолкают куплеты этой песни, говорящие о радостных надеждах на триумф восстания, и все более определенно, отчаянно звучит пророчествующий несчастье мотив обреченности.

Правда, трагичность событий несколько не заслоняет для Выспяньского их возвышенности и даже внешней красочности, праздничности. Вдохновленная свободолюбивым порывом, устремляется молодежь, цвет польской нации, в битву. Гусарские и уланские полки в блестящем строю идут навстречу смерти; молодой офицер, умирая, просит передать своей невесте обгавленную кровью ленту, которой она благословила его на подвиг. Но этой геройской романтической смертью драматург не очарован. Напротив — он упрекает повстанческую молодежь в романтическом культе жертвенности, в любовании смертью и возвышении ее над жизнью:

Так вот где зерно поражения! Нам нужно,
чтоб Марс непреклонный летел по полям,
а здесь живописною смерть представляют,
и в этом таится миазм разложения. У них голова
романтикой всякой забита:

«Судьба призывает меня, я готов умереть
зато мне бессмертие даст эта славная смерть».

Перевод М. Кудинова

Критика польского общества 30-х годов за его бессилие, неспособность к действию, за слишком легкое согласие умереть, а не бороться во имя жизни и победы, актуально звучала в конце 90-х годов, во время выхода в свет «Варшавянки». Она была продиктована страстным протестом Выспяньского против пассивности, спячки, ухода от активной борьбы, характерных для значительной части так называемого «просвещенного обще-

ства», к которому поэт принадлежал и судьбы которого ему не были безразличны. Не связывая (в условиях Галиции, где жил Выспяньский, это было вполне объяснимо) своих надежд на будущее Польши с борьбой рабочего класса и лишь смутно, вслед за великими романтиками Мицкевичем и Словацким, полагая, что решающее значение будет иметь вовлечение в борьбу народа в самом широком понимании этого слова, Выспяньский хотел видеть и свой круг — художественную интеллигенцию, питающуюся патриотическими традициями шляхетского освободительного движения, — достойным великих, не теряющих актуальности, задач национального освобождения.

В «Варшавянке» — одной из наиболее известных, играемых в театре пьес Выспяньского — такая оценка важного исторического момента в истории Польши и намек на современное состояние польского общества облечены в драматически-напряженную, сценически экономную и чрезвычайно выразительную драматургическую форму. Эта одноактная драма воздействует на зрителя музыкой, пантомимой (знаменитая своей выразительностью немая роль старого солдата, принесшего весть о поражении дивизии генерала Жимирского), продуманной до мельчайших подробностей организацией сценического пространства и прежде всего острым стремительным диалогом двух главных действующих лиц — генерала Хлопицкого и молодой шляхтянки Марии, певесты убитого в сражении офицера.

В образе генерала Хлопицкого (историческое лицо) Выспяньский обличает тщеславие, несогласованность действий руководителей восстания. Этот вчерашний диктатор, критикующий все и вся (именно он обрушивается на «траурность, бессилие, любованье смертью» польского общества), оказывается способным поставить личные интересы выше национальных: он намеренно не вмешивается в руководство боем, чтобы показать нераспорядительность главнокомандующего Михаила Радзивилла. Члены Национального совета сводят между собой счеты, а повстанцы гибнут — как смертельно раненый старый солдат, как жених Марии Юзеф Рудский, посланный Хлопицким на заведомую смерть. Да и его энергия и воля, его отвращение к эффектной, но бесплодной романтической позе оказываются обманчивыми: по существу он сам заражен бессилием, сам обуреваем дурными предчувствиями. У Хлопицкого тоже нет веры в успех, он покоряется судьбе, неизбежности, от которой не ждет ничего, кроме смерти.

Хлопицкого и Марию выделяет из числа других героев то, что только они — в отличие от прочих — понимают, что ждет пацию. Они оба избранники, ясповидцы; помимо тех речей, которые они ведут вслух, «для всех», между ними не прекращается исполненный особого, только им понятного смысла диалог — проприация пемипуемой гибели. Мария, папночка из дворянской

усадыбы, выступает в нем как вещая прорицательница, как легендарная Роза Венедиздрамы Словацкаго:

Вижу край наш родной: он в крови, он распят, разорен.
Вы — прекрасные, вы — наша гордость, наш взлет величавый,
все останетесь там вы, на поле сраженья и славы!
О, страшусь я пророчества собственных слов!
Мрак могильный пред вами раскрыться готов,
чтобы вас поглотить.

Образ ее переосмысливается, приобретает романтически укрупненные очертания, перерастает в символ страдающей Польши:

я пророчу беду вам;
и то, что свершиться должно,
предо мною завесу свою открывает.
Я свободной была,
я хотела бороться со злом,
и меня в кандалы заковали,
и стала рабой госпожа;
я хотела восстать, не имея ни власти, ни силы,
и горят мои раны огнем,
и бессильные руки дрожат.

В тех же красках безудержно-смелого порыва повстанцев к свободе и славе и одновременно — обреченности их борьбы изображаются события начала восстания в фантастических «драматических сценах» «Ноябрьской ночи». Восстание изображено в них как дело, задуманное и выполняемое не только польскими патриотами, но также и даже прежде всего — олимпийскими богами. В прологе Афина-Паллада сзывает богинь победы и возвещает начало борьбы Польши с царем; на совете Паллады с Никами (главная предводительница восстания — благородная Нике Наполеонидов, ее помощницы — Нике Троянская, траурная Нике из-под Хероней и др.) определяется программа восстания: кто будет вождем, куда должен быть направлен первый удар и т. п.

Далее Паллада является Петру Высоцкому, побуждающему подхорунжих к борьбе; она вдохновляет их к нападению на Бельведер. Действие драмы то переносится в салон великого князя, где в окружении своих сатрапов ничтожный честолюбец, жестокий, нерешительный и истеричный Константин со страхом внимает известиям о готовящемся мятеже, то разворачивается в Лазенках у памятника Собесскому, то на квартире Лелевели или на мостовой Варшавы во время уличного боя и т. п. Драматические, очень тонкие по психологическому рисунку реалистические фрагменты (диалог великого князя с Иоанной, саморазоблачение его приспешников — Куруты и др., психология толпы в сцене расправы над шпионом Макротом и пр.) пере-

межаются с фантастическими сценами. Так, в великолепной картине «театра в театре», представляющей спектакль в «Театре розматосьи», на котором среди зрителей присутствует не спешащий принять участие в борьбе Хлопицкий, в зал невидимая для других входит Нике Наполеонидов. Уговаривая колеблющегося Хлопицкого встать во главе восстания, она разыгрывает с ним в карты судьбу инсurreкции. Саркастические интонации появляются там, где Выспяньский выводит главаря аристократического лагеря среди восставших, князя А. Чарторыского, который, переступая через трупы погибших в уличном бою патриотов, размышляет о польской короне — предмете своих тайных стремлений.

Мифологический комментарий, партия богов и мифологических героев (драматург усиливал ее в каждой последующей редакции) способствуют прояснению основной идеи пьесы: жертвы, понесенные повстанцами, их смерть — не бессмысленны, они подготавливают лучшее будущее. Мысль эта выражена в очень важном вставном эпизоде — сцене прощания Кору с Деметрой. Кора, супруга Плутона и хранительница зерен в подземном царстве, выступает как символ бессмертия, вечного обновления жизни. Ее устами Выспяньский провозглашает свою идею постепенного очищения, совершенствования всего сущего — через смерть и ряд последовательных воплощений («должно пройти через смерть то, чему надлежит жить»).

Объявляя о прекращении борьбы (боги вскоре решили устрани-ться от битвы, которой сами дали толчок), Кора обещает:

А ныне — все.
Не зря прольется кровь:
она вспоит истоки жизни,
я новых дам сынов Отчизне. .
А ныне — всё.

Перевод С. Свяцкого

Это же настроение оптимистической трагедии пронизывает финальную сцену драмы, в которой закованный в кандалы Валерьян Лукасиньский с презрением смотрит на царских слуг, радуясь разгорающемуся пожару восстания и приветствуя дуновение «ветра свободы». «Здравствуй, заря избавленья, вольности солнце встает», — этими словами из «Оды к Юности» Мицкевича завершается драма.

Если в «Варшавянке» и «Ноябрьской ночи» Выспяньский в условно-романтической форме, прибегая к фантастике, мифологическим метафорам, стремится все же изобразить отдельные события восстания, дать общую оценку этого исторического события, то в драмах «Лелевель» и «Легион» авторский замысел сужается. В центре его оказывается конфликт реалистического и романтического мировосприятий, критика философии жертвен-

ности (позднее эти вопросы станут ядром современной политической драмы — «Освобождение»).

В «Лелевеле» — одной из наименее удачных, наименее ясных по своей концепции драм Выспяньского, драматург находится еще лишь на подступах к разработке этих проблем. Отношение Выспяньского к своему герою — мечтателю, мистiku и «другу народа», историку и одному из руководителей ноябрьского восстания И. Лелевелю — двойственно. По-видимому, романтический жар и чистота души, которые Выспяньский видит в Лелевеле, уравнивает в его представлении порицаемые им мессианистские заблуждения историка.

Гораздо определеннее свое отрицательное отношение к романтическому мессианизму Выспяньский высказывает в драме «Легион». Сюжет ее связан с деятельностью А. Мицкевича по организации польского легиона в Италии в 1848 г.; главным героем выступает Мицкевич, в образе которого драматург намеренно сгустил религиозно-мистические пристрастия великого поэта. Литовские языческие боги, кудесники и свитязанки, фольклорные персонажи раннего Мицкевича напрасно борются за душу автора виленско-ковенских «Дзядов» в одной из символических сцен этой красочно-фантастической, эпической по своему размаху драмы. Поэт, «сын солнца», безвозвратно заражен «безумием Креста», одержим идеей «Муки-Радости», христианской философией очищения через страдания и смерть. Этот идеал развенчивается в финале драмы. Сцена представляет плывущую в ночи ладью, в которой Мицкевич и его ученики направляются к своей возвышенной, далекой и мистической цели. Вода вокруг клубится от переплетенных, вгрызающихся друг в друга человеческих тел, в них ученики Мицкевича-Христа узнают своих родных. Но по требованию учителя они должны оставаться равнодушными к их страданиям. В воздухе над Ладьей проносятся крылатые гарпии, сирены, Эринии. У гребцов руки прикованы к веслам; рядом с мачтой в виде креста, под белым флагом с изображением Иисуса Христа стоит Мицкевич. Он внушает изнемогающим ученикам, что они плывут вперед «вознесенные духом, укрепленные верой», но людям не нужна вера, обрекающая их на бессмысленную смерть и мучения, вера, заставляющая отбрасывать как ненужное все земное, человеческое, требующая от человека отказа от жизни во имя загробного блаженства. Они чувствуют себя обманутыми фанатиком-учителем, исступленным пророком смерти, и отказываются от присяги; в знак осуждения изуверского мистицизма в руках Мицкевича гаснет факел — символ «власти над душами».

Укрупнение Выспяньским в образе Мицкевича мистико-религиозных исканий поэта периода его увлечения товянизмом не означало, что драматург разделял извращенное, неправильное представление о Мицкевиче как поэте-мистике, глашатае идеи

«Польша — Христа народов». Отношение Высяньского к Мицкевичу не было примитивно-одноплановым; свойственные идеологии Мицкевича черты мистицизма и христианской отрешенности от жизни не заслоняли для драматурга Мицкевича-революционера, борца за дело народа. В «Легионе» фактически выступают два Мицкевича — поэт «литовских хат» и поэт «Муки-Радости», а в более поздней драме «Освобождение», где Высяньский снова вернется к теме критики польского мессианизма, противником маститого Гения выступит герой, ведущий свою родословную от творений самого поэта, — бунтарь Конрад из третьей части «Дзядов».

Постановка проблем польского романтизма, польской национально-освободительной борьбы и шире — проблем истории Польши подготовила то осмысление современности в свете уроков прошлого и ту попытку заглянуть в будущее страны, которые предпринял Высяньский в своих современных драмах.

Первой современной политической драмой Высяньского, в которой поэт стремился дать синтетическую, генеральную оценку состояния современного ему польского общества, поставить диагноз его недугоманиям, была «Свадьба» — шедевр драматургии Высяньского, большое событие во всей польской литературной и театральной жизни рубежа веков. Эта философская и политическая драма была в сущности драмой метафорической: Высяньский, отталкиваясь в ней от достоверного факта, трактует его как развернутую метафору польской жизни.

Достоверным событием, легшим в основу драмы, послужила свадьба известного своими хлопоманскими симпатиями поэта Люциана Рыдзя с дочерью крестьянина из подкраковского села Броновицы, Ядвигой Миколайчик. Венчание состоялось 20 ноября 1900 г. в Кракове, в Марицком костеле. Свадьба праздновалась в доме поэта и художника Влодзимежа Тетмайера, женатого на старшей сестре невесты и осевшего в Броневцах, т. е. именно в таком крестьянско-интеллигентском доме, каким должен был стать дом Рыдзя. Три дня гремела музыка в хате, где заваленный бумагами письменный стол и развешанные на стенах литографии картин Матейко соседствовали с крестьянским кованым расписным ларем, где рядом с софой и ампириным столиком стояли простые некрашенные табуретки. Три дня и три ночи веселилось и танцевало смешанное общество — броновицкие крестьяне, от прислуживающего в корчме бедняка до войта, и приехавшие из Кракова гости жениха — художники, поэты, журналисты, светские дамы.

Высяньский был в числе гостей. По свидетельству Боя-Желеньского, он большую часть времени простоял у притоки, вслушиваясь в заливчатские мелодии свадебных полек и краковяков, вглядываясь в кружение причудливых, экзотических пар —

деревенских девушек в ярких лентах и бусах под руку с господами в черных фраках, парней-дружек в шапках с павлиньими перьями, пляшущих с одетыми в бальные туалеты барышнями из общества, — и, видимо, уже рисуя в своем воображении картины будущей драмы.

«Свадьба» была действительно написана «одним духом» и с минимальными поправками, что было почти исключением в стиле работы драматурга. 16 марта 1901 г. в краковском театре состоялась премьера, после которой весть о новой драме Выспяньского разнеслась по всей стране.

Успех этой драмы, сочетающей взгляд на историческое прошлое Польши с оценкой современности, сатиру с лирикой, реализм с фантастикой, драмы, пропитанной болью, негодованием и любовью, был невероятен. В Королевстве, где до 1905 г. не могло быть и речи о ее представлении на сцене, отрывки «Свадьбы» читались на тайных собраниях.

Безукоризненная по художественной форме «Свадьба» представляет собой оригинальную драму-памфлет и драму-сказку. Техника ее носит следы польского народного кукольного театра, так называемой «шопки» — рождественского ярмарочного представления, состоящего из отдельных сцен, в которых выступают традиционные типажи, представители разных сословий — хлоп, шляхтич, ксендз, еврей. Блестящий афористический диалог (то салонный, бытовой, игривый — «в порхающем стиле», — то философски углубленный, драматический) дополняется сценическим эффектом движения (мелькание пар, частая смена сцен, в которых реалистические персонажи выступают вместе с фантастическими действующими лицами), богатством музыкальных мотивов. Вся драма идет в нарастающем стремительном ритме, которому вторят то замирающие, то вновь вспыхивающие мелодии свадебных танцев; под стать напряженности, экспрессивности действия пьесы и музыкальный строй стиха — диалог с преобладающей короткой афористически-отточенной репликой, энергичной рифмой, проясняющими поэтическую мысль повторами. Удивительно гармонично сочетаются в драме зрелищность, поэтичность, красочность изображаемой крестьянско-шляхетской свадьбы, в трактовке драматурга — микрокосма всей Польши, с глубиной, грустной трезвостью социальных и философских наблюдений.

Первый акт — это еще только экспозиция драмы, смотр сил, обозначение конфликтов, возникающих при соприкосновении двух миров, двух обществ — шляхетского и крестьянского. Благодаря богатству выразительных штрихов, подчас как бы незначай, ненароком вставленных, но очень красноречивых, создается реалистическая картина польской деревни, проявляются ее реальные общественные связи. Крестьяне, выступающие в драме, — это живые люди, из плоти и крови, со своими реальными, отнюдь не идиллическими интересами и стремлениями. Их психологически-

правдивые, живые характеры ничуть не похожи на умозрительное, иллюзорное представление о мужичке польских хлопоманов, воображающих его простачком, идеально-добродушным «младшим братом» шляхты. Не дурак выпить, грубиян и драчун войт Чепец опрокидывает подобные представления. Он выражает растущую политическую грамотность деревни, сознание крестьянами своей силы и пробуждающейся общественной активности, чувство собственного достоинства.

Да! Паны боятся крепко,
что деревня всколыхнется,
и в душе паны смеются:
мол, мужик, а в драку рвется.
Из таких ведь был Гловацкий...

Перевод М. Кудинова

— парирует Чепец тайные мысли надменного Журналиста, прототипом которого был редактор «станьчиковского» «Часа» Рудольф Стажевский.

Многие из присутствующих на экзотической свадьбе трезво оценивают людоманское братание шляхты с народом как ни к чему не обязывающий маскарад, «национальный балаган». Драма, сюжет которой построен на мотиве внешнего сближения, объединения сословий, обращается в памфлет, сатиру на людоманию. Выспяньский показывает, что гостей из города привело сюда стремление спрятаться от действительных противоречий жизни, стремление, в котором прекрасно отдают себе отчет все участники этой игры, в глубине души твердо уверенные, что «вы — не мы, а мы — не вы. Хвост далек от головы».

Жизнь была такою сложной;
убежать во сне от жизни —
это сказка, взлет мечты.
Пусть играют музыканты,
потому что жизнь тревожна,
потому что невозможно
спрятаться от пустоты.
Спать! Все путано и смутно...

— заявляет Жених, довольный, что от скуки и серости краковской плесени от вырвался на природу — к красоте, молодости, здоровью. Поверхностно-идеализирующий, эстетический подход хлопоманов к деревне раскрывается в сентиментально-слащавом умилении Жениха своей Невестой. В Ягусе, которая представляется ему «сказочно разноцветной» куклой, драматург подчеркивает натуру прозаическую, трезвую.

Но не только Жених стремится отгородиться от подлинной жизни, спрятаться в саду, где «шумели б только пчелы». Все

присутствующие на свадьбе — в том числе и те, кто скептически относится к людоманским фокусам либеральной молодежи (Журналист, Поэт и др.). — каждый на свой лад бежит от действительности, заглушает в себе живой голос совести и разума, где-то в глубине души напоминаящий о больших, святых вещах — о родине, о свободе.

Выспяньский, беспощадно бичующий польское общество за его измелчание, национальное унижение, самообман и самобуаюкивание, чужд холодной безапелляционности. С чуткостью, присущей только большому художнику, он раскрывает то сокровенное, что теплится в каждом из смирившихся с обыденностью героев его драмы, что

бродит,
ищет выход — не находит,
взрывом, бурей грозит...

И могуществом поэтической фантазии художника во втором акте драмы в пропитанной поэтической атмосферой броновицкой хате оживают смутные видения, прорываются наружу мысли и волнения, охватившие всех присутствующих. Приглашенный счастливыми молодыми на свадьбу Соломенный Чехол приводит с собой в избу вереницу фантастических персонажей — Станьчика, Гетмана, Упыря, Рыцаря и других, в диалогах с которыми герои драмы раскрывают свои самые наболевшие думы и переживания.

Драматической кульминации достигает основная тема драмы — тема ничтожности современной жизни:

На что-либо право имеем ли мы?
Имеем ли право на жизнь? Мотыльки мы,
жалкие мошки неволи и тьмы...

Перед Журналистом, редактором «Часа», предстает призрак патрона его партии Станьчика, явившийся в броновицкую хату таким, каким знали его зрители по известной картине Матейко — маленькая фигурка в красном камзоле с бубенцами, усталый взгляд пронизательных, грустных глаз. Станьчик — патрон партии и Журналист — ее представитель нарисованы в этой сцене не однозначно. Журналист по сути выступает здесь не как типичный глашатай ее идей. Выспяньский вложил в его уста свое осуждение польской действительности — демагогических фраз об общественной солидарности («все вместе» — да это ж лубок!), любования мертвым прошлым («польскими постами в честь польских святых»), наделил его своей горькой иронией над всепроникающей ложью и фарсом.

Журналист — измученный, изверившийся, «стоящий над бездной» человек — подкупает своим искренним страданием, своим пониманием ничтожности партии, которой он служит. Да и

Станьчик-патрон, Станьчик-шут явно возмущен тем, что к нему, ничем себя не запятнавшему перед родиной, примазываются люди, которые ведут страну к окончательному падению. Историческое лицо, шут польских королей выступает в драме как «великий муж», а его самозванные последователи — как подлинные шуты, оглуляющие, обманывающие народ. Сцена завершается символическим жестом «великана-Станьчика», который передает Журналисту свой шутовской жезл с призывом:

Кто поймет? Смелее лги!
И в людской толпе резвись.
Жезл возьми, мутим им воду,
душу отравляй народу,
торопись!

Перед Поэтом — изысканным стихотворцем, скептическим служителем поэзии — «спокойной снесты, которая усыпляет, лишает воли, смиряет чувства» (в этом литературном образе Выспяньский использовал некоторые черты его реального прототипа, Казимежа Тетмайера), — появляется видение Рыцаря, Завиши Чарного (Тетмайер был автором драмы об этом герое Грюнвальдской битвы), чтобы сорвать с него маску безразличия, отвратить его от «писания сонетов и октав», как от пустого занятия, и пробудить стремление к какому-то большому делу — во имя Польши. Жениху видится торговичанин гетман Браницкий, своим появлением напоминающий о мрачных страницах прошлого Польши, о предательстве аристократии.

Неудовлетворенность собой, ощущение происходящего фарса диссонансом врывается в праздничное настроение Жениха.

Обо всем мы позабыли...
Деда моего схватили
и разрезали пилой
.
а теперь в павлинья перья
нам рядиться довелось

— эта мысль настойчиво преследует его. И как бы в подкрепление ей во втором акте пьесы на свадьбу приходит Упырь — призрак руководителя галицийского крестьянского восстания 1846 г. Якуба Шели. Он хочет гулять на свадьбе, хочет быть сватом польским панам...

Дай ведро воды мне, брат мой,
надо руки мне отмыть.
постирать свою одежду.
Не узнают. Буду пить,
буду душу веселить...

Настойчивым повторением этого рефрена подчеркивается пропия судьбы, которую сами навлекли на себя рядящиеся в павлиньи перья людоманы. Нет, ничего нельзя забыть, нельзя игнорировать объективную реальность классовых противоречий и искать разрешения конфликтов крестьянства и шляхты на пути идиллического, «родственного» сближения.

Так остро сформулированная и центральная для всей драмы тема конфликта крестьянства и шляхты раскрывается в новом повороте в фантастическом финале драмы, повествующем о потерянном шансе всех участников шляхетско-крестьянской свадьбы — возможном, но не осуществленном вооруженном патриотическом выступлении. С конца второго акта фантастическая линия сюжета полностью подчиняет себе действие драмы: к Хозяину является украинский лирник Вернигора «со Словом», с «Приказом» — разослать во все стороны гонцов, собрать крестьянское войско и по сигналу Золотого рога выступить в бой. Но Хозяин, заснув, забыл о предсказаниях Вернигоры. И хотя, разбуженный энергичным напоминанием Чепца и угрозой, что крестьяне «пойдут с косами на панов», если те предадут национальные интересы, он уже готов вместе с другими гостями из города выступить, — но возможность вооруженного восстания уже окончательно потеряна, на этот раз по вине крестьянского парня Яська, который, нагнувшись с седла за шапкой с павлиньим пером, выронил и потерял талисман — Золотой рог.

Экспрессивное, захватывающее действие, заполняющее весь третий акт драмы, обрывается; нагнетаемая в последних сценах символика (мистические преобразования в природе, скачущие в тучах всадники и пр.) достигает апогея в финальном аккорде — впечатляющей сцене сомнамбулического танца участников свадьбы, зачарованно кружащих в хороводе под музыку играющего на деревянных палочках насмешника — Чехла.

Глубокая и яркая символика «Свадьбы» — символ потерянного из-за шапки с павлиньим пером Золотого рога, символ Соломённого Чехла, усыпляющая музыка которого, освобождая польское общество от страха, грусти и боли, нагоняет на него оупляющие чары безразличия, спячки, означали, что **Выспянь-**ский не видел силы, которая могла бы вырвать польское общество из заколдованного сна неволи и бездействия. Крестьянство, единственный общественный класс, на который он возлагал свои надежды, мысля об освобождении страны, хотя в его представлении и вырвалось из-под опеки шляхты, и больше того — уже заставляет ее считаться с собой, проявляет гораздо большую, чем шляхта, патриотическую активность, не способно еще возглавить освободительного движения. Вывод о патриотических возможностях польского общества представлялся автору «Свадьбы» весьма пессимистическим.

Но сам поэт не хочет смириться с таким выводом. Свою глубокую убежденность в том, что со временем закончится летаргический сон польского общества, «распахнет врата рассвет» и будут разорваны «узы неволи», он выражает в своей следующей после «Свадьбы» драме — в «Освобождении».

«Освобождение» — это одна из наиболее трудных, философски углубленных и оригинальных по поэтическому замыслу драм Выспяньского. Действие этой, как ее принято называть, польской «комедии дель арте» разворачивается на краковской сцене, где на глазах у зрителей происходит рождение пьесы о «Польше наших времен». Автором этого импровизированного «театра в театре» и его главным актером является Конрад — сложный литературный образ, совмещающий в себе черты героя-бунтаря мицкевичевских «Дзядов» и самого Выспяньского.

Персонажи драмы, с которыми Конрад ведет многоплановую философскую и политическую дискуссию, символизируют ряд явлений и тенденций современной польской жизни. Это — Знатный шляхтич и Бедный шляхтич, Председатель, выступающий от лица станьчиков с их лозунгом навсегда забыть слово «Польша», и расточающий демагогические речи псевдопатриот Предводитель, а также представители церковной иерархии, мистики, философы, поэты и пр. В полемике с ними и с Масками, олицетворяющими различные оттенки этих тенденций и внутренние сомнения самого Конрада, протекает сложный процесс духовного формирования героя. Конрад проходит извилистый путь философского познания самого себя, уясняет свое место в жизни и призвание.

Он приходит к заключению, что освобождение народа должно быть подготовлено преодолением пассивности («моя возлюбленная — Воля!»), внутренним раскрепощением и активностью каждого члена общества («освободится только тот, кто сам свободу обретет»). В кульминационной сцене драмы — сцене духовного поединка с Гением, олицетворяющим извращенное представление о Мицкевиче как о поэте-мистике, поэте могил и небытия, Конрад выбивает из рук Гения чашу с ядовитым, одурманивающим народ напитком. Но выиграв эту битву за «власть над душами», победив мертвую, могильную поэзию во имя поэзии жизненной, активной, зовущей на борьбу, Конрад не может вырваться из трагического круга запутанных, туманных представлений о путях этой борьбы. Он вплотную подходит к мысли о том, что добиться подлинного освобождения только средствами искусства невозможно, что литература, поэтическое слово должны отойти на второй план перед активной действенной, политической борьбой. Но конкретные формы этой борьбы ему не ясны.

И когда на сцене кончается импровизированная репетиция, актеры возвращаются к своим будничным делам, Конрад, «невольник одной великой страсти», страсти борьбы, действия, остается один в мучительном сознании своего бессилия. Его при-

зыв «Ўзы рви!» — по существу падает в пустоту. Трагические и жизнеутверждающие мотивы тесно переплетаются в финале драмы, в которой Выспяньский, выступив против возвеличивания поэзии, против культа гения-мессии, не смог все же преодолеть романтических представлений о герое-одиночке, герое-мстителе, вступающем в борьбу от лица всего народа.

Пробивающимся сквозь причудливую символику мотивом грядущего возрождения Польши завершается и последняя современная драма Выспяньского — «Акрополь». В этом произведении, ярко демонстрирующем некоторые характерные для драматурга театральные приемы (театр неодушевленных предметов) в качестве действующих лиц выступают ожившие в пасхальную ночь изваяния Вавельского собора и фигуры, сошедшие с королевских гобеленов. Персонажи гобелена, представляющего эпизод троянской битвы, разыгрывают сцену, которая рождает ассоциации с современной Польшей. Образ Вавеля сливается в ней с образом древнегреческого Акрополя, прославление не спасшего Трои подвига Гектора перекликается с судьбой польских национальных восстаний. «Кто дождет весны?» — на этот вопрос Кассандры поэт дает ответ в финале драмы, где предстает торжествующий бог солнца, песни и радости Аполлон, и в Вавельский собор проникает долго задерживаемый Ночью луч утреннего солнца.

Политические драмы Выспяньского, так же как и все творчество этого замечательного поэта-драматурга, были высоко оценены современниками. Его щедрый талант, проявивший себя в буйных и разнообразных творческих поисках, органически связанный с неоромантическими и символистскими тенденциями польской литературы рубежа веков, привлекал к себе самое пристальное внимание польской и мировой литературной и театральной мысли. С восхищением отзывался о Выспяньском английский реформатор театра Гордон Крэг. Смелые театральные идеи польского драматурга, его метод режиссерской работы и мечты о мимическом театре были близки К. С. Станиславскому, который знал пьесы Выспяньского и хотел увидеть их на русской сцене. Воздействие творчества Выспяньского заметно в развитии всей польской драматургии XX в., в частности — в развитии современной польской интеллектуальной драмы.

Стефан Жеромский

(1864—1925)

Когда в 1925 г. умер Стефан Жеромский, один из польских литературных журналов поместил некролог, начинавшийся словами: «Умер величайших, быть может, писатель современной Европы». И пусть время поправило преувеличение, содержащееся в этих словах поэта Антонии Слонимского, но несомненным все же остается одно: Жеромский — писатель, с творчеством которого связана целая эпоха в развитии его родной литературы, без произведений которого нельзя представить себе польской культуры в ее мировом значении.

Ни один из его литературных современников, творчество которых сложилось и достигло расцвета в первой четверти XX в., не оказал такого воздействия на умы, на воспитание подрастающих поколений, на развитие современной им и последующей литературы, как Жеромский. Активная гражданская позиция писателя, свойственное ему острое чувство современности, настойчивое стремление проникнуть в закономерности жизни, найти способ уничтожить уродства буржуазной действительности, — все это ставило Жеромского в центре польского литературного движения его времени. «Духовным вождем» современников, «совестью польской литературы» называли его критики и биографы.

Стефан Жеромский родился в деревне Стравчин, неподалеку от города Кельцы, 14 октября¹ 1864 г. — года, когда в этой округе, в лесах и горах Свентокшижской возвышенности, догнали последние бои партизан-повстанцев с войсками царского правительства. Народная память сохранила множество «повстанческих легенд этого затерянного в лесах края», которые Жеромский знал с детства; они оставили глубокий след в его сознании.

Родители Стефана были небогатыми шляхтичами. Материальная помощь, которую отец оказывал партизанам, выкуп, заплаченный матерью, чтобы освободить его из-под ареста, окончательно

¹ По другим данным — 1 ноября 1864 г. Относительно даты рождения писателя в польском литературоведении существуют разные точки зрения.



Стефан Жеромский

расстроили материальное положение семьи. Жеромские вынуждены были перебраться в небольшой фольварк Чекоты, и свое детство будущий писатель провел в этих живописных местах свентокшижского края, у подножия гор Радостовой и Лысицы.

Жизнь арендатора Чекот и его семьи проходила в труде, который приносил лишь очень скромный достаток. Крестьяне же близлежащих селений терпели горькую нужду. Даже через много-много лет Жеромский не мог без содрогания вспоминать о тяжелой участи своих земляков-крестьян:

«Три четверти года люди живут здесь одним картофелем, а в апреле, мае и июне — до нового картофеля и хлеба — питаются сечкой из крапивы, лебеды, ольховой коры, добавляя немного муки и молока. Собирают зерна луговой манны, сушат сочную луковичу водяных лилий и делают из этой муки клецки... Лошадей ни у кого нет, дрова (всегда краденные, потому что воровать лес, по тамошним понятиям, не грех) везут из лесу, запрягшись сами в двухколесные повозки. Эти бедные люди — мои братья» (письмо к Октавии Родкевич от 21 мая 1892 г.).

В 1876 г. мальчика, по окончании народной сельской школы, родители определили в келецкую гимназию. Гнетущую казенную обстановку гимназии, преследования, которым в ней подвергались ученики-поляки, Жеромский впоследствии описал в повести «Сизифов труд».

У одаренного юноши рано пробудился серьезный интерес к литературе. Жеромский-гимназист много и жадно читает и сам пишет на сюжеты национально-освободительных и крестьянских войн драмы, эпопеи и трагедии в романтическом духе. Эти юношеские произведения Жеромского, принесшие ему в Кельцах славу «городского и гимназического поэта», не сохранились, за исключением нескольких стихотворений, два из которых — «Песня пахаря» и перевод лермонтовского «Желания» — были напечатаны в 1882 г. в варшавских журналах «Тыгодник муд и повесци» и «Пшияцель дзеци».

После смерти в 1883 г. отца (мать умерла еще раньше) Жеромский был вынужден самостоятельно зарабатывать себе на жизнь. Неверный и унижительный хлеб репетитора, ставящий его в зависимость от скаредных и чванливых работодателей, рано познакомил юношу с трудностями жизни.

В 1886 г., заболев во время выпускных экзаменов и не получив аттестата зрелости, Жеромский поступил в варшавскую Высшую ветеринарную школу. В Варшаву — центр общественного движения и политической борьбы — Жеромский попал в то время, когда в ней еще не отшумело эхо потрясшего всю страну процесса первой польской марксистской партии «Пролетариат». Напряженность политической атмосферы чувствовалась и в Высшей ветеринарной школе, и Жеромский сразу же после приезда погрузился с головой в водоворот сходов, диспутов, манифеста-

ций. Правда, студенческий кружок самообразования, к которому примкнул вчерашний гимназист, стоял в стороне от развернувшегося в эти годы в Польше рабочего движения. Но проникавшие в прогрессивные общественные круги социалистические идеи были в нем предметом постоянных дискуссий. Первоначально Жеромский занимал в этих дискуссиях позицию выжидательную, недоверчивую. Он сторонился социализма как теории, по его мнению, «космополитической», несовместимой с убеждениями патриота. Однако действительность развенчала иллюзии Жеромского о возможности достижения гармонии интересов на почве единого патриотического движения против угнетения.

Жизнь будущего писателя в студенческие годы была омрачена жутчайшей нуждой (впоследствии изображенной им в рассказе «В сетях злосчастия» и др.). Перебиваясь случайными уроками, он часто по пескольку дней «ничего не брал в рот» и, чтобы выйти в непогоду, одалживал у кого-нибудь пальто. Постоянная борьба за существование отнимала у него почти все время и силы. Но она же вызывала у него глубокое убеждение, что только человек, прошедший суровую жизненную школу, может правильно судить о жизни и понимать людей.

Жеромский все больше и больше задумывается над причинами имущественного и общественного неравенства людей: «Труд... Да, труд... Но почему же труд не вознаграждается?... — записывает он в дневнике 27 мая 1888 г., когда мысли его «углубились», как он рассказывает, после недели вынужденной голодовки. — Почему я должен проводить бессонные ночи над работой, когда светское общество с шумом разъезжает в каретах, веселится в гостинных, пьет вино из замшевых бутылок? Во мне говорит уже не абстрактное мышление, а голос серой толпы голодных, раздавленных, отогнанных от стола...».

В 1888 г. Жеромский был вынужден бросить занятия в Ветеринарной школе и искать место домашнего учителя в помещичьих домах. Несколько лет (1888—1891) он скитался по стране, побывал и в богатом сандомирском крае, и в бесплодном Полесье, и в курортных местностях Люблинской губернии. Здесь Жеромский снова видел знакомые ему с детства конфликты разоряющейся пореформенной польской деревни. Он становится свидетелем дикого произвола помещиков, нищеты, бесправия и забитости крестьян. Он видит неугасимую, готовую вспыхнуть ярким пламенем ненависть народа к своим угнетателям. «Будет этот ясный пан висеть на суку», — заключает он в дневнике описание сцены избияния помещиком батрака. К этому же времени относится и другая запись в дневнике (6 апреля 1889 г.): «...честный человек не должен избавление народа от всех бедствий ставить в зависимость от сострадания шляхтича... народу положена награда за все, что он перенес, и ее может дать ему не эволюция... а только социальная революция».

Но разумом понимая неотвратимость и историческую справедливость решительной классовой борьбы, чувствуя, что программа «малых дел» — всего лишь попытка «строить здание лучшего будущего на песке», Жеромский все же не находил в себе решимости окончательно с нею порвать и перейти в революционный лагерь. Взглядам его были свойственны резкие диссонансы. Революционные выводы сочетаются в них с заблуждениями, с утопическими тенденциями. Даже позднее, в 90—900-е годы, когда писатель будет связан с революционными кругами, познакомится не только с легальным, но и с научным марксизмом, он и тогда не сможет преодолеть рамок буржуазного демократизма, не станет на позиции марксистского мировоззрения. В этом сказалась особенность положения определенных кругов польской интеллигенции, которая, понимая несправедливость и обреченность буржуазного порядка, проявляя интерес к рабочему движению, к социалистическим идеям, все же не могла вырваться из пут буржуазной идеологии. «Социализм похож на водяной вал. Если станешь бороться с ним и выплывешь, то, выйдя на берег, все равно убедишься, что ты промок до костей. И люди сухие будут показывать на тебя пальцами, говоря: мокрый! мокрый!» — эта запись в дневнике писателя (10 октября 1889 г.) образно передает его самосознание интеллигента, затронутого влиянием революционных идей, но не захваченного, не унесенного их волной.

Студенческие годы, годы «гувернерских странствий» были временем становления эстетических взглядов Жеромского, периодом подготовки к художественному творчеству. В Варшаву в 1886 г. он приезжает, уже имея твердое намерение посвятить себя литературе. И с первых же шагов в ней ставит перед собой одну цель — изобразить подлинную жизнь народа: «Опротивело мне гнилое филистерство «высших классов»... Я иду туда, где есть непознанное разнообразие, вечно изменяющиеся формы жизни, где есть неизведанный мир, я обращаюсь к народу. И как человек, и как художник я нахожу здесь все, чего ищу... Люблю тебя, великий простой народ, склоняюсь к твоим стопам с мольбой, чтобы ты понял таких, как я, и чтобы когда-нибудь, когда нас не станет, помянул нас добрым словом», — записывает он в дневнике 29 апреля 1889 г.

Творческие искания Жеромского сопровождались изучением произведений мирового искусства и литературы. Дневник его за 1886—1891 гг. пестрит именами писателей, артистов, художников, выписками из прочитанных книг. Целые страницы заняты разбором произведений Мицкевича, Асныка, Конопницкой, Шекспира, Золя, Мопассана, Поля Бурже, Шевченко и других польских и иностранных писателей. Из русских авторов чаще всего упоминается Тургенев («Над всеми художниками Европы неизменно возвышается бессмертный философ, знаток человека,

грустный мудрец — Тургенев»), а за ним — Пушкин, Лермонтов, Достоевский, Салтыков-Щедрин, Успенский.

Жеромский жадно ловит появление каждого нового произведения своих старших современников — писателей-реалистов и демократов — Пруса, Ожешко, Сенкевича, Конопницкой, в которых он видит знаменосцев прогрессивного польского литературного движения. Особенно живой интерес Жеромский проявляет к творчеству Болеслава Пруса — писателя, родственного ему своим юмором, своей «грустной улыбкой».

Однако не одни литературные образцы формировали эстетические взгляды Жеромского. «Мое понимание искусства растет и кристаллизуется в прочные принципы параллельно с наблюдениями над жизнью деревни. Не принципы литературной критики, не эстетические теории Брандеса, Тэна, Поля Бурже, Тургенева и Золя сформировали во мне принципы реализма — а только наблюдения» (дневник, 8 августа 1888 г.).

Обращение к жизни народа было, по мнению Жеромского, первым условием для создания «национального романа», т. е. романа, «являющегося голосом народа», «воссоздающего национальный характер на современном фоне».

Осенью 1889 г. варшавские журналы «Тыгодник повшехны» и «Глос» опубликовали три рассказа Жеромского — «Ах, если б мне дожить», «Элегия» и «Собачий долг». За этими первыми рассказами следуют новые: за два года Жеромский посылает в «Глос» более десяти новелл и несколько корреспонденций.

Большинство из них («Собачий долг», «Забвение», «Непреклонная», «Сумерки» и др.) навеяно впечатлениями деревенской жизни. В отличие от старших своих современников и от некоторых писателей, вступивших в литературу одновременно с ним (в частности, от Реймонта), Жеромский не стремится в них к созданию широкой, многогранной, обьективизированной картины имущественных и общественных отношений в польской деревне, не пишет энциклопедии деревенского быта. Герои его крестьянских рассказов — это всегда бедняки, батраки, «коморники», в которых писатель видит прежде всего страдающих, несчастных, несправедливо униженных людей. Описательная сторона в изображении деревни от этого становится у него уже, зато разоблачение безмерного горя народной жизни — значительно острее.

Герой одного из наиболее «программных» рассказов Жеромского «Забвение» (1891) Вицек Обаля — «счастливый» обладатель «двух моргов летучего песка», завалившейся хатенки и старой изможденной клячи. В пустом гумне лежит облепленный мухами труп умершего от голода единственного сына Обаля. Чтобы сколотить гроб, Обаля, который «вот уже месяц не видел картофелины», крадет доски с помещичьей лесопилки. За это его жестоко избивают лесник и помещик.

На фоне по-тургеневски написанного пейзажа, чарующей просыпающейся природы Жеромский рисует человеческое горе. Со смелой, вызывающей, грубой правдой писатель показывает крайнюю степень нищеты и приниженности Обали. Он описывает неопрятную, жалкую одежду Обали, его ноги, «обросшие грязью, с искривленными пальцами, с ногтями, как у зверя, с расплоснутыми и вывернутыми пятками». Сам Обала, низенький и худой, с землистым лицом, весь иссохший, изможденный, с необыкновенно сутулой спиной, «напоминает чем-то свою лошадь», производит впечатление «приспособления для поднятия тяжестей».

Доля людей, низведенных до положения рабочей скотины, изображена и в рассказе «Сумерки» (1892). Удел Валека Гибалы и его жены — тяжелый, нечеловеческий труд, жизнь без проблеска радости. Безземельные и бездомные батраки — «коморники», они «ужасно», «невообразимо» голодают и с радостью хватаются за любую работу, примиряясь с произвольным снижением без того нищенской платы, которая управляющему «показалась вдруг слишком большой».

Двигающиеся в густом болотном тумане фигуры Валека и его жены, которые, как «огромные страшные призраки», бегут в темноте взад и вперед через овраг, толкая перед собой тяжело нагруженные тачки, вырастают до размеров обобщенного символа подневольного, каторжного труда. Этому способствует и вся импрессионистическая, с большим поэтическим подтекстом, тональность рассказа. У читателя возникает ощущение такой же неотвратимости страданий этих бедняков, как неумолимы надвигающиеся на них, готовые поглотить их вечерние сумерки.

В рассказах Жеромского преобладает эмоциональность. Писатель заставляет читателя почти физически ощущать страдания своих героев. В этом особенность реалистической манеры Жеромского. Ему близка судьба и переживания всех «униженных и оскорбленных» — и варшавских девушек-модисток, которые каждое воскресенье ищут «легкий и нелегкий» способ пообедать («Воскресенье»), и одинокого, не знающего человеческой ласки, забитого сапожного подмастерья («Луч»), и измученного нуждой, плачем вечно голодных детей мелкого почтового чиновника («Ананке»).

Нищета, бедствия, нравственные и физические страдания «угнетенных, обездоленных, отогнанных от стола» людей, как показывает писатель, не случайны. Они определены не несчастным стечением обстоятельств, не произволом или злоупотреблениями отдельных лиц, а всем укладом существующего строя. Образы «хозяев жизни» Жеромский рисует с бичующим сарказмом. Если в польской литературе 70—80-х годов под влиянием господствовавших в это время в польском обществе идей позитивизма к разного рода промышленникам, дельцам, просвещенным поме-

щикам часто обращались с мягким, извиняющим упреком за вмешательство в дела «меньшой братии», то Жеромский, вступивший в жизнь и литературу несколько позже, когда позитивизм уже успел достаточно себя скомпрометировать, ни в коей мере не разделял подобных иллюзий. Считая в известной степени полезной культурно-просветительную программу позитивизма, он ясно ощущал ее недостаточность и с первых же своих шагов в литературе страстно изобличал абсурдность утверждений позитивистских идеологов, пытавшихся доказать, что в польском обществе существует «гармония классовых интересов».

Полемически заострен против позитивистской теории о спасительной роли буржуазной «цивилизации» и образ пана Альфреда в рассказе «Забвение». Он полярно противоположен позитивистскому идеалу просвещенного помещика — «друга и старшего брата» крестьян. Пан Альфред рассуждает о гражданском равенстве, братстве, он изысканно одет, вежлив, но по сути — это бессердечный, грубый крепостник. Корыстность и жестокость пана Альфреда прикрыты лицемерным ханжеством, разговорами о морали и справедливости: «Подумай, какой же ты пегодай — на гроб и то крадешь», — поучает он несчастного, убитого горем мужика.

Ощущаемое в рассказе «Забвение» влияние Тургенева заключается не только в описаниях природы, характере повествования, представляющего собой рассказ охотника, но и в чертах, роднящих пана Альфреда с помещиком Пепочкиным (рассказ «Бурмистр»), образ которого В. И. Ленин приводил в пример того, как русские писатели учили «различать под приглаженной и напوماженной внешностью образованности крепостника-помещика его хищные интересы, учили ненавидеть лицемерие и бездушные подобных типов»¹.

Полемикой с позитивистской идеологией, протестом против попыток представить фабрикантов «рыцарями прогресса», «друзьями народа» пронизан рассказ Жеромского «Доктор Петр» (1894). Жеромский создал в этом рассказе образ типичного буржуазного предпринимателя — преуспевающего инженера Бияковского. Пан Теодор Бияковский — это черствый и расчетливыйделец, постигший благоприятный для приобретателей «дух времени». Богатства и процветания он добился благодаря цепкости, изворотливости, умению вовремя менять убеждения. «Много ему, бедняжке, пришлось перецеловать манжет», прежде чем дела пошли на лад и деньги «рекой полились в карман» — иронически соболезнует ему писатель. Жеромский высмеивает буржуазную прессу, которая «пела гимны в честь молодого инженера и озаряла его бенгальскими огнями», блестяще пародирует позитивистский идеал «помощи ближнему», создавая карикатурный образ

¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 13, стр. 40.

дамы-благотворительницы, содействующей карьере молодого хвщника.

Разоблачая позитивистский оптимизм, писатель, однако, и сам не видел выхода из тупика. Поэтому его рассказы пессимистичны. Народ в них беспомощен и пассивен. Избываемый Обаля лишь на одно мгновение инстинктивно потянулся к горлу своего мучителя — и снова смиренно принимает побои. Валек Гибала свою обиду заливает вином, вымещает ее на жене. Мысль о покорности, забитости народа ясно выражена в финале рассказа «Забвение». Горе, которое было бы невыносимым для так называемого «цивилизованного человека», Обаля может перенести так же, как ворона, у которой мальчишки перебили всех птенцов. Для Обаля, как и для вороны, «жить» — значит «забыть», добрая природа наградила их завидным «мудрым, благодетельным даром забвения».

Жеромский относится к народу в первую очередь как к страдальцу, который нуждается в помощи. Своими рассказами он стремится «потрясти совесть» польского общества, пробудить ее у тех, у кого она еще не совсем угасла. Людей, которые способны откликнуться на страдания народа и встать на его защиту, Жеромский ищет среди трудовой интеллигенции.

Уже в ранних произведениях писателя формируется чрезвычайно характерный для всего творчества Жеромского тип положительного героя-«общественника» — одинокого и самоотверженного борца, посвятившего всю свою жизнь служению народу. В образах этих героев писатель возрождает романтические традиции. Народолюбцы Жеромского, подобно героям Мицкевича, «не находят счастья в своем доме, потому что его нет в отчизне». Это люди цельные и твердые, как химик Петр Цедзина (рассказ «Доктор Петр»), как сельская учительница Станислава Бозовская, притягательный образ которой писатель создал в рассказе «Непреклонная» (1891).

Служению идеям, которые панна Станислава вынесла из кружка студентов-энтузиастов, она посвятила всю свою жизнь. Так же, как и другие ее товарищи — бескорыстные, самоотверженные врачи, учителя, юристы, — она уехала в глухую деревушку. Одна, вдали от друзей, в крестьянской избе прожила она несколько лет, учила деревенских детей, пока не умерла от тифа — болезни, которая косила голодных крестьян.

Молодая учительница окружена романтическим ореолом, наделена чертами исключительной привлекательности, обаяния. Панна Станислава горда и непреклонна, ее мужественная жизнь вызывает восхищение, желание следовать ее примеру. Жеромский поэтизировал в этом рассказе не полезность незаметного маленького труда, а звал к великим подвигам, к дерзновению. Образ панны Станиславы понимался современниками метафорически, как призыв к революционной борьбе.

Духовная сила панны Станиславы подчеркивается сопоставлением с доктором Обарецким, который не выдержал натиска обывателей, потерял веру в «торжество правды», опустил, как чеховский Ионыч, и стал лекарем-дельцом. Процесс морального падения Обарецкого, постепенно засасываемого омутом провинциальной жизни, прослежен в рассказе с глубоким проникновением в психологию героя.

Такие герои, как панна Станислава, часто гибнут: умирает чахоточный учитель Палюшкевич («Сизифов труд»), умирает, заразившись сапом от бедняка больного, врач Поземский («Луч»), погибают в тюрьмах и ссылках друзья юности, о которых писатель говорит лишь намеком («Луч», «Курган»). Оставшихся в живых ждет жизнь, полная горя и лишений.

Мыслью о том, что борьба за общественное дело требует от человека безграничной самоотверженности, пронизан образ доктора Петра в одноименном рассказе Жеромского. Этот рассказ был написан Жеромским в Швейцарии, где писатель провел несколько лет (1892—1896), работая помощником библиотекаря в польском музее в Рапперсвиле. В Швейцарии Жеромский соприкасается с цюрихской социалистической польской эмиграцией, интересуется марксизмом. И не случайно герой рассказа «Доктор Петр» пытается преподать своему отцу урок политической экономии, разъясняя ему понятие прибавочной стоимости, выражающей «степень эксплуатации» труда рабочих. Петр Цедзина после долгого отсутствия вернулся на родину к отцу, управляющему на кирпичном заводе инженера Бияковского. Дома он случайно узнает, что деньги, которыми отец поддерживал его во время учения в университете, были «сэкономлены» им на оплату труда рабочих. С точки зрения буржуазной морали, в поступке отца нет ничего предосудительного: ведь старик Цедзина не присвоил себе ни одной копейки хозяина, а право на премию за «удешевление производства» было ему предоставлено Бияковским. Но доктор Петр не желает ни прямо, ни косвенно участвовать в ограблении народа, поэтому он решает вернуть рабочим «свой страшный долг» и уезжает в Англию, где может скорее заработать нужные деньги.

Борьба доктора Петра наивна — по существу он реагирует только на то, что коснулось его непосредственно, и, стремясь «ничего общего не иметь с господами Бияковскими», хочет остаться «чистым», остаться в стороне. Петр искупает «грех» на манер буржуазной честности и за деньги платит деньгами. Но острота столкновения старой эксплуататорской морали с этическим максимализмом человека, понявшего низость и неправоту этой морали, измеряется тяжестью жертвы, которую доктор Петр принесит за верность своим убеждениям: своим отъездом он оскорбляет отца, расстается с только что обретенным домом, с выстраданной на чужбине мечтой о возвращении на родину.

Почти одновременно со сборником «Рассказы» (Варшава, 1895), в котором был помещен «Доктор Петр» и другие произведения Жеромского, ранее печатавшиеся в «Глосе», в Кракове под псевдонимом Маврикия Зыха вышел его «патриотический цикл» — сборник «Расклюет нас воронье» (1895). Большая часть произведений «патриотического цикла» была написана Жеромским в Швейцарии. Неизгладимый отпечаток наложило на его творчество знакомство с хранившимися в Рапперсвилльском музее уникальными документами польского национально-освободительного движения XIX в., в частности — с материалами «Демократического общества».

Начиная с середины 90-х годов тема национально-освободительной борьбы польского народа в прошлом и настоящем становится одной из ведущих в творчестве писателя. Жеромский, исключительно глубоко переживающий национальное бесправие своего народа, одним из первых среди своих современников продолжил в эти годы традиции патриотической поэзии Мицкевича и Словацкого, вновь ввел в литературу темы, если не совсем умолкшие, то приглушенно звучавшие у писателей-реалистов 60—80-х годов.

Но чутко откликаясь на вновь усилившееся в период общественного подъема конца века стремление польского народа к национальному освобождению, писатель не видел перспектив, которые в эти годы открывала совместная борьба польского и русского пролетариата за свержение царизма. Грустью веет от краковского сборника рассказов Жеромского. Полной безнадежностью окрашена заглавная новелла сборника — «Расклюет нас воронье» (1894). Жеромский рисует в ней последние дни восстания 1863 года. В стычке с неприятелем погибает повстанец Винрих. Моросит унылый, надоедливый дождь; на размокшей земле лежит труп зарубленного царскими уланами повстанца, вороны слетаются на свою добычу. Ужасная одинокая смерть, во сто крат более ужасная потому, что даже пришедший на поле недавнего боя бедняк-крестьянин, за лучшую долю которого сражались повстанцы, не проявляет к погибшему никакого участия. Крестьянина интересуют трофеи — сапоги с покойника, сбруя и шкура убитой лошади.

Так крестьянин, «сам не зная о том», отомстил шляхте «за многовековое рабство, за темноту, угнетение, унижение и страдания народа», — пишет Жеромский. Извечные классовые противоречия шляхты и крестьянства пропастью легли между народом и шляхетскими демократами, predeterminedили трагическое поражение восстания. Освещению конфликта внутри польской нации в рассказе сопутствует ощущение отовсюду, «со всех концов горизонта», надвигающихся «ночи, отчаяния и смерти».

Героизм народа и предательская роль господствующих классов в национальной борьбе становятся темой одного из наиболее

зрелых и художественно совершенных произведений Жеромского этих лет — повести «О солдате-скитальце» (1896).

Матус Пулют, крепостной магната Опадского, участник восстания Костюшко 1794 г., после его поражения не захотел возвращаться к старому ярму и пошел туда, где «сражались за свободу» — в войска революционной Франции. Но Пулюта, испытанного воина, героя многих сражений, все же влечет домой его лишенная сентиментальности, строгая и правдивая, как все в этом человеке, привязанность к родине. Казалось бы, что возвращение домой сулит заслуженное успокоение воину-инвалиду. Умиротворенностью дышит природа в ясный весенний день, когда Пулют приближается к родной деревне. Но писатель, рассказывая о судьбе солдата-скитальца, остается верен исторической правде. Коротко, в предельно драматическом финале, своей напряженностью контрастирующем с неторопливым повествованием о воинском пути Пулюта, он раскрывает трагическую развязку судьбы крепостного солдата: на родине Пулюта, «беглого холопа», «бунтовщика», ждет варварская средневековая расправа по приказу пана.

Молодым, но уже известным писателем возвращается Жеромский в августе 1896 г. из Рапперсвиля на родину. Признание принесло ему издание двух первых сборников рассказов, о шумном успехе которых сообщал жене Жеромского покровительствовавший молодому автору Б. Прус: «Пишу это письмо, а в ушах стоят слова: Вы читали Жеромского? Читали Зыха? Читали «Солдата-скитальца»? Пан Стефан теперь известен, известен на всю Варшаву, и если бы он сейчас был здесь, то не обошлось бы без обедов «с Жеромским».

Рассказы сделали имя Жеромского известным и русской общественности. В 1896—1897 гг. большинство рассказов варшавского сборника было напечатано в московских и петербургских журналах.

В Варшаве Жеромский снова становится библиотекарем, он работает в библиотеке Замойских (1897—1904). После лет, проведенных вдали от родины, ему особенно ощутимы теперь перемены, произошедшие в литературной жизни Польши: именно в конце 90-х годов в польской литературе окончательно оформляются новые течения, формируются принципы «Молодой Польши».

Несмотря на то что Жеромский всегда оставался убежденным противником безыдейного, «свободного от общества» искусства, влияние некоторых философских положений модернизма, стремление восполнить свое творчество средствами нереалистической образности в дальнейшем наложат существенный отпечаток на художественный почерк автора «Рассказов». Но в 90-е годы он еще продолжает стоять на позициях сформировавшегося в них

трезвого, насыщенного социальным критицизмом и одновременно лирически взволнованного реализма.

Вышедшая в 1898 г. повесть «Сизифов труд», рассказывающая о детстве и юнестве гимназиста Марцина Боровича, в значительной степени автобиографична. Основная тема повести — сопротивление польской молодежи ассимиляторской политике царизма.

Жестокая русификация народного образования, изгнание польского языка из средних и даже начальных школ, строгие наказания, налагавшиеся на учеников-поляков за разговоры на польском языке в стенах гимназии и даже за употребление его в переписке с родными, обыски, проводимые на квартирах с целью разоблачить незаконное хранение польских книг, — все это было знакомо писателю по собственным переживаниям в годы учения. И в своей повести он нарисовал образы ревностных проводников ассимиляторской политики в провинциальной гимназии. Одни из них тупы, невежественны и жестоки, другие — инспектор Забельский и директор Крестообрядников — действуют более тонко, пытаются найти путь к сердцам юношей. Третьи, наконец, — Ячменев, Озерский — тяготеют своими обязанностями.

Ощущение реальной опасности, нависшей над польской культурой, передано в повести очень живо. Когда Марцин Борович попадает под влияние умного и хитрого наставника, кажется, что продуманная до мелочей система ассимиляции вот-вот начнет приносить плоды. Но все-таки, показывает Жеромский, русификаторская политика — это «сизифов труд». Никакие строгости, никакие карцеры и плети не могут запретить говорить на родном языке, изучать и любить родную литературу, гордиться прошлым своего народа.

Молодежь собирается по ночам, чтобы втайне читать произведения «великой изгнаннической поэзии», «историю революций и поражений, правдивую историю деяний народа, а не его правительств, вечно новую, пропитанную кровью».

Гимназист Анджей Радек, сын батрака, воспитанник чахоточного учителя-идеалиста Палюшкевича — брата по духу «непреклонной» панны Станиславы, глубже других своих товарищей воспринимает патристическую и, как можно догадаться, революционную пропаганду Зыгера — нового члена гимназического кружка, высланного из Варшавы под надзор полиции. образу Радека сам Жеромский придавал большое значение (одно из последующих изданий романа он назвал «Анджей Радек, или Сизифов труд»). Именно в уста этого крестьянского сына писатель вкладывает слова революционной рабочей песни «На баррикады», именно он воплощает в себе народное сопротивление национальному и социальному угнетению.

Смысл этого произведения Жеромского был понят современниками. «Гражданский пафос, который сейчас, будем надеяться,

что тщетно, пытаются изгнать из литературы, обращение к животрепещущим общественным проблемам, являющимся основой нашей национальной жизни, — вот прежде всего в чем состоит выдающееся значение молодого писателя», — писал о Жеромском Ян Каспрович.

В 1899 г. вышло в свет новое произведение Жеромского из современной жизни, сделавшее имя писателя известным всей стране — роман «Бездомные». Роман создавался в период сближения писателя с польскими социалистами. Живя в Варшаве, с 1897 г. Жеромский поддерживал связь с деятелями ППС, хранил нелегальную литературу, предоставлял свою квартиру скрывавшимся подпольщикам. В течение ряда лет (до революции 1905 г., которая открыла перед ним истинное лицо этой партии) Жеромский верил в то, что ППС — это рабочая партия, способная объединить всех трудящихся Польши в борьбе за национальное и социальное освобождение. Предчувствуя близость грандиозных исторических перемен и желая их, он был убежден, что пролетариат призван сыграть в них огромную роль.

Это чувство заставило его искать в пролетариате новый объект для художественного исследования. Образы рабочих-мастеровых встречались ранее в его произведениях лишь эпизодически («Луч», драма «Грех», 1897). В «Бездомных» Жеромский впервые в своем творчестве обращается к изображению жизни и труда промышленного пролетариата, предварительно побывав для этого на шахтах в Домбровском бассейне и металлургических заводах в Варшаве.

Тема эксплуатации рабочих на капиталистической фабрике была не новой в польской литературе. Прус в «Возвратной волне», Грушецкий, Реймонт, Немоевский рисовали тяжесть подневольного труда, отупляющего человека, превращающего его в придаток машины. Сохранив общую трактовку этой темы, Жеромский обнаружил также стремление показать и героические черты в образе пролетария.

Описывая труд рабочих металлургического завода, писатель подчеркивает бесстрашие, силу, ловкость, с которой человек побеждает непокорную стихию. В несколько абстрактной, условной форме он рисует образ молодого кузнеца, символизирующий идею мощи и красоты рабочего: «Молот описывал дугу и бил по железу с оглушительной силой. . . Снопы искр вылетали из-под него, как голубые и золотистые звезды. Они окружали прекрасную фигуру рыцаря ореолом, присущим огромной силе и чудной красоте».

Интересна попытка Жеромского показать в романе передового рабочего. Выработавшимся уже в его новеллистическом творчестве приемом намека, недосказанности он дает понять читателю, что брат главного героя романа Томаша Юдыма, рабочий Виктор Юдым, принадлежит к какой-то подпольной организации, что он был арестован и вынужден эмигрировать.

Но дальше такого неопределенного намека Жеромский не мог пойти, очевидно, не только из-за цензуры. Писателю был ближе другой тип социального протеста — тип интеллигента-одиночки. По своему общественному положению, своей психологии, по всему складу мыслей и чувств главный герой романа Томаш Юдым, несмотря на пролетарское происхождение, — типичный бунтарь-интеллигент, мучительно ищущий и не находящий выхода из окружающего его тупика.

В начале романа Томаш Юдым, сын сапожника, получив высшее образование и доступ в просвещенное общество, опьянен жизненной удачей. Усыпляя свой классовый инстинкт выходца из рабочей семьи, Томаш верит в социальную миссию своей гуманной профессии врача, в то, что, объединившись и организовавшись, врачи смогут заставить предпринимателей в корне изменить быт трудящихся масс. В отличие от героев ранних рассказов, которые только лечили и учили бедняков, Юдым лелеет грандиозные утопические планы общественных преобразований.

Однако, когда он пытается эти планы провести в жизнь, его всюду и во всем постигает неудача и разочарование. Он восстанавливает против себя не только капиталистов, но и своих коллег-врачей. Тогда, видя истинное лицо буржуазного общества и не желая быть, как другие врачи, прислужником капиталистов, он порывает с миром эксплуататоров. Но Юдым не способен вновь влиться в ряды рабочего класса, из которого он вышел. Более того, описывая встречу Томаша Юдыма с давно не виденным братом, с его семьей, Жеромский с беспощадной психологической правдивостью показывает, как в докторе Юдыме сочувствие к рабочим борется с отвращением к грубости их быта и языка, с ужасом перед тем, как бы и ему не впасть в бедность, которая терзала его в детские и юношеские годы.

И вот Томаш — один. Он решает, что тем не менее он должен бороться, не зная усталости, отдыха, радости, до тех пор, пока на земле существуют «грязные трущобы», в которых, как в звериных логовах, живут люди, выжатые непосильным трудом, отравленные ядовитыми испарениями — одурманенные, измученные, преждевременно состарившиеся люди-тени.

«Я не могу иметь ни отца, ни матери, ни жены, никого, кого бы я с любовью прижал к сердцу, до тех пор, пока с лица земли не исчезнут эти подлые призраки. Я должен отречься от счастья... Я должен быть один. Чтобы никого не было рядом со мной, чтобы никто меня не удерживал!... Ты меня не станешь удерживать, но я сам не могу уйти. Пусть во мне ростки заглохшие семена мещанства. Я знаю себя», — такими словами прощается Юдым со своей невестой. Но писатель не случайно оставляет своего героя именно в момент провозглашения начала повой и непонятной в своем конкретном содержании жизни: выбранный им путь остается песяспым, туманным. Символическим

образом одинокой, надломленной и раздвоенной сосны, с вырванными из земли корнями, завершается последняя глава романа.

Трагическое ощущение несправедливости и подлости существующего общественного строя, ощущение нависшей над человеком катастрофы, способа предотвратить которую писатель не видел, наложили отпечаток на художественную структуру «Бездомных». Психология действующих лиц не всегда прослеживается и мотивируется строго реалистически, писатель применяет метод «психологических скачков», дающий простор для изображения внезапных, необъяснимых духовных трансформаций персонажей, свидетельствующих о непознаваемости человеческой природы. Мотив страдания как извечного закона бытия, мысль о таинственности предначертаний судьбы проявляются в ряде сюжетных линий и в рисунке многих второстепенных персонажей романа. Характерен, например, образ единомышленника Юдыма инженера Кожецкого — изломанного, глубоко несчастного человека, наделенного чертами демонизма, подверженного приступам необъяснимого страха, который приводит его к самоубийству.

Главной чертой «Бездомных» был все же их бунтарский пафос, всепроникающая убежденность, что так дальше жить нельзя, необходимо идти на все, чтобы уничтожить уродливый буржуазный строй. Вот почему роман был воспринят в польских прогрессивных кругах как повесть о «людях революции». «Жеромский строгий, если угодно — беспощадный реалист, в том смысле, в каком это приложимо к лучшим русским писателям», — писал публицист «Русского богатства» после выхода русского перевода «Бездомных» в 1900 г.

Вскоре после «Бездомных» польская и русская общественность познакомилась со следующим произведением Жеромского — историческим романом «Пепел». По замыслу автора, «Пепел» должен был открывать цикл произведений, посвященных польскому национально-освободительному движению XIX в. История создания «Пепла» не лишена драматизма: в 1901 г., во время обыска на квартире писателя, находившегося под негласным надзором департамента полиции, рукопись почти законченного к этому времени романа была конфискована. Для писателя, больного, переживающего обострение туберкулеза, это было страшным и, казалось бы, непоправимым ударом. Лишь его жена не пала духом и ценой невероятных усилий буквально «по страничке, по листку» выпросила рукопись у царских жандармов.

Роман «Пепел» начал печататься в 1902 г. в журнале «Тыждник иллюстрованы» и сразу же привлек к себе внимание читающей публики. Высоко оценил «Пепел» Юлиан Мархлевский, который издал роман в Мюнхене, где он находился в то время

в эмиграции, на польском и немецком языках раньше, чем в Варшаве, появилось его отдельное издание (1904). По инициативе Короленко в 1903 г. роман, в переводе названный «Пепел», печатался в «Русском богатстве».

Роман-панорама «Пепел» запечатлел полный драматизма период польской истории, который до Жеромского не нашел еще своего отражения в польской художественной литературе. Действие романа относится ко времени, непосредственно следующему за последним разделом Польши, и заканчивается выступлением наполеоновских войск в поход на Россию в 1812 г.

На фоне событий, связанных с участием польских патриотов — шляхтичей и крестьян — в походах Наполеона, образованием в 1807 г. Варшавского княжества, событий, разбудивших надежду поляков на воссоединение Польши, всколыхнувших устоявшееся, патриархальное течение жизни в усадьбах и деревнях, развивается действие эпопеи Жеромского. Сам писатель так характеризовал свой роман в предисловии к шведскому изданию «Пепла»: «Речь идет здесь о подвигах легионеров, совершенных под итальянским и испанским небом и даже за Атлантическим океаном. Сменяются картины польской деревни во время австрийского правления в начале XIX века, жизнь в усадьбах среднепоместной шляхты, панов, занятых собой и своим хозяйством, и новых магнатов, купивших аристократические титулы у австрийского правительства. Изображение порядков низшей и высшей школы того времени сочетается с картинами разгульной жизни золотой молодежи, тайными обрядами масонов. Много места занимают дела любовные и военные. Последние захватили много разделов».

Писатель, обнаруживая прекрасное знание эпохи, глубокое проникновение в душевный мир своих героев, людей отдаленного прошлого, воссоздает быт среднепоместной шляхетской усадьбы, ее будни и праздник. Разнообразные типы шляхты — косной и ограниченной, не желавшей поступиться своими привилегиями, и шляхтичей — бунтарей против кастовой замкнутости и тщеславия, сторонников реформы и освобождения крестьян от барщины, написаны Жеромским ярко и исторически правдиво.

Антиподами ревнивых хранителей шляхетских привилегий (Нардзевский, старый Ольбромский) являются в романе представители молодого поколения — Петр и Рафал Ольбромские, Кшиштоф Цедра и др. Петр Ольбромский — сторонник раскрепощения крестьян, участник восстания Костюшко. Он покидает родительский дом, поссорившись с отцом, «который стоял на стороне тех, кого он насмерть возненавидел». После разгрома восстания Костюшко он, больной, одинокий, поселяется в деревне, где вместе со своим другом и боевым соратником, крепостным крестьянином Михциком, пашет, сеет, корчует пни.

Петр представляет другу юности Гинтулту проект освобождения крестьян. Но Гинтулт, изменив своим прежним убеждениям, глумится над демократическими идеями Петра. Потрясенный столкновением с Гинтултом, Петр умирает.

После смерти Петра Ольбромского его друга, крепостного Михчика, забивают до полусмерти палками и отдают в солдаты за отказ идти на барщину. Этот эпизод в романе перекликается с повестью о «Солдате-скитальце». Тема крестьянина-солдата, которого и на отвоеванной им родине снова «староста кнутом погонит на господские поля», не перестанет волновать Жеромского и позднее (драма «Сулковский», 1910).

Начиная со второго тома романа картины народной жизни, образы людей из народа появляются в связи с изображением военных событий, с наполеоновскими войнами, с судьбой легионов Домбровского. Легенда о Наполеоне как благодетеле польской нации глубоко укоренилась в сознании нескольких поколений поляков. В «Пепле» Жеромский первый в польской литературе не идеализирует Наполеона, он изображает его как диктатора, предавшего идеи революции, «приказавшего из пушек расстреливать народ», и как государственного деятеля, обманувшего надежды польских патриотов. Не за свободу своей родины сражались польские легионеры, они умирали от голода, ран и болезней на Сан-Доминго, в Италии, Испании, отнимая свободу у других народов.

Восхищением писателя «невиданным мужеством» испанского народа проникнуты страницы третьего тома романа. Жеромский прославляет героическое сопротивление испанских патриотов: навстречу завоевателям поднялись не «солдаты и офицеры...», а народ, могуществом фанатизма превращенный в армию», в столкновении с которой терпят поражение отряды «непобедимого» Наполеона.

Горек путь польского солдата, вынужденного участвовать в этих «подлых экспедициях». «Я не могу вынести этой службы. Не могу! Задыхаюсь я, погибаю! Я не для того пошел в войско, чтобы жечь живьем испанских крестьян, истреблять целые деревни с женщинами и детьми, усмирять огнем и мечом города. Говорю вам прямо: в душе я на их стороне... Эта война никогда не кончится. Я старый солдат и хорошо знаю, какую войну можно кончить и когда... Покорить этот народ — немыслимо. Я с этой шпагой немало походил по свету, видел сражающиеся народы. Их нельзя покорить, потому что они стоят за правое дело и дерутся с энтузиазмом», — говорит капитан Выгановский.

Не одному Выгановскому невольно служить «против совести», быть «подлым человеческим отребьем». Участие в жестоких колониальных походах Наполеона, как явствует из романа, было противно желанию и совести польского солдата, но вос-

принималось им как необходимость, единственный путь к освобождению Польши. Поэтому на участие в походах Наполеона многие из положительных героев романа смотрят как на дело чести, подвиг лучшей части польского общества. «Должно было все лучшее, что есть в народе, пробудиться и броситься в кровавый бой», — говорит Щепан Трепка — вольтерьянец, радикал и патриот.

В «Пепле» Жеромский по-новому для польской литературы освещает участие в войне народных масс. Он проявляет внимание к тем рядовым участникам военных походов, которые выносят на своих плечах всю тяжесть ратного труда. Этот интерес к роли в войне простого народа в известной степени связан с влиянием Л. Толстого, одного из любимейших русских писателей Жеромского. («Читаю Толстого, и это чтение учит меня мудрости»... «Читаю Толстого «Войну и мир» и учусь настоящей психологии», — писал Жеромский в 1892 г.). В «Пепле» заметны конкретные следы воздействия толстовского творчества. Некоторые его главы явно перекликаются с эпосеями «Война и мир».

В соответствии с толстовской традицией Жеромский обнажает тяготы войны, ее разрушительный характер, ее бесчеловечность. «Хоть бы кончились, наконец, войны и не надо было бы их переживать и описывать!... Что такое война, знают лишь те, кто остался на поле, растоптанный ее копытами, раздавленный ее колесами», — писал Жеромский в предисловии к шведскому изданию «Пепла».

Но вместе с тем в авторской оценке событий порой ощущается любование войной. «Война есть война», — такое утверждение как бы снимает вину за чинимые насилия и несправедливость: «я — молодость, сила и вожделение», — говорит о себе герой романа Рафал Ольбромский; болезненный, интеллигентный Ксиштоф Цедро, которого привел в легион юношеский романтизм, постепенно становится хладнокровным уланом, ушавшимся свистом сабли.

Элементы модернизма, заметные в «Бездомных», получают в «Пепле» еще большее развитие. Лиризм, придававший ранним произведениям Жеромского прелесть и теплоту, здесь выливается в экзальтацию. Язык утрачивает прежнюю прозрачность и сдержанность, фраза отягощается обилием сложных и нередко искусственных метафор, нарочитой изысканностью ритма. В развитие сюжета вносится намеренная разорванность, события и детали иной раз громоздятся друг на друга, самоанализ героев приобретает характер самокопания.

Писатель приписывает молодому шляхтичу начала XIX в. Рафалу переживания надломленного модернистского героя, ввергает его в омут невероятных страстей. Лишен внутреннего единства в своей эволюции и образ князя Гинтулта.

Художественные искания Жеромского, принимающие подчас форму модернистских наслоений, не затеняли, однако, прогрессивной идейной направленности и историко-познавательной ценности романа. Характерно, что и передовой лагерь польской общественности, и реакционный поняли, куда ведет, чему служит это произведение. Недаром во время охвативших вскоре Польшу революционных событий идейные противники Жеромского распространяли о нем такую эпиграмму:

Нарисовал «Бездомных», раздул пламя в «Пепле»,
И революций готовит он вспышку.
Дома «буржуев» дать бездомным хочет
И потом превратить их в прах и пепел.

Первый гром надвигающейся бури 1905 г. застал Жеромского в Закопане; больной туберкулезом писатель поселился там, получив, наконец, после издания «Пепла» возможность лечиться и заниматься литературным трудом, не прибегая к побочному заработку.

Воспринимая назревающие революционные события как новый подъем национально-освободительной борьбы, Жеромский снова обращается к изображению восстания 1863 года. В «золотые дни первого трепета свободы, дни мечтаний о свободной Польше» он пишет новеллу «Эхо лесов», где рисует не горечь и боль поражения, как когда-то в рассказе «Расклет на воронье», а воспекает героизм повстанцев, сражающихся за правое дело.

Герой новеллы, обрусевший поляк, поручик русской армии Ян Розлуцкий, посланный на усмирение «польского мятежа», переходит на сторону инсургентов. Схваченный в плен и приговоренный к расстрелу, Розлуцкий перед лицом смерти завещает, чтобы его сын был воспитан поляком, чтобы он «жил для своей родины и, если будет нужно, умер для нее без тени страха, без вздоха печали, так же, как я». Судьбу Петра Розлуцкого, исполняющего завет своего отца, Жеромский рисует через несколько лет в романе «Красота жизни» (1912). Объединяющая оба произведения легенда о подвиге «капитана Рымвида» широко известна в польском народе.

Революционные события, развертывающиеся в Королевстве, привлекают пристальное внимание писателя: «Что касается меня, то я имею искреннее намерение отправиться в начале мая в Королевство, — писал он из Закопане своему другу художнику С. Виткевичу. — Там создан новый мир, появились роты новых людей, проснулись великие и святые идеи. Всюду чувствуется биение новой жизни».

Вскоре Жеромский переезжает в город Наленчов Люблинской губернии. В 1905—1906 гг., когда «в несчастной стране можно

было что-то делать», Жеромский целиком отдается культурно-просветительной деятельности. Президент общества распространения знаний «Свет», он основывает в Наленчове народную школу, курсы для неграмотных, воскресный университет для рабочих, краеведческий музей; он выступает на митингах, читает лекции. Всегда мечтавший о том, чтобы польский народ узнал и полюбил своих великих писателей, Жеромский стремится донести до него красоту родной литературы, которой «вся прежняя верхушка нации не стоила» и которую воспринять может лишь «народ-великан, кулаками стучащийся в дверь».

Художественная публицистика Жеромского 1905—1907 гг. («Сон о шпаге», «Нагая мостовая» и др.) остро передает героическую атмосферу революционных лет. Революцию Жеромский принял восторженно. Он приветствует широко развернувшееся по всей стране аграрное движение. Стачечной борьбой сельскохозяйственных рабочих, достигшей особенно большого размаха в Люблинской губернии, вдохновлено одно из ярчайших публицистических произведений писателя «Слово о батраке» (1908).

Однако Жеромский недооценивал массовый пролетарский характер революции, ждал от нее в первую очередь национального раскрепощения Польши. Он не столько верит в революционность пролетариата, сколько в жертвенный героизм отдельной личности, романтического одинокого героя-избавителя, который «послал себя в бой, чтобы мир, вопреки воле мира, вырвать из власти ночи» («Сон о шпаге», 1905). Народ в публицистике Жеромского — это «святой пролетарий, насилием богачей лишенный прав», это «те, которых не знала родина, те, трудом которых стоит мир». Идущие под красным знаменем посреди пустой улицы рабочие, от которых, забиваясь в подворотни, шарахаются обыватели, — вот единственно последовательная, бесстрашная сила в борьбе за свободу, олицетворенное «мужество, которое презирает смерть... живой снаряд, пробивающий дорогу свободе» («Нагая мостовая», 1906). Но в то же время в народе Жеромский видит «темное невежество нищеты», «неволю духа».

Поражение революции писатель пережил очень болезненно. Он порывает с ППС, убедившись, что верхушка этой партии хотела всего лишь «заменить иноземное угнетение собственным», сменить всевластие царских жандармов на «диктатуру солдат с белыми орлами на шапках». События открыли ему глаза также на доходивший до шовинизма сепаратизм партийного руководства, который претил Жеромскому, ценившему традиции совместной борьбы польского и русского пролетариата («Ноктюрн», 1907).

Но разрыв с ППС вылился у Жеромского в отказ от всякой политической борьбы. В годы реакции его охватывают настроения безысходности, пессимизма, неверия. Он начинает искать

спасения Польши в моральном совершенствовании, в фантастических утопиях.

Эти тенденции отразились в его художественном творчестве. Заканчивая в 1907—1908 гг. начатый ранее роман «История греха», он переносит центр тяжести с характерной для его первого тома темы раскрепощения личности, ее противостояния ханжеским нормам буржуазной морали на воссоздание мрачно-экспрессивной, проникнутой ощущением безвыходности картины современной жизни. «Не стоит жить на свете! Ох, не стоит! Всюду одно и то же. Всюду несправедливость, подлость, насилие! Всюду! Нигде нет правого суда и защиты... Все отвратительно и подло... Нет на земле ничего „прекрасного“ и ничего „благородного“. Человечество отвратительно...», — жалуется героиня романа Эва Побратынская, которая из чистой, самоотверженно любящей девушки превращается на его страницах в проститутку и убийцу.

Где искать причину морального падения Эвы? Виновато ли в этом общество или сама человеческая природа, неизменно таящая в себе дурные склонности? Подобные вопросы — о социальной и имманентной природе греха, о возможности и путях достижения гармонии человеческой души и пр., — с поистине толстовским правдоискательством задаваемые автором, не находят, однако, своего разрешения. Мрачной стихии человеческой борьбы за существование, царству насилия и несправедливости, каким представляется писателю современный мир, он может противопоставить в романе лишь социальную утопию: один из героев, граф Бодзанта, создает коммунистические производственные фаланстеры, где находят прибежище измученные, загнанные, выброшенные из буржуазного общества люди. Однако Жеромский — и как художник и как публицист — сам понимал несбыточность и иллюзорность этих утопических мечтаний. В романе идея фаланстеров в конечном счете дискредитируется. Героиня романа Эва покидает колонию, убедившись, что граф Бодзанта — святоша и лицемер; а после смерти графа его наследники восстанавливают свои права на пожертвованные им народу земли, и фаланстеры прекращают свое существование.

Намеренно разорванная, подчас хаотическая композиция и элементы сенсационности в фабуле романа, крен в сторону объяснения социального поведения человека сквозь призму модернистского противопоставления «плотского» и «духовного» в его натуре, постоянное балансирование на грани социального и биологического объяснения человеческой сущности, — все это делает роман противоречивым и неровным. М. Горький назвал «Историю греха» «книгой пессимистической, но — искренней»¹.

¹ М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 29, стр. 114.

Отчаяние, боль за поверженную революцию, горечь от соприкосновения с изменой и предательством и — тем не менее — вера в великое значение революционного порыва для будущего нации пронизывают центральное произведение Жеромского этих лет — «несценическую» драму «Роза» (1909). Это произведение, характерное для литературных тенденций эпохи, сочетало реалистические сцены с фантастическим сюжетом и фантастическими персонажами (Божество, голоса в вихре и пр.), в ряде картин перекликалось с романтической драмой Мицкевича (третья часть «Дзядов») и с символическими образами Выспяньского.

В форме обобщенного, укрупненного действия Жеромский стремился дать в нем философский синтез, осмысление революционных событий, оценку роли в революции отдельных партий и социальных групп. Он клеймит поспешивших предать революцию и отмежеваться от нее реакционеров, скептически изображает псевдореволюционную суету ППСовских политиков, с уважением и симпатией отзывается о бескорыстной преданности делу народа польских социал-демократов (Загозда). Герой драмы Чаровиц, иногда, выступающий в ней как явный *porte parole* самого автора, выражает его разочарование, безуспешные поиски правильного пути. В финале драмы Жеромский отводит решающую роль фантастическому научному изобретению: смертоносный испепеляющий огонь инженера Дана (некто вроде гиперболоида инженера Гарина) обращает в бегство царскую армию.

В произведении, свидетельствующем о безвыходном тупике, в котором ощущал себя писатель, не было тем не менее акцентов отступничества, примирения с контрреволюционной реакцией. На вопрос: нужно ли было подниматься на борьбу? оправданы ли понесенные жертвы? драма дает однозначно положительный ответ.

Другие произведения Жеромского этого времени также сложны и противоречивы. Модернистское влияние проявляется в стилизованной, вычурной прозе «Повести об Удалом Вальгеже» (1906), в сложной форме «Думы о гетмане» (1908); но и в них писатель проводит свои любимые идеи — осуждает феодальную анархию и произвол, выступает против извечной панской «экспансии на Восток» и т. д. Переживая глубокий идейный кризис, порою поддаваясь натиску декаданса, нередко усваивая модернистские приемы литературного письма, Жеромский остался верен своему взгляду на задачи литературы, на ее место в жизни.

«Искусство родилось на чердаке. Спускаясь в салон, оно становится кокоткой или лакеем», — писал Жеромский. «До чего же все это скучно, скучно как модные носки, шляпы, галстуки и зонтики! Все это — ничтожество и грязь, которая с литературой не имеет ничего общего», — пишет Жеромский в 1907 г. о польских и русских декадентских изданиях.

В феврале 1907 г. во время поездки в Италию, куда Жеромский повез лечить больного сына, он знакомится с М. Горьким и Л. Андреевым, в обществе которых проводит на острове Капри около двух месяцев. Между Жеромским и русскими писателями, в лице которых он нашел «милых людей и хороших товарищей», завязались дружественные отношения. Горький отзывался о польском писателе (в письме к И. П. Ладыжникову), как о человеке «интересном»¹. Незадолго до смерти, вспоминая о Жеромском, он писал о нем: «Жеромский внутренне — имел кое-что общее с Чеховым»².

После поражения революции 1905 года полицейские преследования коснулись и Жеромского. Ему пришлось уехать из Наленцова, где он, с юности тяготившийся своей бездомностью, казалось, обрел наконец пристанище. Однако скрыться от полиции ему все же не удалось. Осенью 1908 г. он был арестован в Варшаве и после освобождения из тюрьмы вынужден был эмигрировать.

В Париже (1910—1912), а затем в Кракове и Закопане он снова в разных аспектах, на историческом и современном материале, ставит в своем творчестве тему национально-освободительной борьбы. Драма «Сулковский» посвящена и ранее привлекавшей писателя наполеоновской эпохе. Отдавая должное литературным тенденциям своего времени, он утверждает в ней идеал возвышающейся над толпой, одинокой, «сверхчеловеческой» личности. Таков главный герой драмы — соперничающий с военным гением Наполеона польский патриот, офицер Сулковский.

В «Красоте жизни» (1912) этот же тип несгибаемого воина-патриота, рыцаря без страха и упрека воссоздан в образе Петра Розлуцкого. Петр любит дочь своего командира генерала Полепова русскую девушку Татьяну — человека редкой силы характера, красоты и обаяния. Но он вынужден отказаться от этой любви, сулящей ему всю радость и красоту жизни, о которой только может мечтать человек, во имя «красоты» высшей — красоты служения народу, патриотическому долгу.

Снова Жеромский обратился к дорогой для него надежде на избавительную роль великого научного открытия. Розлуцкий мечтает о «стеклянной эпохе», которая наступит на земле благодаря технической революции в использовании энергии воды и в строительстве. Вместо жалкого прозябания в грязных и смрадных лачугах люди будут жить всегда в стеклянных домах, теплых и солнечных. Стеклоянные дома — символ красивой, чистой, радостной жизни. Слова коммунистического манифеста

¹ М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 29, стр. 16.

² Там же, т. 30, стр. 295.

слышатся Розлуцкому в шуме пропеллера аэроплана, над изобретением которого он трудится в конце романа.

Одновременно с созданием этих произведений, в которых нащупывались фантастические пути освобождения страны и действовали герои романтики и индивидуалисты, подчеркнуто противопоставляемые своему окружению, Жеромский не порывает в своем творчестве и с линией описательно достоверной, строго реалистической исторической прозы. Еще в Париже, оторванный от родины, он снова переносится мыслью в любимые свентокшижские горы, снова вспоминает слышанные в юности рассказы о восстании 1863 года и один из них — «семейное предание» об истории любви бедной шляхтянки к князю-повстанцу — кладет в основу исторической повести «Верная река» (1912).

Подобно урагану ворвался бурный 1863 год в маленькое шляхетское имение, где полувоспитанницей, полуэкономкой жила в семье своих родственников Саломея Брыницкая. Она всегда была далека от политики, но ей довольно и любви к ее отцу, участнику восстания, чтобы, рискуя жизнью, спрятать у себя в доме раненого князя Юзефа. Любовь к нему еще больше сближает ее с общенациональным и, как она чувствует, правым делом. Но величие души Саломеи не спасло ее от личной трагедии, и жизненная драма девушки, трагическая развязка ее любви сливается с трагедией родины. Причина несчастья героини и несчастья страны одна и та же: это классовый эгоизм польского магнатства, «неисправимая кастовая узость великих мира сего». Мать Юзефа, княгиня, не может «без отвращения представить себе, что ее сын женится на этой особе». Она не хочет также, чтобы ее сын — наследник богатого княжеского рода — возвращался в повстанческий отряд: «Он должен отказаться от этих сумасбродных замыслов. Не его дело скитаться по гнилым логовам, валяться на соломе вместе с мужиками. Он должен помнить, что он пан и князь».

Но во всех превратностях истории остается нечто неизменно верное, надежное, неумирающее, что обещает страдающим людям будущее возрождение жизни. Это — родина, это — народ. И сила эта символизируется в романе Жеромского в образе «верной реки». Она, «как мать», омыла раны Юзефа, она похоронила на своем дне «секрет отчизны» — сумку с повстанческими документами, и только она поняла муку обиженной ясновельможными панами гордой девушки-сироты, приняла в свои волны деньги, которыми княгиня хотела откупиться от Саломеи.

Как известно, польское восстание 1863 года было поддержано русскими революционными демократами. Русские революционеры сражались в рядах повстанцев и многие погибли в боях или на эшафоте. Образ командира повстанческого отряда русского офицера Безкишкина, казненного царскими карателями на площади города Влоццева, привлекал к себе внимание будущего пи-

сателя еще в гимназические годы. И в дальнейшем Жеромский, преемник демократической традиции польской литературы, всегда сопротивлялся националистической односторонности. Русские люди, появившиеся на страницах его ранних произведений, были не только грубыми завоевателями, ассимиляторами. Среди них был и доктор Вилкин, который на банкете у губернского предводителя демонстративно отверг тост «за успешную и быструю русификацию этого края» («Курган»). Русские офицеры в рассказе «Эхо лесов» — это не жестокие каратели, а люди воинского долга, суровой солдатской справедливости.

Так и в «Верной реке» выведен психологически разветвленный образ начальника карательного отряда офицера Весницына. В университетские годы он зачитывался статьями «гениального Герцена». Служба в Польше во время подавления восстания для него мучительна, он все время как будто слышит именно к нему обращенные слова Герцена, клеймящие царских воронов. Но он слаб, малодушен, привычка к повиновению побеждает юношеское свободолюбие Весницына, и он не переходит на сторону повстанцев, как те герои — русские офицеры и солдаты, которые сражались за свободу Польши.

Во время первой мировой войны, живя в Галиции, Жеромский работает над большим эпическим произведением из современной жизни — трилогией «Борьба с сатаной»: «Обращение Иуды» (1916), «Метель» (1916), «Charitas» (1919). И в этих романах появляется образ одинокого героя — избавителя современного общества, и снова, как еще в 1908—1909 гг. («История греха», «Роза»), в качестве положительной программы Жеромский выдвигает утопию. После долгих и мучительных исканий и ряда разочарований (действие первых двух томов трилогии в основном происходит во Франции, и писатель сталкивает героя романа Ненаского с рядом политических программ, в том числе с анархо-синдикализмом, которые тот отвергает) Ненаский приходит к убеждению, что бороться с организованной, сплоченной, почти несокрушимой силой капитализма можно лишь «ее же средствами». Он хочет взорвать изнутри капиталистическое общество, используя всемогущую в нем силу денег. Случай приходит ему на помощь: старый капиталист чудесным образом духовно перерождается и, умирая, завещает фантазеру-герою миллионы для его целей. Ненаский скупает большие площади земли у иностранных капиталистов в Домбровском угольном бассейне и строит там шахты и заводы, которые хочет передать в кооперативную собственность польским рабочим («Метель»).

Но так же, как ранее, в «Истории греха», Жеромский-реалист и здесь не может не показать фантастичности плана социального переустройства, который зиждется на личных качествах и доброй воле одного человека. В самом начале реализации

своих идей Ненаский убит фанатиками-анархистами. Деньги попадают к его тестю, старому аферисту Грановскому, который, разумеется, и не думает пускать их на какие-то общественные цели.

В третьем томе трилогии (роман «Charitas») Жеромский уже не пытается искать пути к «воскрешению» современного умирающего буржуазного общества. Со всей остротой своего беспощадного реализма он клеймит империалистическую войну, от которой националисты ожидали независимости Польши. Не поддавшись этому обману, писатель в истинном свете изобразил формируемые в Австрии для войны с Россией легионы Пилсудского — военно-политическую аферу польской буржуазии, в которой «революционности не было ни на грош». Писатель показывает, что чистый, самоотверженный патриотизм молодежи поруган в этих легионах, где солдат заставляли приносить присягу на верность австрийскому императору; молодежь попадает в руки пройдох, ищущих почестей и власти, садистов и убийц, — таких, как поручик Лешек Сница, беспринципный декадентствующий художник, ставший доносчиком и палачом.

Батальные сцены романа передают ненависть народов к империалистической войне. Одетым в солдатские шинели польским хлопам и русским крестьянам нечего делить, они не чувствуют друг к другу никакой вражды. Русские солдаты жалеют оставшихся без крова мирных жителей, кормят их. Солдат Михайло, который подбирает в поле возле убитой матери голодную польскую девочку Зосю, три недели носит ее на руках в походе, таким рисует Жеромский русского человека.

«Мне все время кажется, — писал Жеромский во время работы над трилогией, — что весь современный мир стоит на пороге великой социальной революции, и выражением этого чувства будет мой роман. Мне уже все равно, будет он нравиться или нет. Я хотел бы только написать его со всей силой внутренней убежденности». Но реальных путей, которыми современное общество движется к социалистической революции, исторического содержания этой революции Жеромский не понимал. Герой романа спрашивает: «Где найти силу, с которой можно приступить к главному, что мучит, как вражеское копьё, занозой торчащее в разорванном боку, — к борьбе за человека-бедняка, за то, чтобы заслонить людей преследуемых, поднять с земли тех, кого попрали сапоги богатей? Какой силой и властью объединить всех благородных соотечественников в великий лагерь защиты нации и социального наступления?» Этот вопрос героя остается без ответа. Но по силе ненависти к капитализму, по страстности призыва к «борьбе с сатаной» — с уродливыми силами капиталистического рабства — трилогия Жеромского не знает равного себе произведения в польской литературе 910-х годов.

После 1918 г., в первые годы существования независимой буржуазной республики, Жеромский еще верил в то, что «чудо»

освобождения вдохнет патриотизм и благородный энтузиазм в господствующие классы, что они искупят свой «тяжелый грех» перед народом. Нельзя без горечи читать, как он старался уверить себя, что «Польша должна выработать и выработает высший и лучший идеал общественной жизни, чем коммунистическая Россия, создаст более высокую материальную цивилизацию, чем трудящаяся Германия». И все больше ему приходилось убеждаться, что «самодовольство и эгоизм богачей, хитрость каналов и торгашей, все вокруг превращая в чистоган, по-старому над всем властвует и всем заправляет», что «прежняя нищета, как и во времена неволи, плачет кровавыми слезами».

Все меньше остается у Жеромского оптимизма и энтузиазма. Все сильнее его голос звучит как гневный голос обвинителя: «И это — осуществление святой мечты, дарованное современному поколению за разбросанные по земле кости героев?... То, что существует сегодня, — это не Польша, которую видели в своих мечтах когорты героев и их барабанщики, великие поэты. Это мир, который стоит не выше, а ниже своего окружения». Растущее изо дня в день разочарование окрашивает художественные произведения и публицистику писателя. Но все же он продолжает активную деятельность, начатую с первых же дней государственной независимости. Он выступает против войны с Советской Россией, которая «торжественно декларировала свободу Польши», и требует от правительства проведения «великих, главных, коренных общественных преобразований, немедленного действия... — наделения землей всех безземельных, насыщения голодных и полной справедливости для каждого человека и гражданина» («Начало мира труда», 1919 и др.). Писатель с энтузиазмом встречает возвращение Польше части ее западных земель и свою гордость историей этого края, его людьми и природой выражает в ряде произведений, в которых поэтичность образов и языка соединяется с фактической точностью и полнотой научной информации («Висла», 1918; «Ветер с моря», 1922; «Междуморье», 1924).

Как организатор и публицист, Жеромский много трудится для демократизации культурной жизни страны, создания творческой атмосферы в союзах работников искусств («Организации профессиональной интеллигенции», «Проект Академии польской литературы» и другие статьи). Его авторитет писателя и общественного деятеля был к этому времени чрезвычайно высок. Простота, готовность всегда стать на сторону справедливого дела, приветливость и отзывчивость Жеромского были широко известны. Ему писали со всех концов страны незнакомые люди, читатели его книг, прося совета и помощи, и, как вспоминают близкие писателя, не было случая, чтобы какое-нибудь письмо осталось без ответа, просьба без внимания.

Но вся эта кипучая деятельность Жеромского не приносила и не могла принести желаемой пользы. Он понимал это яснее всех. «Бичи из песка» — такое многозначительное название дал он сборнику своих публицистических статей первых лет независимости, готовя их к печати в 1925 г. Следы освобождения от иллюзий хранит и художественное творчество Жеромского, хотя в нем еще долго, противореча друг другу, выступают солидарность с революционным движением народа и стремление уберечь шляхту от справедливого возмездия. Так, внутренних противоречий полны драмы «Белее снега» (1919), «Белая перчатка» (1920) и очень сильная в ряде сцен драма «Туронь» (1923). Красной нитью проходит через каждую из них тема революции, трактуемая всегда двойственно и с явной тенденцией показать жестокость и дикость народной расправы с панями. Жеромский не оспаривает права народа на уничтожение своих классовых врагов («если б пролить всю вашу шляхетскую кровь, так чтобы она рекой лилась в придорожных рвах — и то не смыть ей вашей вины, не утолить нашей мужицкой обиды», — весомо звучит в драме «Туронь» аргумент вождя крестьянского восстания Якуба Шели). Но он упорно противопоставляет перспективе насильственного свержения строя призыв к добровольному отречению патриотов-шляхтичей от своих земель и привилегий.

Правда, в своей последней пьесе — комедии «Перепелочка» (1924) писатель взамен подобных утопических проектов кардинальных общественных преобразований снова как бы возвращается к «минимальной» программе своего раннего творчества — к идее полезной просветительской деятельности на благо народа. Отличающаяся стремительным развитием действия, оригинальностью ситуаций, тонким сочетанием трагедийности с лиричностью и комизмом, эта примечательная по своим сценическим достоинствам пьеса была последней попыткой Жеромского возродить былой энтузиазм, воскресить веру в то, что полезный честный труд постепенно преобразит жизнь в еще не совершенной Польше. Почти одновременно с ней выходит в свет роман «Канун весны» (1925), отразивший всю глубину и непоправимость пережитого им крушения надежд.

«Мое понимание хода вещей всегда было ошибочным... Все и всегда совершалось иначе, чем я задумывал, предвидел, рассчитывал. Все стало иначе, чем я представлял себе в своих мечтах», — это нелегкое признание, сделанное Жеромским в конце его жизненного пути (рассказ «Ошибка», 1925), могло бы послужить эпиграфом к роману, подытожившему его творчество.

По художественным средствам — приемам создания образа, композиции — «Канун весны» дает мало нового в сравнении с уже известными произведениями писателя. Как «Бездомные» и «Обращение Иуды» он является романом-биографией героя, который, стремясь определить свой жизненный путь, в поисках

правды сталкивается с различными людьми, проблемами, способами мышления. В большом приближении, как бы под увеличительным стеклом, показано в нем несколько фрагментов жизни Цезария Барыки: детские и юные годы, проведенные в Баку, где он находился во время Октябрьской революции, репатриация и беззаботное времяпровождение в усадьбе приятеля Навлочи, наконец, Варшава, где Барыка якобы учится на медицинском факультете, на самом же деле занимается своим политическим образованием. В романе широко применяется знакомая уже по прежним произведениям Жеромского техника споров и дискуссий, приближающих к познанию правды, но не дающих ее в окончательном виде. Такими спорами Барыки с коммунистом Люлеком и с другом его умерших родителей, крупным государственным чиновником Гаёвцем, представляющим позицию правительства, насыщена последняя, третья часть книги.

Но эта обычная для Жеромского форма наполняется в романе новым содержанием, поскольку все переживания героя, все его горькие раздумья и терзания порождены действительностью «свободного» польского государства. Писатель выступает в «Кануне весны» беспощадным судьей этой действительности и судьей собственных ошибок. Он окончательно хоронит в нем свою заветную мечту о безмятежной эпохе «стеклянных домов»: в «Кануне весны» она навсегда развеяна, помещена в сферу мифа, фантазии. Барыка, вернувшись на родину из России, видит в Польше не счастливую жизнь народа в стеклянных домах, о которой рассказывал ему отец, человек поколения Жеромского, а непередаваемую нищету, горе и несправие. «Почему вы не даете земли безземельным? Почему вы именем Польши угнетаете не поляков? Почему вокруг столько нищеты?» — обвиняет Барыка правителей Польши.

Цезарий Барыка является первым положительным героем Жеромского, который не принимает определенных решений, не выступает с утопическими, но выношенными, ставшими дорожкой жизни планами. Впервые, как метко заметил современный польский исследователь Г. Маркевич, Жеромский пишет «не роман-рецепт, а роман-вопрос о путях развития Польши».

Впервые писатель воздерживается от каких-либо определенных рекомендаций. Но, чутко улавливая веяния времени, направление общественного развития, он не может не отразить растущую в Польше силу рабочего движения и влияние коммунистических идей. Барыка, после многих исканий и скитаний, в финальной сцене романа становится под красным знаменем во главе колонны первомайской демонстрации. Это сама по себе многозначная концовка, однако, не означала, что Жеромский был полностью солидарен с коммунистическим рабочим движением. Признавая бескорыстную идейность польских коммунистов, восхищаясь «отвагой Ленина», «непреклонным мужеством», смелым

дерзанием большевиков, предпринявших «великую попытку совершенствования человеческого общества», писатель продолжал мечтать о достижении справедливости «без убийства людей людьми», «не насилием, а любовью». События Октябрьской революции описаны им в романе как исторически справедливый, но слепой и беспощадный взрыв стихии, высвобождающий в людях жестокие, темные инстинкты.

Противоречивость, непоследовательность позиции Жеромского вызвала справедливое осуждение тогдашней польской марксистской критики. Но она же признавала и ценила вдохновенное протестантство писателя, отвагу, с которой он раскрывал диалектику жизни. «Великим сердцем в терновой чаще ошибок» назвал Жеромского в первой марксистской монографии о писателе Ю. Брун-Бронович.

«Канун весны» был первым произведением в польской литературе тех лет, в котором так открыто и смело разоблачалась мрачная действительность «свободного» польского государства. Это было произведение, значение которого вышло далеко за пределы литературы, которое оказало самое существенное воздействие на духовное формирование не одного поколения польской демократически настроенной молодежи.

Появление романа вызвало разнузданную травлю Жеромского со стороны реакционных националистических кругов. Писатель был предан анафеме, объявлен деморализатором молодежи, «агентом Москвы». Польское правительство отказалось поддерживать кандидатуру Жеромского, выдвинутую на Нобелевскую премию.

Преследования ускорили кончину уже тяжело больного автора «Кануна весны» — он умер 20 ноября 1925 г. Похороны Жеромского дождливым осенним днем собрали бесчисленные толпы народа, превратились в колоссальную манифестацию. Польская литература, польский народ прощались с художником, ставшим совестью своего поколения, властителем дум и чувств польского читателя.

«Мы так привыкли каждую секунду оглядываться на Жеромского, так привыкли знать, что он является сердцем, мыслью, совестью народа, что смерть его стала раной на живом теле, которая не скоро заживет. Травой порастают все могилы, жизнь все побеждает, ее течение не прекращается; но во всей Польше нет никого, кто бы мог занять место, опустевшее после Жеромского. Он был единственным и в некотором роде *последним*», — писал в некрологе Бой-Желеньский.

В польской литературе начала XX в. Жеромский явился наиболее полнокровным, наиболее многосторонним выразителем своего времени. Чувство современности, постоянное биение пульса жизни всегда было неотъемлемой, главной чертой творчества писателя. Запечатлеть жизнь в ее новых, современных формах, найти и показать читателям способ уничтожить ее уродства, по-

вести за собой всех лучших людей своей страны — таковы были цели творчества Жеромского. Вся жизнь, весь труд писателя открыто посвящены двум задачам — «обнажать, вскрывать польские раны, чтобы они не покрылись пеленой подлости», и «искать в темноте пути, ведущие к счастью родного народа».

В ту эпоху, в которую Жеромский жил и творил — в эпоху рабочего движения, пролетарских революций, — чуткая гражданская совесть писателя, его патриотизм не могли не найти точек соприкосновения с социализмом. Это наложило существенный отпечаток на мировоззрение писателя, придало особый характер его демократизму. С интересом наблюдая за рабочим движением, испытывая влияние социалистических идей, Жеромский достиг той степени прогрессивности, радикализма взглядов, которая была возможна для позиции буржуазного демократа в его эпоху. Но Жеромский не поднялся до уровня революционной марксистской идеологии, и поэтому его взглядам свойственна противоречивость, резкие колебания от смелых антибуржуазных положений до утопических рекомендаций, которыми он как бы старается смягчить намечаемые им же самим революционные выводы.

Так же, как и взгляды Жеромского, его художественное творчество неоднородно и неравноценно. Продолжая и развивая лучшие традиции критического реализма, писатель ставил перед собой задачи, которые трудно и подчас невозможно было решить средствами этого метода. В то же время мировоззрение писателя и общие литературные условия Польши его времени не давали достаточных возможностей для перехода на путь социалистического реализма. Художественный метод Жеромского осложнялся поэтому исканиями в области романтизма и модернизма, результатами которых были подчас достижения, а подчас и художественные просчеты. Сложный и противоречивый метод писателя, с одной стороны, накапливал элементы, подготовившие впоследствии появление социалистического реализма в польской литературе, с другой же стороны, в творчестве Жеромского проявилась наглядно, как и у многих других поздних реалистов, ограниченность возможностей критического реализма, «слияние» его с модернизмом, иррационализмом. В его творчестве эти тенденции, отражающие развитие критического реализма в XX в. в польской и мировой литературе, обозначились очень ярко и полно.

ЛИТЕРАТУРА
1918—1944 гг.



В 1918 г., после более чем ста лет национального порабощения, вновь образовалось польское государство. Рухнули три монархии, в течение столь долгого времени угнетавшие польский народ. Великая Октябрьская социалистическая революция аннулировала все соглашения о разделах Польши. Вынуждены были признать независимость Польши и империалистические державы. В жизни польского народа восстановление национального государства явилось событием огромного исторического значения. Были сметены границы, искусственно, варварским образом разделявшие страну на три части. Появилась возможность независимого от стран-захватчиков национального, экономического, политического и культурного развития.

Но восстановленная Польша стала буржуазно-помещичьим государством. Власть в стране захватили буржуазно-националистические партии. Положение трудящихся с первых же лет независимости (отмеченных к тому же послевоенной хозяйственной разрухой) было весьма тяжелым. Постоянным явлением была безработица в городах, земельный голод в деревне. Правящие классы обнаружили полную неспособность ликвидировать унаследованную от времен национального порабощения экономическую отсталость. В хозяйственной жизни наблюдался застой, росла зависимость от иностранного капитала. Во внешней политике преобладала враждебность к восточному соседу. В 1920 г. Польша при поддержке империалистов Антанты развязала захватническую войну против Советской России. При определении восточных границ в состав Польши вошли Западная Украина и Западная Белоруссия. Притеснения, которым подвергались национальные меньшинства, стали одним из источников внутренней слабости страны. Демократические свободы, провозглашенные под нажимом масс при создании польского государства, на практике урезывались и попирались. С первых дней своего образования (1918) вынуждена была работать на нелегальном положении Коммунистическая партия Польши. А после государственного переворота 1926 г. правящая верхушка во главе с Пилсудским переходит к фашистско-диктаторским методам правления. Образование национального государства еще более усилило антагонизм между буржуазией и пролетариатом. Если в условиях национального угнетения буржуазии удавалось обманывать значительную часть трудящихся национа-

листическими лозунгами, то теперь это было значительно труднее. Пример Октябрьской революции всколыхнул народные массы. Пролетариат и крестьянство в труднейших условиях вели борьбу за свои права. Росло влияние нелегальной КПП.

Новые условия жизни польской нации, острые классовые противоречия определили и развитие всей польской культуры, и в том числе литературы периода существования независимого буржуазного государства, так называемого «межвоенного двадцатилетия» (1918—1939). Можно выделить два этапа в развитии литературы этих лет: 20-е и 30-е годы.

Литература 20-х годов начинается с осмысления самого факта восстановления национальной независимости и всего, что принесла она в жизнь народа, с осмысления уроков войны и революционного подъема. Начинаются поиски новых путей, споры о том, каким должно быть современное искусство. Характерен в связи с этим расчет с традициями предшествующего периода, расцвет художественного эксперимента в поэзии. Обнажившиеся общественные противоречия стимулируют развитие социально-политического романа, представленного писателями, стоявшими, в основном, на общедемократических позициях. Одновременно происходит, особенно интенсивно во второй половине 20-х годов, становление революционной пролетарской литературы, раскрывающей свое классовое, социалистическое содержание, идущей по пути идейно-художественного новаторства.

В 30-е годы литературный процесс отражает новые явления в общественно-политической жизни: наступление европейского фашизма и отечественной реакции, экономический кризис, растущая военная опасность, активизация борьбы трудящихся масс в середине десятилетия, складывание антифашистского фронта. Революционно-пролетарская литература развивается по пути социалистического реализма, предпринимая с революционных позиций всесторонний анализ общественно-политической жизни в стране. Все более ощутимым становится ее воздействие на писателей общедемократического лагеря. Писатели-демократы все настойчивее обращаются к противоречиям реальной действительности (хотя это не всегда сопровождается глубокой их интерпретацией), активно протестуют против наступления фашизма на культуру и демократию. В то же время в творчестве многих авторов усиливаются стремление к деформирующему изображению действительности, тенденции камерного, подчас ущербного психологизма в прозе, настроения катастрофизма в поэзии.

В качестве рубежа между двумя периодами можно принять 1932 г. В этом году выходят произведения, во многом определившие развитие революционной литературы: «Кордиан и хам» Л. Кручковского, «Печаль и песня» В. Броневского и др. Первые два тома тетралогии М. Домбровской «Ночи и дни» как бы завершают развитие польского романа 20-х годов.

На всем протяжении межвоенного двадцатилетия литература была полем острой идеологической борьбы. Против идей революции и демократии выступали защитники устоев буржуазного государства, трубадуры правящей клики, глашатаи националистических и откровенно профашистских лозунгов. На творчество ряда писателей оказывала влияние католическая церковь.

Особый этап в развитии литературы XX в. представляет литература периода гитлеровской оккупации Польши (1939—1944).

Первые годы независимости были в польской литературе временем бурного формирования новых эстетических понятий, борьбы за искусство, которое соответствовало бы новым историческим условиям и задачам. Процесс осознания литературой своего места в новой действительности требовал известного времени и не обошелся, особенно на первых порах, без крайностей, дани иллюзиям, поспешных решений. Во многих литературных программах, книгах и статьях тех лет присутствует мысль о наступившем, наконец, долгожданном освобождении польского искусства от бремени общественно-патриотических проблем. Теоретики различных литературных групп приходили к выводу, что, пока Польша не обрела независимость, литература играла особую роль: она по необходимости была тенденциозной, подчиняла художественные требования идейным, воспитывала народ в духе борьбы за национальное самоутверждение. Теперь же, по мнению этих теоретиков, такие требования к литературе пора снять с повестки дня, и она должна заняться «сама собой», совершенствованием средств художественного выражения. Прогресс в литературе ставился сторонниками этой концепции в зависимость от развития «чистых» средств выражения, «чистой» формы, «чистых» художественных жанров. В специфической для польской общественно-литературной жизни оболочке проглядывалась общая закономерность развития европейской литературы XX в. — стремление к обновлению художественной формы, к выработке нового художественного сознания и восприятия. Новаторский дух, поиски нового в искусстве сильнее всего — и не только в Польше — проявились в поэзии. Именно на почве поэтических исканий возникли наиболее крайние литературные программы и доктрины двадцатилетия.

Своеобразным преломлением отмеченных выше стремлений явился характерный для поэзии первых лет независимости культ жизненной силы, так называемый витализм, за которым скрывалась охватившая широкие круги интеллигенции радость в связи с достижением великой цели предшествующих поколений. В эти годы возникают три основные поэтические группировки, каждая из которых претендовала на ведущую роль в создании «новой поэзии»: «Скамандр», футуристы (и их разновидность — формисты), экспрессионисты. Каждая из них была в той или иной

степени связана с поэзией предшествующего периода, «Молодой Польши», и вместе с тем стремилась от нее отмежеваться, пересмотреть ее принципы и отбросить обветшавшее. Надо признать, что творческие установки поэтов, входивших в эти группы, по крайней мере на первых порах не разнились между собой так, как об этом можно было бы судить на основании тогдашней ожесточенной полемики. Общее заключалось в философской основе идейно-художественных программ (интуиционизм в духе Бергсона); в установке на стихийность творчества, воспевание динамики жизни в разных ее проявлениях, в тенденциях биологизма. Различия же шли скорее в области стихосложения, поэтического словаря, в некоторых принципах построения образа. Общими для всего поколения 1918—1925 гг. чертами можно считать стремление к конкретно-чувственному поэтическому образу, своеобразный эмпиризм в качестве принципа творчества, то, что в литературоведении определяют иногда как своего рода сенсуализм в весьма расширительном понимании этого термина. Близость между группировками не ограничивалась сходством программных идей. Она дала себя знать и в общем характере поэтики, которой присуща была своеобразная синкретическая широта.

В польском литературоведении (К. Выка) отмечено, что такие понятия, как экспрессионизм и футуризм, около 1920 г. оставались в сознании польских поэтов неуточненными, употреблялись всеми как синоним новых явлений в искусстве. Правда, вскоре между разными группами происходит размежевание, особенно по линии теоретических манифестов. Но, например, в первых своих выступлениях поэты группы «Скамандр», впоследствии антагонисты футуристов, называли свою программу футуристической. «В «Скамандре», — писал Я. Ивашкевич, — возник и осознал себя истинный польский футуризм...». Ю. Тувим заявлял в 1918 г.: «Я буду первым в Польше футуристом». И действительно, в его первых сборниках господствует тот же витализм, то же стремление к сокрушению прежних поэтических канонов, что и в произведениях футуристов. Лишь со временем из синкретической «плазмы» выкристаллизовываются специфические черты отдельных группировок. Но параллельно с этим намечаются и принципиальные различия в творчестве представителей одной и той же группы, вырисовываются во всей определенности отдельные поэтические индивидуальности.

Приблизительно к 1923—1925 гг. заканчивается этап шумных манифестов и программ, период стремления групп к самоопределению. В то же время, не успев сложиться, эти группы либо распадаются (футуристы, экспрессионисты), либо, по-прежнему объединенные общим пэданием и некоторыми внешними чертами и признаками, уже не составляют единого целого («Скамандр»). Процесс их дифференциации был закономерен, определялся общественной действительностью. Правда, в середине 20-х годов

возникают новые поэтические группы. С программой разрыва с традиционным стихосложением, образностью, рифмой и ритмом выступает группа поэтов-«авангардистов», сложившаяся вокруг журнала «Звротница». Но программное стремление к эксперименту в области формы не стало главным направлением дальнейшего развития межвоенной поэзии. Действительность все более настойчиво и властно вторгалась в поэтические лаборатории, не исключая и лаборатории «авангарда», заставляла поэтов на практике все чаще отказываться от теории «автономного искусства». Проявлением этой закономерности, свидетельством изменений в поэтической атмосфере и немаловажным фактором в приближении всей польской поэзии к жизни является образование в 1925 г. группы революционных поэтов, которую возглавил В. Броневский. Эта группа, растущая и крепнущая, объединенная прежде всего четкой идейной программой, с каждым годом играет все более видную роль в развитии поэзии, открывая новые источники содержания, новые художественные горизонты.

Из поэтов предшествующего периода, вступивших в послевоенную литературу (Мириам, Тетмайер, Каспрович и др.), только Л. Стафф и Б. Лесьмян, продолжая активно участвовать в литературной жизни, сумели стать на уровень художественных поисков и требований нового времени.

Поэзия Леопольда Стаффа (1878—1957), творившего на протяжении шестидесяти лет, в каждой эпохе оставалась явлением живым и развивающимся. Для него характерно умение находить эстетические ценности в реальной действительности, оптимистическое мироощущение, гуманистическое прославление человека и его труда, стремление к простоте и ясности стиха, определяемое иногда как своего рода неоклассицизм. Стафф был признанным патроном «Скамандра». Преодолевая упадочные настроения и символистские тенденции периода «Молодой Польши», он предвосхитил в своих стихах (сб. «Полевые тропинки», 1919) «скамандритов» на пути воспевания повседневности и во многом указал им этот путь. Особенно справедливо это по отношению к Тувиму, чья поэтическая индивидуальность формировалась под большим влиянием Стаффа. Но, конечно, в интерпретации повседневности между Стаффом и «скамандритами» существовали серьезные различия. Если, например, Стафф, как заметил современный критик А. Сандауэр, возвышает повседневность даже тогда, когда славит доение коров и «навоз, благоухающий, как все ароматы Аравии», то его младшие современники, наоборот, стремятся к передаче повседневности во всей прозаично-гнетущей и жестокой непосредственности.

В творчестве Болеслава Лесьмяна (1877—1937), наиболее яркого среди поэтов, вышедших из символистского круга, своеобразно проявились характерные для начала 20-х годов чувственное восприятие полноты жизни, предметность и конкретность наблю-

дения, переносимые поэтом даже в сказочный мир фантазии. Для всех томов поэзии Лесьмяна («Сад на перепутье», 1912; «Луг», 1920; «Студеное питье», 1936; посмертный сборник «Лесное деяние», 1938) является общим стирание граней между действительностью и фантазией, восприятие сказочно-условного мира как реально данного, окрашенная мистицизмом жажда биологического растворения в природе. В деформированном, фантастическом и гротескном мире поэзии Лесьмяна оживают мотивы народных сказаний, преданий и суеверий, с помощью которых поэт раскрывает богатство человеческих чувств и страстей, упоение жизнью, неисчерпаемую красоту природы. Стихотворения Лесьмяна отличаются версификационным разнообразием, необыкновенно богатой лексикой — использованием архаизмов, народных речений, оригинальным словотворчеством. Если творчество Стаффа явилось связующим звеном между поэзией «Молодой Польши» и «классической» линией межвоенной поэзии, то лирика Лесьмяна, расширившая границы поэтической фантазии, послужила как бы мостом от «Молодой Польши» к разного рода опытам, разбивающим рационалистическую структуру традиционной поэзии, хотя это обстоятельство при жизни поэта осознано не было.

Одной из первых по времени возникновения (но не по значимости) поэтических группировок в послевоенной Польше была группа экспрессионистов, издававшая в 1917—1922 гг. в Познани журнал «Здруй» (с которым сотрудничала также группа художников «Бунт»). В 1918 г. с декларацией, формулирующей программу журнала, выступил С. Пшибышевский. Более развернуто взгляды группы были изложены в статье Яна Штура «Чего мы хотим» (1920). Экспрессионисты противопоставляли свою программу младопольскому «импрессионизму» и шли по пути дальнейшей индивидуализации и субъективизации поэтического слова, стремясь выразить «метафизическую сущность» человеческой психики, «крик души», «обнаженное переживание в чистом виде», вне связи с внешней действительностью. Программа «Здруя» была довольно неясной и абстрактной. По сути дела она недалеко отошла от субъективной поэзии «Молодой Польши», чем и объясняется участие на страницах журнала и многих поэтов предшествующей эпохи (Мириам, Каспрович и др.). Экспрессионисты как группа вскоре прекратили существование и не оставили значительного поэтического наследства. Другое дело — экспрессионизм как принцип художественного творчества, понимаемый в широком смысле, который оказал значительное влияние на развитие польской поэзии и прозы двадцатилетия (в частности, на раннее творчество поэтов «Скамандра»).

С экспрессионистами была связана группа «Чартак», издавшая в 1922—1928 гг. три поэтических альманаха. «Чартак» связывал экспрессионистские тенденции в поэзии с провозглашением утопического идеала сельской жизни, бегством от городской цивили-

лизации на лоно природы, с мистическими увлечениями, имевшими религиозно-социальную окраску. Самой интересной фигурой в этой группе был ее основатель Эмиль Зегадлович (1888—1941). В его творчестве выделяется балладный цикл «Бескидские бродяги» (1923) — народно-поэтическая стилизация, основанная на фольклоре карпатских горцев.

В целом же группа «Чартак», малочисленная, региональная, связанная почти исключительно с Бескидским краем, не участвовала активно в литературной жизни страны. Программа ее вскоре обнаружила свою утопичность и непригодность для решения сколько-нибудь значительных литературных проблем.

Что касается Зегадловича, его идейные взгляды претерпевают в 30-е годы значительную эволюцию: от патриархального консерватизма с религиозно-мистическим укладом он переходит к резкой критике буржуазного общества, активно участвует в антифашистской борьбе.

Первую скрипку в концерте «новой поэзии» в начале 20-х годов играла группа «Скамандр», создавшаяся вокруг одноименного ежемесячного журнала, который выходил в Варшаве в 1920—1928 и позднее в 1935—1939 гг. Начала же она складываться еще до организации этого ежемесячника на базе журнала студентов Варшавского университета «Pro arte et studio» (1916—1919), в котором выступали Ю. Тувим, Я. Лехонь и А. Слонимский, и поэтического кабаре «Пикадор» (1918—1919), основанного при их же участии. Вначале в состав «Скамандра» входили, кроме названных выше, также поэты К. Вежиньский и Я. Ивашкевич. Со временем «скамандритами» стали называть и других авторов, публиковавших свои стихи в журналах «Скамандр» и «Вядомости литерацке» и находившихся в кругу идейно-художественного воздействия группы. В декларации, опубликованной в первом номере «Скамандра», поэты группы заявляли: «Мы не выступаем с программой, потому что программа всегда обращена в прошлое. Мы хотим быть поэтами повседневности, и в этом наша вера и вся наша программа».

Лишь о первых годах существования «Скамандра» можно говорить как о периоде относительного, хотя также очень проблематического единства группы, с самого начала провозгласившей лозунг свободного развития каждого таланта и основанной на сосуществовании отличных друг от друга творческих индивидуальностей. Отталкиваясь от тенденций, господствовавших в период «Молодой Польши», «скамандриты», особенно Тувим, демократизировали поэзию, вводили в нее разговорную речь улицы, нового лирического героя — простого горожанина, представителя плебса. Понимание ими повседневности было достаточно широким, таило в себе зародыш последующего развития поэзии по реалистическому пути. В творчестве Тувима (особенно в его сатире) с каждым годом все отчетливее слышались ноты социального протеста,

разоблачались фашиствующие элементы. Не случайно на протяжении всего двадцатилетия эти ноты были предметом многочисленных нападков и инсинуаций со стороны разного рода мракобесов, прежде всего публицистов «национальной демократии» («эндеков»).

Наиболее яркой поэтической индивидуальностью среди «скамандритов» был Юлиан Тувим (1894—1953). Его стремление к новаторству, обогащению изобразительных средств поэзии, овладению новой тематикой проявилось уже в произведениях 20-х годов (сб. «Подстерегаю бога», 1918; «Пляшущий Сократ», 1920; «Седьмая осень», 1922; «Четвертый том стихов», 1923; «Слова в крови», 1926; «Чернолесье», 1929). В поэзии Тувима читателя привлекало многое: светлая и проникновенная лиричность, бунтарская жизнерадостность, влюбленность в реальный мир, в природу и человека, виртуозное владение словом. В конце 20-х годов в творчестве поэта наступает новый этап. Из его стихов исчезает теперь свойственный молодому Тувиму задорный, иногда беззаботный, виталистический оптимизм. Вместо динамической «поэтической новеллы» выступает на первый план лирика мудрой рефлексии. Появляется стремление к ясности, простоте, гармонии стиха (не случайно в этом плане обращение к традициям Кюхановского). И одновременно в творчестве Тувима все сильнее проявляются демократические симпатии, в него врывается политическая злободневность (знаменитое антимилитаристское стихотворение «К простому человеку», 1929). В своих сатирах он гневно высмеивает правящую клику, тупое и самодовольное мещанство.

Общественно-политическая действительность определила творческое развитие и другого видного поэта «Скамандра» Антония Слонимского (р. 1895). Начав с деклараций, возвещавших конец «национальной службы» польской литературы, Слонимский недолго демонстрировал свое незаурядное искусство владения приемами поэтического ремесла («Сонеты», 1918). Политический темперамент поэта берет верх. В конфискованной цензурой поэме «Черная весна» (1919) Слонимский выразил настроения радикальной польской интеллигенции 20-х годов, восставшей против «буржуа», сытого мещанина и филистера и в то же время опасавшейся революционного пробуждения масс. Характерной для творчества Слонимского становится либерально-демократическая позиция, приобретающая скепτικο-пессимистический оттенок по отношению не только к буржуазной действительности, но и к революционному движению, и Советскому Союзу. В своей риторико-рефлективной поэзии, с присущими ей интеллектуализмом, контролем разума над чувством, автоиронией, классической формой стиха, Слонимский выступает против империалистической реакции, войны, мракобесия и невежества («Парад», 1920; «Час поэзии», 1923; «Око в око», 1928 и др.). Позиция постоянного

оппозиционера по отношению к современной действительности, которой он противопоставлял рационализм и пацифизм, культ правительства «спецов», характерна и для «еженедельных хроник» Слонимского — политических фельетонов, регулярно публиковавшихся в «Ведомостях литературных» (1927—1939).

В поэзии Ярослава Ивашкевича (р. 1894) преобладают в межвоенный период камерные, интимные мотивы («Октостихи», 1919; «Дионисии», 1922; «Книга дня и книга ночи», 1929; «Возвращение в Европу», 1931; «Лето 1932», 1933; и др.). Созерцательная, с оттенком светлой грусти, лирика Ивашкевича привлекала внимание читателей искренностью раздумий над человеческой жизнью, отзывчивостью к красоте природы и человеческих чувств, богатством и тонкостью красок в изображении окружающего мира, строгой и отделанной формой. Но сближение с общественными проблемами действительности произойдет в его творчестве много позднее.

В 20—30-е годы издала ряд сборников Мария Павликовская-Ясножевская (1894—1945), завоевавшая известность прежде всего своей изящно-отточенной интимной лирикой и вошедшая в ряд виднейших мастеров польской лирической поэзии благодаря мелодичному строю стиха, чистоте и точности поэтической речи, тонкому лирическому юмору, иногда сопровождаемому ироническим подтекстом. Ее исключительно пластичным лирическим миниатюрам присущи лаконизм, утонченная отшлифованность мысли, афористичность, внимание к жизненным деталям, богатство ассоциаций. Мир тонких, поэтичных, легко ранимых чувств, характерный для поэтессы, был в принципе достаточно замкнутым, но и в него подчас врывалось ощущение суровых жизненных противоречий.

Талантливый мастер классического стиха Яц Лехонь (псевдоним Лешка Серафимовича; 1899—1956), редактор сатирического журнала «Цирюльник варшавский», придерживался консервативных общественных взглядов (после второй мировой войны он оказался в числе эмигрантов — противников народной власти). Известность Лехоню принес сборник патетико-риторических стихов «Пурпурная поэма» (1920), прославлявших стремление Польши к национальной независимости, возвеличивавших отечественную героико-культурную традицию, насыщенных реминисценциями из истории и романтической поэзии. В элегических, подчас пессимистических стихотворениях сборника «Серебряное и черное» (1924) проявилось симптоматичное для многих «скамандритов» разочарование в действительности независимой Польши, сменившее кратковременный период радости и торжества.

Надо сказать, что политические симпатии «скамандритов», не умевших разобраться в политической борьбе между фракциями внутри правящего класса, склонялись, особенно в 20-е годы, к лагерю пилсудчиков, за многими из которых стояло правосохра-

листическое прошлое, участие в легионах, воспринимавшееся тогда многими поляками как патриотический подвиг. Иллюзии, связанные с этим лагерем (к тому же в ряде отношений неоднородным), были в то время характерны для некоторых кругов интеллигенции, являвшихся противниками откровенно правых политических партий («эндеки»), а милсудчиков считавших по крайней мере относительно «левой» силой на политической арене. Но одни из «скамандритов» иллюзии эти со временем сумели преодолеть, у других консерватизм стал доминирующим в общественно-политическом содержании творчества.



Ярослав Иоанкевич

Лехонь и особенно Казимеж Вежиньский (1894—1969) путь развития Польши видели в укреплении власти «сильной руки» и прославляли в своей публицистике и стихах Пилсудского.

В целом поэзия «Скамандра» — поэзия «сегодняшнего дня», «повседневности» — была несомненным шагом вперед по сравнению с эпохой «Молодой Польши». Но новаторство это выявило вскоре свою недостаточность и во многом ограниченность. Обращение к сегодняшнему дню в ряде случаев понималось довольно узко, сводилось к использованию в качестве поэтического реквизита только внешних примет новой действительности, служащих лишь для выражения замкнутого духовного мира лирического героя, терявшегося в противоречиях своего времени, стремившегося уйти от них, не стоявшего на уровне драматически-масштабного исторического процесса. Этим обстоятельством во многом объясняется и ограниченность новаторства «скамандритов» в области поэтики. Поэты «Скамандра» попытались сбросить оковы «младопольского» символизма в создании художественного образа. Но, как метко определил К. Выка, их образные нововведения свелись по сути дела к тому, что «вместо усеянных символами и настроениями полей, небес и лесов поэзии «Молодой Польши»... в поэзию входили комоды, магазины и улицы, населенные индивидуалистическими мифами и воспоминаниями.

Изменяя только это, поэтика повседневности изменила немного»¹.

Поэзия «Скамандра» довольно скоро завоевала читательские симпатии, особенно среди интеллигенции. Пропагандистом ее был еженедельник «Вядомости литерацке» (1924—1939), одно из основных литературных изданий межвоенного двадцатилетия (тираж его доходил до 13—15 тысяч экземпляров). Журнал этот носил либерально-буржуазный характер, однако предоставлял свои страницы писателям и публицистам разных идейных ориентаций, в том числе, особенно в первые годы существования, и представителям левой литературы. В позиции журнала отразилось характерное для значительной части межвоенной интеллигенции то скрещение рационалистических, антиклерикальных, антирасистских, пацифистских тенденций, критика мещанской морали и обычаев с тяготением к лагерю пилсудчиков, о котором говорилось выше. Тем не менее «Вядомости литерацке» способствовали процессу радикализации творческой интеллигенции, не раз выступали в защиту политических свобод, против полицейских репрессий. В периоды улучшения польско-советских отношений журнал помещал материалы о советском искусстве и литературе.

Со временем политическая борьба в стране провела грани между литераторами «Скамандра». Их творческая практика и политическое сознание не укладывались ни в рамки совместной поэтической декларации, ни в рамки совместно издаваемых литературных журналов, тем более, что в «Скамандре» никогда не было внутреннего идейного и художественного единства. Поэтому через несколько лет после общего старта пути поэтов «Скамандра» расходятся. «Скамандриты», — писал Ю. Тувим, — сделали свое и просто разошлись в разные политические стороны.

Истинными новаторами в поэзии считали себя авангардисты, выступавшие как противники «Скамандра», в том числе представители самого раннего авангардистского течения — футуризма. В 1917 г. Б. Ясенский, Т. Чижевский и С. Млодоженец основали в Кракове футуристический клуб «Шарманка». Они сотрудничали с художниками из группы «формистов» (Л. Хвистек, С. И. Виткевич, Г. Готтлиб, А. Замойский и др.). В 1919—1921 гг. краковские футуристы печатались в журнале «Формисты», а также издали сборники стихов Ясенского «Сапог в петлице» (1921) и Млодоженца «Крески-футурески» (1921). В конце 1918 г. в Варшаве возник второй центр футуристов, в котором действовали поэты А. Стерн и А. Ват, опубликовавшие в 1918—1920 гг. несколько футуристических листовок. В 1920 г. группы объединились, активизировав свою деятельность по шумной пропаганде

¹ K. W y k a. Rzecz wyobraźni. Kraków, 1959, str. 158.

«нового искусства», проводя авторские вечера и чтения (не раз кончавшиеся публичными скандалами). Футуристы издали несколько манифестов, сборников стихов, а также печатались в журнале «Поэма штука» (1921—1922), «Звротница» (1923) и «Альманах Новой штуки Ф-24» (1924—1925).

Сила футуристов и их последователей была в решительном требовании обновления искусства. Но путь к этому они видели лишь в низвержении старой формы. Футуристы провозглашали биологический культ жизни, что сближает их со «Скамадrom», но для них был характерен программный и воинствующий антиэстетизм. В своих заявлениях футуристы отрицали «всякие принципы, сдерживающие поэтическое творчество», в том числе какую бы то ни было художественную логику, и выдвигали постулат «абсурдного содержания», признавая в поэзии только ритм и рифму, выступали против грамматических норм, орфографии и знаков препинания, декларировали связь поэзии с технической цивилизацией.

Наряду со многими экстравагантными заявлениями футуристы провозгласили и такие лозунги, как «искусство в массы», «художники на улицу». Вместе с тем, увлекаясь формальным экспериментом, они на практике не выходили за рамки словесных деклараций и обесценивали по сути дела эти лозунги. Многие из поэтов-футуристов искренне возмущались буржуазной действительностью. Но их революционность носила на первых порах анархистский характер. Не все из них пришли к подлинно революционному искусству через усвоение коммунистической идеологии, через сближение с революционной борьбой трудящихся, через преодоление формалистической теории футуризма. Этот путь был проделан Бруно Ясеньским (1901—1937). В этом же направлении позднее эволюционировало творчество Анатоля Стериа (р. 1899).

В первом сборнике стихов Ясеньского «Сапог в петлице» (1921) преобладает стремление любой ценой удивить и шокировать буржуазного читателя. Но уже в поэме «Песнь о голоде» (1922),



Бруно Ясеньский

в стихотворениях сборника «Земля налево» (1924, издан совместно с А. Стерном) звучит бунтарский протест против социальных язв капиталистического города, против нищеты одних и сытости других. Вскоре Ясенский окончательно разочаровывается в футуризме, как заповеди нового искусства, и порывает с ним, перейдя в лагерь революционно-пролетарской литературы. Этому в значительной мере способствовали события в общественной жизни страны, в частности, Краковское восстание рабочих в 1923 г., о котором Ясенский писал, что оно «потрясло до основ мой не построенный еще до конца мир». Непосредственно после Краковского восстания Ясенский написал стихотворение «Марш краковских повстанцев», в котором призывал рабочих, крестьян и солдат подняться в бой «за новую Польшу, за нашу народную Польшу».

В 1926 г. Ясенский опубликовал (в Париже, куда он вынужден был эмигрировать из-за полицейских преследований) поэму «Слово о Якубе Шеле», посвященную предводителю крестьянского восстания 1846 года. Ясенский выступил против традиционной интерпретации историками роли Шели как наемника австрийского правительства, в корыстных целях затеявшего «братоубийственную» резню шляхты. Для Ясенского главное — противоположность интересов шляхты и крестьян, осознание этой противоположности крестьянами и выступление их за свои права. В центре произведения — поэтически идеализированный образ Шели, предводителя бунтующих крестьян, образ, олицетворяющий многовековое страдание народа, своеобразный символ классовой борьбы. Для поэта важны были прежде всего уроки истории, связь ее с современностью. Говоря о поражении восстания, он заставляет героя верить, что придет день, когда крестьяне «будут собирать урожай на своей земле, каждое зерно — центнер».

Революционная идея поэмы определила и весь ее художественный строй. Создавая сказ о народном восстании, поэт пересмотрел и пополнил прежний арсенал изобразительных средств. Ясенский не отказался от наиболее характерной черты своей поэзии — обильной метафоризации, но отошел от метафоризации имажинистского типа, затемнявшей развитие мысли, от «экстатического танца метафор на трапециях городов», свойственного его прежним стихам. Не приверженность к тропам, к яркому звуковому оформлению стиха составляла слабость ранних произведений Ясенского, а сказывавшаяся зачастую независимость слова от жизненного содержания, отсутствие путеводной идеи по лабиринту ассоциативных метафор. В новом качестве выступает разветвленная метафора в поэме «Слово о Якубе Шеле». Метафора, наполненная конкретным реалистическим содержанием, подчиняется задаче оценки окружающего мира глазами героя поэмы. Крестьянское восприятие, жизненный опыт мужика лежат в основе образного словоупотребления, доминирующего в поэме. Автор ее обра-

тился к фольклору, к мелодиям, ритмам и образности народной песни. Все события воспринимаются поэтом сквозь призму народно-песенного видения мира. Поэма построена как своеобразный фольклорно-эпический цикл. Народно-поэтическое восприятие лежит и в основе сцен восстания, которые изображены как грозный «танец» крестьян с панами, как костер, который поддерживают крестьяне, чтобы он не погас. Примечательно, что в среде футуристов было модным обращение к «народному воображению» и музыке народной обрядовой песни. Но само по себе такое обращение еще ничего не решало. Поэт-футурист и художник Титус Чижевский изучал, например, фольклор, народные религиозные и обрядовые песни в поисках «примитивизма». Ясенский подчинил поиски футуристов, в том числе и в области фольклора, выражению революционного содержания. Поэма его являлась оригинальным и значительным вкладом в развитие польской пролетарской литературы, важной вехой ее исканий и развития. Сохранив некоторые характерные стилевые особенности футуристической школы, поэма утверждала право художника на творческую индивидуальность, свидетельствовала об отсутствии шаблона в новом революционном искусстве, о разных путях прихода художников к социалистическому и реалистическому творчеству.

Таким образом, под воздействием растущего революционного движения в стране, в результате идеологической дифференциации среди поэтов-футуристов в польском футуризме происходят глубокие изменения. Уже к 1923 г. он как самостоятельное течение фактически перестает существовать.

Наследником футуристов выступила в середине 20-х годов группа, именуемая «Первым авангардом» (иначе: краковский «Авангард»). Ее основателем, автором художественной программы и редактором журнала «Звrotnica» (выходил в Кракове в 1922—1923 и 1926—1927 гг., всего 12 номеров) был поэт и теоретик Тадеуш Пайпер (р. 1891). Вокруг этого журнала и сложилась группа поэтов-авангардистов (Ю. Пшибось, Я. Бженковский, Я. Курек, А. Важик и др.), с которой в 1924—1926 гг. сотрудничала группа художников «Блок» (по одноименному названию журнала).

Художественная программа «Авангарда» выкристаллизовалась к 1925 г. и была изложена в книге Пайпера «Новые уста» (1925), а также в его журнальных статьях, впоследствии собранных в книге «Туда» (1930). Первоначально пайперовская программа была связана с некоторыми принципами футуристов: отбрасывание традиции, «объятия с повседневностью», культ новейшей технической цивилизации. Но дальнейшее развитие группы пошло по линии рационально-конструктивистских поисков и решений, противопоставляемых принципам «стихийного творчества» футуристов и «скамандритов». Провозгласив лозунг «город — масса — машина», обозначавший ориентацию на современные

проявления технической культуры, Пайпер, однако, перенес центр тяжести художественной программы на технические приемы. Им был разработан целый поэтический кодекс, от общих принципов до правил композиции стихотворения. В основе концепции Пайпера лежал отказ от поэзии как выражения чувства в пользу рационалистического восприятия мира, продуманной конструкции художественного произведения. Метафора (как правило, основанная на весьма далеких ассоциациях) провозглашалась основным художественным приемом поэзии, которая в отличие от прозы не описывает действительности, не называет вещей, явлений и переживаний, а «псевдонимизирует» их. Это определяется, по Пайперу, самой целью поэзии как особой, автономной языковой конструкции, противостоящей всем другим формам языкового общения.

Краковские «авангардисты» претендовали на монополию революционности в поэзии. Но сами по себе изобретения в области формы, которая, согласно поэтике «Авангарда», должна была выступать как продукт современного технического прогресса, не могли еще рассматриваться как обоснование этих претензий, предрешать вопрос о новом качестве поэзии. Техника и цивилизация, притягивавшие воображение «авангардистов», виделись ими в социальной абстракции, и это было слабым местом их программы. Общественная позиция этой группы в момент ее выступления обладала не большей определенностью, чем позиция «скандинавов». Но, как и в ряде других случаев, она претерпевала изменения в процессе последующего развития, под влиянием происходивших политических боев и столкновений. Реализация программы «Авангарда» в творчестве отдельных его представителей шла сугубо индивидуальными путями.

В творчестве наиболее талантливого поэта группы Юлиана Пшибоса (р. 1901), поначалу наиболее полно реализовавшего конструктивистскую программу (сб. «Винты», 1925; «Обеими руками», 1926), в дальнейшем (30-е годы) постепенно входят социальная проблематика, критическое отношение к буржуазной действительности, ноты общественного протеста. Одновременно и в теоретических статьях, и в творчестве Пшибоса отходит от нормативной конструктивистской поэтики, преодолевает ее крайности. Но последовательно, на протяжении всего поэтического пути, вплоть до наших дней, он следует ее основным принципам: устранение элементов непосредственного высказывания, метафоризация настроения и чувства, «минимум слов при максимуме ассоциаций воображения» (собственное определение поэта).

В теоретическом отношении поэтика «Авангарда» базировалась на рациональных, логических основах, в отличие от «стихийных» или «спонтанных» основ творчества экспрессионистов, футуристов или сюрреалистов. На практике же у многих поэтов в далеких ассоциациях, в потоке метафор и эллипсов (пропуск

звеньев мысли во фразе), в неясных образах терялась логическая нить замысла, что сближало многие произведения «авангардистов» с поэтикой сюрреализма. В качестве примера здесь могут быть названы стихотворные сборники Адама Важики (р. 1905) «Семафоры» (1924) и «Очи и уста» (1926).

Теория и практика «Авангарда» оказали влияние на формирование многих поэтических групп последующих лет. В кругу связанных с ним течений 20-х годов сформировались и эстетические теории, наложившие отпечаток на развитие авангардистских тенденций в польской литературе и искусстве XX в. Один из основателей художественной группы «формистов», математик, философ и художник Леон Хвистек (1884—1944) в своих трудах («Многообразие действительности», 1921; «Многообразие действительности в искусстве», 1924, и др.) клал в основу эстетической концепции разделение действительности на несколько пластов. По Хвистеку, существует четыре основных типа действительности, каждому из которых соответствует определенный тип искусства. «Действительности вещей», т. е. обыденному, повседневному представлению об окружающем мире, соответствует примитивное искусство, которое стремится отобразить действительность такой, как она есть. Реализм — это тип искусства, который соответствует «физической действительности», не наблюдаемой художником непосредственно, но реконструируемой им более или менее достоверно с помощью теоретических знаний о ней. Область импрессионизма — это «действительность впечатлений». Наконец, новое искусство («формизм»), соответствующее «действительности воображения», — это, по утверждению Хвистека, единственно подлинное искусство, которое стремится к преодолению содержания, сосредоточивая свое внимание на проблемах формы. «Те, кто хочет истинной поэзии, — писал Хвистек о своей теории применительно к поэзии, — знают, что в ней можно найти лишь одну большую ценность и одно только чувство, достойное удовлетворения, — а именно — совершенную форму и упоение этой формой. Стремление к поэзии, понятой таким образом, мы называем формизмом в поэзии».

Формизм, хотя он и не получил развития, был явлением для своего времени симптоматичным. В своем стремлении определить новые задачи искусства, он, подобно многим другим течениям в европейском искусстве XX в., обращался к субъективному в человеке, к тем сферам, где, по словам Хвистека, «действуют угнетенные культурой желания и стремления», к «действительности, данной нам в собственном организме, в собственных наших стремлениях и страстях».

Оригинальный вклад в дискуссию о путях развития искусства внес видный теоретик и практик польского авангардизма Станислав Игнацы Виткевич (1885—1939) — философ, художник, писатель и драматург, выступавший под псевдонимом «Виткаций».

Он также ратовал за автономию искусства от жизни, видел задачу искусства не в том, чтобы подражать жизни или воссоздавать ее, а в том, чтобы пробуждать в читателе, зрителе, слушателе метафизические чувства. Он утверждал, что эта функция искусства, присущая ему некогда (так же, как религии и философии), утрачена современным искусством и ее восстановление возможно лишь с помощью «чистой формы». Взгляды Виткевича, изложенные в трудах «Новые формы в живописи» (1919), «Очерки по эстетике» (1922), «Театр» (1923) и другие, и были провозглашением культа «чистой формы», такой, которая самостоятельно, независимо от содержания, вызывает метафизические рефлексии и эстетические переживания. Истинное проявление «чистой формы» возможно, по Виткевичу, лишь в музыке и живописи; а в литературе и в театре она всегда выступает «загрязненной» жизненным материалом. В своем труде о театре Виткевич дает пример такой пьесы, которая могла бы быть написана в соответствии с его теорией: «Входят три личности, одетые в красное, и кланяются неизвестно кому. Одна из них декламирует какую-нибудь поэму (она должна производить впечатление чего-то совершенно необходимого в этот момент). Входит кроткий старичок с котом на веревке. До сих пор все это происходило на фоне черного занавеса. Занавес поднимается и виден итальянский пейзаж. Слышна органная музыка. Старичок говорит что-то такое, что должно соответствовать настроению всего предшествующего. Со стола падает стакан. Все бросаются на колени и плачут. Старичок из кроткого человека превращается в разъяренного бандита и убивает маленькую девочку, которая только что вползла с левой стороны. Вслед за этим выбегает красивый юноша и благодарит старичка за это убийство, при этом фигуры в красном поют и пляшут...»

Сам Виткевич был автором свыше двадцати драм и двух романов («Прощание с осенью», 1927; «Ненасыщение», 1930). Он чувствовал уязвимость своих концепций, называл свои драмы «Театром сумасшедших» и «Мозгом сумасшедшего на сцене», но в то же время утверждал, что лучше такое сумасшествие, свободная от всяких житейских ассоциаций компановка звуковых, декоративных, психологических и прочих элементов, доставляющая неизведанные переживания, чем «скука» традиционного театра. Непоследовательность Виткевича проявилась и в том, что многие его драмы, призванные иллюстрировать теорию «чистой формы», несмотря на гротескную деформацию мира, использование средств, близких поэтике сюрреализма (абсурдные ситуации, алогичная ассоциативность и т. д.), имели в ряде случаев жизненную основу, отражали и зло высмеивали противоречия и абсурдность многих вполне реальных ситуаций польской и европейской действительности, выражали тревожное, катастрофическое ощущение окружающего мира, неприятие его автором, предчувствие его краха.

Против крайностей эстетизма и авангардизма, а также против консервативных тенденций в культуре и общественной мысли выступал в ряде своих работ видный критик и публицист Кароль Ижиковский (1873—1944). Он живо интересовался вопросами развития современной литературы, всегда находился в гуще идейно-художественных споров своего времени, отличался богатой эрудицией и оригинальностью суждений. Ижиковский требовал от литературы интеллектуализма, рационализма, продуманности писателями «содержания» их произведений (часто понимаемого им, впрочем, как комплекс художественных приемов, элементов композиции, психологических характеристик и т. п.) и выступал против стихийного, беспрограммного, «нелогичного» творчества. В книге «Борьба за содержание» (1929) он критиковал теорию «чистой формы» С. И. Виткевича, считая ее симптомом кризиса современного искусства. Культ формы, тезис «не что, а как», по мнению критика, исповедуют лишь те, кому нечего сказать. Ижиковский призывал к развитию и обогащению реалистической формы в искусстве, полагая, что «реализм как форма никогда не устареет». Вскрывая ошибочность и внутренние противоречия авангардистских теорий, он не смог, однако, разработать положительной литературной программы, рассматривал искусство с абстрактно-рационалистической точки зрения, изолируя его от социальной проблематики.

С программой «пролетарского искусства» выступила группа писателей, связанных с революционной борьбой рабочего класса, Коммунистической партии Польши и видевших будущее польской литературы в служении передовым общественным целям, в овладении новым мировоззренческим содержанием. Компартия придавала большое значение культурному фронту, работе среди интеллигенции, в культурно-просветительных организациях (народные университеты, рабочие театры). В феврале 1922 г. начинает выходить первый общественно-литературный журнал польских коммунистов «Культура работнича». После его запрещения в мае 1923 г. издается журнал «Нова культура» (июль 1923 — июль 1924), продолжавший работу своего предшественника. Эти журналы, как и издававшиеся позднее общественно-литературные издания КПП «Дзвигня» (1927—1928) и «Месенчик литерачки» (1929—1931), выполняли важные задачи просветительской и агитационной деятельности среди рабочих и сплочения коммунистической и сочувствующей коммунистам творческой интеллигенции. Вокруг журналов КПП сложилась группа партийных и близких к рабочему движению писателей, художников, критиков и публицистов (Я. Гемпель, Е. Рынг, В. Броневский, А. Соколич, С. Рудияньский, В. Вандурский, С. Р. Станде, М. Щука, Т. Жарновер, Б. Ясецкий, А. Ставар и др.).

В коммунистических журналах широко была представлена революционная поэзия рабочих авторов и профессиональных

поэтов-революционеров. На их страницах велась полемика с идеологическими противниками, в дискуссиях и спорах выковывалась программа «пролетарской литературы», тенденциозной, партийной, подчиненной задачам борьбы за социализм. С постоянным интересом революционные писатели следили за развитием советской литературы, обращались к произведениям М. Горького, В. Маяковского, С. Есенина, поэтов «Кузницы», к работам А. В. Луначарского и теоретиков советского Пролеткульта.

Понимание пролетарскими писателями сущности и законов развития того нового искусства, которое они стремились создать, видоизменялось, углублялось и обогащалось под влиянием общественно-революционной и художественной практики, по мере того, как крепло, расширялось, училось на живом опыте представляемое ими литературное направление. В споре разных концепций не обошлось без ошибок сектантского и вульгарно-социологического пролеткультовского толка. Не сразу стала очевидной необходимость соединения социалистической целеустремленности с широтой охвата жизненных явлений, высоким эмоциональным накалом, новаторским мастерством, необходимость реализма нового типа.

Наличие единой мировоззренческой платформы, общность марксистских убеждений, подкрепляемая совместным участием в революционной борьбе, выделяли группу пролетарских писателей среди всех литературных объединений того времени, четкой идейной программы не имевших. Высоко оценивал деятельность пролетарских писателей В. В. Маяковский, побывавший в Польше в 1927 г. В корреспонденции из Варшавы он писал: «Дзвигня» — рычаг. Имя польского левого журнала. Это самое близкое и нам...

Интереснейшие здесь: поэт Броневский, только что выпустивший новую книгу стихов «Над городом». Интересно его стихотворение о том, что «сыщик ходит между нами». Когда оно читалось в рабочем собрании, какие-то молодые люди сконфуженно вышли.

Поэт и работник театра Вандурский. Он один на триста тысяч лодзинских рабочих. Он ведет свою работу, несмотря на запрещения спектаклей, разгромы декораций и т. д. Одно время он начинал каждое действие прологом из моей «Мистерии-буфф».

Критик Ставер.

Художница Жарновер — автор обложки «Дзвигни», и др.»¹

Первым выражением общих идейных стремлений группы пролетарских художников явился «поэтический бюллетень» под названием «Три залпа» (1925). Это был сборник стихов трех авторов: Броневского, Стане, Вандурского. В предисловии к сборнику было сказано: «Не о себе пишем. Мы — рабочие слова. Мы должны высказать то, чего не могут высказать люди от станка. В беспо-

¹ В. Маяковский. Полное собрание сочинений. М., 1958, т. 8, стр. 336.

щадной борьбе пролетариата с буржуазией мы решительно стоим на левой стороне баррикады. Гнев, вера в победу и радость борьбы заставляют нас писать. Пусть наши слова, как залпы, падут на центральные улицы и отзовутся эхом в заводских кварталах. Мы боремся за новый социальный строй. Эта борьба является высшим содержанием нашего творчества».

Почти одновременно с «Тремя залпами» вышли в свет и другие сборники: Станде — «Вещи и люди» (1925), Вандурского — «Сажа и золото» (1926), Броневского — «Ветряные мельницы» (1925) и «Дымы над городом» (1927). В произведениях этих трех поэтов выдвигается в качестве основной тема разоблачения польской буржуазной действительности и капиталистического мира в целом, утверждается революционная борьба пролетариата. Их поэзию роднит обращение к новому герою, вырастающему в ходе этой борьбы — сознательному революционеру, представителю рабочего класса. Революционная борьба выступает в их произведениях как фактор, формирующий новый тип личности и ее внутренний мир, новое эстетическое отношение к действительности. Те художественные решения общих задач, которые давались пролетарскими поэтами, зависели, естественно, от масштаба и характера дарования, от различий в представлениях о целях и возможностях пролетарской поэзии.

Витольд Вандурский (1891—1937) и Станислав Ришард Станде (1897—1937) ограничивали свою задачу в основном созданием агитационно-пропагандистских произведений на актуальные политические темы, предназначенные для массовой рабочей аудитории. Интересной попыткой политической агитации художественными средствами был рабочий театр («Сцена роботничча») в Лодзи, основанный Вандурским в 1923 г. После представления пьесы Вандурского «Смерть на груше» (1925), в которой драматург попытался использовать традиции народного ярмарочного театра для изображения современных политических событий, театр был закрыт полицией. Преследуемые полицией поэты-коммунисты В. Вандурский (в 1928 г.) и С. Р. Станде (в 1931 г.) так же, как и Б. Ясеньский (в 1929 г.) вынуждены были эмигрировать в Советский Союз, где занимались литературным трудом (в 1929—1931 гг. Вандурский руководил польским театром в Киеве). В 1937 г. их жизнь трагически оборвалась.

Наиболее плодотворной реализацией принципов революционной поэзии стало творчество крупнейшего ее представителя в Польше Владислава Броневского (1897—1962). Поэзия Броневского явилась примером соединения новаторского содержания и обновления формы с умением использовать, синтезировать достижения поэзии предшествующих эпох, отечественную поэтическую традицию, как это было характерно для формирования литературы социалистического реализма. Броневский быстро прошел типичный для пролетарской поэзии 20-х годов путь от эмоционального

выражения революционного энтузиазма, от революционной символики к реалистическому освоению действительности. Уже в стихах первых сборников и еще более в произведениях конца 20-х годов (вошедших в сборник «Печаль и песня», 1932) он отверг противопоставление публицистической поэзии лирике, которое практиковалось его соратниками (например, Станде). Броневский продемонстрировал, что пролетарская поэзия охватывает богатство окружающего мира и человеческих чувств, осмысляя действительность с новых мировоззренческих позиций. Он создал портреты героев революции, своих современников, расширил горизонты пролетарской поэзии, включив в нее огромный мир мыслей, чувств, страстей и переживаний, рождающихся в жизни и борьбе революционера. Многообразны были у Броневского (в той или иной степени это относится и к другим пролетарским поэтам) нововведения и поиски в области формы: «ораторско-агитационная» интонация, введение тонического стиха, широкое применение ассонанса, смелые поэтические гиперболы, энергичная ораторская фраза. Броневский сделал достоянием польской поэзии современную политическую лексику, мастерски использовал в своих стихах язык газет, листовок, рабочих собраний и митингов. Стихи Броневского с энтузиазмом принимались рабочей аудиторией, признаны были произведениями, выражающими мысли и чувства революционных масс. Популярны они были также в кругах левой интеллигенции. Броневский оказал влияние и на творчество ряда сочувствовавших революционному лагерю поэтов, число которых на рубеже 20—30-х годов возрастает.

Из представителей молодого поэтического поколения состояла литературная группа «Квадрига», молодых поэтов, сплотившихся вокруг одноименного журнала (1927—1931). В нее входили С. Р. Добровольский, Л. Шенвальд, А. Малищевский, К. И. Галчинский, В. Себыла, С. Флюковский, В. Слободник и др. Группа не имела ясной идейно-художественной программы, ограничившись достаточно неопределенными лозунгами «общественного искусства и демократии», «поэзии труда». Поэты «Квадриги» выступали как против «Скамандра», обвинявшегося ими в «безыдейности, аинтеллектуальном витализме и биологизме», так и против «эстетизма» «Авангарда». Впрочем, в поэтической их практике использовались художественные средства, характерные и для поэзии «Скамандра», и для творчества авангардистов.

«Квадрига» оказалась объединением непрочным, как и многие другие группы. Оперившись и издав свои первые сборники стихов, поэты пошли каждый своим путем. Большую роль в идейно-художественном определении некоторых из них, занявших в 30-е годы революционные позиции (Л. Шенвальд, А. Волица, С. Р. Добровольский, А. Малищевский, публицист М. Бибровский), сыграла пролетарская поэзия 20-х годов.

В прозе 20-х годов, как и в поэзии, отчетливо обозначился процесс идейно-художественной дифференциации писателей. Уже в начале 20-х годов в ней находит отражение общественно-политическая ситуация, возникшая после образования независимого государства. После кратковременного прилива энтузиазма большинство писателей переживает отрезвление, расстаётся с надеждами и иллюзиями. Радостные возгласы сменяются оценками совершенно противоположного плана, подчас откровенным скепсисом. Ю. Каден-Бандровский заявляет, например, что «свободная демократическая Польша» на деле оказалась... «собственной помойной ямой». Выводы же из создавшегося положения делались самые разные. Значительная часть писателей, особенно старшего поколения, до конца остается охваченной националистическим угаром, выступает в защиту буржуазно-помещичьего строя. Отрицанием собственного революционного прошлого оказывается теперешняя деятельность В. Сероневского, активного писателя, издавшего такие вещи, как, например, антисоветская драма «Большевики» (1922). Как ярые шовинисты, антисемиты, ненавистники социализма выступают на протяжении двадцатилетия в своей публицистике и беллетристике Е. Бандровский, М. И. Велепольская, З. Новаковский, Ф. Гетель, А. Новачинский и др. Поддерживают курс правящих кругов на ликвидацию демократических свобод и власть «сильной руки» К. Г. Ростворовский, Ю. Каден-Бандровский. О том, какое значение реакция придавала идеологической обработке общественности, свидетельствует и тот факт, что сам Пилсудский, называвший поляков «народом идиотов», который надо «держат в узде», опубликовал историко-публицистические сочинения, стремясь вывести родословную своей клики из славной традиции борцов за свободу Польши. Обработывая массы в духе официозной идеологии, буржуазные литераторы жонглировали модным термином «общественный солидаризм», протаскивая идею, что в новой Польше якобы исчезли социальные противоречия.

Существовала в этот период и тенденциозно-католическая литература, защищавшая интересы церкви, культивировавшая миф об особой исторической роли Польши как форпосте христианства в борьбе против восточного варварства (миф этот реакция использовала для борьбы против Советской России и ее влияния на польское революционное движение). Тенденции такого рода снижали ценность даже таких произведений писателей-католиков, которым присущи были определенные достоинства, привлекавшие внимание читателей. Это относится, например, к циклу исторических романов («Золотая вольность», 1928; «Крестопосцы», 1935 и др.) Зофьи Коссак-Щуцкой (р. 1890), созданных под влиянием красочно-живой повествовательной манеры Сенкевича и рисующих правдивые картины жизни, политику, обычаи и нравы давних времен, но в историко-политической концепции

основанных на признании неизменной правоты и благотворительной роли церкви, обусловленности событий волею провидения.

Однако основное направление развития межвоенной прозы определялось ее реалистическими и демократическими тенденциями. Уже в начале 20-х годов в творчестве ряда крупных писателей, продолжавших традиции критического реализма, намечается, под воздействием обострившихся классовых противоречий, переход к радикальной критике социальных отношений и порядков в независимом буржуазном государстве. В центре внимания писателей-реалистов — жизненные проблемы польской действительности, политическая борьба за власть в стране, острые классовые конфликты. Это и составляет основу расцвета жанра социально-политического романа, выдвигающего на первый план проблему отношения личности к обществу, показывающего, как судьбы героев определяются закономерностями общественного развития, тесно переплетаются с конфликтами послевоенной действительности. Осознается необходимость участия героя в общественной жизни, выбора им своей позиции, что отражало авторскую веру в возможность перемен в существующем строе. При этом, разумеется, неудовлетворенность действительностью и поиски путей в будущее проявлялись по-разному, в соответствии со взглядами писателей. Если, например, Жеромский приводит своего Цезария Барыку в ряды рабочей демонстрации, то Каден-Бандровский возлагает в своих романах надежды на Пилсудского.

С политическим романом «Роман Терезы Геннерт» (1923), вскрывающим кризис и разложение правящей верхушки, расчищающей путь фашиствующим элементам, выступает Зофья Налковская (1884—1954), прежде писавшая преимущественно психологические романы. «Роман Терезы Геннерт», соединивший реалистическое изображение нарастающих общественных конфликтов с глубиной психологического анализа, — первое произведение Налковской, в котором она предприняла попытку критического освещения послевоенной польской действительности.

Наиболее ярким художественным отражением социальных противоречий в послевоенной Польше, свидетельством перелома, происшедшего в сознании творческой интеллигенции, следует считать охарактеризованный уже в соответствующей главе роман Жеромского «Канун весны» (1924). Смелость писателя особенно наглядно проявилась в том, что он показал не только крушение мифа о «стеклянных домах», которому не суждено было осуществиться в буржуазно-помещичьей Польше, но и связь между внутренними проблемами страны и отношением к революции в России, противопоставив трусливому реформаторству и убожеству политической мысли правящих кругов Польши «львиную отвагу Ленина». Польская реакция злобно нападала на Жеромского, обвиняя его в симпатиях к большевизму. «Канун весны» (несмотря

на очевидные ошибки писателя в освещении событий Октябрьской революции) оказал влияние на настроения интеллигенции, содействуя росту радикальных стремлений значительной ее части. Он вызвал интерес марксистской критики, откликнувшейся рядом рецензий и книгой талантливого публициста Юлиана Бруна (Броновича) «Трагедия ошибок Стефана Жеромского» (1926).

Под воздействием Жеромского, в частности, его напряженно-эмоционального, проникнутого лиризмом стиля, развивалось творчество Анджея Струга (1871—1937). Струг участвовал в действиях легионов, о которых он рассказывает в романе «Награда за верную службу» (1921), но в послевоенной Польше его взгляды быстро радикализировались. В 1926 г. он порывает с пилсудчиками и сближается с левым крылом Польской социалистической партии. В романе «Поколение Марека Свида» (1925) Струг констатировал разлад обещаний Пилсудского с действительностью. В судьбе героя романа, вчерашнего легионера, отразились блуждания, идейная беспомощность той части послевоенного поколения интеллигенции, которая не нашла себя, не знала, куда идти и за что бороться. Оценка Стругом послевоенной действительности во многом близка к критическим обобщениям «Кануна весны» (хотя давала себя знать и известная идеализация легионов). Критике капиталистических отношений, международного капитала, эксплуатации наемного труда посвящены романы Струга «Деньги» (1924), «Карьера кассира Спеванкевича» (1928), написанные в манере экспрессионистического гротеска, и др. В дальнейшем он издал несколько романов, разоблачавших ужасы, бессмысленность и преступность империалистической войны. Суровое обличение монополистического капитала, развязавшего войну, содержится в романе-трилогии «Желтый крест» (1933), сильным своим гуманистическим антивоенным пафосом, изображением широкой панорамы событий, реалистическими деталями.

Писательская манера Струга сформировалась под влиянием эстетических представлений, господствовавших в период «Молодой Польши», от которых писатель с трудом освобождался. Лиризованный стиль, необычные душевные состояния героев, склонность к сенсационной подаче изображаемых событий характерны для многих произведений писателя.

Из традиций Жеромского и критического реализма XIX в. выросал и гуманизм произведений Марии Домбровской (1892—1965), среди которых выделяются рассказы сборника «Люди оттуда» (1925). В книге о нищенском существовании батраков в польской деревне писательница создала привлекательные образы простых людей, по-своему духовно богатых, сильно любящих и страдающих. Демократический гуманизм Домбровской положил начало весьма важной линии в развитии межвоенной

прозы, позднее, в 30-е годы, уже с иных идеологических позиций, выдвинувшей как одну из главных тему испытываемых социальными низами бедствий, трудного положения польской деревни.

Функционированию механизма власти в новом государстве, борьбе между партиями и фракциями правящих верхов посвящены получившие широкую известность политические романы Юлиуша Кадена-Бандровского (1885—1944) «Генерал Барч» (1922) и «Черные крылья» (ч. 1 «Леонора», 1925; ч. 2 «Тадеуш», 1926). Субъективный авторский замысел был в этих романах достаточно узок, сводился к попытке обосновать политические притязания пилсудчиков, рвавшихся к безраздельной власти в стране. Однако незаурядный реалистический талант писателя, отдавшего также дань натуралистической и экспрессионистской манере, позволил ему во многих сценах романов уловить и показать существенные противоречия действительности. В «Генерале Барче» Каден-Бандровский зло высмеивает политические интриги, неспособность ППС и буржуазных партий к управлению страной, но критическая оценка положения служит тезису о необходимости «сильного человека», «спасителя отечества». В «Черных крыльях», написанных накануне переворота Пилсудского, Каден-Бандровский также пытался обосновать миссию пилсудчиков, призванных якобы разрешить конфликт между трудом и капиталом (показанный в романе на примере Домбровского угольного бассейна). Попытка была, конечно, обречена на неудачу и псевдореволюционная фразеология романа прозвучала неубедительно. Но тем не менее книга стала ярким свидетельством острых классовых и политических противоречий в польском обществе, содержала показ бунта польских шахтеров против иностранного и польского капитала, политического банкротства социалистических лидеров.

Выше уровня «Черных крыльев» писатель в дальнейшем не поднялся. После прихода «санации» к власти Каден-Бандровский становится ее активнейшим политическим и культурным деятелем, ведущим публицистом официозной «Газеты польской», директором театров, представителем польской официальной культуры на международных конгрессах и съездах.

Польский социально-политический роман 20-х годов, показав конфликты послевоенного времени, поставил важные вопросы жизни страны: какое будущее ожидает Польшу, как разрешить острые социальные проблемы? Но четко и уверенно ответить на эти вопросы прозаики тех лет не сумели. Сказались идеологическая робость, ограниченность возможностей критического реализма, боязнь решительных революционных преобразований. Это помешало из реалистических и обличительных картин действительности сделать напрашивавшийся вывод о том, что узлы классовых и национальных противоречий в буржуазно-помещичьей

Польше можно разрубить лишь мечом революции. Но этот вывод будет сделан в 30-е годы, к нему придут пролетарские (и близкие к ним) прозаики, подхватившие проблематику социально-политического романа вслед за реалистами 20-х годов.

После 1926 г., когда правительство ведет наступление на остатки парламентских свобод, по иллюзиям либеральной польской интеллигенции был нанесен еще один удар. Некоторые литераторы теряют веру в возможность рационального устройства общества, ограничивают свою задачу изображением безрадостных картин действительности, либо вообще отказываются от широких обобщений, обращаясь к психологическим проблемам, абстрагированным от социальных конфликтов эпохи.

Однако линия «социального» реализма в польской литературе не была прервана. Новая фаза его развития наступает с начала 30-х годов, в обстановке прилива революционного движения.

Новая революционная волна взметнулась в период экономического кризиса 1929—1933 гг. и достигла наивысшего уровня в 1936—1937 гг. Ее не смогли остановить диктаторские методы правления, все настойчивее внедрявшиеся правящими кругами. Ожесточенное преследование участников революционного движения, в первую очередь коммунистов, значительно усилилось после прихода к власти в Германии гитлеровской клики. Польская реакция восприняла его как новый импульс для дальнейшего наступления на демократию. Но, несмотря на невероятные трудности, КПП продолжала руководить деятельностью революционного авангарда трудящихся. Начиная с 1934 г. компартия стремится к сплочению всех прогрессивных сил в борьбе против фашистской и военной опасности, выдвигает лозунг единого народного фронта, завоевывает серьезный авторитет среди трудящихся масс, увеличивает свое политическое влияние.

События в стране и на международной арене (война в Испании, наступление фашизма в Европе) оказали огромное влияние на польскую интеллигенцию. В творческой среде происходит дальнейшая поляризация. Стремясь привить писателям «государственную» идеологию и объединить их на платформе «сотрудничества с правительством», пропагандисты санации издают официозные литературно-художественные журналы «Пион», «Дрога», от которых немногим отличалось издание «эндеков» — «Просто з мосту», проводившее бешеную антиреволюционную и антисоветскую пропаганду. В 1933 г. организуется Польская Академия литературы, призванная «сотрудничать с правительством во всех его начинаниях в области культуры и искусства», влиять на культурную жизнь путем распределения премий, пособий, изданий и т. д. Во главе Академии был поставлен Серошевский, генеральным секретарем стал Каден-Бандровский.

Часть литераторов открыто демонстрирует свою приверженность к реакционной диктатуре. Воспевает Пилсудского Вежиньский (циклы стихов «Фанатические песни», 1929; «Трагическая свобода», 1936). С апофеозом легионов выступает в пьесе «Ветка розмарина» (1937) Зыгмунт Новаковский (1891—1963). В момент, когда совершается расправа с политическими противниками «санации», Каден-Бандровский издает роман «Матеуш Бигда» (1933), где (при наличии метких и злых наблюдений) в карикатурно-пасквильной манере наносит удар по лидерам буржуазных оппозиционных партий. А. Новачиньский, деятельный и пользовавшийся шумной известностью публицист, доходит до того, что восхищается «великолепным» общественным устройством и «развитием» культуры в гитлеровской Германии. А председатель Союза польских писателей Ф. Гетель, автор панегирической книги о фашизме Муссолини, доказывал неизбежность и необходимость фашизации Польши («Под знаком фашизма», 1938; и т. д.).

Но одновременно среди интеллигенции растут и антифашистские, боевые настроения. Радикализируются взгляды таких писателей старшего поколения, как Струг (отказавшийся, в частности, от звания академика официальной Академии литературы), Налковская, Зегадлович и ряд других, поддерживавших в 30-е годы борьбу за Народный фронт.

Значительный вклад в польскую культуру, в защиту ее лучших традиций от нападков реакции и клерикализма внес замечательный писатель, публицист, критик и переводчик Тадеуш Бой-Желеньский (1874—1941). Бой-Желеньский боролся в разных областях общественной и культурной жизни за материалистическо-рационалистическое мышление. В публицистических работах он смело разоблачал консерватизм, буржуазное ханжество, лицемерие и фанатизм церковников, выступал против умственного застоя, отживших норм и обычаев (сб. «Консистерские девицы», 1929; «Ад женщин», 1930; «Наши оккупанты», 1932, и др.). На его историко-литературных работах о Мицкевиче («Бронзиривщики», 1930), Фредро, Жмиховской и других авторах сказалось излишнее увлечение интимной жизнью писателей. Но в его биографических изысканиях весьма ценны элементы социального анализа художественных произведений и острая критика тех тенденций традиционного литературоведения, которые выражались в приглаживании облика писателей прошлого, замалчивании противоречий. Бой был и блестящим театральным критиком. Десять томов его театральных рецензий под общим названием «Флирт с Мельпоменой» (выходили с 1920 по 1932 г.) и несколько других книг о театре явились своеобразной хроникой быта и нравов эпохи. Бой мастерски перевел на польский язык около 100 томов классических произведений французской литературы (Рабле, Вийон, Монтень, Мольер, Монтескье, Руссо,

Дидро, Бомарше, Стендаль, Мериме, Бальзак, Пруст и др.), составивших так называемую «Библиотеку Боя».

В обстановке фашистского наступления на культуру приобретали особое общественное значение обращение к многовековой культурной традиции, напоминания о созданных человечеством сокровищах ума и красоты. Этому посвятил свою литературную деятельность Ян Парандовский (р. 1895), превосходный знаток и популяризатор античной культуры, большой мастер слова, блестящий стилист, автор книг «Мифология» (1923), «Олимпийский диск» (1933), «Три знака Зодиака» (1938) и др. Парандовскому принадлежит также популярная повесть «Небо в огнях» (1936), описывающая духовный мир юноши, чье мировоззрение формируется в конфликте между религией и наукой.

В борьбе за Народный фронт КПП придавала большое значение позиции творческой интеллигенции. В 1936 г. во Львове был организован съезд работников культуры Польши, Западной Украины и Западной Белоруссии. На съезде присутствовали польские и украинские революционные писатели: В. Василевская, В. Броневский, Л. Кручковский, Л. Шенвальд, С. Тудор, А. Гаврилюк, Я. Галан и другие, а также и литераторы, стоявшие ранее вдалеке от революционной борьбы (Э. Зегадлович, Г. Гурская, А. Ковальская).

Страстные, направленные в защиту культуры и мира выступления делегатов съезда демонстрировали готовность к борьбе с фашизмом, с провокационной политикой польского правительства. «Львовский конгресс,— писал Броневский,— является крупным шагом вперед на пути объединения тех писателей, которые в одном строю с пролетариатом смело сражаются за человеческие права и человеческое достоинство, за хлеб и свободу, которые борются оружием слова, столько раз подавлявшегося цензурой, заглушавшегося тюремными стенами».

Пролетарские писатели находились на переднем крае той борьбы, которую вела антифашистская интеллигенция, выступали в роли организаторов и застрельщиков. По их инициативе было опубликовано в 1935 г. обращение «Единый фронт писателей», призывавшее левых литераторов к сплочению, к борьбе против фашизации культуры. В обращении, под которым стояло 34 подписи (В. Броневский, Л. Кручковский, Л. Шенвальд, Э. Шиманьский, В. Василевская, Е. Богушевская, С. Р. Добровольский, Г. Гурская и др.), говорилось: «Сегодня, когда реакция заставляет писателя все более последовательно служить ей — нельзя обольщаться мыслью, что в борьбе двух миров можно занимать нейтральную позицию. Пресловутая «свобода» литературы от общества только облегчает овладение фашизмом художественной и культурной жизнью». Прогрессивные писатели поддерживали рабочих Львова, выступивших в 1936 г. против репрессий при подавлении забастовок. «Мы солидаризируемся с протестом проле-

тариата Львова против кровавых расправ с рабочими, борющимися за труд, хлеб и свободу», — говорилось в обращении писателей «левицы» к львовским рабочим.

В 30-е годы появляются новые левые периодические издания, в том числе осуществившиеся по непосредственной инициативе и под идейным руководством КПП: «Облице дня» (1936), «Сигналы» (1933—1939), «Нова квадрига» (1937), «Левар» (1933—1936), «Попросту» (1935—1936), «Карта» (1936), «Дзенник популярны» (1937) и др. Издания эти, преследуемые цензурой и полицией, пользовались популярностью у массового читателя, были смелыми разоблачителями реакции, способствовали радикализации широких кругов интеллигенции и молодежи.

Более широкое распространение получает в Польше советская литература. Ее пропагандировали левые журналы и прогрессивные издательства. В 30-е годы были переведены на польский язык: «Дело Артамоновых», «Детство», «В людях», «Мои университеты» М. Горького, «Поднятая целина» и «Тихий Дон» М. Шолохова, «Энергия» Ф. Гладкова, «Время, вперед!» В. Катаева, «Скутаревский» и «Барсуки» Л. Леонова, «День второй» И. Эренбурга, «Цусима» А. Новикова-Прибоя, «Петр I» А. Толстого, произведения В. Лидина, Б. Лавренева, Б. Пильняка и других писателей. Живой отклик в левой печати встретила работа Первого съезда советских писателей в 1934 г. и программа социалистического реализма. Преодолеваются пролеткультовско-рапповские влияния, имевшие место в 20-е годы. Крепнущая марксистская критика намечает в 30-е годы перспективу развития пролетарской литературы, близкую принципам социалистического реализма. Так, например, Е. Келер (Давид Хоппеншанд) писал о «пролетарском реализме» польской пролетарской литературы, устанавливая его общность с советским социалистическим реализмом.

Осмыслению путей развития пролетарской литературы посвятил свои работы талантливый критик 30-х годов Игнаций Фик (1904—1942), автор многочисленных теоретических и литературно-критических статей и двух книг, впервые в польском литературоведении с марксистских позиций анализировавших развитие польской литературы в XX в. — «Общественная родословная польской литературы» (1938) и «Двадцать лет польской литературы» (1939).

Воюя как с критиками, отрицавшими пролетарскую литературу, так и с теми, кто упрощенно, по-сектантски трактовал ее задачи, Фик писал: «Под пролетарской литературой можно понимать единственно и исключительно такую литературу, которая сознательно и целеустремленно участвует в реализации поставленных пролетариатом задач, связанных с ликвидацией общественной несправедливости, уничтожением классового строя, проведением общественной перестройки в соответствии с социалп-

стической идеологией, являющейся программой и убеждением борцов за новое, лучшее устройство мира». Критик считал, что социалистическая литература должна воспринимать все богатство окружающего мира, опираться на все гуманистические ценности, созданные многовековой историей человечества. «От своих писателей, — писал он, — пролетариат требует лишь одного: солидарности в восприятии мира и жизни и сотрудничества в реализации будущей общественной действительности, к которой стремится пролетариат». Именно пролетарская (или социалистическая — критик употреблял эти термины как равноценные) литература в будущем превратится, по мнению Фика, в литературу «общенациональную или общечеловеческую», так как стремления пролетариата, в том числе и в области культуры, в наибольшей степени отвечают интересам всей нации, всего человечества.

В 30-е годы пролетарская литература становится более богатой в жанровом отношении. В нее вступает ряд талантливых прозаиков. На первое место выдвигается пролетарский роман. В предшествующее десятилетие, если не считать художественно несовершенных автобиографической повести «Возрождение» (1920) и рассказов «Демократическая республика» (1921) Люциана Рудницкого, пролетарская проза была в основном представлена репортажем и очерком, литературно-критическими и публицистическими статьями, печатавшимися в левых журналах. Лишь в 1928 г. в «Юманите» была опубликована повесть эмигрировавшего во Францию Б. Ясеньского «Я жгу Париж», рисующая в приключенческо-фантастической манере будущую социалистическую революцию. После публикации этой повести Ясеньский был выслан из страны французскими властями.

Одним из ведущих польских революционных писателей был Леон Кручковский (1900—1962), издавший в 1932 г. с энтузиазмом встреченный прогрессивной критикой и читателями роман «Кордиан и хам», на историческом материале ставивший проблему классового антагонизма между крестьянством и шляхтой. В 1935 г. вышел его роман «Павлиньи перья», показывающий процесс расслоения крестьянства в галицийской деревне накануне первой мировой войны, а в 1937 г. — роман «Тенета» — об идейном кризисе польского интеллигента в годы наступления реакции.

В 1934 г. повестью «Облик дня», в центре которого история становления революционного сознания рабочего (что сближает произведение с романом Горького «Мать»), дебютирует Ванда Василевская (1905—1964). В 1935 г. выходит в свет ее роман «Родина» — крестьянская эпопея, повествующая о судьбах беднейших крестьян-батраков на фоне важнейших общественно-политических событий в истории Польши с начала XX в. до 30-х годов. Нищенское, угнетенное положение батраков, не из-

менившееся и с образованием польского государства, показано в романе глазами его героев — сельских пролетариев, которые приходят к пониманию необходимости борьбы за свои права, за свою «мужичью родину». Роман Василевской «Земля в ярме» (1938) посвящен борьбе польских крестьян с помещичьим игом, с феодальными формами закабаления, сохранившимися в буржуазно-помещичьей Польше. Последний роман, написанный Василевской в межвоенные годы, первая часть ее трилогии «Песнь над водами» — «Пламя на болотах» (издан во Львове в 1940 г.) — разоблачал великодержавную политику «санации» и притеснения местного населения на западных украинских и белорусских землях.

Центральной проблемой пролетарской прозы 30-х годов было разоблачение лицемерной сущности буржуазных лозунгов «общественного солидаризма», «единой родины» для трудящихся и эксплуататоров. Эта проблема решалась писателями на разном материале. Особенно часто они обращались к жизни польской деревни разных исторических эпох, подчеркивая нищету и бесчеловечную эксплуатацию крестьян, рост революционных настроений на селе.

О жизни сельского пролетариата, социальном расслоении деревни, паразитизме, моральной деградации шляхты рассказывают также романы Владислава Ковальского (1894—1958) «В Гжмендех» (1936), «Семья Мянговских» (1938) и другие произведения. В творчестве пролетарских писателей нашла отражение и жизнь городского пролетариата, особенно проблема безработицы, принявшей в 30-е годы устрашающие размеры. Обнажение механизма эксплуатации рабочих, изображение безработицы, стачек, демонстраций, революционных выступлений трудящихся является главным содержанием романов Генрика Джевецкого (1902—1937) «Кисловцы» (1934), Яна Бжозы (р. 1900) «Мы строим дом» (1938) и «Дети» (1936), Анджея Волицы (1909—1939) «Улица Огородова» (1938) и др.

Пролетарская проза, утверждавшая необходимость революционных преобразований как единственного способа разрешения социальных противоречий, вслед за поэзией 20-х годов выводит на сцену нового героя — сознательного революционера, представителя трудового народа, обретающего в процессе борьбы социалистическое сознание.

Она стремилась быть актуальной и злободневной, даже пользуясь историческим материалом, как это было с «Кордианом и хамом» или написанным под влиянием Кручковского романом Антонины Соколич (1879—1942) «Кесарево сечение» (1935) о восстании 1863 года. Их замысел был подчинен показу противоположности интересов народа и его угнетателей, раскрытию глубинных истоков современных классовых противоречий.

В пролетарской и демократической прозе и критике конца 20-х—начала 30-х годов сказалось увлечение теорией «литературы факта» (в СССР ее пропагандировали лефовцы). Столбовой дорогой пролетарского искусства считал ее «Месенчник литературы» (статьи А. Ставара, А. Вата). В 1930 г. редакция «Месенчника литератцкого» организовала конкурс на репортаж. Институт общественного хозяйства предпринял публикацию «Воспоминаний безработных» (1933) и «Воспоминаний крестьян» (1935). В репортажно-очерковой манере написаны «Облик дня» Василевской, «Кисловцы» Джевецкого. Пролетарские прозаики использовали художественно необработанный документальный материал (отрывки из газет, книг, исторические источники и т. д), вводили в образную ткань произведения публицистическое начало.

При всей важности и оперативной действенности репортажа и очерка, развитие только этих жанров в ущерб другим сузило бы возможности художественной прозы. Об односторонности и уязвимости теории литературы факта, о необходимости переходить от правды частного к правде общего заговорила в 30-е годы марксистская критика (И. Фик).

Лучшие произведения революционной прозы середины 30-х годов (Кручковский, Василевская), следовавшие социальным традициям польского реализма, развивавшие сильные стороны социально-политического романа 20-х годов, явились преодолением ограниченности репортажной манеры. Пролетарская проза стала на путь художественного осмысления действительности, поднялась до значительных идейно-художественных обобщений.

Существенные изменения происходят в 30-е годы в прозе критического реализма. В 1932—1934 гг. выходят четыре тома романа Домбровской «Ночи и дни» — одного из наиболее значительных произведений межвоенной литературы. В этом обширном социально-бытовом полотне, о судьбах нескольких семей и поколений шляхты Домбровская запечатлела целую эпоху польской истории с 1863 г. до начала мировой войны, процессы преобразования польского общества, дифференциации шляхты и становления буржуазных отношений, формирования буржуазной интеллигенции. Роман Домбровской, пронизанный глубоким гуманизмом, демократизмом, уважением к труду, отличавшийся глубиной и детальностью психологических характеристик, наследовал и развивал лучшие традиции реализма XIX в., прежде всего — Пруса и Ожешко.

«Ночи и дни» не стали, однако, исходным пунктом для дальнейшего развития критического реализма в прозе 30-х годов. Это было скорее завершение предшествующего периода, подведение итогов. Образное осмысление социальной действительности путем широких художественных обобщений в духе классических образцов критического реализма становится в 30-е годы господ-

ствующей тенденцией в пролетарской литературе. Развитие же реалистической прозы критического реализма в 30-е годы происходило в нескольких направлениях. Несмотря на возросший интерес многих писателей к социальным вопросам, прозаики-реалисты начинают (за редким исключением) отказываться в своем творчестве от глубокого анализа политической жизни государства и путей его развития, свойственного социально-политическому роману 20-х годов. Эта проблематика становится подчас добычей второстепенных писателей, в крикливо-сенсационном духе выдававших закулисные сплетни за разоблачения «механизма власти». В лучшем случае грызня правящей верхушки за власть становилась предметом сатирически-памфлетного изображения, которое создавали литераторы, ставившие достаточно узкие, партийно-фракционные цели. Громкую известность получил, например, роман «Карьера Никодима Дызмы» (1932) Тадеуша Доленги-Мостовича (1898—1939), сторонника «эндеков», находившихся в оппозиции к Пилсудскому. В этом романе писатель, нарисовав ошеломительную карьеру проходняка, ставшего с помощью закулисных интриг... главой правительства, высмеял разложение «высшего общества» и государственного аппарата санации.

Творчество большинства реалистов 30-х годов находилось в своеобразной оппозиции по отношению к «школе» Жеромского, к социально-политическому роману предшествующего десятилетия. Это выражалось в отходе от панорамного, синтетического изображения действительности, от обобщений большой художественной значимости, программ, предостережений и предвидений будущего. Тем не менее на фоне официозной литературы и в сравнении с модернистской прозой, деформировавшей, субъективно истолковывавшей действительность, направление, называемое иногда в польской критике «малым реализмом», при всей его ограниченности играло важную роль в освоении литературой социальной проблематики, развитии ее критических устремлений, сближении с жизнью масс.

Радикальных общественных взглядов придерживались писатели, образовавшие литературную группу «Предместье» (1933—1937). Большинство их стояло на позициях антифашистского Народного фронта. Группа, возникшая по инициативе Е. Богушевской и Е. Корнацкого, объединила многих демократических писателей (З. Налковская, Г. Гурская, Г. Морцинек, В. Ковальский, Г. Крахельская, Б. Шульц, А. Рудницкий, А. Ковальская, Е. Ковальский и др.), правда, не все из них активно участвовали в литературных начинаниях группы.

Творческие установки «Предместья» были родственны теории «литературы факта». В предисловии к первому сборнику, изданному группой, Г. Крахельская писала: «Группа... отказывается от фантазий на темы жизни, признает непосредственное наблю-

деши, добросовестное, внимательное и трудолюбивое, основным элементом своего художественного труда. Литературное произведение, основанное на наблюдении, по нашему убеждению, достигает уровня *социального исследования*». Программа «Предместья» призывала «направить прожектор внимания и таланта на элементы жизни пролетариата в Польше», на участь городских низов, населяющих окраины, на «предместье» в широком смысле слова, понимаемое как периферия жизни, на судьбы национальных меньшинств, бедствия безработных. Члены объединения выдвигали в качестве творческого образца социальный роман Золи и Пруса («Форпост»). Родилась также идея «коллективного творчества», которая, впрочем, не была последовательно реализована. В 30-е годы группа издала два сборника рассказов, очерков и репортажей: «Предместье» (1934) и «Первое мая» (1934), а также семь книг отдельных авторов.

Литературная программа «Предместья» довольно последовательно осуществлялась в творчестве Елены Богушевской (р. 1886), начиная с ее первой книги «Мир слепых» (1932) — описания жизни слепых детей в интернате. В сборнике рассказов «Эти люди» (1933), тематически связанных между собой, Богушевская рисует трудную жизнь безработных с варшавских окраин. Известность получила ее повесть «Вся жизнь Сабины» (1934). Героиня повести, тяжело больная женщина, вспоминает безрадостно прожитую жизнь, наиболее яркими вехами которой были перемена квартир да покупка новых платьев.

Реализацией программы «Предместья» являются и повести «Везут кирпич» (1935) и «Висла» (1936), написанные Богушевской в соавторстве с Ежи Корнацким. Это своего рода социологическое исследование быта и психики представителей определенной социальной среды, тех, кто населяет узкие улочки и смрадные переулки предместий: рабочих и поденщиков, лавочников, чиновников, ремесленников, домашней прислуги. В основе его лежит глубокое и тщательно документированное знание авторами жизни своих героев.

Творческую практику «Предместья» характеризовали противоречивые тенденции. Изображая нищету и темное существование трудящихся, писатели группы продолжали традиции критического реализма и в этом смыкались с пролетарской литературой. Не случайно они выступали совместно с пролетарскими писателями по многим вопросам общественно-политической жизни. Но, конечно, их творческие установки не были рассчитаны ни на создание широкой панорамы действительности, ни на углубленно-философскую ее интерпретацию, таили в себе опасность натуралистических тенденций, сведения художественной задачи к объективистскому изложению фактов «которые говорят сами за себя». На это обратила внимание левая критика, это почувствовали со временем и сами писатели. Так, попыткой

выйти за рамки программы «Предместья» и показать широкую картину современности явился четырехтомный романический цикл «Полонез» (1936—1939) Богушевской и Корнацкого, показывавший разложение правящей верхушки, ведущей страну к национальной катастрофе, деятельность гитлеровской агентуры в Польше, идейную дезориентацию и растерянность части польской интеллигенции.

Показательную эволюцию претерпевает творчество Галины Гурской (1898—1942). От надежд на исцеление больного общества с помощью филантропической деятельности, проявившихся в ее первых книгах о жизни беспризорников, в цикле «Барак горит» («Тупики», 1937; «Бегство», 1938) писательница приходит к мысли, что лишь изменение социального строя может покончить с нуждой, что просто сочувствие, филантропия, разного рода социальные полумеры бессильны справиться с океаном нищеты. Стилистически, манерою художественного исследования социальной среды проза Гурской близка произведениям Богушевской, но открывает перед читателем более широкие общественные перспективы, показывая и развитие классового сознания героев.

С группой «Предместье» связано в 30-е годы и творчество Густава Морцинека (1891—1964), «певца Силезии», посвятившего этому краю свои многочисленные произведения, запечатлевшему жизнь местных шахтеров. Действие принесшего писателю известность романа «Вырубленный штрек» (1931—1932) происходит накануне первой мировой войны. В нем описано сопротивление силезцев национальному гнету. Показывая жизнь трудящихся в современной Польше, Морцинек искренне и глубоко им сочувствует, хотя и оперирует лишь морально-абстрактными категориями добра и зла, совести, порядочности и т. п. Например, в романе «Вывороченные камни» (1937), посвященном детям шахтеров и безработных, вечно полуголодным, рано познавшим нищету подросткам, вынужденным воровать и заниматься контрабандой, браться за любую работу и бросать учебу, речь идет преимущественно о проблеме нравственного их воспитания, привития им добрых человеческих чувств, честности, культурных навыков. Многие герои романа верят в то, что «должно прийти время, когда не будет безработицы и людских несчастий», но над путями достижения справедливости писатель не задумывается.

Круг писателей, извлекавших на свет наиболее мрачные фрагменты суровой действительности 30-х годов, не ограничивался группой «Предместье». Талантливой представительницей «малого реализма» 30-х годов была Поля Гоявичинская (1896—1963), вошедшая в литературу циклом новелл «Будничный день» (1933) и повестью «Земля Эльжбеты» (1934) из жизни трудящихся Силезии в эпоху кризиса и безработицы. Большую известность по-

лучили романы Гоявичиньской «Девушки с Новолипок» (1934—1935) и «Райская яблоня» (1936—1937) — о судьбах нескольких девушек с варшавской улицы Новолипки, улицы ремесленников и рабочих, мелких торговцев и чиновников, о их заботах, мечтах и переживаниях, о крушении их надежд на счастье. Беспросветной жизни «маленьких людей» был посвящен и роман «Огненные столбы» (1938), в еще большей степени, чем дилогия, окрашенный пессимистическим настроением.

Атмосфера безысходности характерна для произведений рано умершего талантливого прозаика Збигнева Униловского (1909—1937). В повести «Общая комната» (1932) им с большой дозой натурализма описано нищенское, не озаренное верой в какие-либо идеи существование студентов и начинающих литераторов. Роман автобиографического характера «Двадцать лет жизни» (I том — 1937), Униловский не закончил. В 1934 г. он опубликовал беллетризованный репортаж «День рекрута» — памфлет на армию и применяемые в ней воспитательные методы. Книга была конфискована цензурой.

Центральный классовый конфликт эпохи, революционное пролетарское движение в поле зрения писателей «малого реализма», как правило, не входили. Отношение их к перспективам общественного развития было в общем пессимистическим. Они создали выразительные картины страданий и бедствий низших классов общества. Но классы эти изображались ими как пассивные, не способные к протесту. Темной, забитой, невежественной, обреченной на медленное вымирание изображена, например, деревня в повести репортажного типа, с сильными элементами натуралистического подхода к действительности «Грипп свирепствует в Направе» (1934) Ялу Курека (р. 1904). Надежд на будущее герои повести не питают. «Нас всегда били и будут бить», — говорят у Курека крестьяне.

Сила этих произведений состояла в правдивом и резком изображении отрицательных сторон буржуазной действительности, в предъявлении сурового обвинения несправедливому строю, в пафосе гуманистического сочувствия к обездоленным. Когда же некоторые писатели пытались в своих произведениях прописывать рецепты исцеления безнадежно больного общества, эти попытки оказывались несостоятельными и опровергались самим материалом произведений. Неубедительно выглядели, в частности, надежды на действие какой-либо моральной проповеди, на «христианское всепрощение», которые проскальзывали у отдельных авторов. Так было, например, с романами Яна Виктора (1890—1967), изобразившего тяжелую долю польских крестьян-эмигрантов, искавших на чужбине работы и хлеба («Вербы над Сеной», 1933), создавшего потрясающую картину темноты, голода и нищеты, отношений зависти, недоверия и ненависти, царящих в деревне, доведенной до отчаяния кризисом («Вспашка паров»,

1935). Сочувствие писателя к бедняцкой деревне сказалось и на его отношении к крестьянским волнениям 1936—1937 гг., когда Виктор открыто и в нелегальных листовках выступал против насильственного подавления этих волнений.

В 30-е годы развивается и другой тип реалистической прозы — психологический роман и повесть. В большинстве случаев здесь, по наблюдению польских критиков, вместо традиционной проблематики реализма «личность и общество» выдвигается проблема отношений «личности к личности», демонстрация отчужденного, изолированного положения личности в обществе, утратившем гуманистические идеалы, в условиях, лишивших личность права на полное и гармоничное ее развитие. Правда, во многих произведениях моральные конфликты решаются, как правило, в отрыве от социальной действительности, в абстрактно-гуманистическом плане.

В качестве примера можно назвать романы вступающих в эти годы в литературу Тадеуша Брезы (р. 1905) «Адам Гривальд» (1936) и Ежи Анджеевского (р. 1909) «Лад сердца» (1938), написанный с позиций католической морали. Сюда же относятся произведения Ирены Кшвиwickой (р. 1904) «Женщина ищет себя» (1935) и «Бегство из темноты» (1939), в которых сказалось влияние фрейдистского учения. Большой успех выпал на долю романа Марии Куwцевич (р. 1899) «Иностранка» (1936), в котором создан портрет одинокой женщины, чье сознание обременено разными комплексами, чувствами беспокойства и обиды.

Трагизм и абсурдность жизни людей, обреченных условиями своего существования на прозябание, либо отрекшихся во имя мещанского благополучия, собственной выгоды, приспособившихся к жизни, является главной темой довоенного творчества Адольфа Рудницкого (р. 1912). Дебютировав повестью «Крысы» (1932), стилизованной в духе фрейдистской психологии, Рудницкий выступил в 1933 г. с повестью «Солдаты», в которой разоблачались «воспитательные» методы в польской армии, унижавшие человеческое достоинство, обрекавшие людей на бессмысленное существование — муштра, пропаганда шовинизма и антисемитизма, требование слепого подчинения начальству, как правило, ограниченному и тупому. Тема будней польской армии была продолжена Рудницким в книге «Опыты» (1939). Уже в «Солдатах» проявились характерные черты прозы Рудницкого — внимание писателя к любым проявлениям человеческих чувств и настроений, подача материала в форме непосредственной записи событий очевидцем-автором и его лирический комментарий к ним — «слияние эссе, новеллы и репортажа» (К. Выка). Вслед за повестью «Нелюбимая» (1937), в которой Рудницкий выступает как талантливый мастер психологического анализа самых интимных чувств, в 1938 г. он издал повесть «Лето». В ней запе-

чатлена атмосфера модного дачного местечка, где отдыхают самодовольные мещане, снобы и сибариты, показана их бесчеловечность, презрительное отношение к местным «туземцам» — еврейской и польской бедноте.

В кругу моральных и психологических проблем замыкается в эти годы творчество видного мастера польской прозы Ярослава Ивашкевича. В таких произведениях, как сборник рассказов «Панны из Вилька» (1933), «Мельница над Утратой» (1936), повесть «Блендомерские страсти» (1938) и другие, писатель отдал известную дань биологической концепции человека. Сказались на них и характерные для 30-х годов пессимистические и скептические настроения, пассивность в отношении к социальным проблемам. В то же время в них полностью раскрылись сильные стороны таланта писателя-реалиста: пластичность и тонкость в изображении внутреннего мира человека, окружающей его природы, бытовых деталей. Утонченность психологического рисунка является одним из главных достоинств завоевавшего широкую популярность исторического романа Ивашкевича «Красные циты» (1934) из эпохи польского средневековья. Центральная проблема романа — выбор между активным действием и самосозерцанием, уход в мир внутренней духовной жизни.

Уход в область исключительно психологического анализа, в скрупулезное исследование человеческого сознания, непрочно связанного с реальными явлениями действительности, могут рассматриваться как проявление известной растерянности писателей-реалистов перед лицом кричащих противоречий времени. Но само по себе обращение к психологии современника внесло в польскую литературу много нового и, когда оно сочеталось со взглядом на окружающий его мир, выступало на фоне социальной действительности, приводило к весьма значительным результатам.

Это относится прежде всего к роману Зофьи Налковской «Граница» (1935), который стал выдающимся произведением польского критического реализма 30-х годов. В «психологическом реализме» этих лет «Граница» — скорее исключение и может быть названа романом социально-психологическим. Рисуя в нем разные аспекты общественной и политической жизни в буржуазной Польше, Налковская стремится к философскому обобщению законов, управляющих психикой человека, устанавливает социальную и историческую обусловленность человеческих действий, «границу» ответственности личности за свои поступки.

Но для большинства представителей «психологического реализма» характерны были позиция философского пессимизма, тревожные настроения, моральное беспокойство, связанное с отказом от рационалистического объяснения мира. В еще боль-

шей степени эти явления выступают в творчестве писателей, сосредоточивших свое внимание целиком на анализе «подсознания», как главного двигателя человеческих поступков. На первый план в их творчестве выдвигается восприятие действительности как непонятного абсурда, кошмарного сна, изображение обособленного хаотического внутреннего мира личности. Это повлекло за собой отказ от реалистических приемов изображения, далеко идущую деформацию действительности. Действительность в таких произведениях (по методу они могут быть отнесены к сюрреалистическим) предстает как сновидение, где смешаны правда и вымысел, где самодовлеющее значение приобретают разного рода символы, выражающие, по авторскому замыслу, единственно истинный мир человеческой действительности — подсознание.

Примером модернистского психологического романа может служить произведение Михаила Хороманьского (р. 1904) «Ревность и медицина» (1933). Это клиническое, так сказать, исследование патологического чувства ревности героя, проводимое с помощью «потока сознания», отказа от логических временных связей в пользу так пазываемого «психологического времени». Ущербная психика, страсти людей больных физически или духовно являются предметом изображения и в сборнике «Двусмысленные рассказы» (1934). В том же духе о жизни пациентов сумасшедшего дома повествует Ежи Бандровский (1883—1940) в романе «Дворец поломанных кукол» (1934).

Значительный след в польской литературе оставило творчество двух талантливых прозаиков 30-х годов — Б. Шульца и В. Гомбровича. В их произведениях проявилось стремление к универсальным обобщениям явлений действительности, пропущенных сквозь призму крайне субъективного сознания, выступал мир, противопоставленный человеку и враждебный ему.

Оригинальным экспериментатором в области иррационального психологического романа был Бруно Шульц (1892—1942). В его произведениях «Коричные магазины» (1934) и «Санаторий под клепсидрой» (1937) — рассказы-воспоминаниях о детстве писателя, протекавшем в провинциальном городке, о разнообразных психических комплексах, преследовавших его, — встает причудливый мир, в котором смешано реальное и ирреальное, который как бы колеблется между сном и явью. Писатель отказывается и от реалистической фабулы, и от психологической мотивировки поступков. Страх перед непонятными законами, управляющими действительностью и противостоящими человеку, тип символики, дающей возможность ее многозначной интерпретации, сближают Шульца с Кафкой, «Процесс» которого Шульц перевел на польский язык в 1936 г.

Большую известность получил также роман Витольда Гомбровича (р. 1905) «Фердыдурке» (1937). Герой романа, взрослый человек, внезапно превращается в подростка и с критицизмом зрелого возраста наблюдает за психологическими проявлениями своего физиологического возмужания. Основная мысль романа заключается в том, что человек никогда не бывает самим собой, что он всегда принимает те или иные, навязываемые окружением позы и маски. Гомбрович связывает это с органически присущим человеку комплексом «незрелости». Интерпретируя таким образом механизм духовной жизни человека, писатель объясняет отношения между людьми вообще как отношения между масками. Вместе с тем, показывая своего героя в разных ситуациях, Гомбрович зло высмеивает, прибегая к гротеску, стереотипы поведения и образа мышления аристократии и мещанства, отношения в современной ему школе и т. д.

Драматургия в Польше в межвоенные годы была тесно связана с развитием профессионального театра, которое в значительной степени определялось реакционной культурной политикой государства и мещанскими вкусами буржуазной публики. Политические драмы таких официозных писателей, как Ростворовский, Новаковский, Серошевский, имели антиреволюционную направленность, отличались антиисторическим и антиобщественным мышлением их авторов. Они были крайне слабы в художественном отношении и не удержались долго даже на официальной сцене. В основном польская сцена была заполнена переводами иностранных бульварных пьес и многочисленными подражаниями этим пьесам — водевилями, мелодрамами, фарсами, комедиями, опереттами, ревью — третьеразрядных польских авторов (Кеджиньского, Кшивошевского, Кавецкого, Грубиньского, Машиньского, Морозович-Щецковской и многих других). Пьесы эти имели успех у нетребовательного зрителя и вытесняли более серьезный классический и современный репертуар. «Два института — оперетка и фарс, — писал о польском театре Бой-Желеньский в 1935 г., — сохранили с самого начала существования независимой Польши прямо-таки мистическую жизнеспособность...»

На фоне этих ремесленнических поделок выделяются — прежде всего талантом их авторов — пьесы М. Павликовской-Ясножевской («Египетская пшеница», 1932; «Голубые кавалеры», 1933; «Возвращение мамы», 1935; «Муравьи», 1936 и др.) и З. Налковской («Дом женщин», 1930; «День его возвращения», 1931) — камерно-психологические драмы, посвященные психологии любви, пьеса Я. Ивашкевича о Шопене («Лето в Ноане», 1936), комедии А. Слонимского.

Видным представителем психологической драмы межвоенного периода является Ежи Шанявский (р. 1886). Для его мно-

гочисленных лирических драм («Птица», 1923; «Моряк», 1925; «Адвокат и розы», 1929; «Мост», 1933; «Крыся», 1935; «Девушка из леса», 1939 и др.) характерно слияние реалистических и символических элементов, мечты с действительностью, использование аллегории, метафоры, намека. Благородство чувств, возвышенные идеалы, восходящие к далекому прошлому либо к романтической мечте, драматург противопоставляет бездушной цивилизации, тусклости повседневной жизни. Герои драм Шаянского стремятся в «неведомые дали», к поэзии и красоте в жизни, к чему-то лучшему, неопределенному и туманному, противопоставленному скучной обыденщине, против которой они, однако, бессильны.

Камерный мир, в котором происходят события в драмах Шаянского и других авторов психологических, комедийных и биографических пьес, был, за редкими исключениями, далек от большого общественного мира, от исторической правды своего времени.

Не случайно поэтому прогрессивные режиссеры того времени в поисках репертуара мало использовали творчество своих современников. Так, например, выдающийся режиссер Леон Шиллер, создавая свой монументальный политический, героический и поэтический театр, обращался к произведениям Мицкевича («Дзяды»), Словацкого («Кордиан»), Краси́ньского («Небожественная комедия»), Высяньского («Освобождение»), Жеромского («Роза»), Мициньского («Князь Потемкин»), к зарубежной классике (Шекспир, Мольер, Шиллер, Ибсен, Гоголь, Толстой, Чехов, Достоевский и др.), к пьесам современных зарубежных революционных авторов («Трехгрошовая опера» Б. Брехта, «Рычи, Китай» С. Третьякова, «Бравый солдат Швейк» по Я. Гашеку, «Цианкали» Ф. Вольфа и т. п.).

Важной страницей истории польского театра и драматургии межвоенного двадцатилетия является деятельность рабочих театров, стремившихся противостоять официальной сцене. Наиболее известными рабочими театрами руководили в 1923—1928 гг. В. Вандурский (в Лодзи) и В. Броневский (в Варшаве), с которыми сотрудничали Л. Шиллер и другие прогрессивные театральные деятели. В этих театрах декламировались революционные стихи польских и зарубежных поэтов (особенной популярностью пользовались Маяковский и Броневский), инсценировались произведения Жеромского, Броневского, Ясенского, был поставлен пролог «Мистерии-буфф» Маяковского. Вандурский написал для рабочего театра несколько пьес агитационного характера — «Смерть на груше» (1923), «Представление об Ироде» (1926), поставленные им на «Рабочей сцене» в Лодзи, «В отеле «Империализм» (издана в Москве в 1929 г.) и «Рабан» (Москва, 1932). «Смерть на груше» была поставлена и в Краковском

театре им. Словацкого (1926), но запрещена полицией после шести представлений.

В 1935 г. в варшавском театре Комедии шли две пьесы Л. Кручковского — инсценировка романа «Кордиан и хам» и «Герой нашего времени» (в настоящее время в переработанном автором виде ставится под названием «Приключения с фатер-ляндом») — сатирический памфлет на гитлеровскую Германию.

Особым явлением в польской драматургии межвоенного периода были гротескные, причудливо деформирующие действительность драмы С. И. Виткевича, которые — не понятые современниками — редко и неохотно ставились на сцене. Многие из них вообще не были изданы. Ренессанс драматургии Виткевича наступил в Польше в 60-е годы, когда были изданы два тома его драм и критика оценила его новаторские стремления в области формы (близкие современной авангардистской драме Йонеско, Беккета и др.), подчиненные в лучших его драмах («В маленькой усадьбе», «Сапожники», «Ян Мачей Кароль Бешеный» и др.) изображению абсурдности окружающего мира, обнажению непрочности его общественных и политических устоев, осмеянию мещанского образа мышления, нравов, обычаев, традиций, навыков и привязанностей.

В 30-е годы потеряли актуальность споры о путях развития поэзии между приверженцами классического типа стиха и авангардистами, стремившимися к разрушению традиционной поэтической образности. Попытка продолжать в теории и практике линию «Авангарда» 20-х годов, линию самоцельного художественного эксперимента, предпринятая Я. Куреком в издаваемом им журнале «Линия» (Краков, 1931—1933), успеха не имела. После выхода пяти номеров журнал прекратил свое существование.

Одной из определяющих идейных тенденций польской поэзии 30-х годов является усиление ее антифашистской заостренности, критического отношения к действительности, все громче звучащего общественного протеста. Группа пролетарских поэтов становится в 30-е годы более влиятельной и многочисленной. Поэт-коммунист Анджей Волица (1909— после 1939) издает сборники стихов «Молоты в ладонях» (1930); «Из каменного дома» (1936). Станислав Выгодский (р. 1907) публикует сборники «Призыв» (издан в 1933 г. в Москве на польском языке), «Хлеб насущный» (1934), «Стихия листвы» (1936). Леон Пастернак (р. 1910) дебютирует поэтическими томками «Навстречу» (1935) и «Хмурый день» (1936). На коммунистические позиции становится в своем творчестве Люциан Шенвальд (1909—1944), автор поэмы «Сцена у ручья» (1936). Несколько стихотворных сборников стихов издает революционный поэт Эдвард Шиманьский (1907—1943): «20 миллионов» (1932), «Жителям Марса» (1934),

«Солнце на рельсах» (1937). В середине 30-х годов примыкает к пролетарским писателям Станислав Ришард Добровольский (р. 1907), автор поэм «Возвращение на Повислье» (1935), «Яносик с Тарховой» (1937). Под редакцией Добровольского, принимавшего активное участие в работе КПП на фронте культуры, выходит в 1937 г. издаваемый по инициативе партии журнал «Нова квадрига».

В 30-е годы продолжается и деятельность зачинателей пролетарской литературы 20-х годов. Броневский публикует сборники «Печаль и песня» (1932) и «Последний клич» (1938). Станде издает в эмиграции несколько поэтических сборников на польском языке, посвященных в основном строительству социализма в Советском Союзе («Голубое и красное», 1933; «Молодость идет», 1933; «Поэма о Магнитогорске», 1934; «Наш шаг», 1937; поэма «Медный всадник», 1937).

Революционная поэзия 30-х годов восприняла важнейшее завоевание поэзии предшествующего периода — отношение к слову, как к оружию в борьбе. Только в контексте общественно-политической жизни страны становится понятен характер творчества пролетарских поэтов. Многие из них были профессиональными революционерами, партийными работниками, зачастую жили на нелегальном положении. Несколько лет провели в тюрьмах и концлагере Пастернак и Волица. В 1938—1939 гг. трижды был арестован Шенвальд. Польская охранка бросала в тюрьмы по обвинению в подрывной деятельности Броневского и других революционных писателей.

Закономерностью развития пролетарской поэзии в 30-е годы был ее приход к лирике, широкой, политически масштабной, к лирике, в которой революционное чувство проявлялось как глубоко личное, выстраданное, всеохватывающее. Исторически этот путь был проделан еще в творчестве Броневского 20-х годов. Но развитие каждого из поэтов новой поры было его своеобразным повторением. По насыщенности лирическим чувством близки поэзии Броневского стихотворения Э. Шиманьского. По пути преодоления лирического самоограничения, отказа от риторики и декларативности, развивается в эти годы творчество Л. Пастернака, Шенвальда и многих других поэтов. Они овладевают умением выразить полноту чувств, формирующихся в ходе революционной борьбы и проявляющихся в различных сферах человеческой деятельности, в том числе и в первую очередь в служении революции.

Характерно для пролетарской поэзии 30-х годов расширение тематического диапазона. В ней нашли отражение и различные аспекты социальной жизни страны, и история революционного движения в Польше. Поэты постоянно обращаются и к международным политическим событиям, с тревогою отмечают грозные факты наступления фашизма в Европе. Одной из ведущих

тем становятся успехи социалистического строительства в СССР, которые пролетарская литература рассматривает как поддержку в своей трудной и упорной борьбе (стихотворение Броневского «Магнитогорск или разговор с Яном», поэма Пастернака «Челюскин» и др.). Интернационализм польской пролетарской поэзии с особой силой раскрывается в годы борьбы испанского народа против фашизма. Идея братской солидарности с испанскими революционерами нашла свое воплощение в стихотворениях Броневского «No pasaran!» и «Честь и граната». По накалу революционного пафоса, публицистической заостренности образов, ораторской интонации к ним близки стихотворения об Испании Шенвальда («Пожелание») и Пастернака («Мы с вами!»). Ряд сатирических антифашистских произведений написал Э. Шиманьский.

Условием успешного развития пролетарской поэзии было дальнейшее расширение ее кругозора, создание ярких и живых образов, охватывающих самые разнообразные проявления жизни общества и человека. Стремление раздвинуть рамки пролетарской поэзии, определить свое отношение ко всему многообразию действительности, сильнее всего проявилось в творчестве Броневского. Он не отказался от «вечных» поэтических тем, считавшихся сектантски настроенными критиками уделом «буржуазной поэзии». Но общечеловеческое и «вечное» поэт сумел показать в четко обрисованной исторической перспективе, подойти к ним с позиций революционного мировоззрения. При этом способность синтетического видения действительности в ее сложностях и противоречиях позволила Броневскому избежать прямолинейности, преодолеть агитационно-риторические каноны. Показателем зрелости пролетарской поэзии было и развитие в ней разнообразных стихотворных жанров и форм. Преобладала в пролетарской поэзии политическая лирика. Вместе с тем многие поэты успешно обращались к сатире (Э. Шиманьский, С. Е. Лец, Л. Пастернак). Уже в 20-е годы была создана историко-революционная поэма («Парижская Коммуна» Броневского; 1929). Теперь Шенвальд создает «Сцену у ручья», лирическую поэму о молодом человеке своего времени. Добровольский в «Возвращении на Повислье» рассказывает о рабочей Варшаве своего детства, а в «Яносике с Тарховой» — о легендарном герое крестьянского восстания.

Единство идейной позиции не исключало стиливого многообразия пролетарской поэзии, в которой доминировал могучий талант Броневского, имевшего последователей и подражателей, но намечались и значительные стиливые различия в творчестве разных поэтов. Так, в поисках формы, соответствующей новому содержанию, к классическим образцам обращался Шенвальд, выдвигая теорию «вливания нового вина в старые мехи». Молодые краковские революционные поэты Лех Пивовар и Юлиуш

Вит в конце 30-х годов предприняли попытку поставить на службу революционному содержанию такие поэтические приемы, как эллипс и разветвленная метафора, которые считались монополией авангардистов.

Ведущими в революционной поэзии оставались заложенные в 20-е годы Броневским и его товарищами традиции реалистического творчества. Авангардистская поэтика, которую ее создатели считали революционной, пролетарскими художниками, стремившимися стать ближе к массовому читателю, воспринята не была. Споры, однако, продолжались и в 30-е годы. Так, например, поэт М. Чухновский, критик А. Лаповский выступали против поэзии Броневского, обвиняя его в использовании «буржуазной рифмы, буржуазной тематики» и призывая к поискам «пролетарского поэтического шифра». Напротив, И. Фик, анализируя авангардистскую литературу 30-х годов, отверг ее претензии на революционность. По-настоящему авангардным он считал такое искусство, которое «стоит лицом к новым общественным проблемам». Вместе с тем, отрицая экспериментаторство бесплодное, критик не ставил преград для новаторских художественных поисков. «Новое содержание, — писал он, — требует новых, не искажающих его средств выражения, и здесь открывается поле изобретательности в области художественной экспрессии».

В творчестве пролетарских поэтов 30-х годов при всем различии их талантов, можно отметить общие черты: партийность, социалистический идеал, принципиальная общность лирического героя-революционера, отражение закономерностей, присущих новой эпохе. Это были черты поэзии социалистического реализма.

Надо сказать, что для поэзии 30-х годов в целом характерно, по сравнению с предшествующим периодом, большее стремление к решению общественных задач, переключение внимания многих художников с вопросов формальных на широкие, значительные, связанные с социально-политической действительностью. Это относится к творчеству ряда поэтов. Среди них оказываются и некоторые из тех, кто в 20-е годы был занят экспериментаторством в области формы. Так, в период подъема массового движения 30-х годов, в творчестве Юлиана Пшибося (сб. «Уравнение сердца», 1938) мы встречаем смелую демонстрацию солидарности с борьбой пролетариата и крестьянства. Например, в стихотворении «Отъезд с каникул» поэт гневно протестует против кровавых усмирений полицией крестьянских волнений в Жешовском воеводстве.

Развивается и крепнет антифашистская тема в творчестве Юлиана Тувима. Поэт выступает в защиту гуманистических и культурных ценностей, которым угрожает фашизм. Все большее место занимает в его стихах поэзия простых человеческих чувств (сб. «Цыганская библия», 1933; «Пылающая сущность», 1936).

Одновременно Тувим все чаще берет слово по конкретным политическим вопросам, язвительной сатирой обличая польскую правящую клику. В 1936 г. цензура конфискует одно из лучших его произведений — сатирическую поэму «Бал в опере». Автор ее создает резко контрастирующие между собой картины разложения и распутства пресыщенной «элиты» и картины нищей страны трудящихся.

Примером заострения общественного содержания поэзии может служить и творчество Антония Слонимского (сб. стихов «Окно без решеток», 1935). В произведениях Слонимского 30-х годов («Сожжение зерна», «Мать Европа», «Документ эпохи», «Звездная ночь» и др.) речь идет о больных вопросах общественной жизни: последствия экономического кризиса, угроза фашизма. Критика язв буржуазного общества сочеталась у поэта с достаточно абстрактным характером его гуманизма, и поэтому нередко в его стихах ноты пессимистической растерянности и скептицизма.

Противоречивое сочетание неприятия действительности с отсутствием четких социальных ориентиров, настроения горечи и отчаяния наблюдается в 30-е годы и у некоторых других поэтов. Отражение мрачной современности, оппозиция реакционному режиму проявлялись по-разному. Одной из распространенных форм был демонстративный уход в область поэзии «чистых переживаний». Это характерно, например, для ранних стихов Мечислава Яструна (р. 1903), созданных в основном на принципах поэтики символистского склада. Произведения Яструна, вошедшие в сборники «Встреча во времени» (1929); «Иная юность» (1933), «Неостывшая история» (1935), «Поток и молчание» (1937), насыщены этико-философской проблематикой, символикой, подчас трудной для восприятия.

Ноты анархического скептицизма дают себя знать в творчестве талантливого поэта Константы Ильдефонса Галчиньского (1905—1953). Он демонстративно высмеивает в своих сатирических стихотворениях все политические партии и ориентации, ищет спасения от политического цинизма правящей верхушки в мире интимной лирики, простых человеческих чувств («Поэтические произведения», 1937). В художественном плане творчество Галчиньского характеризовалось неприятием альтернативы между «Скамандром» и «Авангардом». Галчиньский, синтезируя достижения предшественников, создал оригинальный поэтический стиль, в котором сочетаются элементы лирики, юмора, гротеска.

Далеко от канонов «Авангарда» 20-х годов ушло и творчество поэтов так называемого «Второго авангарда», объединившего в 20-е годы две группы поэтов: люблинскую и виленскую. Наиболее талантливым поэтом люблинской группы был Юзеф Чехович (1903—1939), отбросивший конструктивистские принципы «Первого авангарда», его исключительное увлечение урбанистическими

мотивами. Творчество Чеховича, издавшего несколько сборников стихов («Камень», 1927; «день как все дни», 1930, «баллада с той стороны», 1932, «в молнии», 1934, «ничего больше», 1936, «человеческий голос», 1939), развивалось от формальных экспериментов, от поисков в духе авангардизма ко все большему сближению с жизнью, ко все более острому видению мира, к поэтике все более ясной и выразительной. Как поэты «Звротницы», Чехович отказывался от непосредственного лирического выражения и, считая задачей поэзии переложение языка чувств на язык образов, широко использовал такие приемы авангардистской поэзии, как разветвленная метафора и эллипс. Но интеллектуальной конструкции, логической и рационалистической структуре стиха краковских «авангардистов» с его аритмичностью и антимузыкальностью Чехович противопоставил гармоническое сочетание поэтических образов, ритмики и музыки стиха, вызывающие определенное лирическое настроение. С особенной теплотой воссоздавал Чехович атмосферу польской провинции: деревень, местечек, маленьких тихих городков. Необыкновенно пластичны и лиричны в его стихах польские пейзажи. В поэзии Чеховича, особенно в конце 30-х годов, отчетливо проявилось и предчувствие неизбежной ломки старого мира, выраженное в настроениях катастрофизма, горечи и пессимизма.

Группа виленских поэтов издавала в 1931—1934 гг. (с перерывами) ежемесячный журнал «Жагары». У группы не было определенной литературной программы, но «жагаристов» объединяло прежде всего настроение катастрофизма, кошмарных предчувствий неизбежной гибели мира, ощущение угрозы человеческой цивилизации, рождавшееся под влиянием нарастания тревожных исторических событий 30-х годов. Общими были и такие элементы поэтического стиля, как эпичность, склонность к сказочной фантастике, увлечение экзотикой. Катастрофическая историософская концепция сильнее всего проявилась в поэзии Чеслава Милоша (р. 1911), автора сборников «Поэма о застывшем времени» (1933), «Три зимы» (1936). Тревожная атмосфера эпохи преломилась в форме апокалиптических видений и предчувствий в фантастических поэмах, стихотворениях Ежи Загурского (р. 1907) и Александра Рымкевича (р. 1913). Вместе с тем некоторые поэты группы искали выхода в связи с революционным движением. Теодор Буйницкий (1907—1944) и Ежи Путрамент (р. 1910) придерживались левых, антифашистских убеждений, были связаны с революционно настроенными кругами интеллигенции и сотрудничали с журналами «По просту» и «Карта», связанными с КПП (Путрамент в связи с этим был привлечен к суду).

В самом конце 30-х годов революционные настроения в среде творческой интеллигенции значительно ослабевают в связи с роспуском Исполкомом Коминтерна в 1938 г. Компартии

Польша на основании ложного обвинения о проникновении в ее руководство вражеской агентуры. Несмотря на жестокий удар, выпавший польским коммунистам, польскому революционному движению, антифашистскому фронту, основная масса польских коммунистов, революционных писателей не усомнилась в правоте коммунистических идей. Накануне гитлеровского вторжения в Польшу, в период тревожных ожиданий и катастрофических настроений в рядах творческой интеллигенции, революционная литература оставалась на страже общественных и национальных интересов. Замечательным проявлением революционного патриотизма явилось стихотворение Броневского «Примкнуть штыки» (апрель 1939 г.), напоминавшее о грозной опасности, нависшей над страной, содержащее пламенный призыв к защите родины, к мобилизации всех сил для отпора фашистскому агрессору:

На родине — бичи и язвы,
и враг не зачеркнет их счет,
но в крови мы откажем разве?
Из сердца — с песней потечет.
Что из того, что мы не раз вкусили
тюремный хлеб, неправый суд?
Те, кто на Польшу руку заносили,
живыми не уйдут!

Перевод Б. Слуцкого

1 сентября 1939 г. нападением Германии на Польшу началась вторая мировая война. Гитлеровская оккупация на пять лет подавила все открытые формы культурной жизни в Польше. Ни в одной другой оккупированной немцами стране национальная культура не преследовалась с такой ожесточенностью. Были закрыты средние и высшие учебные заведения, театры, издательства, журналы. На протяжении более чем пяти лет войны в Польше не вышло ни одной польской книги (если не считать нелегальных изданий), не было поставлено ни одного кинофильма, не состоялось ни одной выставки изобразительного искусства. Варварское уничтожение гитлеровцами Варшавы и других городов привело к безвозвратной потере ряда библиотечных фондов и рукописных собраний, многих произведений искусства, памятников архитектуры. Драматическими были и судьбы деятелей польской культуры. Были расстреляны, замучены в концлагерях, погибли от лишений тысячи писателей, художников, артистов, ученых. Огромные потери понесла польская литература. В сентябре 1939 г. покончил с собой С. И. Виткевич, погиб при бомбардировке Люблина Ю. Чехович, в 1941 г. во Львове в числе других известных польских ученых был расстрелян гестапо Т. Бой-Желеньский, в Кракове в 1941 г. погиб И. Фик, пал от пули эсэсовца Б. Шульц. Умер в Освенциме Э. Шиманьский,

погибли в годы войны К. Ижиковский и Э. Зегадлович — нескончаем этот скорбный перечень.

Но польская литература не умолкла: и в оккупированной Польше, несмотря на жестокий террор и преследования, и в эмиграции. После сентябрьской катастрофы многие писатели эмигрировали в страны Западной Европы, а также в Америку и на Ближний Восток. Политическим и культурным центром западной эмиграции стал Лондон. Там издавались польские книги, выходили литературные журналы «Нова Польшка» и «Вядомости», в которых печатались произведения Слонимского, Тувима (находившегося в Америке), талантливого публициста К. Прушиньского (опубликовавшего перед войной цикл репортажей о гражданской войне в Испании), Броневского, прошедшего в годы войны тяжелый путь скитаний, Павликовской-Ясножевской и многих других. В эмигрантской среде не было политического единства. Такие писатели, как Тувим, решительно выступали за демократическое устройство будущей Польши, против антисоветской политики эмигрантского правительства в Лондоне. После освобождения страны от немецких захватчиков они вернулись в Польшу, в то время как ряд писателей (Лехонь, Вежиньский, Гомбрович и др.), не приняв программы строительства Народной Польши, остались в эмиграции.

В первые годы войны (1939—1941) многие польские писатели, в том числе большинство тех, кто был связан с революционным движением, оказались в советском Львове (Броневский, Василевская, Бой-Желеньский, Гурская, Яструн, Пастернак, Пшибось, Путрамент, А. Рудницкий, Шенвальд и др.). В 1941 г. во Львове выходил польский литературный журнал «Нове виднокренги», существовал польский театр, издавались польские книги. После нападения гитлеровской Германии на Советский Союз лишь части писателей удалось эвакуироваться в глубь Советского Союза. Эти писатели (среди них Василевская, Путрамент, Шенвальд, Пастернак, Важик), объединившись вокруг Союза польских патриотов, принимали активное участие в организации Народного польского войска и прошли с ним славный боевой путь от берегов Оки до Варшавы и до Берлина.

Не прекращалась литературная жизнь и в оккупированной стране. Никто из сколько-нибудь известных польских писателей не запятнал своего имени сотрудничеством с гитлеровцами, которые в пропагандистских целях пытались привлечь к «культурной деятельности», к изданию немецких газет на польском языке в Генеральной губернии (так называлась часть Польши, оставшаяся после присоединения многих польских земель к «рейху») польских деятелей культуры. Несмотря на жестокие преследования гитлеровцами польской интеллигенции (в концлагеря и лагеря для военнопленных были брошены, например, Кручковский, Галчиньский, Шиманьский и многие другие), оставшиеся на

свободе писатели продолжали заниматься литературным трудом и даже распространять свои произведения в рукописях, публиковать их на страницах нелегальных изданий. Библиография нелегальных журналов и газет, выходявших в Польше во время оккупации, насчитывает 1123 названия, в том числе 39 собственно литературных изданий, представлявших разные политические ориентации.

В тяжелых условиях подполья вели борьбу за творческую интеллигенцию польские коммунисты. Коммунистические группы («Общество друзей СССР», «Серп и молот» и др.), а затем ППР, созданная в 1942 г., издавали несколько общественно-политических и литературных журналов: «Литература вальчонца», «Пшелом», «Гвардиста» и др. В число их целей входила борьба за создание литературы, выражающей прогрессивные общественные стремления, борющейся за подлинно демократическое польское государство.

Во время оккупации часть интеллигенции по-прежнему находилась под влиянием буржуазных политических партий. Издаваемые ими журналы старались привлечь и молодых писателей, вступавших в эти годы в литературу. Группа молодых талантливых поэтов сложилась вокруг журнала «Штука и наруд», издаваемого под патронатом реакционной партии «Обуз народово-радикальны». Большинство этих молодых авторов, творческий путь которых только начинался, погибло во время диверсий против гитлеровцев или в Варшавском восстании 1944 года (Т. Гайцы, 1922—1944; А. Тшебиньский, 1922—1943; З. Строиньский, 1921—1941 и др.).

По-разному сложились судьбы польских писателей во время войны, но в творчестве подавляющего большинства из них отразился процесс осознания трагедии польского народа, крушение иллюзий по поводу польского буржуазного государства, приближение к жизни, освобождение от индивидуалистического мирозерцания. Действительность требовала от литературы мужества и стойкости, злободневности, активного участия в борьбе. Суровая правда действительности властно вторгалась в литературу, меняла ее характер, определяла ее патриотическую гражданственность.

На первое место в годы войны выдвигается поэзия. В дни национального бедствия преобладающей и определяющей творчество самых разных поэтов стала патриотическая антифашистская тема. Одним из наиболее популярных стихотворений, ходивших в списках и анонимно печатавшихся в нелегальных изданиях, было стихотворение старейшины польской поэзии Л. Стаффа «Первая прогулка», в котором, описывая разрушенную Варшаву, поэт выражал твердую уверенность в том, что

Минуют дни, забудем о разгроме,
Залечим раны, возместим потери.

Мы будем снова жить в родимом доме,
Опять войдем хозяевами в двери.

Перевод Д. Самойлова

В далекой Америке Ю. Тувим пишет в годы войны лиро-эпическую поэму «Цветы Польши», проникнутую любовью к родине, воспевающую польскую речь, природу, историю, мудрость, силу и доброту простых людей Польши. Поэма была опубликована лишь в Народной Польше, но фрагменты из нее (например, «Молитва», «Варшавская сирень») были широко известны в оккупированной стране, проникали даже за колючую проволоку концлагерей, вселяя в узников надежду и веру в освобождение.

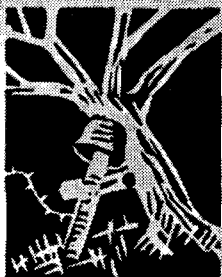
Резкое осуждение правителей довоенной Польши, боль за поруганную родину, тоска по ней, по ее пейзажам, по городу своей молодости — Варшаве определяют содержание стихов А. Слонимского, издавшего в Лондоне сборники «Тревога» (1940), «Пепел и ветер» (1942), «Избранные стихи» (1944).

В поэзии В. Броневского необычайно сильно, часто трагично, но всегда задумчиво и проникновенно звучит тема родины, без которой поэт не мыслит своей жизни, вера в освобождение и национальное возрождение Польши (сб. «Примкнуть штыки», 1943; «Древо отчаяния», 1945). Стихи военных лет воплотили разные состояния души поэта: от страстных призывов к борьбе, боли тяжких жизненных потрясений, общественных и личных, до приливов усталости, депрессии и ностальгии. Но поэт ведет мужественный разговор с историей, испытывает чувство ответственности за нее и перед ней, остается верным своему жизненному пути патриота и революционера.

Характерной чертой всей польской поэзии военных лет является усиление в ней рефлексивного начала, а также обращение к классическим образцам национальной литературы, прежде всего к великой романтической поэзии. Ткань стиха (например, Броневского) насыщается мотивами, лексикой, образами и реминисценциями из поэзии Мидкевича и Словацкого. Высокий пафос романтизма призван был выразить драматические переживания народа, необыкновенное напряжение чувств, боль и горечь за страдающую родину.

Романтический пафос и приподнятость стиля, стремление к красоте и безыскусственности стихотворной формы, рассчитанной на широкого читателя, характерны и для произведений поэтов, оказавшихся во время войны в Советском Союзе. Показателен, например, переход А. Важика от предвоенных поэтических экспериментов сюрреалистического плана к классически-ясной, гражданственно-публицистической поэзии военных лет (сб. «Сердце гранаты», Москва, 1943). В Советском Союзе издают также сборники стихов Л. Шенвальд («Из гостеприимной земли в Польшу», 1944), Л. Пастернак («Избранные стихотворения»,

JAN BUGAJ



**WIERSE
WYBRANE**

*«Избранные стихи»
К. Бачиньского*

1941; «Слова издалека», 1944; ему же принадлежат популярные солдатские песни Народного польского войска).

Стремление передовых сил польского народа к освобождению страны и созданию нового строя, идея братского союза с СССР, героизм польского солдата в борьбе с гитлеровским фашизмом особенно яркое выражение нашли в поэзии Л. Шенвальда. Возвышенно и страстно воспеваает поэт польско-советскую дружбу, совместно пролитую кровь в боях за свободу — залог и фундамент прочной дружбы народов:

Какая радость, честь для нас и гордость.
Что вместе гнали мы фашистов орды,
Что наша кровь лилась струей одной,
Что из одной мы фляги воду пили!
Оружие, что вы нам в дар вручили,
Мы сложим разве в мавзолей святой.
И будут приходить в благоговеньи
Туда, как в храм чудесный, поколения.
Там наши будут изучать сыны
Историю своей родной страны!

Перевод М. Живова

Среди поэтов, писавших на оккупированной территории и публиковавших свои произведения в нелегальных изданиях или даже распространявших их на гектографе, выделяется дебютировавший в годы войны Кшиштоф Камиль Бачиньский (1921—1944). Он издал в 1942 г. тиражом 96 экземпляров «Избранные стихи» под псевдонимом Ян Бугай, в 1943 г. — «Поэтический лист». Яркий поэтический талант Бачиньского созрел и расцвел необычайно быстро в условиях, когда месяцы считались за годы. Быстро кончился краткий период становления, поисков своего поэтического «я» (1938—1941 гг.), радостного упоения силой, молодостью, любовью к жизни (под влиянием ранней поэзии «Скамандра»). Зрелость пришла к поэту сразу, вдруг. Это был «внезапный взрыв целиком созревшего таланта», по определению К. Выки. Не только зрелость средств выражения, над поисками которых поэт увлеченно трудился, обращаясь к традициям романтической поэзии позднего Словацкого и Норвида и используя достижения поэтов — «катастрофистов» 30-х годов, но и зрелость идейная. Морально-философская проблематика лирики Бачиньского концентрирует трагизм жизни польского народа под пятой оккупанта. «За датой каждого стихотворения стояли концлагеря, облавы, пытки, смерть, Освенцим», — пишет К. Выка. Бачиньским был сделан выбор, творческий и жизненный: его поэзия получила новое героическое и трагическое содержание, сам поэт вступил в подпольную Армию Крайову, чтобы с оружием в руках бороться с врагом.

Поэзия Бачиньского отражает судьбу его поколения, которое хотело жить и любить, а которому приходилось ненавидеть и умирать. Многие сверстники поэта и он сам были обмануты еще раз реакционным руководством А.К. Горькое сомнение солдата в правильности пути, который выбрало его командование, прозвучало в предсмертных стихах поэта. Бачиньский погиб на баррикадах Варшавского восстания.

Кроме поэтических жанров, в различных журналах, выходивших в годы войны на польском языке, были представлены публицистика, очерк, репортаж, рассказ. Но многие писатели создавали в эти годы и крупные произведения, полностью увидевшие свет только после войны. Лишь отдельные фрагменты этих произведений появлялись на страницах печати в годы войны. Для таких произведений, написанных в годы войны, как романы Т. Брезы, С. Дыгата, К. Брандыса, повести и рассказы Е. Анджеевского, В. Жукровского, А. Рудницкого, характерна попытка анализа польской действительности непосредственно перед сентябрьской катастрофой или стремление запечатлеть события оккупации. Эта проза пыталась описать то, что произошло и происходит, и в то же время ответить на вопрос, как это могло случиться, как могли случиться сентябрьская катастрофа, оккупация, концлагеря, массовые убийства. Пережитое моральное и ин-

теллектуальное потрясение выводит художников из круга предвоенных схем и конфликтов, заставляет увидеть мир в новом освещении; в беспощадном трагическом свете войны, оккупации, лагерей, облав, расстрелов, подпольной борьбы. В полной мере эти новые черты польской прозы, новая идейная и морально-философская проблематика, созревшие в годы войны, выявились уже в послевоенные годы.

Гитлеровцам не удалось уничтожить польскую литературу. Ее лучшие традиции были сохранены и обогащены в боевом антифашистском творчестве военных лет, чтобы получить дальнейшее развитие в литературе Народной Польши.

Леопольд Стафф

(1878—1957)

Стаффовская поэзия была поэзией вечных исканий: недосыгаемым оказывался ее идеал, рушились бывшие привязанности, менялись поэтические образы и формы, но неизменным было ее стоическое отношение ко всем невзгодам, ее стремление к неустанному совершенству. На фоне польской поэзии рубежа веков, с ее смятенностью и неясностью поэтического выражения, лирика Стаффа, с ее «вечными» темами искусства, природы, любви, мечты, исканий и раздумий, с ее по-ренессансному ясным видением мира, казалась цельной и кристально чистой. Производящая впечатление холодности, обособленности, она была тысячами нитей связана с поэзией своего поколения. Именно в этой связи — источник ее неувядаемой свежести, ее постоянного возрождения.

На всем огромном творческом наследии Стаффа лежит отблеск его блистательной эрудиции. Философские системы конца XIX — начала XX в., культура христианства, живые связи с европейской, прежде всего французской поэзией — оставили заметный след в стаффовской лирике. Но особым источником вдохновения было для Стаффа искусство античности и Ренессанса. Его образами напоена стаффовская поэзия, связанная с классической философией своим «земным», гуманистическим восприятием мира. Автор семнадцати поэтических циклов, ряда драм¹, являющихся продолжением мотивов его лирики, Стафф известен как глубокий и тонкий исследователь, редактор и переводчик, раскрывший перед своими соотечественниками мир французской поэзии, творения Леонардо да Винчи, Микеланджело.

Творчество Стаффа охватывает три больших периода в развитии польской поэзии: период 900-х годов (до первой мировой войны), который принято называть условно «младопольским»; период межвоенного двадцатилетия («скамандритский») и период после второй мировой войны.

Юность поэта связана со Львовом. Здесь он родился 14 ноября 1878 г. Атмосфера стаффовского дома, где очень любили

¹ Среди них: «Сокровище» (1904), «Годива» (1906), «Игрище» (1909) и др.



Леопольд Стафф

книги, благоприятствовала разносторонности вкусов, развитию поэтического таланта юного Стаффа. Из стен львовской гимназии, которую Стафф окончил в 1897 г., вместе со знанием классических языков, вынес будущий поэт горячую любовь к античной культуре, с которой он рано ощутил свою духовную близость. В университете (1897—1901) Стафф жадно впитывает все новое в биологии, медицине и особенно в литературе и философии, занимаясь одновременно в семинаре видного польского философа К. Твардовского и крупнейшего исследователя романских литератур и переводчика Э. Порембовича. Он — энтузиаст студенческого литературного общества, объединявшего молодые дарования. Дружеские узы связывают его в эти годы с О. Ортвином, который был для юного поэта не только близким другом, но и наставником, немного позднее с писателем В. Орканом и Я. Каспровичем, завоевавшим уже в те годы одно из первых мест в польской поэзии, с критиком демократического крыла В. Фельдманом. В сопровождении Я. Каспровича в 1901 г. Стафф впервые посетит Италию, куда потом каждый год будет возвращаться ранней весной, очарованный ее природой и искусством.

В кругу «таинственного, мимолетного, невозвратимого» — мотивов и образов «младопольской» поэзии — живет юный Стафф. Существование человека, мир, окружающий его, и мир его души в восприятии Стаффа — «загадка».

«Как удержать судьбы своей воз, который гонит в неизвестную и таинственную даль предназначение?» («Серая, потрескавшаяся земля...»).

«Таинственность» бытия и человеческой души пробуждает страх, сознание бессилия постичь «загадку» мира рождает пресупление:

... гнев восстал во мне... Руками схватил я за волос
березу...

... Молчала...

Я сломал ее... — Лежит убитая моею рукою...

Не открыла своей тайны...

«Убитое дерево»

а оно влечет за собой сознание вины.

Дух А. Шопенгауэра и М. Метерлинка витает над Стаффом. Порой жажда познания настолько мучительна, что ей никто и ничто не может противостоять. Шаг в неизвестность — это шаг в бездну, плата — жизнь. Человек принимает вызов, но «бездна» неумолима, она не отдает своей тайны («Искушающая бездна»).

Эхо тетмайеровской лирики слышится в настроениях усталости и тоски, в стаффовских «осенних», «сумеречных» грезах. Импрессионистическая «туманность», мелодичность звучания создает

«настроение», оно является главным компонентом:

Звонят дождевые осенние звоны,
И капли о стекла стучат монотонно,
Стучат неустанно, в окно барабана,
В стеклянном рыдании, в промозглом тумане...
А блики сочатся, безрадостно сонны...
Звонят дождевые осенние звоны...

«Осенний дождь»

Перевод В. Цвелева

Прибегает Стафф и к элементам визуально-пластическим, к так называемому «внутреннему пейзажу», свойственному символизму:

Я видел город скорби, мрачный и смятенный:
Над ним ночная тьма рыдает неутешно,
Тверды и холодны его глухие стены.
И мертвых вод вокруг отчаянье безбрежно.

.....
Я вижу город мук, и целыми часами
Стою, окаменев, во власти мыслей темных...
Сжав пальцы, я смотрю безумными глазами:
Во мне он, этот град повстанцев покоренных!

«Città dolente»¹

Перевод А. Илюшина

Часто «цветовые» образы и звуковая сторона взаимодействуют, как в непосредственно навеянных Тетмайером «Мелодиях сумерек»:

Мы в черный шелк оденем стекло озерной глади,
Мы в клетчатые тени вершины скал нарядим,
И солнца луч прощальный, и блеск его скользящий
Проводим мы за горы, в покой долины спящей;
Коснется ль вод зеркальных, до глуби полных тьмою, —
В волнах его утопим и в ил на дне зароем,
А спрячется в овраге, в расщелину забьется —
За паутиной серой мы скроем отблеск солнца.

Перевод А. Илюшина

Философская основа стаффовской поэзии неотделима от польского модернизма, не случайно она была благосклонно принята модернистской критикой. Но стихи Стаффа искреннее, глубже. Чувство бессилия он принимает не с безмолвным признанием его неизбежности, а с болью; порой в его душе поднимается возмущение «этой глупой маской презрения к жизни» («Отбросим же, наконец...»).

Состояние это становится истоком «титанического» программного цикла «Снов о могуществе». Вырываясь из общей тональности ранней стаффовской лирики, он несет с собой дыхание

¹ «Город печали» (итал.)

рождающегося нового поэтического поколения, которому тесно в рамках «младопольской» поэзии. По-видимому, не случайно Стаффа перенес название цикла на весь сборник¹, желая противопоставить себя декадансу. В озаренных страстной мечтой о людях с «солнцем в крови» «Снах» слышится ницшеанский гимн радости, силе, свободе. Ницше увлекает юного поэта новизной своего оптимизма. Его отблеск падает на все раннее творчество Стаффа. Он непосредственно отдает дань этой увлеченности в 1905—1912 гг., переводя ряд философских сочинений Ницше.

Образ юного Стаффа — это образ скитальца-пилигрима, устремленного в край мечты — край прекрасного; «сквозь мрак», через сомнения, падения, человеческое горе, идущего туда, где скрыто солнце — в город «вечной, золотой весны» (сб. «День души», 1903). Образ сказочной птицы, летящей в «золотые, неоткрытые миры» (сб. «Птицам небесным», 1905).

Идеал недостижим, но для поэта стремление к нему дороже цели. И пусть это дорога в «никуда» — она приносит радость. «Мечта выше действительности», мечта — прекрасна и... неуловима. И потому особенно притягательна. Казалось бы, Стаффа сливается с модернизмом, но вновь между ними проходит грань. Мечта недостижима, но остается человеческая тоска по ней.

В ранней стаффовской поэзии все время присутствует антитеза: слабость — сила, обман — правда, сон — реальность, мечта — действительность. «Правды» относительны — «тайна жизни вам иные, чем мне, слова поверяет» («Правда») — и познание их должно служить добру: «дитя никогда не узнает правды, которая печалит...» («Уговор»).

Стаффовский релятивизм познания смыкается с гуманизмом, который несет в себе «христианскую» окраску. В своих скитаниях стаффовский пилигрим проходит по различным эпохам истории культуры. «Правда то, что утешает души» — это итог исканий Стаффа — «евангелического», поэта добродетели.

Стаффа принимает поэтику своих предшественников, даже оптимистические, антидекадентские «Сны о могуществе» отличаются в образы символистской поэзии. Но в причудливую символику порой вкрапливаются свежие и теплые интонации. Словно снимается «маска», и поэт начинает говорить просто и человечно. С первых своих шагов стаффовская поэзия становится поэзией признания, поэзией ясной мысли и строгой художественной конструкции. Уже в первом поэтическом сборнике, правда, еще очень робко и затаенно, слышится вера в жизнь, желание сохранить «зелень души» («Молитва»). И однажды эта вера прорывается («Прочь, призрак!»):

Прочь, смерть, мрак и зло! Жить, жить!

— восклицает поэт.

¹ «Сны о могуществе» (1901) — первый поэтический сборник Стаффа.

Ницшеанский витализм соединяется со свойственной стаффовской индивидуальности привязанностью к земле. Символический образ «заколдованного сада» вдруг раскрывается с совершенно неожиданной стороны: как мир искренней любви к «простым и глупым вещам», к «маленькому цветку» — к красоте земли («Заколдованный сад»).

Между прерванной песней и разбуженным эхом ...
Между приглашением и утром отъезда,
Между поднятой рукой и деревьев плодами
Спит счастье...

— знаменитые стаффовские строфы о счастье из цикла «Радость и печаль, счастья и мгновенья» (сб. «Цветущая ветвь», 1908). Прекрасно то, что мимолетно, неуловимо. Это мечта, это счастье. И одновременно это гармоничное соединение круга образов простых, «повседневных», среди которых, в которых «спит счастье», — поэтизация «чуда» жизни, ее мгновения.

Ощущением радости открытия прекрасного, «земного» наполнена вся лирика «Цветущей ветви», «Улыбок мгновений» (1910) и «В тени меча» (1911). В ней словно пробуждается стаффовская натура, поэтическая и человеческая, необычайно чуткая к красоте. Стафф разрывает круг «младопольской» поэзии и ницшеанских мотивов и обретает собственный голос, возрождая «классическое» направление в польской поэзии.

Именно в это время автор «Цветущей ветви» тесно связан с краковским литературно-художественным ежемесячником «Музейон», обращенным против эстетики модернизма, популяризирующим искусство античности и Ренессанса, французского классицизма и польского Возрождения.

В сонете «Curriculum vitae»¹ (сб. «В тени меча») Стафф, отделенный почти десятилетием от своей ранней поэзии, возвращается к ее истокам. С новой позиции «ясности» и «простоты» — вспоминает пору юношеской дани «младопольским» настроениям, когда «милее весны казалась осень», когда влюбленный в «молчание, воспоминание, вздох», он «сплетал тучам венки из своих апрельских лет». Поэт говорит о своих учителях — «природе и искусстве», которые заставили его по-иному, светло взглянуть на мир.

В «удивительном саду» живет Стафф, где «живут с ним цветы и дети». Символично светел здесь образ дрожащей в звездах снежных цветов яблоневого ветви. Солнцем пронизана эта поэзия, — кажется, что Стафф просветляет все, к чему он прикасается, — но лучезарность ее не безмятежная. Поклонник «снов и красоты», Стафф знает, что такое боль, горечь и обман, знает, что «лето

¹ «Жизнеописание» (лат.).

встречает осень», а на смену полудню идет вечер, что счастье мимолетно и «всякая радость оплачивается печалью ее утраты».

В стаффовской похвале жизни со всей ее мимолетностью, радостью и печалью есть что-то от философских воззрений его современников, в частности Бергсона, и одновременно от мудрости стоиков.

В поисках прекрасного стаффовский скиталец обращается к миру античности. Воображение поэта оживляет мрамор, воскрешая на миг «чудесный сон греков». Красота для автора «Цветущей ветви» — это нечто неизменное, жизнь преходяща, как век или мгновение, а красота вечна, идеал ее — образ Горы, застывшей в полете.

Прекрасно и бессмертно искусство, но мраморные скульптуры порой страдают, как люди. В эстетической позиции Стаффа — певца красоты скрыто гуманистическое начало. Для Стаффа «античного» правда и красота едины. «Вещь правдива, когда она прекрасна», а источник красоты — «мудрое, доброе сердце» («Эстетика»).

Но тайна мира и человеческого сердца остается неизвестной, и по-прежнему поэт готов к «отлету» в края мечты и красоты. В этих стаффовских исканиях нет индивидуалистического оттенка:

Моя жизнь — как жизнь каждого — есть печалью
Мрака, сражающейся за радость света.

«Вечером»

Призыв к свету, любовь к жизни утверждает Стафф в своих поэтических циклах 1905—1914 гг.

Стоицизм и эпикурейство, светлые, гармоничные строфы связывают автора «Цветущей ветви» с французской поэзией «классического возрождения» (остаются в следы связи с поэзией символистов). Но эта «классичность» мировосприятия и формы выходит за рамки увлечения или влияния, — она отвечает стаффовской поэтической индивидуальности.

Стафф не удивляет новизной своих поэтических форм, но он неустанно стремится к их совершенству. Необычайно точен стаффовский рисунок, чиста его линия, логически просты конструкции (даже самые символистские стаффовские стихи отличает ясность). И вместе с тем эта поэзия не однотонна. Многообразны ее поэтические жанры и стили (в пределах лишь Стаффа «классического» мы встречаемся с формой сонета и скерцо, баллады и психологической миниатюры), необычайно богата область рифмики (среди поэтов-современников Стафф почти не имел здесь себе равных) и ритмики при одновременной традиционности последней (излюбленным стаффовским стихом был редкий в польской лирике 13-сложник, гармонирующий с элегическим тоном автора «Цветущей ветви»). Постепенно стаффовская лирика лишается холод-

ности, декларативности, программности, «философичности». В сборниках «Цветущая ветвь» и «Улыбки мгновений» появляются шутливые интонации, предвещающие Стаффа «скамандритского»:

«Спускается вниз с месяца привязанная к лучу удочка... Моя тоска, обрученная своими снами с месяцем, сматывает нитку с веретена звезд и на земле счастье ловит» («Июньская ночь»).

Сборником «Лебедь и лира» (1914) завершается «львовский» период в творчестве Стаффа.

В начале первой мировой войны поэт эмигрирует в Харьков. В Казанской гостинице, где собираются его соотечественники, он читает лекции о польской литературе, выступает инициатором организации ежемесячника по вопросам литературы и искусства, мечтая о том, чтобы польское художественное творчество на чужбине «имело свой собственный уголок, чтобы оно не чувствовало себя изгнанником». В Харькове, уже после установления Советской власти, в 1917 г., Стафф издает поэтический сборник «Радуга слез и крови». Его автор не похож на прежнего поэта. Это лирика открытого общественно-гражданского звучания. «Дневником впечатлений 1914—1917 гг.» назвал Стафф свой новый сборник. Здесь и ужасы войны, заставившей содрогнуться художника, и гнетущая тоска по родине.

Вырываясь из общего русла предшествующей поэзии, цикл «Радуга слез и крови» вместе с тем логически вытекал из мировосприятия ее автора. Поднимая свой гневный голос против войны, несущей «слезы и кровь» человечеству, против разрушений «великих ценностей жизни» — человека и творений его рук, его разума, Стафф протестовал против всяческого насилия, против тираний, душившей свободы, во имя Солнца, Счастья, во имя Прекрасного в жизни, которое утверждала его поэзия «Цветущей ветви» и «Улыбок мгновений».

Поэт вновь обращается к любимым античным образам — они созвучны духу сборника. Таков образ «циклопов труда», поднявшихся против тирании, из цикла «Гнев справедливый», написанного ранее, в светлом порыве, разбуженном революцией 1905 года, — символизирующий «справедливость» восстания во имя свободы. Такова парафраза из «Илиады» — сцена прощания Гектора и Андромахи, протест против войны, исполненный глубокой гуманистической силы.

Появляются не свойственные до сих пор стаффовской поэзии интонации. Рядом с приветствием февральской революции, свержнувшей тиранию («Перелом»), гордостью за мужество и свободу своей родины («Как Польша выстояла», «О, Польша, ты уже не невольница!») — со страниц сборника впервые звучит откровенное обличение буржуазной цивилизации. Горечью и иронией проникнуты стаффовские стихи, обращенные к «опекунам» его родины («О, Франция!»). Но интонация меняется, теплеет, когда

поэт повествует о страданиях простого народа. Ему, теме деревни, посвящен сборник «Полевые тропинки» (1918), заверченный уже после возвращения на родину, примыкающий к предшествующему сборнику и одновременно к новым поэтическим циклам Стаффа.

В первые годы независимой Польши Стафф принимает живое участие в организации литературного дела, становится совместно с С. Жеромским инициатором ежемесячника «Новы пшеглэнд литературы и штуки», является редактором и одним из переводчиков библиотечки «Пантеон», в этой серии в 1920—1923 гг. выходят сочинения ряда выдающихся мировых поэтов и мыслителей прошлого. Но по-прежнему главным в его жизни остается поэзия. Страница стаффовской лирики межвоенного двадцатилетия открывается сборником «Пером совы» (1921). Поэт продолжает линию своей «классической» поэзии, совершенствуя ее форму.

Печать ренессансной гармонии лежит на этих стихах, которым сопутствует образ Яна Кухановского. Им свойственна ясность видения мира, ясность, в основе которой — любовь поэта к жизни, но здесь эта любовь приглушена. Стафф воспринимает жизнь в единстве радости и горечи («Я не был никогда, о, жизнь, твоим неблагодарным сыном...»). «Изведав счастье плача и горечь наслаждения» («Слова бессильны передать...»), он благословляет «утро, полдень и вечер» («Пылает лес вечерний золотом заката...»). Раздумывая над изменчивостью жизни, он стремится насладиться «мигом радости», верит, что она всегда приходит вслед за печалью. Эти элегические миниатюры-раздумья, воспоминания молодости, любви, с образами осенней природы, падающих листьев, с их приглушенной радостью и болью, с их чистотой поэтического рисунка кажутся по-особенному «стаффовскими».

«Открыватель золотых миров» становится мудрым философом, умеющим найти «жемчужины в сером пепле жизни». Этот дар поэтизации вещей будничных, повседневных, казалось бы, совершенно далеких от поэзии, блистательно выявится еще в цикле «Полевые тропинки», в зарисовках быта деревни, напоминающих порой фламандские идиллии Э. Верхарна, порой — полотна друзей Стаффа В. Яроцкого и Ф. Пауча.

К Стаффу приходят и «дни без солнца» («О, мои серые дни...»), а печальная осень становится «его души сестрой» («Сестра души моей...»). Но даже когда поэта «оставляет надежда», где-то в глубине прячется искорка тепла — «в сухих листьях греет (он) замерзшие руки» («Дни все короче...»). И Стафф возрождается вновь, сохраняя глубину и ясность мысли и особенную, неповторимую свежесть чувств:

Весна — мне: «Юность мир весь озаряет,
Стоят деревья, соком налитые,
А годы вниз чело твое склоняют
И серебрятся волосы седые!»
— Весна! Но сердце молодое бьется!

Когда же вечный мрак его покроет,
На нем земля цветами улыбнется
И молодую зашумит травой...»

«Молодость»

В сборнике «Пером совы» есть цикл пленительных женских портретов, среди которых особенно поэтичен полный недосказанности образ из сонета «Осторожное наслаждение»:

Нарвать в лесу фиалок на поляне, —
Твой взор их цветом глубоко сияет, —
Идешь ты бледным, сонным утром ранним,
Когда все небо облака скрывают.
И если покрывало из тумана
Прорвет вдруг солнца золотистый луч,
Боясь внезапности какой-то странной,
Уходишь осторожно в тени туч.
Когда же фиалок охапку нарвешь,
Венков из цветов ты себе не плетешь,
Держишь в руках их своих в беспорядке...
И, возвращаясь, теряешь украдкой,
А на застывшие твои ладони
Дождь капли теплые порой уронит.

Своим витализмом, ясностью мысли и формы Стафф близок поэтам «Скамандра», влияние это было взаимным. Стаффовской поэзией восторгался Тувим. И сам Стафф был, по словам М. Яструна, как «воздух поэзии и даже поэты, которые отрещивались от него, ощущали на себе его серьезный и дружеский взгляд».

В новой поэтической атмосфере двадцатилетия рождаются сборники «Высокие деревья» (1932) и «Цвет меда» (1936)¹, ставшие поэтическим взлетом Стаффа. В них заметно ослабевает философская линия его лирики, уступая место пейзажной, усиливается психологизм.

Стафф очень любил природу. Те, кто знал его ближе, вспоминают, какую неожиданную перемену вызывала она в поэте, который из молчаливого и застенчивого становился вдруг удивительно разговорчивым. Больше всего стихотворений Стафф посвятил своему любимому времени году — осени. «Осень прекрасна и коротка, ничто в ней неповторимо», — писал поэт в 1903 г. В. Фельдману. И он стремился запечатлеть эту уходящую красоту.

«Пылет золотым огнем» отраженных в ней пожелтевших деревьев «зеленая» вода пруда в стаффовском осеннем парке («Пруд в осеннем парке»). А в глубине ее, как ответное чудо,

¹ Им предшествует цикл религиозных стихов «Игольное ушко» (1927).

повторяется сказка: «бронза, янтарь и кровь». Многообразная палитра осенних красок передана здесь через своеобразное «двойное» отражение и обрамлена в строго-чеканные линии.

Влюбленный в краски, Стафф умел открыть неуловимые оттенки даже в сером цвете. Живя на Капри, поэт восторгался итальянским солнцем, «лучше которого нет на свете». И стаффовские пейзажи итальянского цикла все залиты лазурью и солнцем, здесь даже сумерки «золотые» и звон часов «голубой».

Пейзажной лирике «Высоких деревьев» и «Цвета меда» свойственна одухотворенность: «В агонии в парке виноград с калиною пылают, и золотятся в нем каштаны, яворы, березы, а сверху небо слабую улыбку посылает, как проявление высшего смирения...» («В агонии в парке...»).

Сфера стаффовской поэзии расширяется за счет круга образов и мотивов, связанных с миром повседневности (первая попытка обращения к нему, — а намеки его были еще раньше, — сделана в цикле «Маленькие люди», сб. «В тени меча»; в этом смысле Стафф явился провозвестником поэзии «Скамандра»). С другой стороны, по-видимому, под влиянием общей поэтической тенденции двадцатилетия в «сельскую» лирику Стаффа входит город, правда, он несколько искусствен в сравнении с «живыми» образами природы.

Одновременно с расширением тематических границ стаффовская поэзия обогащается новыми поэтическими интонациями сознательно наивной простоты, шутки, иронии. Формальные поиски выдвигаются здесь на первый план. Виртуоз слова берет верх над поэтом-философом. Автору этюдов «Высоких деревьев» свойственна исключительная способность «мыслить метафорически». Особенного эффекта поэт достигает в концовке стихотворений (к этому приему он прибегал и раньше, не делая на нем особого акцента), построенной на словесном парадоксе.

Строгий «традиционалист», Стафф словно освобождается из собственного плена творческой дисциплины, не уставая удивлять своими оригинальными метафорическими образами:

«...Блестит стальной пустотой озеро в глухом молчанье. Глядя в черную глубину вечера, деревья слышат свое отражение».

Приглушены краски, чутка, «музыкальна» вся картина. Так тихо, что:

Тишина — гладь озера,
Гладь озера — тишина.

Эти заключительные строки гармонируют с настроением всего пейзажа и, — являясь одновременно игрой слов, — вносят в него поэтическую свежесть.

Поэтика словесного парадокса кажется неожиданной для Стаффа и вместе с тем обращение к ней естественно для художника, который воспринимал мир в гармонии противоречий, дер-

жасть левой рукой «земли», а правой «неба», и знал, кроме «правд» и «обманов», еще «третье», который, «любя мысль, песни, людей и зверей, звезды и цветы...», верил, что «истинное чудо жизни скрыто далеко за горизонтом времени».

Один из наиболее признанных и любимых поэтов двадцатилетия, Стафф живет в эти годы в Варшаве. Он не покидает ее вплоть до трагических дней 1944 г. Казавшаяся далекой от событий современности, стаффовская поэзия чутко улавливала настроения времени. Гуманистическая в своей основе, она становилась высокогражданственной в периоды больших потрясений родины. В «зловещие сумерки» и «тяжкие ночи» гитлеровской оккупации память соотечественников возвращалась к стаффовскому «Осеннему дождю» (сб. «День души»). Образ рыдающей осени, ритмический строй с печальным, монотонным «осенним» рефреном: «о стекла дождь звонит, дождь звонит осенний...», обрывочность строк, за которой стоит человеческая боль, общее настроение подавленности и глухой тоски, смешавшееся со звуками осеннего дождя, — воспринимались по-иному, производили огромное впечатление.

Тогда же, в 40-е годы, родились полные затаенного страдания строки «Мертвой погоды». Прошлое возникает в образе «старого сада». Это былая «молодость», «счастье», мир «ясный, как пробуждение» («Как часто...»). Настоящее подобно «месяцу, который забыла ночь». «Вечерняя тишина» созвучна тональности сборника, образы которого словно «шепот вечернего дождя».

Но в этом мире трагизма живет светлая искра — «чистое сердце» поэта. И она разгорается. После «злых ночей», «безумных от убийств и грабежей», Стафф мечтает «проснуться в час восхода» и «отворить двери в сад навстречу солнцу» («В эти времена...»). И пусть это еще робкое ожидание радости («Сад», «Предчувствие жаворонка») — поэт не может понять, что слышится в шуме деревьев, надежда или разочарование («Погода поздней осени»), — но он уже поет песню о мудрости. «Внукам троглодитов», принесшим человечеству «кровь и пожарища» («Мечтатели»), Стафф противопоставляет высокие человеческие порывы к свободе, любви, к звездам. Голос гуманиста звучит во вдохновенных строках «Почерневшей фрески» — гимна бессмертию творений человеческого гения. И в стихотворении «На разрушение памятника Шопену в Варшаве», где оживает памятник великого польского музыканта, сливаясь с образом израненной родины.

И, наконец, приходит долгожданное освобождение, а с ним добрые и мужественные стихи «Первой прогулки», где сквозь слезы прорывается радость: «Мы будем снова жить в своем доме». Стафф не сразу расстается с прежней болью, но все светлее звучит его голос на обновленной земле родины.

В Кракове в 1949 г. происходило торжественное чествование поэта по случаю присуждения ему почетной степени доктора

honoris causa. Это была дань всенародного признания выдающемуся лирику XX в.

Послевоенный Стафф, автор сборников «Ива» (1954) и «Девять муз» (последний вышел уже после смерти поэта в 1958 г.). Утрачена былая «классичность» мировосприятия и формы, то, что недавно казалось таким «стаффовским». Вместо гармонии противоречий — сознательный разрыв с ней, вместо эффектного художественного образа — чистота мысли, ее «обнаженность»:

... Смеюсь от гнева, пою от злости.

Как это легко. Как это трудно.

«Спокойные мысли...»

Излюбленной поэтической формой автора «Девяти муз» становится миниатюра из восьми, шести и даже четырех строк с нерифмованным стихом, построенным лишь на ритмико-интонационном единстве.

Поэтизация прекрасного, которое представало перед Стаффом «классическим» в чарующих образах природы и искусства, оказывается «перевернутой». Вместо «серебряных» ноктюрнов — простые, шуточные и очень человеческие, поэтичные в своей свежести стихи о «хорошенькой звезде», которую шалуны-мальчишки схватили за лучи, чтобы «она не убежала» («Звезда»), и о ветре, который прошел «босиком», чтобы не будить уставших после работы людей.

«Перевернутым» оказывается и представление о времени, о его последовательности, словно стираются его границы («Время», «Мгновение», «Возраст»). Освобождение «временное» приносит обретение «утраченного счастья», счастья, которое казалось таким недостижимым, — поэт возвращается в «юность»:

... Это правда? Призрачный обман меня ослепляет?

Это было пред вечностью! Это не из этого мира!

Это не поля, не цветы, не тучи, не деревья,

Это мои молодые годы! Мои молодые годы!

«Возвращение»

Невидимое, неуловимое вдруг оборачивается по-лесьянновски «живым», «материальными» становятся понятия абстрактные. Мать качает ногой воспоминание о своем ребенке («Мать»), годы и века, как немые слушатели, кроются по углам библиотеки («Время от времени...»). Стаффовское воображение рисует достойные Лесьмяна фантастические ситуации и картины («Поражение», «Баллада»), находит экспрессионистические формы выражения («Круги»).

Это поэзия истинно XX в. Черты его порой проступают непосредственно. Тревожна атмосфера стаффовских стихотворений: «Три города», «Садовники», «Nogor vacui»¹, «Человек» — угроза

¹ «Ужас пустоты» (лат.).

нависла над человечеством, поставленным перед перспективой атомного разрушения.

Неоднозначность мысли, скорее даже двойственность ее («Спокойные мысли...»), глубокая ироничность («Большая ода к звездам») — и одновременно удивительное тепло, поэт словно «снял маску» и стал до боли искренним. В конце жизни автор «Птицам небесным» ощутил хрупкость своих прежних идеалов, однако он нашел в себе силы не только стоически принять это, но вопреки всем преградам обрести надежду, состояние внутреннего обновления, свободы, парадоксального сознания «выхода из самого себя»:

Проблемы не решаются...
...Как использованные одежды,
Из которых выросли,
Они опадают с плеч,
И в двери последние
Ты входишь нагой и свободный
Как рассвет.

«Проблемы»

80-летний Стафф не утратил поэтической свежести — последние сборники неожиданно стали его новым поэтическим взлетом. В 1957 г., простившись с друзьями, поэт уезжает из Варшавы в Скаржиско-Каменную. Отсюда 31 мая приходит известие о его смерти.

Поэтизацией чуда рождения поэзии, мига прекрасного заканчивается последняя страница «Открывателя золотых миров»:

...И когда меня отрезвила проза,
Внезапно из черной чернильницы
Выстрелила белоснежная тубероза,
Так порой случается в жизни.

— поэзия Стаффа словно стремится к продолжению.

Болеслав Лесьмян

(1877—1937)

Еще при жизни Лесьмяна началась и не прекращается до сих пор горячая полемика вокруг его поэтического видения мира, его художественного метода. «Объявляется Лесьмян трезвым реалистом и безудержным фантастом... Презиравшим толпу «аристократом» и человеком, чутким к любой нужде... Певцом стихии природы и поэтом человеческих тревог... Осторожным традиционалистом и неумолимым ниспровергателем существовавших поэтических норм... Стремящимся проникнуть в тайны существования метафизиком и очарованным материальным миром эмпириком...»¹.

Лесьмян дебютировал в польской литературе в период заката «Молодой Польши». Восприняв символистский опыт своих предшественников, он рано стремился вырваться из круга их поэтических образов, страстно искал свой собственный путь. Неприемля современную действительность, чувствуя в ней себя «плохо, страшно плохо», плененный народной поэзией разных стран, одаренный необычайно богатым воображением, Лесьмян создал свой поэтический мир природы — мир удивительной сказки, где в поэтизированном виде нашла свое отражение целостная, «лесьмянновская» философия жизни. Своими поисками оригинального поэтического выражения Лесьмян предвосхитил черты польской поэзии межвоенного двадцатилетия.

Юность и раннее творчество поэта связаны с Россией, где отец его, по профессии экономист, работал на юго-западной железной дороге. Лесьмян окончил среднюю школу и университет (юридический факультет) в Киеве, навсегда сохранив светлую память об Украине и привязанность к русской культуре, откуда брала свои истоки лесьмянновская поэзия. Свидетельством «русского» периода поэта остались два цикла его русских стихов — «Песни Василисы Премудрой»² и «Лунное похмелье»,³ где

¹ Z. Jastrzębski. Zejście z Parnasu—Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie. Lubl., 1966, str. 15.

² «Золотое руно», 1906, № 11—12.

³ «Весы», 1907, № 10.

ощущается дыхание русской символистской поэзии — достаточно сравнить второй цикл Лесьмяна со строками «Лунного света» К. Бальмонта.

В мае 1903 г. Лесьмян в первый раз выезжает за границу. Сначала Германия, Мюнхен, затем Париж. 1904—1906 гг., осень 1911 г., вторую половину 1913 г. и начало 1914 г. Лесьмян живет во Франции. Париж очаровывает поэта. В письмах к Мириаму 1904—1906 гг. — и восхищение парижской весной, и восторг перед живописью К. Моне. В них еще чувствуется юноша, во многом не опытный, но уже стремящийся определить свое отношение к миру, к вопросам культуры, свое эстетическое кредо. Это пора творческого вдохновения и одновременно жестокой материальной нужды, которая будет преследовать поэта до конца его жизни. В Париже рождается у Лесьмяна тысяча планов — не всем из них суждено было осуществиться, часть осталась в рукописях, так и не увидевших света. Но так или иначе они не прошли бесследно для поэта. В это время Лесьмян тесно связан с кругами «Химеры» и особенно с Мириамом, в лице которого он видит своего наставника. И одновременно отрицает свою причастность к «Молодой Польше». В письме из Парижа он признается Мириаму: «Погруженный в одиночество, я забыл даже о каком-либо направлении — экспрессионизме, импрессионизме, модернизме... Старался найти только собственные впечатления, именно свои...».

«Сад на перепутье», 1912 год. Первый поэтический сборник Лесьмяна. Неуловимое, непознанное, настроение недосказанности, тревожности — поэтическая мода времени оставила здесь свой след. Он — в круге образов, в основе которого два плана, два поэтических состояния, природы и души человека, — в контрасте света и тени, в мелодии стиха, — в стремлении через них передать все ту же хрупкость, мимолетность... Первое впечатление от поэзии «Сада на перепутье» — как от поэзии, близкой символизму, правда, в ней нет «символа» в его философском, общеэстетическом значении, но слишком заметно тяготение к моментам иррациональным (метафизика невыражаемого, бессилие человека проникнуть в глубь явлений, познать самого себя). Образ поэта — образ голубя, спешащего на рассвете в неведомый край. «... Когда-то, обманутый подавным первых снов, увидел он себя где-то — в едва забрезживших иных мирах, и теперь, утратив покой, еще раз напрасно спешит сам к себе!» («Поспешность»).

«Сад на перепутье» — это поэзия памяка, — мир, словно пригрезившийся поэту, но сквозь него пробиваются иные, удивительно «земные» тона. Трогающие свежестью образы живой природы разрывают нити, связывающие художника с «младопольской» поэзией. Поэт любит писать о том, как со стороны озера пробуждается рассвет и ударяет золотом о холодное еще стекло,

как вечерами «неизвестно откуда льнут к окну пушистые мотыльки». Лесьмян восторгается природой и одновременно как будто боится разрушить ее чары. Что-то похожее на легкую печаль сквозит в стихотворении «Вечером», где особенно «живой» рисунок, так ясно передающий ощущение приближенности дальнего плана в сумерки:

Густеет мрак, земной повеяло прохладой,
Как будто заблудившись, даль подходит к саду...

В конце стихотворения поэта поражает неожиданная мысль, что «пруд видит иначе, чем мы, как месяц всходит над бором». В этой способности «видения», которой Лесьмян наделяет природу (первоначально поэт хотел назвать свой первый сборник «Видящие цветы»), — своеобразие «Сада на перепутье», истоки лесьмянской сказки «Луга». Одухотворяя природу, автор «Сада» вносит в поэтизацию ее и детали «материальные», и они делают пейзаж мягче, словно человеческое. В стихотворении «В солнце» «озеро вдыхает тишину», и рядом «в луже — облако, полберезы и гусей ржавые клювы».

Накануне первой мировой войны поэт прощается с Парижем, с Францией, страной, с которой оказались связаны годы созревания его поэтического мастерства. К этому времени Лесьмян был уже автором пяти томов поэзии и прозы (среди них два тома переводов Э. Пё), теоретических исследований и заметок (1909—1915 гг. — интенсивное сотрудничество в варшавских журналах «Правда» и «Литература и штука»), ряда пока еще не опубликованных вещей и тех, которые так и останутся неизвестными.

В момент издания «Сада на перепутье» уже была готова большая часть «Луга»; по-видимому, из-за войны сборник увидел свет лишь в 1920 г. Никогда еще, как в период работы над «Лугом», не было у Лесьмяна «такого свободного дыхания». Очарованный природой, он стремится «войти в мир — в цветы — в озера — в солнце — в звезды...», возродить в поэзии их живые образы, мечтая о том, чтобы в нем «все цело, цвело, благоухало». (Из письма Мириаму от 1912 г.)

Восхищение красотой мира, неутолимая жажда проникновения в тайны явлений жизни — тайны природы, страстное желание передать ее бесконечное богатство, передать так же фантастически, как являлась она перед восторженным взором Лесьмяна, — все это открывается в поэзии «Луга».

Войдем в лесьмянский «Луг», в его зеленые, лесные и полевые фантазии. Здесь «пухнет улитка в полдневном томленьи, дом свой к листу прикрепляя слюною» («В поле»); и «золотистая капля живицы яснеет сквозь маленькую ранку коры», разорванную жуком («Пылающая черешня»); бежит, торопясь, теплый майский дождь, «обрызганный солнцем», вот он «сорвал лист с вербы, затемнил белый камень и внезапно перестал,

заслушавшись тишиной» («Радуга»). Мир природы, мир многообразный, живой, трепетный, изменчивый. Яркость, «страстность» красок удивительно соединяется здесь с прозрачностью. И где-то внутри притаилась печаль.

Поэтизируя природу, Лесьмян стремится разгадать ее тайны. Каждое новое стихотворение «Луга» становится ее поэтическим открытием. В этом неустанном, конкретном процессе познания поэтом жизни, которая предстает в «Луге» в образе природы — выразительный оттенок бергсонизма. Лесьмяна привлекала философия Бергсона, «стремившаяся, — по его словам, — вырваться из кабинета на солнце, в действительный мир», привле-



Болеслав Лесьмян

кала своей верой в возможность познания непосредственной действительности. Но лесьмяновская философия жизни — философия природы, претворенная в поэтические образы «Луга», становилась неизмеримо богаче и многогранней.

Природа для Лесьмяна полна «тайн — откровений». Образ поэта — это образ искателя — «скитальца», страстно жаждущего «войти духом в зелень». Он погибает под ее чарами, задыхается в ней («Утопленник»). Но в этой смерти нет трагизма. Жажда познания настолько сильна, что поэт погружается в природу, растворяясь в ней, «оставляя душу и дыхание в цветах». Этот мотив жажды познания, растворения в природе, в зелени, пронизывает оптимизмом поэзию «Луга». И одновременно в ней живет иное стремление — сбросить очарование тайны, поэтический образ «зелени-загадки».

Первый дождь. «Его пение... кто бы понял, кто бы уловил?» («Первый дождь»). Поэт хочет задержать мгновение, «когда солнце пронизывает светом далекий бор», — прежде, чем он «вливет в темную ночь» («Солнце пронизывает светом...»). Лесьмяна пленяют явления неуловимые. Радость поднимается в его душе при виде цветов «там, где еще вчера этих цветов не было» («Пылающая черешня»). Поэта влечет еще невидимое, несуществующее, которое вот-вот должно появиться.

В своих неустанных поисках «найти», «увидеть», «открыть», в желании охватить все стороны явлений Лесьмян переходит грань реальности. Но в его поэтической философии, окрашенной иррационализмом, остается рациональное зерно: диалектика развития, взаимосвязь явлений природы, явлений жизни. Фантастическое в «Луге» смешалось с реальным. И в этом мире, мире живой сказки, свои, то же «сказочные» законы. Потому так причудливы, как серпантин, цепи поэтических образов «Луга». Лесьмян весь в фантастических метаморфозах:

Той ночи мрак парной был душен от желаний,
И васильки, озарены сухой зарницей,
Переметнулись вдруг в зрачки бегущей лани,
Что, кем-то испугнута, стремилась в лес укрыться,
И, ей лазури лоб, они по-ланьи мчали,
И васильковыми впивались в мир очами.

.....

... А я... Какой душа обожжена крапивой,
Что, крадучись, бреду наперерез межою,
И почему цветы глядят мне вслед пугливо?...
Что сделал я? Зачем виски руками сжаты?
Кем был я в эту ночь, которой нет возврата?

«Превращения». Перевод Л. Мартынова

Говоря о природе, поэт относится к пей так, словно не только он тоскует по ней, но и она тоскует по нему.

... Я все жду, что какой-нибудь блик
из вселенной
Упадет на меня иль заденет немного;
Я бы вспыхнул тогда, и ко мне бы
мгновенно
Обозначилась лугу прямая дорога.

«Всё меняют свои очертания стаи...»

Перевод О. Румера

— в этой унии с природой (намеки ее были в «Саде» в феерии «Зеленый час»), в которой участвуют не только человек, но и бог, становящийся частью природы, — неповторимость лесьмянновской лирики. Апофеозом этой унии стала поэма-мистерия «Луг», давшая название всему сборнику, поэма, чья атмосфера вся пронизана народной поэзией.

Поэт продолжает линию психологизации природы «Сада на перепутье». Природа здесь, в «Луге», не только «видит» — у нее ранимая, как у человека, душа. «Мечется со стоном в чаще» лесьмянновская пропасть («Пропасть»). Ей тесно. Она словно

хочет выйти из самое себя, перелиться в другую сущность и... не может.

Природа — и поэт, природа — человек. Они существуют нераздельно: «люди — мгла, люди — искры, люди — яблоны», так, как существовали в первозданном виде, олицетворяя собой то стихийное творческое начало, которое покоряло Лесьмяна. Мир природы противостоит в глазах Лесьмяна современному обществу, — холодному буржуазному веку, — в котором жил и с которым до конца своих дней не мог примириться художник, которому была дорога каждая человеческая личность. Гуманистичен цикл «Песен убогих», песен нищих и калек, отверженных обществом. Они свободны — как природа. Порой их почти невозможно отделить от сказочных существ лесьмяновского «Луга».

В них скрыта натура пылкая, неудовлетворенная, ищущая — образ самого Лесьмяна. Это он, Лесьмян, отъезжает вместе с безымянным калекой — нищим («Ухаживание») в «зной искапий», «край любви», «край вечных тревог». Этим краем был его собственный «Луг». Уходя от современности в сказки, в фантастические мистерии, поэт искал в них не забвения, а жизни полной, «земной».

Тревожны, драматичны лесьмяновские «Баллады». В мотивах и даже стиле их ошутим дух поэзии польских романтиков и непосредственно баллад Мицкевича. Трагическая ирония становится здесь основным приемом. Жесток Лесьмян к своим героям. Вместо счастья любви их ожидает гибель («Свидрига и Мидрига», «Пила» и др.). Любовь и смерть оказываются на одной плоскости, из соединения их, соединения моментов трагического и комического планов, элементов реальности и фантастики с одновременным включением интеллектуального, философского подтекста рождается причудливый мир лесьмяновской полуреальности-полусказки.

Итак, смерть ждет лесьмяновских героев. Но как своеобразная защита перед ней — юмор Лесьмяна, истоки которого — в народной мудрости. Лесьмяновские Свидрига и Мидрига «втандцовывают» в смерть («Свидрига и Мидрига»). Этот юмор является составной частью целостного, оптимистического в своей основе взгляда художника на мир. В «солнце» распахнут лесьмяновский «Луг».

В поэтических творениях народного гения, польских народных песнях, русских былинах, скандинавских народных балладах, восточном эпосе черпал автор «Баллад», автор «Луга» источники своего вдохновения. В символике «Луга», во всем его образномелодическом строе — народно-песенная, сказочная основа.

Художник с необычайно острым видением предметов и красок и фантастическим воображением, Лесьмян открыл в языке столь же фантастический мир слов и созвучий. Синтез двух поэ-

тических миров в лесьяновской поэзии, языковая экспрессия сближают ее с экспрессионизмом, хотя многозначность ее, символика заставляют многих исследователей оставлять Лесьмяна в кругу символизма. Фантастический мир слов — их нельзя назвать иначе, как «лесьянизмами». Обращаясь к старопольскому языку, Лесьмян чудесным образом оживлял его лексику, превращая архаизмы — в неологизмы. Порой самые реальные вещи под пером Лесьмяна становятся «неуловимыми», а одновременно «конкретными» оказываются понятия, далекие от материального мира. Лесьмян как никто из художников умел передать «невыражаемое». Для автора «Луга» поэтическое слово, соединенное с ритмом, являлось (и здесь он расходился с Бергсоном, с утверждением последним интуитивной, невыражаемой словами познавательной власти человека) способом полного познания действительности.

Ритму поэт посвятил вдохновенные страницы своих эссе: «Ритм как мировоззрение» (1910) и «У истоков ритма» (1915). Лесьмян воспринимает ритм не просто как строй стиха, его музыкальную организацию. Без ритма, по его мнению, невозможно отразить «внешний мир», трудно говорить о «любви к земле, народу, о любви к чему бы то ни было». Ритм в единую гармонию объединяет все. Он пронизывает образы, делает «живым, правдоподобным наше мышление». Ритм служил для художника «первоисточником упоения», которому «становились послушны слова». Он придавал им неуловимые оттенки в лесьяновской поэзии. Поэзии, которая порой звучала как настоящая песня. А именно песня, по мнению Лесьмяна, благодаря ритму оставалась в памяти людей, становясь бессмертной.

Особое место во втором томе поэзии занимает цикл «В малинике», навеянный образом Доры Лебенталь, любовью к которой озарен весь лесьяновский «Луг».

Душно было от малин,
что ты, шепча, рвала,
И наш шепот затихал в их
аромате,
Лишь, когда я губами доставал
с твоей протянутой ладони
Малины, напоенные тобою...

«В малиновом кустарнике»

Линия — природа и человек сказочно-философской лирики «Луга» здесь сменяется обратной связью — человек, его любовь и природа. Языком чувств, который был для Лесьмяна языком поэзии, написаны эти стихи. О самых интимных вещах Лесьмян говорит так откровенно, так пылко и свежо, как никто из польских поэтов. Редкий в польской любовной лирике, этот цикл

одновременно продолжает национальные классические традиции, вызывая ассоциации с поэзией Мицкевича.

Второй сборник Лесьмяна поистине «иной», «достаточно особенный и неожиданный». В нем поэт выходит из камерного мира «Сада на перепутье», выходит к людям. «Луг» заканчивается просто и тепло: «Кто слушал мои песни — пусть протянет мне руку!».

Испытывая особое тяготение к фантастике, глубокую привязанность к народной поэзии, мечтая написать когда-нибудь «настоящую сказку», Лесьмян еще в Париже с увлечением начинает работать над сказками для детей (они увидели свет лишь в 1956 г.). Издает в 1913 г. в собственной интерпретации два сборника восточных сказок (по мотивам сказок 1001 ночи). Склонность Лесьмяна к фантастике нашла свое отражение и в его драматургических (пока еще остающихся рукописными) и режиссерских опытах. Поэт был увлечен театром, страстно защищал свою концепцию театра экспериментального, стилизованного. Под его руководством в 1911 г. в Варшавском художественном театре были осуществлены две оригинальные постановки (одна из них — пьеса Мольера «Плутни Скапена»).

Своим виталистским духом и фантастическим словотворчеством «Луг» оказался близким новому поэтическому поколению 20-х годов. Но в восприятии критики двадцатилетия далекая от повседневности лесьмяновская поэзия с ее миром сказочных образов оставалась осколком поэзии «Молодой Польши».

В эти годы поэт живет в провинции, в Грубешове и Замостье, где содержит нотариальную контору, время от времени приезжая в Варшаву. Держится в стороне от ведущих поэтических группировок. До 1931 г. на страницах «Ведомостей литераторов» и «Скамандра» мы не встретим имени Лесьмяна. Однако поэт не утрачивает живого интереса ко всему, что выходит из-под пера его современников. С изменением поэтической атмосферы в 30-е годы иным становится облик Лесьмяна. Автор поэзии «Студеное питье» (1936) и «Лесное деяние» (сборник был издан в 1938 г., после смерти Лесьмяна) входит в мир уже не «со стороны зелени и цветов», а «через ворота печали».

Вместо царства природы в центре сборников — свободная от связей с ней человеческая личность. Судьба человека, проблема человеческой свободы и одновременно трагизма человеческого существования волнует автора «Студеного питья». Пропясясь со сказкой, Лесьмян возвращается к реальным людям. Волшебник, создавший свой собственный мир из причудливого смешения грез и действительности, смеется над собственным творением и «гибнет как человек» («Актеон»). Усиливается интимное начало. Лесьмян словно возвращается к своей ранней поэзии, к камерным стихам «Сада на перепутье», но это возвращение — на совершенно ином этапе. Стихи «Студеного питья» — в сравнении с поэтиче-

скими фантазиями «Луга» — менее эффектные, но более искренние, более человеческие («Уже пора полюбить...», «Люди», «Зачем столько свечей надо мною...», «Сестре»).

Постоянным настроением становятся печаль, смутная тревога. Вместо восторженного порыва, счастья пылкой любви — потки раздумья о смерти, боязнь ее. Едва ли в польской поэзии есть еще проникнутые такой человеческой болью стихотворения о смерти, как лесьмяновские «Первая встреча», «Брат», «Сестре».

Пылкое воображение Лесьмяна стремится раздвинуть границы познания — границы жизни. Автор «Студеного питья» заглянул в небытие. Но в фантастических лесьмяновских потусторонних мирах нет ничего от той вечности, которую обещает человеку религия. Лесьмяновская вечность приобретает земные черты. Там, за «рубежом света» остается тоска по земным радостям («Пчелы», «В углу кладбища», «Урсула Кохановская», «Возлюбленные»).

Жизни — «мгновению», миру смертному отдает Лесьмян предпочтение перед вечностью. В стихотворении «Весна» перед нами прежний Лесьмян, автор буйных фантазий «Луга» (ощущение полноты существования вызывает цепи гротескных картин). Светлую поэтизацию природы, ее дивной изменчивости приносит цикл «В туч отраженьи». И это упоение Лесьмяном жизнью — этот мир удивительно живой и одновременно загадочный вновь находит свое воплощение в фантастическом словотворчестве.

Светлая тема воспоминаний, тема детства. Свежи его ощущения и поэтому особенно разителен контраст с настоящим («Воспоминание»). Настоящее — это миниатюры-раздумья, настроение безнадежности, все глубже овладевающее поэтом, жизнь «без вчера», «без завтра»... И в этом контрасте одна мысль, которая мучает Лесьмяна, — о трагизме человеческого существования.

Глубже становится мир чувств поэта, мир любви, которой теперь сопутствует ущемленность и печаль, — преломленный через образы природы, в едва уловимых переходах между ними («Возвращение»). Углубляется психологизм, усиливается гуманистическая интонация.

Гуманистическими исканиями поэта, раздумьями о человеческой судьбе наполнен весь сборник. Его герой оставлен наедине с самим собой. Его существование в его собственных руках, он стоит перед выбором... И выбирает мир смертный, жизнь, полную дерзаний. Лесьмяновский Прометей — Элиаш (из поэмы с одноименным названием) стремится «туда, где еще не был!» — проникнуть в тайны мироздания, «последним дыханием ощутить, есть ли иная действительность, чем действительность существования». Хочет «сразиться один на один — все равно победит или погибнет». Он жаждет свободы. Лесьмян словно бросает вызов современному обществу, культу «маленького человека» (большого

гуманистического смысла этой популярной в литературе двадцатилетия темы поэт не смог понять), вызов не с позиции избранной личности, а во имя утверждения величия человека, его героического начала.

Идеалом Лесьмяна была эпоха Ренессанса, где «человеческий гений почти получил право гражданства». Герой Лесьмяна — творец. Там, в потусторонних мирах, силой своего желания он создал сад, вдохнул в него жизнь, — «и теперь сад стоял весь в листьях и шумел, вызывая удивление... самого бога» («Пан Блыпциньский»).

Трагична судьба лесьмяновского человека, смерть подстерегает его, она властвует над всей его жизнью:

Вы умерли, но вновь умрете за могилой:
Вы расплываетесь, как знаки водяные,
Не те, что прежде вы, — неясные, иные.
Как будто не было всего того, что было!
Да, не было и нет! Любил я только тени!
Чтил пустоту! И боль оберегал слезами!
Я верил в силу слез, стенаний, иступлений.
Нет слез! Конец скорбям! И умирает память!

Но он готов сразиться с ней:

... О ночь, в грядущее всеребренная нарядно,
Ты стережешь меня, чтобы со мной сражаться?
Так бей же, бей! Рази коварно, беспощадно!
Я — человек! Снесу! Попробуй потягаться!

«Убожество»

Перевод Н. Чуковского

Лесьмяновские герои сильнее бога «Плачибога», они сами даруют ему «зелье бессмертия» («Два Мацея»).

Атмосфера общности человеческих связей и усилий, ответственности за судьбу другого — таков итог гуманистических исканий Лесьмяна. Но его позиция не однозначна. Стоическая преданность мечте, героичность стремлений к достижению цели и — напрасность усилий, иллюзорность мечты («Девушка»). Поэта мучают сомнения. Автору «Студеного питья» близки людские муки, он стремится откликнуться на зов помощи, но это всего лишь сон... «Никто ни с кем не встретится! Никто не поможет никому!» («Одиночество»). Вырывается порыв отчаяния... И — вдруг приходит помощь, в которую совсем не верил поэт, — и знаменательно, что «избавление» приносит просто «прохожий» («Прохожий»). В лесьмяновской концепции гуманизма все время ощущается двойственность — поэт колеблется между надеждой и

отрицанием ее. Но в его стихах остается вера в жизнь, утверждение человеческой свободы.

Лесьмяновская поэзия стала связующим звеном между двумя поэтическими поколениями. Это своеобразное временное положение повлияло на сложность поэтической судьбы Лесьмяна. К поэту поздно приходит признание. Лишь избрание его членом Польской академии литературы в 1933 г. открыло перед ним двери ведущих изданий. В 1935 г. Лесьмян переезжает в Варшаву, где живет до конца своих дней, т. е. до 1937 г.

Лесьмян оставил людям свое «удивленное восхищение» жизнью, природой и свою боль за их судьбу... Он оставил им сказку, «мечту» — постоянное движение вперед, в вечные тревоги, вечные поиски. Напоена народной поэзией лесьмяновская муза, и в самом образе ее творца есть что-то от любимого им образа Святовида, отдавшего свои песни природе и людям.

Зофья Налковская

(1884—1954)

Человеческая личность, ее психология и сознание, роль психологических и общественных факторов в развитии человека — такова в общих чертах сфера творческих интересов писательницы, обладавшей обостренно критическим восприятием действительности, которое определило характер ее художественного метода периода зрелости — реализма. В процессе творческой эволюции Налковская приходит к мысли об общественной ответственности каждого человека за свои поступки, об ответственности всех людей перед всеми.

3. Налковская родилась 10 ноября 1884 г. в Варшаве, в семье известного польского ученого-географа, социолога и публициста Вацлава Налковского. Обстановка дома, в котором частыми гостями бывали крупнейшие ученые, писатели и критики того времени, объясняет в известной степени глубокую и разностороннюю эрудицию будущей писательницы и ее интерес к естественным и гуманитарным наукам. После окончания гимназии в Варшаве Налковская изучала философию, историю, географию, экономику, языкознание. Вместе с родителями она принимает участие в создании географической энциклопедии, пишет для нее несколько статей. Но ее судьбу решило рано проявившееся в ней влечение к художественному творчеству. Когда Налковской было всего четырнадцать лет, появляется в печати ее первое стихотворение. Роман «Женщины» (1904, книжн. изд. 1906) принес молодой писательнице известность.

Раннее творчество Налковской приходится на период «Молодой Польши», когда философские проблемы, связанные с развитием человеческой личности в эпоху бурных технических революций, в значительной степени занимали умы писателей, стремившихся определить, что в человеке идет от природы, является «исконным», составляет «суть личности», а что привнесено извне, «навязано» историческим и культурным развитием общества. Эта проблематика интересует Налковскую в ее первых произведениях. Она разрабатывает ее на довольно узкой теме нравственной эмансипации женщины. Поиски писательницей своих объяснений сущности человеческой личности были отмечены воз-

действием распространившихся тогда в Польше биопсихических концепций Фрейда и Бергсона. Первые ее произведения — романы («Женщины», «Князь», 1907) и рассказы (сб. «Копечка, или белые тюльпаны», 1909), как правило, бессюжетны и представляют собой лирическую исповедь героини, своего рода внутренний монолог. Психический склад ее героинь определяется заложенными в них эротическими инстинктами. Они исповедуют культ любви, которая составляет единственный смысл их существования, по-своему бунтуют против «догм, ставших для людей категориями», против «устоявшихся форм мышления, только кажущихся необходимыми...» Конфликт женской личности, по мысли Налковской, состоит в стремлении сбросить те искусственные напластования на психике, которые стесняют проявление ее естества, мешают формированию «истинно» женского самосознания. В основе этого лежит представление об антагонистическом противоречии двух начал женской личности — сознания (человеческое начало) и инстинкта (женское начало). Отсюда — фатальная неизбежность человеческих страданий и призрачность счастья, стремление к которому подобно погоне за птичьим перышком, улетающим по ветру. Женщины Налковской бесконечно одиноки. Они замкнуты в никому, кроме них самих, недоступной сфере собственных мыслей и чувств. Они изолированы от тех многообразных уз, которые связывают любую личность с окружающим миром. Эрудированные, осведомленные в новейших философских и эстетических течениях, в литературе и искусстве, они культивируют в себе индивидуализм, эстетство и снобизм.

Искусственная изолированность персонажей Налковской от общественных связей, абстрактность созданных ею ситуаций и образов были прежде всего обусловлены ее исходной философско-эстетической позицией: разгадка человеческой личности таится в самой личности, а не вне ее — в противовес социологическому, как считала Налковская, объяснению человека в литературе XIX в. Ей принадлежат слова о том, что лишь в прошлом веке все поступки и мысли героев можно было объяснить формулой социальных отношений. Приняв распространенную тогда и в польской, и в других европейских литературах (в частности, в скандинавских, воздействие которых испытала писательница) биопсихическую концепцию личности, Налковская отстаивала ее не только в художественных произведениях, но и в публицистических выступлениях — на съезде женщин в 1907 г., в статьях «Замечания об этических задачах женского движения» (1908), о творчестве Г. Запольской (1909) и др.

Для ранней прозы Налковской характерен лирико-символический стиль повествования, свойственный прозе «Молодой Польши». В ее произведениях присутствовала атмосфера таинственности и метафизичности, создаваемая персонифицирован-

ными «душами», которые писательница открывала в людях, в животных, в природе: душа «одинокó блуждает», «грезит холодные серебряные сны», «мечтает о любви», «скептически смотрит на мир...» Настроения тревоги, тоски, отчаяния, бессилия присущи в них как людям, так и природе. Язык ранней прозы Налковской стилизован, перегружен символическими понятиями и определениями специфического, как бы ювелирно-антикварного характера: «сапфирные» волны, «жемчужные капли», «изумрудные поля», «серебряная мгла», «топазовые глаза», «бронзовая кожа», «золотые волосы» и т. п. Конкретность и образность подменены — в ущерб художественной и познавательной ценности произведения — однообразно повторяющимися определениями типа: «царственная», «королевская» (красота), «расовая», «породистая», «аристократическая» (внешность) и «великолепная», «сказочная» (одежда).



Зофия Налковская

В ранних произведениях Налковская далека от реальной действительности. Исторические события интересуют ее преимущественно как фон, на котором совершаются сердечные драмы ее героинь (например, события революции 1905 года в романе «Князь»). И хотя в целом революция вызвала сочувствие писательницы к угнетенным, ставшим на борьбу за свои человеческие права, по ее представлениям, революция воплощает в себе демонизм, мрачность и трагизм.

В творчестве Налковской последующих лет (романы «Ровесницы», 1909; «Нарциза», 1910) намечается сближение с жизнью. Это выражалось не только в частичном освобождении от излишеств младопольского стиля, в тенденции языка к простоте и обыденности, но и в появлении, наряду с психологическими, каких-то социальных критериев в анализе людей и их отношений. В романе «Нарциза» Налковская, с симпатией изображая представителей радикальной интеллигенции, впервые выступает с критикой норм общественного бытия аристократии и буржуазии. Героиня романа, правда, еще весьма смутно, ощущает от-

чужденность от своей социальной среды — этого «чужого мира», «дикого племени», с его «отвратительными формами жизни».

Но в целом писательница оставалась на тех же творческих позициях. Человек по-прежнему предстает в ее произведениях как нечто тождественное своему «естеству», «дикому» и «прекрасному», его разум бессилен перед властью предопределения и инстинкта, подчинен «темным силам тела» (роман «Змея и розы», 1913, кн. изд. 1915).

В произведениях, созданных в годы первой мировой войны (сб. рассказов «Тайны крови», 1917; роман «Граф Эмиль. Современный роман», 1918, книжн. изд. 1920), Налковская протестовала против чудовищной бессмысленности и жестокости войны. «В своих книгах, — говорила она позднее, — я писала о любви и думала, что каждый имеет на нее право. Я писала также об искусстве, о красоте философского мышления. . . Все изменилось, когда разразилась война. Мир перевернулся до основания. Я увидела тогда, что такое человеческая жизнь, что собой представляют люди. Я увидела мало известное мне в ту пору — чужое страдание. Новая серия моих книг — как будто их писал кто-то другой. Они не только ставят иные темы, но и отличаются по форме. Иной стала моя позиция, с которой я смотрю на мир, поэтому он мне кажется иным и его надо описывать иначе».

После образования польского государства начинается новый период в жизни и творчестве писательницы. Она активно включается в организацию литературной жизни в стране: входит в правление союза польских писателей, становится членом ПЭН-клуба, в 1933 г. ее избирают в Академию литературы. Многие годы Налковская работала в обществе опеки над заключенными.

Творчество Налковской этого периода отмечено значительными изменениями ее философских и эстетических взглядов, углублением реалистического метода.

В цикле психологических миниатюр «Характеры» (1922), исследуя (в двадцати пяти зарисовках) становление различных характеров, Налковская сопоставляет представления человека о себе с его поступками, с фактами его жизни и главное — с оценками других людей и приходит к выводу — в духе релятивистской философии — о невозможности познания человеком самого себя, об условности и относительности всякой истины. На первый план в «Характерах» выдвигается проблема отношений между личностью и обществом, сопоставление духовного мира личности с реальной действительностью. Это повлекло за собой в дальнейшем усиление исторического фона в произведениях Налковской, ее обращение к социально-политической проблематике.

Большую роль в формировании в польской межвоенной литературе жанра социально-политического романа сыграло произведе-

ние Налковской «Роман Терезы Геннерт. Повесть наших дней» (1924). Писательница разоблачила здесь моральное падение и разложение правящей верхушки, кризис ее идеологии — так называемой идеологии национальной независимости, рухнувшей, по выражению одного из героев книги, под тяжестью «страшной послевоенной действительности». Промышленные и политические дельцы во главе с Геннертом, милитаристская элита, старая аристократия, как и масса жизненных банкротов, льнущих к ним, даны писательницей с нескрываемой язвительной иронией. Как одно из проявлений духовного кризиса этого общества показан в романе Геннерт — личность глубоко отвратительная и безнравственная. У него нет никаких идеалов, стремится он только к наживе. Но это не мешает ему занимать высокий государственный пост.

Естественное условие человеческого существования и, более того, «морального оздоровления» для полковника Омского — война. Но война окончена, и владеющая Омским «страсть власти и действия» находит выход в его «безумном» чувстве, в «кошмарной» любви к Терезе Геннерт, которую он бессмысленно убивает. В Омском, которому чужда всякая идеология, для которого «приказ вождя — единственный приговор, дело жизни и смерти, наивысшая правда», Налковская пронизательно разглядела нравственно-психологические черты фанатиков-милитаристов, явившихся опорой диктаторского режима Пилсудского.

Иной пример духовного банкротства — молодой поручик Лпп. Некогда поэт-романтик, воспевавший борьбу за свободу родины, столкнувшись с действительностью независимой Польши (бесправие украинцев и белорусов, переполненные тюрьмы, вся страна в «кандалах неволи») приходит к мысли о том, что эра идей миновала, и в состоянии безысходности пытается покончить с собой. И Геннерт, и Омский, и Лпп, а также поручик Гондзилл, мошенник и аферист, — порождение идейной пустоты окружающей их жизни.

Политическая, критико-разоблачительная тенденция романа с публицистической остротой раскрывается в словах Анджея Латерны: «Социальная революция была лишь покрывалом обычного национального восстания. Это была фальшь и она отомстила... все вы банкроты», — бросает он своему отцу. Налковская развенчивает и этого, наиболее непримиримого противника современного общественного строя, Анджея, отвергая его программу — «революционность» анархистского толка, в конце романа она окончательно дискредитирует своего героя, намекая на его деятельность «в пользу соседнего государства».

В «Романе Терезы Геннерт» Налковская показала себя мастером реалистической индивидуализации персонажей. Индивидуальна психология, манера держаться, поведение, язык ее героев. Это целиком относится к двум женским образам романа,

противопоставленным друг другу, — Бине и Терезе. Некрасивая, но добрая Биня — женщина, которая в юности мечтала об общественной деятельности, а выйдя замуж, замыкается в семейном кругу. Тереза, при всей своей привлекательности и красоте, расчетлива и трезва: порвав с любовником, она выходит замуж за дельца и спекулянта Геннерта (из сферы, где «комбинируют имущество с чувствами») и активно помогает достижению семейного благосостояния и продвижению Геннерта по иерархической лестнице.

Создавая эти образы, Налковская как бы полемизировала с собой — прежней: Биня и Тереза мало похожи на эстетствующих героинь ее раннего творчества. Иным стал и способ характеристики персонажей — теперь в произведениях Налковской преобладал не самоанализ героев, а характеристики «со стороны» (причем точка зрения автора, как правило, — это лишь одна из «сторон», наряду с другими — явление, получившее в критике наименование «объективизма» Налковской). Развитие этого приема было связано с убеждением Налковской, что каждая из точек зрения — это правда лишь «отчасти», поскольку познавательные возможности человеческой личности условны и относительны.

В середине 20-х годов Налковская увлеклась идеей «аутентичности», т. е. подлинности, документальности искусства. Налковская ввела в польскую литературу этот термин, много писала об «аутентичности» литературы в критических статьях, посвященных творчеству Пруста и других французских писателей. Образцом прозы она считала автобиографические произведения, «монографии жизни», «где ничто не является конструкцией, замыслом, планом, а просто отчетом, детальным соответствием тому, как это было — правдой». Такова ее автобиографическая повесть — воспоминание о годах детства, проведенных в окрестностях Варшавы, — «Дом над лугами» (1925). Подлинны в ней имена и герои — соседи, знакомые, крестьяне, ремесленники. Подлинны события их жизни (мать не выдала Эмильку замуж, чтобы не расстаться с землей; Миллера убили за кражу торфа; его сын умер от чахотки; Джебак ослеп на заводе, и т. д.). Очевидна типичность и социальная выразительность всех этих деталей, подмеченных в реальной жизни. Но Налковскую по-прежнему привлекает психология любви, по ее мнению, зачастую непостижимая с точки зрения здравого смысла, независимо от того, о ком идет речь — о крестьянах или интеллигентных людях, о молодых или пожилых. Эти проблемы отражены и в публицистике Налковской 1927—1932 гг. Писательница выступает за то, чтобы они были изъяты из «грубых лап предрассудка и цинизма» и рассматривались, как «серьезные и общественно значимые». В этом она видела долг современных литераторов перед «време-

нем, в котором хлеб и любовь перестанут быть привилегией, а станут законом».

Наряду со стремлением Налковской к раскрытию тайн влияния физической природы человека на его психическую жизнь, внимание писательницы все настойчивее привлекали и такие проблемы, как социальная обусловленность психологии и сознания. В романе «Недобрая любовь» (1928) она рисует два различных характера, две судьбы, две драмы — Агнешки, молодой и красивой женщины, которую разлюбил муж, и графини Осенецкой, утратившей «свою власть, свою роль в обществе». Писательница показывает значение окружающей среды для формирования психологического, а также нравственного облика человека. В «Недобрый любви» она прослеживает проявления человеческого характера, те, казалось бы, невероятные психологические переживания, которые происходят с героями в связи с изменением их жизненной ситуации. Приходя к выводу о большой роли взаимоотношений людей в обществе, Налковская говорит об этом с известным фатализмом, представляя человека существом пассивным, зависимым исключительно от внешних обстоятельств и недоступным самопознания. «Человек рождается всевозможным. Именно так надо сказать: всевозможным. Все с ним может быть — самое разное, наиболее ему противоречащее... Характера собственно нет, пока мы рассматриваем его в абстракции, характер не существует сам по себе... Чужой характер — единственная мера нашего характера, только в соприкосновении с другими людьми, иногда даже в соприкосновении с одним человеком проявляется наконец то, что иначе никогда бы не вышло на явь».

Проблема человек и общество становится центральной в творчестве Налковской 30-х годов. Писательница все чаще приходит к тому, что разгадка человеческой личности кроется не только в ее биологической структуре, но и в природе общественного бытия. В этом смысле показательна концепция сборника рассказов-репортажей «Стены мира» (1931), возникших в результате деятельности писательницы в комитете по опеке над заключенными. Рассказывая о преступниках, которые оказываются в основном бывшими крестьянами, людьми, как правило, интеллектуально убогими, нравственно ущербными, Налковская подходит к обобщениям значительного социального характера: она пишет о «двух мирах» польской действительности, разделенных «глубокой трещиной, смертельной чертой без надежды, без возможности, чтобы было иначе». Вся «сумма зла», по мысли Налковской, неизбежно существующая в жизни, приходится на мир, который, по образному выражению писательницы, входит к ней в дом со стороны «черной» лестницы — в кухню. Писательница сочувствует людям, «входящим через кухонную дверь», но мучительное сознание своего бессилия изменить их положение выра-

стает в философию пессимизма и фатализма, придает повествованию «горькую» тональность.

В начале 30-х годов Налковская увлекается театром, переделывает для радио и сцены ряд своих произведений («Роман Терезы Генцерт», «Недобрая любовь»), а также пишет две пьесы — «Дом женщин» (1930) и «День его возвращения» (1931). Первая из них с успехом шла на сценах не только польских, но многих западноевропейских театров (Югославия, Эстония, Норвегия, Дания). «Дом женщин» — пьеса очень сценичная, с мастерски сделанными диалогами, с напряженным действием. Вновь исследуя в этой драме возможность узнать о человеке полную правду, Налковская остается на позициях релятивизма, склоняется к пессимистической точке зрения о невозможности взаимопонимания даже очень близких между собой людей. Любовь — тема, постоянно присутствующая в произведениях Налковской, — трактуется в драмах (а также в романе «Нетерпеливые» (1938), повествующем о семье самоубийц) как фатальное, стихийное чувство, один из главных двигателей человеческих поступков.

Осуществить на практике теорию «аутентичности» литературы стремилось созданное в 1933 г. объединение «Пшедместье», в которое входила и Налковская. Писатели этой группы ставили своей задачей «описывать» жизнь так, как она есть, причем их интересовала прежде всего жизнь социальных низов, «маленьких людей» — ремесленников, поденщиков, безработных. С писателями «Пшедместья» Налковскую объединял и демократизм идейных позиций. В 1933 г., например, она вместе с другими писателями «Пшедместья» подписывает протест против смертной казни, в 30-е годы Налковская неоднократно участвует в различных кампаниях, направленных против антидемократических мероприятий буржуазного правительства, поддерживает связи с коммунистически настроенной интеллигенцией, печатается в изданиях Народного фронта.

В 1935 г. выходит из печати роман Налковской «Граница», вершина ее творчества. Налковская работала над ним несколько лет — с 1932 г. Это было время, когда над миром нависала угроза войны и фашизма. В самой Польше обострилась классовая борьба, все чаще доходило до кровавых столкновений между рабочими и полицией. И хотя в романе Налковской об этом сказано лишь в одном эпизоде, он стал одним из центральных в книге. Так оценивала его, по свидетельству М. Бибровского, и сама писательница.

Роман посвящен судьбам интеллигенции в польском буржуазном обществе 30-х годов. Духовное и нравственное развитие главного героя романа Зенона Зембевича органически связано здесь с социально-историческими тенденциями эпохи. Надо отметить более реалистический по сравнению с предшествующими произведениями подход писательницы к изображению социальных

слоев польского общества. В «Границе» есть своего рода сквозной стержень: дом пани Колиховской (где разворачиваются главные события) — как бы метафорический образ Польши. Сам по себе образ дома-родины не нов у Налковской, но он отличен от того, который дан в «Стенах мира». Там линия раздела вертикально рассекала дом, в «Границе» дом показан в поперечном сечении — бельэтаж и подвал, и образная аналогия социального разделения на угнетателей и угнетенных здесь более четкая и выразительная. Как говорит одна из главных героинь романа Эльжбета — в современном обществе люди согласились жить друг над другом слоями, как в доме пани Колиховской.

· Мир подвалов — это бедняки и безработные. Это мир ужасающей нищеты, голода (где досыта наедаются лишь па поминках), болезней и смертей. Здесь дети — маленькие старики, испытавшие, как семилетний Збышек, тяжесть бесприютности и унижения, наделенные сознанием своей обреченности жить в «грязи, темноте, проклятии и нужде». Однако теперь в «маленьких» людях, о которых Налковская писала и раньше, она открывает новое. Теперь этот мир, задавленный нуждой и горем, писательница изображает, как живой и развивающийся организм, имеющий тенденцию выйти за отведенные ему социальными условиями пределы. Некоторые из обитателей подвалов, покидая их, морально и нравственно опускаются, как Голомбский, ставший аферистом и подлецом. Другие, как Марьян Хонзба и Франек Борбоцкий, становятся на путь классовой борьбы. И хотя эти персонажи появляются в романе лишь эпизодически, Налковская рисует их с симпатией, как сильных и самоотверженных людей. Примечательно также, что социальную борьбу она объясняет объективными условиями существования людей.

Другой мир — потомки аристократов, буржуа. Показанный писательницей в непосредственном сопоставлении с иным общественным слоем, он выглядит резче и контрастнее. Образ жизни этого мира — на фоне подвалов — как пир во время чумы: здесь возведены в культ цвет и форма кушаний, подбор вин и сервировка стола, люди проводят время в праздности и удовольствии, как пани министерша, выходящая «в свет» в сопровождении дежурных поклонников, или графиня Тчевская — «саламандра», превратившая в цель жизни погоню за успехом, или ее супруг увивающийся за юными актрисами. Это «высший свет» — представители руководящих кругов общества. В «Границе» Зофья Налковская развивает свою мысль (из «Недоброй любви») об органичности альянса между аристократией и буржуазией и их взаимном общественно-политическом покровительстве.

Содержание романа — путь Зенона по иерархической лестнице вверх и сопутствующая этому постепенная духовная и нравственная деградация. Динамика композиции в «Границе»

обусловлена духовной и жизненной эволюцией главного героя. Причем писательница, как отмечала критика, использует прустовский прием «потерянного времени»: она прослеживает жизнь героя в хронологической последовательности, но уже после его смерти. Роман начинается с сообщения о смерти Зембеви́ча и кончается описанием самого этого факта. Налковская намеренно избегает в романе завлекательной интриги, сосредоточив все внимание на интеллектуально-философском анализе психологии и поступков человека. Она стремится найти ответ на вопрос о том, что составляет правду о человеке — то, что он сам о себе думает, или то, как он поступает и что о нем думают другие, его внутренние побуждения или объективный смысл его поведения. Писательница все время сопоставляет субъективные и объективные факторы. В романе идет своего рода интеллектуально-философский диалог, постоянный участник которого — главный герой.

Юность героя, шляхетского сына из обедневшего рода, была отмечена мятежностью, несогласием с собственной социальной средой, персонифицированной для него в образе отца. Его ужасали паразитическое и бессмысленное существование, дикость отца, бывшего крестьян, знавшего о них лишь то, что «они крадут». В студенческие годы, в Париже, наблюдая крушение идеалов «свободу, равенства и братства», он мечтал о «новой организации жизни» у себя на родине, которая казалась ему возможной «без необходимости разрушений». Но благородные и возвышенные порывы общественного радикализма Зенона, осознаваемые им как собственная жизненная программа уживались с «невыносимым желанием» личного благополучия, которое существовало в нем неосознанно, исподволь подтачивая душу и сознание.

Писательница раскрывает механику эволюции героя, процесс развития конфликта его совести: поочередное напластование в душе героя компромиссов и раскаяния до того момента, когда совесть в нем окончательно притупляется. Еще в юности, в трудную минуту жизни Зенон воспользовался покровительством, оказанным человеком, идейно ему чуждым и враждебным, — циничным буржуазным публицистом Чехлинским. Это покровительство Зенон не отверг ни сразу, ни потом, он принимал его, откладывая каждый раз, как ему казалось, до соответствующего момента реализацию своей общественной программы, что должно было стать началом его жизни, соответствующей внутренним убеждениям. Написание статьи для газеты Чехлинского и попойка на его деньги — это первая уступка совести героя и первое его раскаяние, родившее в душе программу минимум «жить честно». Потом — пост редактора в журнале того же Чехлинского, необходимость еще раз пойти против совести в интересах Чехлинского: «не трогать» («пока») графов

Тчевских, не печатать направленную против них статью. Понимая компромиссный характер своей деятельности («делал не то, что хотел и иначе»), Зенон, раскаяваясь, тешит себя надеждой, что он начнет новую жизнь. Но совсем иначе это комментирует автор: «Пока это еще не выглядело как поражение, однако конечная граница этих противопоставлений — граница морального сопротивления — незаметно отодвигалась все дальше». Соглашаясь на новое предложение Чехлинского и Тчевского, сулившее Зенону начало «невероятной карьеры», Зенон защищался в душе тезисом, что будто это — «не крушение иллюзий или разочарование», а, наоборот, — «большие возможности для развития инициативы». Однако Эльжбета именно в это время улавливает внутреннюю близость Зенона к «высшему» свету. А мать Зенона, видя его быт, всю великосветскую обстановку его жизни замечает, что он становится все более похожим на своего отца. Этот штрих символизировал эволюцию Зенона к тому, от чего он некогда отрекался. Но его эволюция была видна извне (так или иначе ее фиксируют и буржуазный публицист Чехлинский, и граф Тчевский, и Эльжбета, и мать Зенона, и автор), в то время как сам Зенон не сомневается в своей верности юношеским идеалам и видит подтверждение этому в своей деятельности. Благодаря его инициативе город менял облик, было начато строительство рабочих домов, безработные в летние месяцы получали работу, на новом посту Зенон сделался популярным в городе. Однако изменение экономической политики правительства нанесло ущерб планам Зенона: строительство прекратили, люди потеряли работу. Последовавшие трагические события в жизни города: закрытие фабрики, увольнение рабочих и затем расстрел демонстрации — все это было свидетельством окончательного идеологического и морального краха Зенона. Узнав о случившемся, он не стал бороться за свои идеалы, а без колебаний перешел на сторону своих покровителей из «высшего» света. С этого момента Зенон не позволяет себе никакого раскаяния, он весь сосредоточивается на самообороне. Себя и других он пытается убедить в том, что иначе не могло и быть, что государство это то, что сделано «людьми для людей». «Они кричат здесь об угнетении, о диктатуре и тюрьмах. Не смешно ли, что об этом говорят именно они? А что они сами делают...» Схемой «так везде» он заслонился от чувства идейной и моральной ответственности.

Писательница исследует психологию героя и в личном плане, также сопоставляя субъективизм его намерений с реальностью его поступков. Трагична судьба обеих женщин, связанных с Зеноном, — Эльжбеты, любимой им с юношеских лет, впоследствии его жены, и Юстины — дочери кухарки из родительского дома, трагичен и конец самого Зенона. Обманутая им Юстина кислотой ослепляет Зенона, который после этого кончает с со-

бой выстрелом из револьвера. Писательница дает картину сложной внутренней борьбы героя, его попыток понять самого себя, свое отношение к этим женщинам, что это — «известная схема: городская панна — деревенская дивчина, невеста и любовница, идеальная любовь и плотская?» Писательница не упрощает сложности чувств Зенона, показывает, что его сознание всячески противилось признанию схематического «треугольника» применительно к себе. Он был убежден, что тривиально это выглядит лишь внешне, что глубинная основа здесь совсем иная. Налковская раскрывает противоречие между внутренними побуждениями героя, субъективно искренними и честными, и действительностью. В решительный момент Зенон обращается к спасительной сентенции — схеме: «все так делают».

Крах в общественной жизни героя связан с личной драмой, идеологическому кризису сопутствует нравственный. Зенон преступил «границу, которую нельзя переходить, за которой перестаешь быть самим собой». В этом заключается главный вывод романа, пронизанного мыслью об ответственности каждого человека не только перед своей совестью, но и перед людьми, мыслью об общественной ответственности человека.

Раскрыв в своем герое оппортунизм и беспринципность, Налковская не только разоблачает Зенона, но и показывает трагичность его судьбы. Это — трагедия одиночества человека в буржуазном обществе. Мысль Налковской о социально-исторической обусловленности человеческой личности: «Человек таков, как о нем думают люди, а не как он сам думает о себе, человек таков, как место, где он находится», — свидетельствовала о значительных сдвигах в философских взглядах писательницы, о ее отказе от релятивистской философии и приближении к убеждению о познаваемости мира, о существовании объективной правды. В анализе человеческой личности писательница стала на объективные позиции, что привело ее к подлинно реалистическому раскрытию психологии человека. В истории польской литературы значение романа, имевшего огромный успех, состоит и в отражении конкретной исторической эпохи, и в развитии и обогащении социально-психологической линии польской прозы.

Вторую мировую войну З. Налковская провела в Варшаве. Она работала в магазине, принимала участие в организации нелегальных литературных собраний, писала роман, который закончила после войны.

С начала 1945 г. Налковская некоторое время живет в Кракове, затем в Лодзи, а с 1951 г. — в Варшаве.

Установление народно-демократического строя в Польше писательница восприняла как наступление «эпохи возрождения». После освобождения Польши Налковская активно участвовала в восстановлении культурной жизни в стране. Она входила

в редколлегию журнала «Кузница», работала в комиссии по распространению книги, была председателем общества польско-французской дружбы и вице-президентом польского ПЕН-клуба, неоднократно избиралась депутатом польского сейма, была членом Комитета защитников мира и Лиги борьбы с расизмом. Литературная и общественная деятельность Налковской отмечена правительственными наградами. В 1953 г. ей была присуждена государственная премия в области литературы.

Одно из наиболее значительных послевоенных произведений Налковской — «Медальоны» (1946). Оно создано на основе материалов, с которыми писательница познакомилась, работая в составе Международной комиссии по расследованию гитлеровских злодеяний. Она побывала в местах массового истребления фашистами людей, изучая обвинительные материалы, участвовала в судебных процессах. «Медальоны» — восемь небольших повествований, построенных на конкретном фактическом материале. В них нет ничего вымышленного: факты, слова, интонации взяты писательницей из показаний бывших фашистских узников и очевидцев. Налковская сознательно стремилась предельно ограничить свое вмешательство в материал, исходя из того, что комментарий может затуманить действительную картину происходившего. Из рассказа в рассказ переходит мысль, выраженная почти везде одинаковыми словами: «...она пережила такие вещи, в которые бы никто не поверил. И она сама не поверила бы также, если бы не то, что это — правда...», «...людям было дано пережить то, что человек пережить не в состоянии...»

«Медальоны» предельно лаконичны. В каждом из них выделяется одна или несколько подлинных деталей, исключительно выразительных и емких. Например, зрелище, увиденное писательницей в «Анатомическом институте» Спаннера в Гданьске: с методической аккуратностью распределенные части человеческих тел, приготовленных для мыловарения («Профессор Спаннер»), или игра, увлекающая детей-узников Освенцима, в сжигание людей («Взрослые и дети в Освенциме»). Едина во всех «Медальонах» интонация — люди удивляются тому, что они выжили, что после всего пережитого им еще хочется жить. О лагере трудно рассказать, и это передано в скупых авторских комментариях: «Снова она подумала о чем-то, но не смогла об этом сказать»; «Опять здесь было что-то слишком тяжелое, чтобы об этом можно было сказать»; «Она собиралась с мыслями, как будто хотела еще что-то добавить. Но не могла...»

Но «Медальоны» — не простое «описание». С помощью конкретных и достоверных фактов Налковская создала обобщенную картину преступлений фашизма, показала его человеконенавистническую сущность. Писательница вскрывает психологические пружины фашистских преступлений, сознательное и целенап-

равненное пробуждение фашистами в людях звериных инстинктов садизма и жестокости. Она настойчиво повторяет, что фашисты — отнюдь не какая-то разновидность мыслящих существ, что это люди, психологически сформированные соответствующим образом. И эпиграф Налковской к «Медальонам»: «Люди людям уготовили эту судьбу» — стал тревожным набатом, призывом к бдительности, прошедшим через всю ее послевоенную общественно-литературную деятельность. Активное вмешательство в жизнь, сознание гражданской ответственности искусства — новое качество послевоенного творчества Налковской. Пафос борца пронизывает все ее статьи и речи этих лет. В основе их лежит убеждение в том, что сознание современного человека можно и должно направлять на высокие общественные побуждения, на «создание наиболее совершенных форм жизни, общества, которому война будет не нужна».

Последнее произведение Налковской — социально-психологический роман «Узлы жизни» (1948, в дальнейшем издавался в дополненном виде в двух томах), над первым томом которого она работала еще в годы войны. Роман повествует о последних днях существования Польши накануне гитлеровской агрессии и содержит острую критику правящих кругов, приведших страну к национальной катастрофе в сентябре 1939 г. Хоровод высших государственных чинов и сановников проходит перед читателем в сцене раута в честь «высокого иностранного гостя» (одного из главарей гитлеровской Германии, действительно приезжавшего в Польшу в 1939 г.). В описании этого раута (составлявшем содержание первой части романа) обнажена политическая слепота санационной элиты, вскрыты ее преступное равнодушие к судьбам страны и народа, ее ограниченность и корыстолюбие. В романе показана классовая сущность буржуазного государства, крушение в буржуазной Польше легенды о «единой родине» для всех, идейная и моральная деградация власть имущих. «Я сегодня сажаю в тюрьмы тех самых людей, которых когда-то защищал», — признается один из героев — прокурор Оксеньский, бывший участник национально-освободительной борьбы.

Правителям Польши — политическим аферистам, прожженным циникам, стяжателям, паникерам и трусам, с началом войны бросившим страну на произвол судьбы, противопоставлены в романе здоровые силы нации — представители патриотической и демократической интеллигенции и молодежи — профессор Дзянва, Бараз, Сонка Высокольская, простой крестьянин Блаза. Это те люди, которые, как Бараз и Сонка, не могут мириться с тем, что в их стране, рядом с особняками стоят тюрьмы, где люди гибнут только за то, что имеют «другое мнение». Для этих людей идеалы свободы и справедливости не пустой звук, как для молодого Эдмунда Оксеньского, который считает, что «война, слава, родина — это слова без значения». Именно поэтому они

принимают мужественное решение вступить в неравную борьбу с врагом и на фоне их патриотизма становится еще более очевидным предательство правящей верхушки, позорно спасающей свою шкуру бегством за границу.

«Узлы жизни» были последним завершенным произведением писательницы. Налковская умерла 17 декабря 1954 г. в Варшаве, оставив незаконченной книгу воспоминаний о своем отце («Возобновленная жизнь», 1954). В этой книге она писала о себе: «Я вся — в сегодняшнем, я замкнута в современности, как в капкане». Это очень верные слова. Налковская запечатлела многие исторические, социальные, философские, эстетические и бытовые приметы своего времени, поистине прекрасным летописцем которого она была в лучших своих произведениях.

Мария Домбровская

(1889—1965)

Творчество Марии Домбровской богато и разнообразно: романы, повести и рассказы, драмы, эссе, публицистические произведения и литературная критика, художественные переводы. В своем творчестве писательница всегда руководствовалась принципом: литература «черпает соки из жизни родины и всего мира», литература — многое объясняет, передает готовый опыт новым поколениям. Все произведения М. Домбровской неразрывно связаны с народной жизнью и проникнуты уважением к труду, любовью к людям, верой в возможность преодоления любых трудностей и неудач. Глубокое реалистическое и гуманистическое творчество писательницы имеет познавательную и воспитательную ценность. М. Домбровская — признанный мастер польского языка, много сделавшая для его развития.

Родилась Мария Домбровская 6 октября 1889 г. в Руссове под Калишем. Ее родители — выходцы из разорившихся шляхетских семей. Отец — Юзеф Шумский — служил управляющим имением, мать — Людомира Галчиньская — до замужества была учительницей. Атмосфера дома Шумских, многие из предков которых принимали участие в национально-освободительном движении 1830—1831 гг. (а сам отец был солдатом армии повстанцев в 1863 г.), пронизанная демократизмом и патриотизмом, сказалась на формировании духовного облика и жизненных устремлений будущей писательницы.

В биографии Марии Домбровской как бы воплотилась в жизнь мечта героинь польских реалистов — Пруса, Ожешко, Конопницкой, Жеромского. Стремление к знаниям и к полезному для общества труду составило смысл жизни юной Марии Шумской. После окончания школы в Варшаве — годы изучения естественных наук, экономики и социологии в университетах Лозанны и Брюсселя.

Близость к кругам прогрессивной эмиграции, знакомство с Марианом Домбровским — деятелем социалистического движения, участником революции 1905 года, ставшим впоследствии мужем писательницы — также оказали большое влияние на раз-

витие ее демократических воззрений. Они отразились уже в первых выступлениях на страницах печати. С 1910 г. в польских газетах и журналах («Газета Калиска», «Заране», «Правда» др.) стали появляться первые корреспонденции Домбровской из Франции, Англии, Бельгии, Швейцарии, а также статьи на различные общественные темы.

В те годы М. Домбровская находилась под сильным влиянием концепций известного польского философа и социолога Э. Абрамовского, который выступил с программой преобразования общества путем создания кооперативов, был сторонником теории этической революции и «безгосударственного» социализма. Возвратившись в 1914 г. в Польшу, Домбровская по-началу отдала большую дань публицистике, была одним из активных популяризаторов кооперативного движения и борцов за земельную реформу в Польше. Большой резонанс имели ее брошюры: «Финляндия — образцовая страна кооперации» (1913), «Об объединенной Польше» (1919), «Выполнение земельной реформы» (1921). Увлечение идеей кооперации продолжалось и позднее. Домбровская посвятила ей ряд книг и статей («Жизнь и творчество Эдварда Абрамовского», 1925; «Рукопожатие. Трактат о кооперативном движении», 1938, и др.). Мысль, которую Домбровская развивала в этих работах, основана на утопическом представлении писательницы (вслед за Абрамовским) о том, что массовое кооперативное движение способствует преодолению отрицательных черт капитализма, ибо постепенно и средства производства и продукты труда могут перейти в руки производственных товариществ, что приведет к образованию Кооперативной Республики. Идея, конечно, была утопической, но горячие призывы Домбровской к пробуждению активности всего народа, к построению кооперативов на принципах равенства и справедливости сыграли свою роль в собирании демократических сил.

Как публицистика, так и первые литературные опыты Домбровской были пронизаны искренней заботой о людях, «духом непокорности», «вызовом мрачной действительности». Домбровскую интересовало то, «что можно было — вопреки и наперекор плохим условиям — сделать хорошего для ускорения прихода более ясного будущего», как она писала в 1912 г.

Уже в ранних сборниках рассказов («Дети родины», 1918; «Ветка черешни», 1922; «Улыбка детства», 1923) выявляются и гражданский пафос, и гуманистическое мироощущение писательницы. В одних рассказах она призывает любить родину, бороться за ее свободу, помнить и уважать национальных героев, в других просто и бесхитростно повествует о том, что встречала в жизни. В произведениях этих удивительно переплетаются жизнерадостное мироощущение с задумчивой грустью, а порою и тревогой за полный противоречий мир. В коротеньких рассказах, основанных на воспоминаниях о простых событиях жизни



Мария Домбровская

детей и взрослых, о семейных буднях и праздниках, о природе, с которой люди связаны неразрывно, нет ничего необыкновенного, но писательница умеет показать ценность человеческой жизни, как таковой.

Домбровская не раз подчеркивала, что «...писать нужно только то, о чем твердо знаешь или определенно видишь». В рассказах сборника, который сразу же обратил на себя внимание критики и читателей — «Люди оттуда» (т. е. люди издалека, из воспоминаний; 1925), Домбровская воссоздавала мир «сельских пролетариев»: батраков и возчиков, поденщиц и сезонных полевых рабочих. Этот мир писательница знала очень хорошо, с самого детства.

Жизнь героев Домбровской трудна, монотонна, заполнена тупой тяжелой работой. Они голодают, болеют, спиваются. Почти все рассказы кончаются трагически. И тем не менее у читателя не остается тягостного чувства безысходности и беспросветности такой жизни. Здесь скрыт своеобразный «парадокс»: вопреки всему рассказы звучат жизнеутверждающе. Ключик к разгадке нужно искать в философии Домбровской и в ее художественном мастерстве. Для Домбровской жизнь сама по себе — это большой дар, нужно только уметь разглядеть красоту природы, услышать запахи земли, увидеть многоцветные ее краски, нужно уметь черпать силы в первозданных чувствах — в любви, в привязанности к земле, к родному краю. Она, как волшебник, открывает в душах своих героев несметные богатства, способности к добрым поступкам, к высоким порывам любовного чувства, проявлениям человеческого достоинства.

Писательница видит внутреннюю силу и душевную красоту простых людей, и ей не приходится только «сокрушаться» над их судьбами, только «сострадать». Если умешь любить, как Маришка и Янек («Дикая трава»), если понимаешь, как Качмарек, что «...не стоило бы и жить, кабы не верить, что придут к нам лучшие времена» («Самый дальний путь»), если умешь мечтать, как юноша Шатан, «...чтобы иначе на свете

было. Чтобы так было, как никогда еще не было», если умсешь выйти против несчастья с «сердцем своим человеческим» («Победа Дионисия») — тогда ты сможешь не только преодолеть невзгоды, трудности, несправедливость гонения господ, но и сумеешь сохранить свое человеческое достоинство.

Критики отмечали близость Домбровской к «Запискам охотника» Тургенева. В ней — то же чувство глубокого уважения к этим духовно-богатым сельским мудрецам, людям с добрым сердцем. Рассказы Домбровской это — своеобразный гимн бытию, гимн человеку. Правда, ее герои не находят еще путей борьбы против социальных зол, их защита от невзгод — в мужестве, стойкости, достоинстве.

Не только «чистота и свежесть человеческого голоса» привлекали к книге внимание читателей и критики. Поражало своеобразие таланта, умение добиться большой философской глубины самыми простыми художественными средствами: книге свойствен лаконизм в изображении событий, тщательный отбор деталей, предельная простота языка. В сборнике «Люди оттуда» воочию проявился «собственный» стиль Домбровской, который часто называют «прозрачным», «невидимым», «незаметным». «Среди немногих наших писателей, — писал в 1926 г. в связи с книгой «Люди оттуда» Ярослав Ивашкевич, — умеющих ценить значение словесного материала и владеющих тем, что называется «стилем», на первое место выходит Домбровская. Нас всех обрадовал этот новый самородный талант обращения со словом... Стиль Домбровской несет в себе исключительные и сугубо индивидуальные черты».

Значение новеллистического творчества Домбровской 20-х годов было велико потому, что, казалось бы, в бесхитростных рассказах писательницы гораздо полнее отражалась реальная действительность, народная жизнь, чем в иных толстых, усложненных психологических романах. Опыт Домбровской обогащал реалистическое направление польской литературы новыми художественными достижениями.

«Ночи и дни» (1928—1934) — четырехтомное¹ повествование Домбровской, выдающееся произведение польской литературы XX в., окончательно определило место писательницы в польской литературе.

Тетралогию «Ночи и дни» часто называют эпопеей польской жизни и сравнивают с такими полотнами польского реализма, как «Кукла» Пруса и «Над Неманом» Ожешко, с крупнейшими достижениями европейского критического реализма — «Семья Тибо» Мартен дю Гара, «Сага о Форсайтах» Голсуорси, «Будден-

¹ Т. I. Богумил и Барбара; т. II. В вечной тревоге; т. III. Любовь; т. IV. Ветер в лицо.

броки» Томаса Манна. «Я исхожу, — говорила Домбровская, — из традиции XIX века, проза которого так великолепно умела связывать личную судьбу героя с жизнью его среды».

Продолжая традиции польских реалистов, Домбровская развивала их и творчески обогащала. Она значительно углубила психологический рисунок образов, расширила функции рассказчика (который выражает не только точку зрения автора, а как бы владеет суммой знаний всех персонажей). Она смело ввела в ткань повествования разговорный язык, не избегая стилистических оборотов нового времени.

В этом эпическом повествовании, на множестве самых разных человеческих судеб, Домбровская не только продолжила, но и углубила «науку добра», преподанную в прежних рассказах. Она настойчиво учит читателя жизнелюбию, причем гуманизм ее окрашен множеством оттенков: горячим патриотизмом и демократизмом, чувством национального равенства.

Роману Домбровской свойственна достоверность, правдивое изображение недавнего прошлого. И это не случайно. Писательница рассказала о том, что было хорошо ею продумано, понято, осознано. Прообразами Богумила и Барбары — главных героев тетралогии — были родители Домбровской, а в судьбе их дочери Агнешки можно найти элементы биографии самой писательницы. «Мое творчество, — отмечала писательница в одном из писем к друзьям, — никогда не было припоминанием былого, это — художественная композиция на тему собственных жизненных испытаний».

Тетралогия «Ночи и дни» — это широкая панорама польской национальной жизни. Действие романа охватывает период истории Польши с 60-х годов XIX в. до начала мировой войны. В «Ночах и днях», как и в упоминавшихся уже полотнох европейской реалистической литературы, представлены судьбы трех поколений. Там показан процесс деградации буржуазии, здесь — процесс разорения польской шляхты и превращения многих ее представителей в городскую и сельскую интеллигенцию, в буржуазных предпринимателей.

«Когда я начала писать, — говорила Домбровская в годы работы над тетралогией, — я хотела разобраться, откуда вышло и к каким поражениям, победам, бездорожьям и землям обетованным идет мое поколение, моя общественная среда». Домбровская показала путь своего поколения во множестве человеческих судеб (в романе более ста персонажей).

Жизненные пути героев романа типичны для своего времени. Родители Богумила и Барбары принимали участие в национально-освободительном движении, да и сам Богумил участвовал в восстании 1863 года и делил судьбу сосланных в Сибирь поляков. Он и Барбара были воспитаны в духе демократических и патриотических традиций. Эти святыне чувства

они стремились привить своим детям, но лишь одна из них — Агнешка — воспринимает по-настоящему их, становится активным борцом за освобождение своей родины.

Домбровская с большой достоверностью отразила социальные и политические процессы, охватившие польское общество в конце XIX — начале XX в.: затухание идеалов «политического романтизма», признание позитивистской программы «работы у основ», примирение с укладом политических сил, а также развитие идей социализма, кооперативного движения, расслоение в среде политической эмиграции — все это представлено в тетралогии в диалектической связи.

Перемены в жизни польского шляхетства, вызванные вступлением Польши на капиталистический путь развития, показаны Домбровской также очень правдиво: одни из разорившихся остаются работать на земле, превращаясь в зависимых людей (Богумил), другие отправляются в город в поисках службы (Барбара) или предпринимательской деятельности (Остшенская, Анзельм). Эти перемены влекут за собой изменение их взглядов и психики. Писательница не стремится «абстрагировать» своих героев, превратить их в обобщенные символы определенных групп. Ее герои — интересные индивидуальности, люди, связанные с конкретным историческим временем.

Домбровская создала богатую галерею человеческих характеров: бездеятельный Даниэль Остшенский, неутомимый искатель новых форм хозяйства — Люциан Котелл, самовлюбленные филантропки Михалина Остшенская и Стефания Хольшанская, резонер Войнаровский, «идеальный капиталист» Цеглярский и хищный — Анзельм, способный ради наживы обмануть даже близких, эгоист Януш Остшенский, не имеющий никаких жизненных устремлений, зачарованный лишь собственной красотой.

Домбровская в изображении среды, столь близкой ей, далека от идеализации. Писательница не щадит сатирических красок, показывая недостатки и слабости своих героев. Она объективна в обрисовке своей любимой героини Барбары, изображая многие черты ее характера и некоторые ее поступки с иронией, порою, далекой от добродушия. Алчность продувного выжиги Анзельма Домбровская бичует почти с сарказмом. Высмеивается и тупость консервативной шляхты (вспомним описание праздного шляхетского салона в Сеншицах: автор рассказывает читателю, что пани Барбаре «...было даже странно, что она вместо смеха и слов не слышит мычания, блеяния и птичьего посвиста. Никогда она так не верила в теорию Дарвина, как сейчас»).

Однако не следует думать, что Домбровская пользуется в изображении уходящего шляхетского мира лишь черными красками. Растут новые люди, часто вышедшие из этого класса, но сумевшие понять запросы времени, активно включиться в созидание новой жизни. Эти люди, как это было и в жизни,

вступают в борьбу за национальную независимость Польши (Агнешка, Марцин Снядовский). Они смело порывают со старыми предрассудками и бросают вызов ханжеской морали (Анна Нехтицувна). Герои Домбровской как бы подвергаются своеобразному испытанию: смогут ли они понять диалектику нового времени, научатся ли трудиться, поймут ли радость помощи другому человеку? Если смогут, то жизнь их не пройдет напрасно, принесет им моральное удовлетворение, даст познать счастье.

В образах главных героев тетралогии, Богумила и Барбары, которым, в основном, посвящены первые два тома, эта концепция автора проступает с полной очевидностью. Идеал Домбровской, близкий ей тип человеческого характера — труженик, отдающий свои силы обществу, людям. В этом «служении людям» он черпает силы и стимул к жизни. Богумил — человек действия. Он лишен шляхетских предрассудков; став управляющим чужого поместья, он умеет найти радость в труде. «... работа во дворе и в поле до такой степени занимала Богумила, словно от нее зависело не только благосостояние владельца имения и в известной мере его собственное, но и судьбы мира», — читаем мы в тетралогии. «Землю надо обрабатывать как следует, — говорит Богумил. — Я сею затем, чтобы возшло... Для меня работа на земле — самое великое дело».

Богумил любит людей, для него «самое главное... — уметь жить с людьми». Он ценит в человеке готовность помочь другому, осуждает корыстолюбие и убежден, что «собственность портит человека» и алчный человек «сам делается твердым и холодным, как монета». Жизненная философия Богумила раскрыта в его размышлениях: «Всюду, — думал он, — во всем ведь столько добра для человека, умеющего смотреть в основу вещей».

Но и здесь у Домбровской нет односторонности. При всем стремлении почти идеализировать образ Богумила, она не может скрыть от читателя, как в нем почти стихийно пробуждается инстинкт «собственника», представителя господствующего класса, стоило только батракам и земельным рабочим вверенной ему деревни организованно выступить за свои права, за улучшение условий труда. Он неожиданно раздражается гневной речью против «бунтовщиков», требуя их наказания.

Динамика жизни, ее вечное движение меняет людей. В романе нет героев, которые остались бы статичными на протяжении книги. Эта черта реализма Домбровской особенно ярко проявилась в обрисовке образа Барбары. Из женщины неуверенной, склонной к рефлексии и экзальтации (в первых книгах романа), она становится мудрым человеком, полным мягкого обаяния и мужественной твердости. Образ Барбары Нехтиц, ее романтически-возвышенное служение идее независимости Польши, сы-

грал немалую роль в воспитании поляков. И если в русской литературе знаменитые некрасовские декабристки и «женщины в русских селеньях» олицетворяют силу и красоту народной души, то облик Барбары, ее женственность, глубокое чувство материнского долга, горячий патриотизм вбирают в себя лучшие черты польской женщины.

В романе есть и другой положительный женский образ. Характер главной героини последних томов тетралогии — Агнешки — формируется также «поступательно». Глубокий интерес к жизни, со всеми сложностями ее проблем, целеустремленность, вдохновенная любовь к природе, музыке, к искусству, влюбленность в книги — все эти качества создают облик активного, жизнерадостного человека.

Агнешка стремится разобраться в самых сложных вопросах жизни общества. Сталкиваясь со многими фактами насильственной русификации, которую проводил в Польше царизм, Агнешка с болью видит, какой это приносит урон отношениям двух народов. Она мучительно страдает от этой несправедливости: «Какое-то мучительное любопытство влекло ее к русским книгам, которые она брала в гимназической библиотеке. И словно для того, чтобы еще увеличить ее муку, от этих произведений исходило непреодолимое очарование; в их атмосфере она жила как околдованная. Персонажи из украинских повестей Гоголя, из романов Гончарова и Тургенева, из прозы Пушкина и Лермонтова были как живые, они проникали в душу, обступали ее, словно близкие знакомые, и, казалось, спрашивали: «За что ты нас ненавидишь?»

Она же то в полудремоте, то в лихорадочном бреде кричала им: «А за что вы нас угнетаете, если вы такие хорошие, если вы такие!..» — и швыряла книги, шепча: «Все это ложь, низкая ложь!» — и опять тянулась к ним, как пьяница к вину, и думала: «А может, это и есть единственная правда о них, а гимназия, преследования — ложь, заговор жестоких негодяев, которые не хотят, чтобы люди поняли друг друга!»

Живая наблюдательность и ум открывают перед Агнешкой сущность католической церкви, этого «самовлюбленного, деспотического учреждения», использующего «самые святы человеческие чувства для чисто земных целей, для приобретения богатства и власти». Она с замиранием сердца вслушивается в споры молодежи о задачах борьбы за свободную Польшу. Понять все это, стать активным помощником справедливому делу — вот жизненная программа положительной героини Домбровской.

Симпатия писательницы на стороне тех героев, которые успевают за временем, идут вперед. И моральный облик положительного героя не исчерпывается только его полезным трудом. Критерий «настоящего человека» предусматривает очень многие

качества: патриотизм, доброе отношение к простым людям и к другим нациям, понимание сущности религии, богатство духовного мира, щедрость сердца.

В тетралогии «Ночи и дни» нашли полное выражение философские и морально-этические взгляды Домбровской. Писательница далека от фаталистической концепции человека, она осознает диалектическое, поступательное развитие общества, выделяя человеку роль активного участника в историческом процессе. Вопрос иной, что социальные противоречия представлялись писательнице менее острыми, чем они были в действительности (например, изображение революционных событий 1905 г.), а путь к построению более справедливого общества Домбровская утопически видела в распространении промышленных и потребительских кооперативов.

Реализм Домбровской, по сравнению с первыми сборниками рассказов, обогатился в тетралогии новыми чертами. Получило широкое развитие эпическое начало, которое улавливалось уже в книге «Люди оттуда». Эпическая манера повествования на протяжении тетралогии проходит определенные «стадии» развития. В первых томах писательница неторопливо и весьма обстоятельно рассказывает о размеренной жизни своих героев. Даже о самых волнующих событиях человеческой жизни — о рождении и смерти говорится, почти «не повышая голоса». В размышлениях Барбары мысль о непрерывности жизни звучит оптимистически: «Ну и что из того, что мы умираем? Ведь жизнь-то продолжается, — промелькнуло в голове Барбары. — Все проходит, но ничто, ничто не меняется. По небу, чуть позолоченному солнцем, все так же будут плыть серые облака... О, как меня успокаивает эта мысль!»

Но меняется темп жизни. Человеческие отношения становятся иными. На страницах романа Польша превратилась из шляхетской в буржуазную, на смену Богумилу и Барбаре пришли Агнешка и Марцин, нужде в деревне стала сопутствовать безработица в городе, горячие споры о национально-освободительной борьбе приводили к реальным патриотическим начинаниям польской молодежи в эмиграции накануне первой мировой войны, мечты о национальной свободе вылились в подготовку социальной перестройки страны. Домбровская показывает не только жизнь избранного круга интеллигенции, потомков «выбитой из седла шляхты», но и жизнь народных масс в деревне и в городе. Домбровская наделяет людей из народа высокими моральными принципами, порою более высокими, чем у иных людей из шляхетского мира (насколько возвышеннее, порою, выглядит любовь простых людей, высокие порывы искреннего чувства на фоне семейных сделок и житейских компромиссов «высокого круга»!).

Язык тетралогии глубоко индивидуализирован, он тесно связан с темпераментом данного героя. Люди из народа говорят у Домбровской певучим, лаконичным, богатым пословицами, афоризмами языком. И авторское повествование приближается к языку народа — ему присуща предельная простота и точность. Домбровская мастерски демонстрирует богатство и гибкость польского языка. В романе «Ночи и дни» стиль Домбровской продолжает оставаться «скрытым» и «незаметным», писательница умеет простыми словами выразить глубокие и тонкие психологические проблемы: этим реалистическая эпопея Домбровской особенно выигрывала по сравнению с вычурной, экспрессивной, модернистской прозой 30-х годов.

Работая над монументальной тетралогией, Домбровская не оставила и новеллистики. В 1938 г. вышли два сборника ее рассказов: «Признаки жизни» и «Чистые сердца».

Произведения сборника «Признаки жизни» (они возникли в годы работы писательницы над циклом «Ночи и дни») — это *«своего рода художественные этюды»*¹, подобно этюдам в музыке ... каждый из них — попытка иначе построить рассказ». Писательница меняет ракурсы «исследования», но в поле зрения всегда остается человек. Судьба ксендза из рассказа «Ксендз Филипп» представлена в бурном, почти стихийном нарастании событий (динамика действия усиливается и картиной бури), в рассказе «Панна Винчевская» писательница изучает психологическое столкновение разных характеров двух женщин. Удручает своей бесперспективностью жизнь вечно хлопочущей, никем не любимой женщины («Мелюзга»), поражает глубиной, тонкостью анализ психического состояния политического заключенного, который боится выдать своих товарищей («Стеклышко»).

В рассказах сборника «Чистые сердца» снова появляются юные и взрослые герои Домбровской, очень близкие по духу персонажам первых сборников. Это — горячие патриоты, поборники социальной справедливости и подлинного гуманизма: учительница воспитывает в детях любовь к людям («Первый день в школе»), ребята организуют помощь больному сторожу («Волчата с черного двора»). В этих художественных миниатюрах можно видеть всю многоцветность художественной палитры писательницы и глубокую человечность ее прозы.

В 30-е годы, как и в начале литературной и общественной деятельности, Мария Домбровская чутко откликалась на живые проблемы современности. Она решительно выступила против подчинения литературы задачам официальной пропаганды профашистского правительства, заявив, что «... ни одно из произведений,

¹ Подчеркнуто Домбровской.

написанных по команде «смирно» и под диктовку государственных лозунгов, ... не оставит прочного следа в литературе мира». Свои взгляды на роль литературы Домбровская изложила в брошюре «Литературная профессия как служение обществу» (1935), подчеркивая, что только интересы народа и общества могут управлять пером писателя.

Домбровская никогда не сторонилась прогрессивных движений своего времени. Вместе с другими демократическими писателями и писателями пролетарского направления она выступала против политических преследований, казней, притеснения национальных меньшинств, жестокого подавления крестьянских восстаний.

Домбровская в эти годы много писала о необходимости земельной реформы. Она настойчиво добивалась передачи крестьянам помещичьей земли. Ее программа, изложенная в публицистической книге «Перепутье» (1937), была весьма умеренной, но страстные призывы писательницы к «переустройству» польской деревни во имя «интересов двадцатимиллионной массы крестьян», которые, по ее убеждению, «важнее для будущего Польши, чем интересы горсточки землевладельцев», — звучали в условиях роста шляхетского консерватизма, дикой погони за наживой, в условиях усиленной фашизации Польши 30-х годов, как призывы к кардинальным переменам.

В эти годы в Европе нарастали острые противоречия. Надвигающаяся угроза второй мировой войны охватывала тревогой и польское общество. Однако буржуазно-помещичье правительство Польши не заботилось об интересах народа. Все это не могло пройти мимо внимания писателя-гуманиста Домбровской. В драме «Гений-сирота» (1939), воссоздавая события польской истории XVII в., она проводила параллель с современной обстановкой. Домбровская выступала против эгоистической политики правящих кругов, призывала народ к патриотизму. Трудно не уловить критического пафоса в словах героя драмы — прогрессивного деятеля XVII в., киевского подкомория Немирича, словно обращенных к польской правящей верхушке накануне гитлеровского вторжения: «... Хоть бы могли они распознать и послушать тех, кто им указывает к спасению путь ... Здесь должно было бы перестроить все заново. А наша шляхта сбросила все трудные дела со своих плеч долой. ... Токуют как глухари о пресветлейшей Речи Посполитой, а она, кто знает, светлая ли она еще, и не надвигается ли на нее ночь черная?»

Первые девять месяцев черной ночи гитлеровской оккупации Домбровская провела в Луцке и Львове, затем делила судьбу жителей оккупированной столицы, покинув город лишь на несколько месяцев после поражения Варшавского восстания. Домбровская вернулась из деревни в разрушенную многострадальную столицу сразу же после ее освобождения.

Первые годы Народной Польши стали для Марии Домбровской годами осмысления прошлого и новой эры в истории польского народа. В 1945 г. Домбровская создает вторую драму из истории Польши — «Станислав и Богумил» (издана в 1947 г.). Она посвящена далеким событиям польской истории XI в., но снова возникает ряд аналогий с недавним тяжким прошлым: король Болеслав Смелый в XI в. проиграл войну с немцами из-за интриг и измен внутри страны. Драма содержала укор себялюбивой клике буржуазных правителей Польши, предавшей свой народ.

Несколько послевоенных лет Домбровская стояла в стороне от общественной жизни. Работая над большим романом о годах оккупации, занимаясь переводами («Дневник Семуэля Пеписа» — с английского, рассказы А. П. Чехова и М. Горького — с русского), она опубликовала лишь несколько очерков и рассказов. Писательница накапливала опыт, изучала жизнь в других исторических условиях.

В 1955 г. вышел из печати сборник ее повестей и рассказов «Утренняя звезда». Призведения этого сборника — плод раздумий, сомнений, наблюдений над жизнью большого писателя-реалиста, попытка показать новые условия жизни, новых героев. Рассказы сборника «Утренняя звезда» написаны в разное время, но во всех речь идет о современности, либо о совсем недавнем прошлом. В этих произведениях писательница продолжает патриотические темы своих ранних новеллистических сборников, рассказывая читателям о скромных патриотах-поляках («Пани Зося», 1950), о тяжелых страданиях народа под игом оккупанта и радости освобождения («Ночная встреча», 1949; «Паломничество в Варшаву», 1946). В этих рассказах «русские» — советские офицеры и солдаты — выступают как союзники по борьбе, как друзья.

Особое место занимают в сборнике две повести о становлении народной Польши — «Третья осень» (1954) и «На деревне свадьба» (1955). Пристально всматриваясь в жизнь, в судьбы людей, Домбровская видит, как многое еще мешает становлению нового — она одинаково «сердито» пишет как о досадных пережитках капиталистического прошлого, так и об административных перегибах в процессе ломки старого; но она видит и решительные завоевания, достижения народно-демократического строя. В начале 50-х годов, когда в Польше появлялись схематические, лакировочные произведения, повести Домбровской — жизненно-правдивые, убедительные и глубокие — сыграли большую общественную роль.

В этих повестях писательница как бы продолжила начатый ранее рассказ... И здесь героями выступают простые люди. В первой повести — скромный, незаметный пожилой человек; во второй — крестьяне, рабочие и интеллигенция, съехавшиеся на деревенскую свадьбу.

Герой «Третьей осени» Клеменс Лохойский — тихий шестидесятилетний человек — неустроенностью своей жизни отчасти похож на некоторых героев довоенных произведений писательницы. Но судьба человека уже не может быть прежней. В условиях возрожденной народной Польши, творческий труд каждого нужен обществу. Человек, ищущий, стремящийся помочь общему делу, не останется незамеченным, не будет обойден. Так долгие годы шел, но «только теперь дошел ... до родины» Клеменс Лохойский, простой, тихий человек, который всю жизнь мечтал разводить новые сорта растений.

Психологически убедительно, без навязчивой тенденциозности Домбровская показала закономерность пути своего героя к осуществлению мечты. Она не боится быть даже растроганной. В повести «Третья осень» звучит все тот же страстный и «чистый человеческий голос», проникнутый от сердца идущей верой в жизнь.

«И знаете, пан Лохойский, — говорит внимательная к нему Ванда Осецкая (а читатель угадывает в этих словах взгляды автора), — я всегда думаю, не нужно ли на что оглядываться... пусть себе люди посмеиваются, пусть запугивают. Ни на что не оглядываться, — повторила она, — только делать свое дело, работать и работать. В конце концов из этого всегда выйдет что-нибудь хорошее».

В повести «На деревне свадьба» Домбровская воспользовалась таким веселым событием, как свадьба девятнадцатилетней Зузи Яснотувны, чтобы собрать на 36 часов людей из разных концов Польши. Портреты гостей, красочные описания костюмов, богатые языковые диалекты, на которых говорят старики, разные характеры и разное отношение к новой жизни — все это сливается в яркую картину.

Однако цель Домбровской — не только создание красочной картины деревенской свадьбы, не только прославление красоты польской национальной традиции и восхищение богатством и многообразием польского языка. Она стремится выявить основные конфликты нового времени. Читатель может составить ясное представление об облике сегодняшней польской деревни, далеко шагнувшей вперед от серости и беспросветности прошлого. У крестьян новой деревни уже высокие требования. Влияние города, прогресса, духа времени чувствуется здесь на каждом шагу.

Близость жизненной правде помогла писательнице избежать односторонности картины. Она показала, что в деревне идет борьба за новое в среде самих крестьян, показала крестьянские думы и сомнения. Повесть «На деревне свадьба» отличалась в те годы прямоотой и новизной постановки значительной темы жизни польского села.

Ритм нового времени по-своему словно захватил писательницу. Она рассказывает о людях, собравшихся на свадьбу, не с прежним

эпическим спокойствием, а торопливо, иногда даже бегло, будто боясь упустить какую-то деталь, забыть мысль, ассоциацию. Повествование становится динамичным, временами отрывистым, как это бывает на полотне художника, когда он стремится передать основные краски пейзажа, блики солнца, световые пятна сейчас, в данную минуту, пока все не поменялось, не приняло других оттенков. . .

Творческий труд Марии Домбровской в последние годы жизни был весьма многообразен: это — художественная проза, публицистические и литературоведческие статьи, художественные переводы, отрывки из дневников, воспоминания, неустанная работа над новым романом. Все ее произведения последних лет пронизаны гражданским пафосом мыслителя и борца за лучшее будущее. Домбровская писала: «... большими писателями были лишь те, кто говорил своему народу самые горькие вещи». Этим моральным мерилом руководствовалась сама Домбровская, говоря с современниками обо всем, что мешало движению вперед. Страницы, ею написанные, раскрывают облик вдумчивого, критически-острого, но доброжелательного художника, которого больше всего волнуют проблемы жизни людей, всего человеческого общества.

В 1956 г. вышел сборник «Очерки о поездке» (о поездке в ГДР). Там, на земле Гете, Шиллера и Томаса Манна (в книге немало великолепных строк о творчестве этих великих художников немецкого народа), Домбровская увидела подлинных наследников «гражданской мысли Манна», дела которых позволяют верить в лучшее будущее, в подлинное возрождение Германии.

Домбровской принадлежит ряд литературно-критических работ — о творчестве Мицкевича, Словацкого, Ожешко, Пруса, Выспянского, Конрада, Гоголя, Толстого и многих других писателей. Некоторые из них (например, о Прусе, Гоголе) вошли в сборник статей «Мысли о делах и людях» (1956). Интересны суждения писательницы о Гоголе. Его творчество, пишет она, «до сегодняшнего дня восхищает, учит, занимает и потрясает нас, наконец, изумляет своим художественным совершенством», в страшных условиях царизма «Гоголь достиг в прозе того, чего — Пушкин в поэзии. Литературу с прекрасными зачинами, но не имевшую еще мирового значения, шагом великана он поставил сразу в первый ряд великих литератур мира». Основное место в книге занимают «Беседа о литературе» и «Беседа о читателях», где Домбровская формулирует задачи литературы, свои взгляды на творчество.

В перечне литературных имен, о которых писала Домбровская, одно из первых мест занимает Джозеф Конрад. На протяжении двадцати пяти лет Домбровская постоянно обращалась к творчеству Конрада, опубликовала ряд статей о его творческом ме-

тоде, о его мировоззрении, рецензии на произведения и переводы его книг (собраны в книге «Очерки о Конраде», 1961). Домбровская не раз называла Конрада своим учителем. Ее роднит с Конрадом своеобразная «религия» долга, моральной ответственности перед самим собой и личной чести. По Домбровской, солидарность и братство между людьми могут быть лишь следствием соблюдения этих принципов.

В последние годы жизни Домбровской в еженедельнике «Пшеглэнд культуральны» (1961—1963) публиковались разделы ее нового, широко задуманного бытового, философского и политического романа о Польше в период между первой и второй мировыми войнами и в годы оккупации — «Приключения мыслящего человека».

Работу над романом прервала смерть, наступившая после тяжелой болезни 19 мая 1965 г.

«Судьба человека — единственный законный предмет литературы и всякого искусства», — писала Домбровская в 1954 г. Этот постулат был практической программой писательницы на протяжении ее пятидесятилетнего творческого пути.

Тадеуш Желеньский (Бой)

(1874—1941)

Водной из прочитанных лекций Бой говорил о себе: «Меня преследует величайшая из трагедий: раздвоение личности. С одной стороны (как обо мне любезно пишут в газетах) — Бой, подвижник труда, неутомимый переводчик и комментатор восьмисот... или восьмидесяти томов, автор глубоких (я продолжаю только цитировать) исследований о французской литературе, словом, седой старик в очках, анахорет; с другой — Бой, поэт ленивый, капризный и сладострастный, что вложил всю свою душу в один томик «Словечек», который дети читают тайком от родителей, а родители тайком от детей. С одной стороны — профессор университета (на счастье, *in partibus infidelium*)¹, кавалер отечественных и иностранных орденов, с другой — шут, декламирующий на эстраде непристойные стишки. Аскет и похабник! Издатель «Мыслей» Паскаля и «Жизнеописаний галантных дам»! А в глубине, подо всем этим, прячется еще Бой — бывший врач, основатель первой «Капли молока» и т. д. Прав будет, кто спросит: что это собственно за фигура?»

В этом горько-ироническом признании много правды: и о положении Боя в тогдашней литературе, и о том, как по-разному относилась к нему критика, и об удивительной разносторонности этого писателя. К «амплуа», которые перечислил сам Бой, можно добавить множество других: театральные рецензент, литературный критик, исследователь-полонист, публицист-социолог, фельетонист, автор биографических работ, мемуарист... Упомянутые «непристойные стишки» — жемчужинки польской поэтической сатиры. При всем этом среди произведений Боя нет таких, которые отвечали бы наиболее ходовому представлению о литературе и ложились в рамки солидных и привычных жанров. Явная «нетипичность» писательского облика не помешала Бою стать одним из самых читаемых в межвоенные годы авторов, причем влияние его затронуло весьма широкие круги левой интеллигенции. Причинами этого были и исключительная эрудиция Боя, и его сверкающий остроумием стиль, и левизна убеждений. Бой был

¹ В краю неверных (*лат.*), титул епископа, не имеющего епархии.

одним из смелых бойцов за разумный и современный уклад жизни польского общества, поборником свободной рационалистической мысли, бескомпромиссным противником унаследованной Польшей от прошлого отсталости, дремучего консерватизма церковников, доморощенного ханжества. Революционером Бой не был. Но он был естественным и очень нужным союзником тех, кто ставил задачей революционную борьбу за социальную справедливость.

Тадеуш Желеньский родился 21 декабря 1874 г. в Варшаве. Отцом его был пианист и композитор Владислав Желеньский. Мать Ванда (урожденная Грабовская) занималась литературой, была в дружеских отношениях с Нарцисзой Жмиховской. Атмосфера краковского дома Желеньских (в Краков они переселились в 1881 г., чтобы начать обучение детей не в обстановке проводившейся царизмом жесткой русификаторской политики, а в более свободных условиях Галиции) способствовала развитию в мальчике художественных склонностей и сравнительно рано ввела его в круг людей искусства. Но после окончания гимназии Желеньский поступает (слишком сильно еще было влияние позитивистских идей) в 1892 г. на медицинский факультет Ягеллонского университета. Медицина не стала его жизненным призванием. Уже в студенческие годы он предпочитает занятиям общение с краковской богемой и ведет жизнь не слишком упорядоченную. В 1895 г. он дебютирует в одном журнале четырьмя сонетами (к которым впоследствии относится весьма пренебрежительно). Дважды ему приходится прерывать обучение, прежде чем он получит в 1900 г. титул «доктора всех врачебных наук». В 900-е годы в медицинских журналах появляется несколько специальных работ Желеньского, ассистента клиники детских болезней при университете. В 1905 г. ему приносит известность первый опыт общественной деятельности: основание благотворительно-гигиенического учреждения «Капля молока», цель которого — помочь неимущим матерям и снизить детскую заболеваемость. Дважды он получает стипендию для занятий медициной и выезжает во Францию. Но медицинской карьере эти поездки не способствуют: молодого врача больше пленяют Париж, его кипучая жизнь, песни парижских кабаре, французская книга. Увлечения эти во многом определяют его путь как литератора. К медицине же Желеньскому, в 1907 г. от ассистенства отказавшемуся, через год пришлось снова обратиться — исключительно для заработка. Он принял должность железнодорожного врача, с которой в 1915 г. был призван в армию и назначен в один из краковских госпиталей. Но к этому времени его уже целиком поглотила литература.

В 1905 г. группой краковских художников, музыкантов, артистов было основано кабаре «Зеленый шарик» (наполовину закрытого, элитарного типа). Начиная со второго сезона Желеньский

интенсивно пишет для него тексты песенок и «шопок», кукольных представлений на простонародный манер. Кабаре приобрело в лице Желеньского, с его наблюдательностью и скептическим складом ума (не без влияния приверженности к французской культуре), музыкальностью, влюбленностью в легкий песенный жанр, поистине бесценного автора, который вскоре стал опорой репертуара. К тому же краковский врач прекрасно знал среду, породившую «Шарик»: за его плечами были годы общения с Пшибышевским и почти со всеми героями младопольского художественного «бунта» (правда, по отношению к нему он занимал позицию не участника, а свидетеля, наблюдателя). Родился сатирик, Краков и эпоху «Молодой Польши» изображавший «изнутри», сжившийся с ними, но нисколько не стесненный уздой узких пристрасий и предрассудков. В 1908 г. вышел в свет сборник «Песенки и фразы «Зеленого шарика»». На титульном листе стоял псевдоним Бой. Подобные сборники выходят и в последующие годы («Забавы в кабаре», 1908; «Новые песенки», 1910; «Когда человек стареет...», 1911 и т. д.). Бой объединяет свои эстрадносатирические произведения в книгу под названием «Словечки» (1913). Книга эта, впоследствии переиздававшаяся и дополнявшаяся, стала одним из популярнейших изданий времен «Молодой Польши» и едва ли не самой известной (во всяком случае — чаще всего цитируемой) из многолетнего наследия Боя, книгой как нельзя более живой и в наше время.

Этот успех не был, конечно, случайностью. Бой справлялся со стихом легко и непринужденно, нередкость естественно строил стихотворную фразу, производившую впечатление, что «иначе нельзя сказать». Язык его текстов был прост, сочен и не избегал выражений весьма не салонных. (Встречается у автора «шопок» и стилизация под простонародный говор). Тональность его стихов была чрезвычайно разнообразной: и язвительная насмешка, и непочтительный хохот, и даже — не так часто — элементы своеобразной автоиронической лиричности. Многие из стихотворных строчек Боя вошли в пословицу, присвоены разговорной речью — часто с забвением авторства.

Но это не самое главное: «Словечки» обладали и богатством жизненного содержания. Может быть, если рассматривать тексты Боя по отдельности, кое-какие из них покажутся легковесными, слишком конкретно-злободневными и камерными, не столь клеймлящими, сколь забавляющими. Взятые же в целом они составляют весьма красочную панораму нравов начала нашего века, памфлет на аристократически-мещанский Краков и эпоху, когда еще был моден младопольский модернизм. Достаточно язвительная при всей беззаботной веселости, насмешка Боя была по затхлой краковской действительности: по всевластным сановникам (в том числе в университетских тогах), тупости верховодивших в городе «станчиков», по упорному цеплянию за старину, мании юбилеев,



Тадеуш Бой-Желеньский

праздничных шествий, переодеваний в традиционные контуши. Задевал Бой и пресловутую краковскую благонамеренность. Едва ли не главным его врагом была отсталость, несовременность правов и художественных вкусов — и он прекрасно умел выставить на позорище нелепость и анахронизм многого, что вошло в привычку и сделалось атрибутом краковской жизни. Благодарнейшим объектом для осмеяния была поза (и тут равными правами пользовались традиционно-величественная и модно-экзальтированная ее разновидности). Бою ничего не стоило — и он это делал с веселым озорством — взять и перенести привычно чтимую важность или повсеместно признаваемую без-

упречность в плоскость непоэтическую, материально-телесную (например, заговорить об эротических склонностях почтенной матроны и пансионерки из хорошего дома). Поражая в первую очередь ретроградов, сатира Боя не обходила и того, что в стиль младопольской эпохи принесено было новейшими веяниями. Мишенью его стихов был граф и профессор Тарновский, символ краковского эстетического и прочего консерватизма. Но фигурировал в них и кумир модернистов Шибишевский. Отношение к первому было, разумеется, иным, нежели ко второму, но немало иронических стрел сатирика попало и в приятеля молодости. Один из стихов Боя называется «О весьма невоспитанной польской литературе и ее огорченной тетке» — и читатель его смеется как над «тетей» (Тарновский, названный в посвящении), так и над «племянником»-модернистом. Бой высмеял монументальную халтуру Стыки, писавшего исторические полотна и посившегося с проектом перестроить краковский Барбакан, чтобы поместить там свою панораму Грюнвальда. (Замысел этот, по Бою, подсказал живописцу маленький дворянча, «опаскудивший» исторический памятник, подняв заднюю лапку, так что «маэстро» пришла в голову мысль «то же самое сделать изнутри»). Но как комические персонажи появляются в «Словечках» и те, кто считал себя поборником нового искусства (например, Люциан Рыдель). Хо-

дульный пафос не укрывался от стрел Боя в любой форме, будь то преклонение перед «национальными святынями» или младопольский миф художника. Ему случалось задевать культ романтиков («трех великих») — и именно потому, что на нем спекулировали ревнители консерватизма, а в то же время ссылались на романтизм, с неизбежностью искажая его традицию, многие из модернистов. «Словечки» писались в годы заката «Молодой Польши», когда наиболее громкие эпизоды ее войны против филистерства отошли уже в прошлое. Бою нетрудно было подметить, что мирное сожительство обруганного мещанина и эпатирующего его артиста вещь вполне реальная, вследствие родственности явлений. Поэтому в сатирических строках о зараженной снобизмом «мещаночке», ранее беззаботно «холившей белое сало», а после «явления Искусства» начавшей «на четвереньках карабкаться на верхние этажи культуры», Бой констатирует взаимную выгоду сторон: филистеру — «чистое искусство», а «комедианту» — «стол и кровать». «Словечки» стали бесценной и весьма убеждающей читателя летописью эпохи, созданной пронизательным автором, хотя и односторонней — уже в силу специфики жанра.

К временам своего вступления в литературу Бой вернулся в межвоенные годы. В 1929 г. выходит в свет книга его воспоминаний, ранее появлявшихся на страницах периодических изданий, под названием «Живые люди». Большая ее часть посвящена Пшибышевскому и Выспяньскому. В 1932 г. Бой публикует книгу «Ты знаешь край?...» (статьи из нее тоже перед этим печатались), воспоминания о своей молодости, тогдашнем Кракове, людях, с которыми встречался, об эпопее «Зеленого шарика». Это была прежде всего великолепная проза, полная выразительных деталей, подробностей, бесценных для историка литературы, брызжущая остроумием, покоряющая свободой и непринужденностью изложения. Многое из того отношения к «младопольщине», которое характерно для «Словечек», Бой сохранил и выступая в качестве мемуариста. Но необходима поправка: очерки эти писались не одновременно с событиями и не сатириком. Бой вспоминал о временах своей молодости, о людях, с которыми его в прошлом многое связывало, о времени, из которого вырос и которому за многое был благодарен. Это не привело к ослеплению, от которого недалеко до апологетики, не убило присущей писателю трезвости взгляда. Но характер прозы Боя это определило: и выборочность рисуемых им картин и портретов, и то обаяние, которое приобретает под его пером многое из описываемого, и субъективность, без какой мемуары не обходятся. Когда Бой пишет о Пшибышевском, о сенсации, которой был его приезд в Краков, о влиянии его на окружающих, о трагедии его как человека и писателя, в сущности исчерпавшего свой талант к годам громкой славы, надо учитывать, что в заслугах, культурно-общественной роли этого писателя мемуарист выделяет то, что было ему со-

звучно и воспринято от старшего современника. И любопытно, что, симпатизируя Пшибышевскому как человеку, утверждая, что он произвел маленькую революцию в умах, нравах, привычках, возмущив провинциальное краковское болото, видя массу трагически-поэтичного в его отношении к жизни и личной судьбе, Бой отнюдь не восхищается им как литератором (делая, впрочем, исключение для его немецкой прозы). В очерках, посвященных Выспяньскому много важных биографических и историко-литературных сведений и ощутимо понимание величия этого ведущего художника «Молодой Польши», смелого театрального реформатора, человека бескомпромиссного в важных для него вопросах и не боявшегося говорить современникам горькие истины. Но на историко-литературный синтез Бой в своих книгах не претендовал. Он ограничился ролью биографиста и мемуариста. И в этом плане образ эпохи, им сотворенный, оказался настолько впечатляющим, что внесение поправок в него под силу только литературоведу, специально за эту проблематику берущемуся. Достаточно трезво относясь к «младопольскому» литературному движению, очеловечивая, максимально приближая к читателю его деятелей и события, Бой одновременно творил литературную легенду, прежде всего связанную с людьми того времени. Тем не менее мимо его книг не может пройти никто, кто интересуется временем «Молодой Польши». Обращался Бой к поэзии этого времени и в другой форме, издав в 1939 г. со своим предисловием антологию «Молодая Польша».

По складу ума, пониманию человека и окружающей его действительности, как художник, как стилист, Бой был антиподом того, что с эпохой «Молодой Польши» довольно часто ассоциируется, прежде всего с ее литературным стереотипом. И все-таки многое в нем этой эпохой объясняется. Может быть, это тяготение к непрерывному расшатыванию старых привычек, резким — пусть на грани скандала — нападкам на все устоявшееся, но не стоящее уважения в общественных нравах, непочтительность к авторитетам. Правда, все это претворялось в его деятельности совсем по-иному, нежели у корифеев модернистского периода.

В годы, когда со сцены «Зеленого шарика» звучали песенки Боя, автор их приступил к литературному предприятию, которое явилось настоящим подвигом и оказалось еще одной живой и поныне областью его многогранного наследия. В 1909 г. он издал свой первый перевод с французского («Физиология брака» Бальзака) и продолжил затем переводческую деятельность до конца межвоенного двадцатилетия, выпуская, как правило, по несколько книжек в год. Переводчиком Бой был без преувеличения гениальным. Ему удавались и передачи мельчайших оттенков художественной прозы, и стихотворные (правда, редкие) переводы, и выражение тонкостей философской мысли (дело очень непростое, ибо польская философская культура с французской была несопо-

ставима), и состязание с оригиналом отдаленного времени (тут Бой весьма умело применял стилизацию в духе старопольской прозы). Бой добился неподражаемого мастерства в опоре на польскую художественную традицию, проникнув в разнообразнейшие ее стилевые разновидности и блестяще ими овладев. Еще более достойно удивления фанатическое трудолюбие писателя («Библиотека Боя» уже в 1929 г. смогла отметить выход сотого тома), его упорство в осуществлении грандиозного замысла, даже идя ради этого на материальные жертвы, не смущаясь ударами, которые наносила кризисная рыночная ситуация по его предприятию. Заранее оговоров, что назовем не все имена, перечислим переводимых Боем автором, чтобы наглядной стала не только его работоспособность, но и широта знаний и вкусов: «Песнь о Роланде», Вийон, Рабле, Монтень, Брантом, Расин, Мольер, Паскаль, Ларошфуко, Лесаж, Прево, Мариво, Монтескье, Вольтер, Дидро, Руссо, Бомарше, Шодерло де Лакло, Констан, Шатобриан, Мюссе, Бальзак («Человеческая комедия»), Стендаль, Мериме, Дюма-сын, Мюрге, Франс, Пруст, Жид... Вырисовывается из списка и отношение переводчика к французской литературе. Титанический труд Боя не был просто результатом пристрастия (хотя и не мог быть выполнен без самой пылкой влюбленности в культуру Франции). Он знаменовал сознательный выбор культурной традиции и основан был на убеждении, что открытие широкому читателю доступна к духовным богатствам Франции внесет в польскую культуру элементы, ей кровно необходимые. Бой считал таковыми традицию рационалистического мышления, умение широко, разумно, трезво смотреть на разнообразнейшие стороны бытия и расправляться с предрассудками, целостное восприятие человека в его телесной и интеллектуальной сущности. И надо сказать, что Бой не был неправ, полагая такое направление в предшествующей умственно-культурной жизни Польши представленным не так полно, как было бы желательно, и что особенно понятна его деятельность с учетом стремления преодолеть ту ориентацию (также и в переводческом выборе), которую оставила «Молодая Польша». Французскую литературу Бой не только переводил, но и комментировал, пропагандировал, снабжая тома «Библиотеки» своими предисловиями, выступая со статьями и лекциями. В 1926 г. автор издал эти свои очерки под характерным заглавием: «Мозг и плоть». Бою принадлежат также монография «Мольер» (1924) и небезразличная для бальзаковедения книга «Пани Ганская» (1925). Работы Боя о французской литературе — это чтение и увлекательное, и полезное в познавательном отношении. В литературоведение Бой — помимо прекрасной ориентации во французской критике и исследованиях — внес ряд суждений, сближавших его с передовой мыслью того времени, стремясь при этом понять каждого художника на фоне его эпохи, объяснить через историю, нравы, культуру (в духе близком Тэну и Брюнетьеру),

и высказывал соображения в тогдашних польских условиях достаточно новые (например, высокая оценка реализма Бальзака и Стендаля).

Когда Бой в 1919 г. покончил навсегда с врачебной практикой, постоянным его занятием стали театральные рецензии — сначала для краковского «Часа», а после переезда в Варшаву (1920) для столичных газет. Связи его с театром были многолетними и крепкими (в 1922—1923 гг. он заведовал даже литературной частью Польского театра). Рецензии Боя собраны в серии «Флирт с Мельпоменой». Ее первый том («Первый вечер») вышел в 1920 г., а десятый — в 1932 г. (последующие сборники шли под отдельными названиями).

Для Боя как рецензента характерны бросающаяся в глаза разносторонность, манера, которую можно определить термином типа «реальная критика», довольно редкая в польской критической традиции (в отличие от России, где ее образцы создали Добролюбов и Писарев). Видя в театре зеркало жизни, Бой — в связи, например, с постановкой той или иной современной пьесы — не только и не столько выступал с оценкой ее драматургического ранга и игры актеров, но и пускался в разговор об отраженных в ней переменах в облике общества, социальных явлениях, еще охотнее — о быте и нравах. При этом поводом могло быть и произведение незначительное, скажем, легкого комедийного репертуара. Не могли не отразиться на рецензиях и литературные вкусы Боя: увлеченность французской драмой, комедиями Фредро и т. д. Ему, стороннику реализма, естественно ближе всего был в драматургии XIX век, но это не мешало Бою проявлять благожелательность и к явлениям, с классикой не схожим: так, он довольно высоко оценил опыты С. И. Виткевича, увидев в них отражение существенных моментов действительности. Главными фигурами в театре для Боя были автор, актер, зритель. К режиссерскому эксперименту он относился с недоверием и опаской (что выразилось, например, в довольно сдержанном восприятии им театральных поисков такого революционного мастера, как Леон Шиллер). В сумме рецензии Боя (подчас предворя обширные замыслы, реализованные в других жанрах) были как бы объединением чуть ли не всех аспектов его деятельности: как критика, как популяризатора, как моралиста и публициста.

Известность Боя-фельетониста, особенно в радикальных кругах, была очень значительной. Подкрепили ее с блеском и шумом проведенные Боем в межвоенные годы публицистические кампании. Здесь необходимо заметить, что убеждения Боя складывались в пору, когда связей с левыми течениями в польской общественной жизни у него не было и вращался он в кругах, настроенных скорее консервативно. События 1905 и 1917 гг. к революции его не приблизили. В первые годы независимости он остается противником

революционной ломки общественного уклада и сторонником мирно-легальных изменений, что не препятствовало ему, конечно, считать кардинально необходимыми и внедрение в польском обществе светского образа мышления, и демократизацию общественных отношений, и ликвидацию нищеты. Обвинения в «большевизме» посыпались на Боя довольно рано, но необходимо учитывать, от кого они исходили и по каким поводам бросались: в тогдашней Польше — с могущественным влиянием духовенства, с бешеной активностью черносотенствующих эндеков — «страшными» кличками обозначались и мнения, в другой обстановке никого не удивившие бы, положим, в устах добропорядочного буржуазного либерала. (Нельзя, однако, не отметить, что Бой не боялся указывать на поучительность тех или иных перемен, которые принес советский «социальный эксперимент».) Процесс «полевления» Боя идет примерно с конца 20-х годов и тогда-то все больший интерес проявляет к нему левая интеллигенция. Бой все чаще выступает с постулатами и критикой, которые сами по себе революционером его никак не делали, но и осуждения революционных кругов не вызывали, даже если признавались побочными, другоплановыми или подвергались критике за упрощения и узость. Тогда же в историко-литературном мышлении Боя вырисовывается интерес к социальной обусловленности искусства, к таким понятиям, как «классовое», «феодальное», «буржуазное». Ближе всего Бою оказались — в общественном и эстетическом (отношение к традиции) плане — младшие сотоварищи, литераторы скамандритского круга. В «Вядомостях литерацких» увидели свет многие весьма острые публицистические его статьи.

Полемистом Бой был блестящим и темпераментным, способным буквально уничтожить противника. Пожалуй, как раз мастерство его иронии увековечило ряд примечательных по дикости курьезов того времени. Никакая журнальная драка его не страшила, хотя приумножение врагов, а главное — безрезультатность отстаивания того, что казалось очевидностью, пробуждали в нем — особенно с середины 30-х годов — чувство понятной горечи.

Альфой и омегой публицистики Боя была не идея социального освобождения, а идея освобождения человека от тирании старых нравов, нелепостей устаревшего законодательства, от диктатуры лицемерия. Но этим не исключалось социальное мышление: касаясь избранных им вопросов, Бой не обходил и связи их с социальным делением общества (на которое не посягал), с материальными интересами отдельных групп, видел различное их значение в жизни социальных «верхов» и «низов». Вопросами, волновавшими Боя — моралиста и публициста, были нравственные нормы, по которым живет польское общество, законодательство о семье и браке, проблемы пола, социальной гигиены, вопрос о материнстве, вынужденном и сознательном и т. д. В наиболее громких публицистических своих баталиях (сб. «Консистерские

девицы», 1929; «Ад женщин», 1930; «Как покончить с адом женщин?», 1932; «Наши оккупанты», 1932) Бой обрушивается на порядки, исключая расторжение брака даже в самых бесспорных случаях, обнажает грязь и ложь, которые возникают из-за необходимости обходить правовые нонсенсы, защищает право женщины свободно решать вопрос о беременности и рождении ребенка и т. д. Бесспорно, в жизни Польши были проблемы неизмеримо более важные. В подходе Боя к проявлениям социального зла было, безусловно, много наивного: например, сознательное материнство было, по Боя, средством сократить нищету пролетариата, и т. д. Как социальный мыслитель он шел (пусть не всегда с удачей, непоследовательно) лишь от житейского факта, бытового явления, хотя бы и не фокусировавшего коренные проблемы времени. И ему удавалось в ходе фельетонных боев затрагивать вещи более серьезные, чем вызвавший их повод, социальные противоречия, вреднейшее наследие старины. Говоря, например, о разводах, Бой называл, кому выгоден их запрет: церковникам и состоящим при них адвокатам. Он доказывал, что состоятельные и высокопоставленные превосходно обходят те нравственные нормы, соблюдения которых требуют от бедняков. Он безбоязненно раскрывал тот вред, который приносила обществу воинствующая экспансия поповской морали, античеловечной, сплошь и рядом разительно циничной в житейском применении, и призывал «сбросить ярмо новой оккупации, которая грозит независимой Польше».

Моралистика Боя выросла на почве традиции Просвещения, светского мышления позитивистов. Сильны в ней были элементы этического релятивизма, признавалась условность этической меры и одновременно жила уверенность в наличии постоянных черт человеческой природы, в способности человека к сознательному, разумному общежитию, к гармонии с окружением. Считая, что нормы нравственности и их закрепление обществом не могут не меняться, иначе станут фикцией или путами. Бой руководствовался стремлением расширить свободу развития личности, подходил к этим проблемам оптимистически. Слабость же его моралистики была в том, что она не вела вглубь, к мысли о коренном общественном переустройстве. Но в тогдашней Польше, где не было осуществлено многое из отстаивавшегося предшественниками Боя, она не могла не встретить широкого общественного резонанса.

Не приходится удивляться, что Бой подвергался в межвоенной прессе разнузданной травле с участием множества перьев — от духовных до профессорских, — что не щадили его личности, приписывали ему чудовищные помыслы, не стеснялись в выражениях. Бой примерно с 1934 г. как фельетонист более не выступает. Но в сходной обстановке приходится ему вести и литературные свои кампании. Нашумевшим эпизодом межвоенных лет

была распря между Боем и Ижиковским. Эстетические вкусы и методология двух критиков меж собой существенно разнились, хотя было между ними и кое-что общее (принадлежность к одному поколению, связь с эпохой «Молодой Польши», либеральные взгляды и т. д.). Можно сказать, что по своей критической манере они во многом были антиподами: тяготение Ижиковского к «ученой», Боя — к публицистической критике; ориентация первого на профессиональный, второго — на более широкий читательский круг; внимание к современной литературе и — напротив — преимущественный интерес к культурному наследию; прослеживание литературного генезиса культурных явлений и акцент на связи литературы с жизнью, бытом; эрудиция, как непереносимое условие разговора о литературе, и равнодушие к «книжному» обоснованию своих выводов — вот некоторые из граней этой противоположности. Все это объясняет появление памфлета Ижиковского «Любимчик» (1933), в котором доминировала, однако, — хоть ряд слабостей манеры Боя (например, недооценку теоретико-методологической основы) автор и подметил — личная неприязнь и не хватало соблюдения литературных приличий. Бой своим ответом не пожелал и вряд ли имел возможность перевести спор в более плодотворный план.

Как историк литературы Бой прославился в первую очередь циклами статей о Мицкевиче и Фредро. В первом, куда вошли публикации 1928—1941 гг. (в 1930 г. часть их составила книгу «Бронзировашики»), преобладают биографический поиск, стремление изгнать из обихода «житийный» тон и попытки превратить человека в безжизненный обелиск, разорвать заговор молчания вокруг некоторых эпизодов биографии Мицкевича. Раскрывая противоречивые метания великого поляка, Бой хочет сделать его более близким современности. Много усилий тратит он на опровержение нагроможденной вокруг Мицкевича официальной лжи, освобождение его облика от сомнительной позолоты, выгодной националистическим и клерикальным кругам. Цели эти объясняют и заглавие, которое дал Бой своей книге. Зато в содержание самого творчества Мицкевича Бой с достаточным рвением не вникал. Положить начало новому этапу в мицкевичеведении, выдвинуть тезисы, которые и поныне бы будоражили научную мысль, ему не удалось, хотя и нельзя отрицать за ним настаивания на ряде положений, тогда непопулярных, а ныне имеющих все права гражданства (скажем, указание на роль периода ссылки в творчестве поэта, привлечение внимания к статьям из «Трибуны народов»). Биографический аспект чреват был опасностями. Задачу «очеловечения» художника прошлого Бой решал не посредством поисков нитей, которые связывают его духовный мир с тем, что дорого потомкам, а через выпячивание сугубо личного, черты времени не всегда отражающего. Склонность к радикальному, на грани сенсации, перевороту устоявшихся мнений приводила Боя

к гипотезам, не выдержавшим критики. Некоторые биографические подробности, на раскапывание которых Бой потратил много сил, так и остались частностями, для восприятия поэта не слишком существенными. Успешнее выступал Бой как обличитель официальной полонистики: раскрывал механику создания легенд, уличал в подделках и сокрытии документов, обрушивался на интерпретаторов мистико-националистического и клерикального толка, воевал против элитарного характера исследований о поэте. Стычки подобного рода Бою случалось и проигрывать, но множество его ударов попадало в цель. Школярства, узости, подчас небрежности и невежества Бой не спускал оппонентам, чью деятельность язвительно окрестил «полонистикой пана Заглобы».

Надо сказать, что подчас биографические открытия Боя приводили к результатам более широкого значения. Так, занявшись биографией Жмиховской (в том же, примерно, аспекте, что и Мицкевичем), Бой привлек внимание к полузабытому тогда творчеству писательницы. Вообще нельзя забывать, что биографизм в статьях и книгах Боя был продиктован в сущности горячей любовью к отечественной классике, боязнью, что с бегом времени создатели ее перестанут восприниматься во всем полнокровии.

Популярной и поныне вершиной биографистики Боя стала превосходно написанная книга «Марысенька Собеская» (1937) — о жене короля Яна III. (Вторжение в интимную жизнь национального героя, «слишком земная мотивировка его действий снова навлекли на автора критические громы»). Историки нашли в ней ошибки и не преувеличивают научного значения книги, хотя и признают литературные достоинства, делающие «Марысеньку» образцом того, как надо занимательно рассказывать о прошлом. Справедливо и то, что Бой многое объясняет не средой и временем, а личностью и характером, неправомерно сужая фон и упрощая причины событий. Но автор и не стремился к созданию исторического исследования. Книга относится скорее к документированной беллетристике, к завоевывавшей в XX в. все большие симпатии так называемой «литературе факта». (Элементы таковой вообще характерны для произведений Боя, беллетризация проникает даже в его фельетоны.) В ряде отношений книга как бы противостояла популярным образцам исторического романа, вместо вымысла, приключенческой занимательности давая читателю реальную и живую картину «сарматского» быта, нравов, столкновения различных культурных веяний. Верен себе остается Бой и в преследовании национального мифотворчества, реликтов националистического мышления, в стремлении находить для человеческих поступков истолкование разумно-логичное и доступное. Эти черты роднят «Марысеньку» с тем, что писал Бой о классиках польской литературы.

В исследованиях, посвященных Фредро (сб. «Фредровские итоги», 1934), больше, чем в иных работах Боя, проникновения

в творчество классика, литературный процесс представлен широко и цельно. Книга эта признается наиболее многосторонней в наследии Боя-литературоведа (биография, интерпретация комедий, текстология). И в межвоенные годы она встретила лучший прием со стороны специалистов, нежели другие его изыскания. Именно ею Бой успешнее всего спорил с тогдашней полонистикой. Бою претят попытки истолковать Фредро в охранительно-«сарматском» духе, апологетизировать, со ссылкой на его мастерство, проявления безнадежной общественной отсталости. Упражнения компаративистской псевдоэрудиции оцениваются им с полным пренебрежением. Обнаруживая нескрываемый интерес к марксистскому объяснению литературных явлений, Бой заговаривает об отражении в них классовых стремлений («своеобразный тон Фредро в значительной мере является не столь расовым, сколь классовым») и высказывает (в связи с подмеченным им сходством между Фредро и Мюссе) соображения вроде следующих: «Одинаковые социальные условия создают одинаковую моральную надстройку, одни и те же пороки и добродетели». К миру персонажей Фредро Бой присмотрелся повнимательнее, извлек на свет «грубейший материализм» — в смысле «вторжения денег, ипотеки в семейные чувства и стремления сердца», «идолопоклонства пред состоянием», презрения к всякому, кто «деклассировался каким-либо трудом», — и оценка творчества комедиографа от такого взгляда только обогатилась. И не переставали восхищать Боя буйная веселость Фредро, мастерство художника, к которым он требовал бережного отношения от театральных истолкователей. Ибо и тут проявилась характерная для критика черта: живость и непосредственность восприятия великих мастеров прошлого.

Осенью 1939 г. Бой, отклонивший предложение поехать во Францию, оказывается в советском Львове. Он возглавляет в местном университете кафедру истории французской литературы, публикует ряд статей в советской печати, осенью 1940 г. совершает поездку в Москву, участвует в мероприятиях, посвященных 85-летию со дня смерти Мицкевича. После вступления во Львов гитлеровских войск в ночь с 3 на 4 июля 1941 г. была расстреляна большая группа местной интеллигенции, в том числе ряд профессоров университета. Тадеуш Бой-Желеньский был среди них.

Юлиан Тувим

(1894—1953)

Весной 1918 г. в варшавских журналах и газетах замелькало имя «некоего разнузданного поэта» Юлиана Тувима. История искусства изобилует скандалами такого рода — художника, посягнувшего на общепринятое, жрецы устоявшихся форм всегда отлучали от искусства.

Так случилось и на этот раз. В редакцию студенческого журнала «Pro Arte et Studio», напечатавшего два стихотворения юного ниспровергателя канонов («Весна» и «Городской Христос») посыпались протесты, угрозы, пасквилы. Академические профессора и эпигоны, укоренившиеся к этому времени в польской поэзии после бурных младопольских открытий 90-х годов XIX и начала XX в., прежде всего отказывали произведениям начинающего поэта в эстетической ценности: «Тебе изменило всякое чувство меры, — ты вышел из дозволенного максимума свободы поэтического выражения, создал вещь вульгарную и грубую... Ты согрешил против красоты...» Ревнители уютно-привычного поэтического реквизита требовали «закрыть перед ним храм искусства и выпустить в мир с волчьим билетом». В ход был пущен набор брани, который всегда наготове у любого обывателя — Тувима обвиняли в разврате, порнографии, разложении и т. д. Но эти «критики» безошибочно уловили главное — с Тувимом в литературу вошло новое поэтическое поколение, которое, повергнув символистских кумиров, начало открытие действительности.

В стычках и спорах вокруг «Весны» определились друзья и враги. Уже вскоре триумvirат молодых — и среди них Ю. Тувим — бросил клич: «Поэзию на улицу!» и начал осуществлять «диктатуру поэтриата» в кафе «Под Пикадором», где на знаменитые поэтические турниры собиралась вся художественная Варшава. И хотя гневные филиппики, которые пикадорийцы метали в меццанскую свинью Кусьмидровича¹ — средоточие ненавистных обывательских качеств — пока лишь дразнили, а не разили, а из литературного кафе «на улицу» поэтов ждал не прямой и тернистый

¹ На афише пикадорийцев был изображен поэт верхом на Пегасе, поражающий пером жирную свинью Кусьмидровича.



Юлиан Тугенд

путь, — старт был дан. К беспокойному триумvirату вскоре присоединились Я. Ивашкевич и другие поэты — так в литературу пришло поколение «скамандритов», из которых Тувиму была уготована самая блестящая, но, и пожалуй, самая трагическая судьба.

Первые томики стихов («Подстерегаю бога», 1918; «Пляшущий Сократ», 1920; «Седьмая осень», 1922; «Четвертый том стихов», 1928) родились окрыленные поэтическим успехом и общественным энтузиазмом, который переживала польская интеллигенция в первые годы обретения независимости. Одобрение почитаемых мэтров польской поэзии Л. Стаффа и Б. Лесьмяна, счастливая любовь, преданная дружба — все это безудержным ликованием и радостью влилось в стихи.

В томительно-унылую младопольскую поэзию «магов, саркофагов, мистической духоты, мертвецкой», как назвал ее Тувим, увенчанный цветами врывается Дионис, бог людей, объединенных упоением жизнью, бог экстатически-радостного похмелья. Герой многих стихов Тувима, «молодой и великолепный», пьян счастьем жизни самой по себе («Пан», «Сына поэта рождение» и др.). Это сам поэт, лесной божок шальной весны, выбегает из зарослей на поляну и, окунаясь в зной, в избытке ликованья и сил, кричит: «Я живу! О счастье!» Даже героя платоновых «Диалогов» мудреца-рационалиста Сократа, ярого противника Диониса, Тувим заставляет исповедовать этот культ «пьяных» поэтов. Ксенофоновое свидетельство о том, что Сократа как-то «застали поутру танцующим», натолкнуло Тувима на мысль об афинском мудреце — поклоннике бога виноградной лозы. И вот скептик интеллектуал возносит хвалу дионисовой философии жизни, в упоении бытием готовый «лизать пыль афинских улиц». Кредо пляшущего Сократа: «Что слово, а что деяние, что добро, а что зло — все едино, когда я упился золотым вином» («Пляшущий Сократ») — это, пожалуй, кредо самого поэта на недолгий, впрочем, период, ибо за хмельным упоением очень быстро пришло отрезвление.

Чары Диониса — а эти чары понимались вполне определенно:¹ под их воздействием человек заключает союз с человеком и празднует примирение с природой — завладевают воображением поэта. Отказываясь от младопольского понимания роли поэта — жреца, провидца, Тувим торжественно принимает на себя миссию поэта «толпы» («Я буду *ultimus inter pares* — последний среди равных», «охотно я втиснусь в толпу»). Где-то здесь идея классического мифа совпадает с поисками новых поэтических полномо-

¹ Понимание дионисийства сформировалось в те годы под влиянием широко распространенных книги Ф. Ницше «Рождение трагедии» и Эссе У. Патера «Дионис Оксеррский».

чий, из которых рождается утверждение повседневной жизни. С Тувимом на страницы изящных поэтических томиков вваливается разношерстная толпа, а вместе с ней городской разногласный говор, бешеный пульс современного промышленного города, рваные ритмы, ускоренный «городской ямб».

Эта толпа, сопровождавшая Вакха в его хмельных походах по земле, поначалу воспринимается поэтом лишь в ее биологической функции утверждения жизни вообще. Но даже в ранних стихах, в дифирамбе «Весна», воспевающем толпу, разбуженную весной для исполнения вечной мистерии жизни, поэт подмечает двусмысленность этой мистерии, неизбежную в современном городе. «Элементарное, первобытное великолепие» толпы на улицах зловонного города — «титанической коросты» — выливается в гнусную уродливую оргию. Толпа — «чудесная и простая» контрастирует с толпой — «навозом города». Последовательно выдержанная форма классического дифирамба взрывается сознательным антиэстетизмом: интенсивным изображением безобразного, шокирующим «брутализмом». Открытием этого эффекта Тувим был обязан Артюру Рембо. Но Рембо швырнул свои знаменитые стихи «Париж заселяется вновь» и «Руки Жан-Мари» в «воняющее рыло» определенного адресата, французских буржуа — «своры сук, шалеющей на падали» после поражения Коммуны 1871 г.; обращение к «победной клике... сифилитиков, шутов, чревоушителей» воспринималось как обращение к версальцам. Захваченный неистовой поэтикой произведений Рембо¹, Тувим в «Весне» не использует ее для характеристики социальной. В несамостоятельных еще образах «города-коросты», «утробы на широких бедрах», «толпы в весенней течке», «плодящегося преступника» лишь едва проступают контуры будущего объекта ненависти поэта. Тем не менее не только поэтический, но и социальный урок Рембо не пройдет бесследно — польскому поэту очень скоро предстоит близко узнать своего смертельного врага.

А пока поклонник Диониса вместо буйной зелени, что, как ему казалось, вот-вот брызнет из лопнувшей почки жизни, обнаруживает тщедушные белесые победы, с трудом пробивающиеся между булыжниками городской мостовой. Еще отуманенный похмелем, поэт оказывается в городских буднях: исчезает увитый плющом город-капище, возникает город — серая пустыня, чахлая, бесцветная, жухлая; город, где призрачно-серыми клубами ползет беспредельная Скука, где даже зной, который давал бодрость и силы Пану, вечному спутнику Вакха, стал губительно серым.

¹ Тувим в 1914 и, особенно, в 1918—1919 гг. усиленно работает над переводами из Рембо: «Париж заселяется вновь», «Сидящие», «Сестры милосердия», «Семилетние поэты» — лучшие польские переводы — до сих пор печатаются во всех антологиях французской поэзии.

В сером зное сохнет местечко...

Немощных туч серые тела
сыплют на улицы скуку...

Воскресных пополудней серая городская грусть,
Сухое нудное бесплодие улиц и дворов.

... Желтое, знойное воскресенье дышало лениво,
душное и пустое,

Жара мутила трупной духотой.

Фукусии, как сгустки крови, свисали за ослепшими окнами.

В трупной духоте этого города рождается образ «сизой смерти» («Смерть»), «знойной смерти» («О знойной смерти») — «смерти городской», которая все живое обращает в прах, как «гнилые легкие, что распадаются кусочками и сокращают дни жизни» («Легкие»).

Этот город населяют люди «серые, как серая городская пустыня». Несчастный горбун, повесившийся на собственном галстуке; обманутые жизнью старые девы; маленький флейтист из большого столичного оркестра; жалкий, забытый телеграфист Петр Плаксин — все они по-лесьяновски беззащитные «люденки». Так в дифирамбе начинает звучать скорбная литания «за горечь всех обиженных, за отчаяние одиноких... за высмеянных, гонимых». Правда, сострадание поэта к обиженному «маленькому человеку» часто сентиментально, а молитва «за всех жителей мира» довольно неопределенна. Но пройдет совсем немного времени, приподымется флер юношеского «витального» энтузиазма, который не давал увидеть механизм, именуемый «независимая Речь Посполитая», и вместо сострадания придет понимание. Безответный «маленький человек» трансформируется в «простого человека», единственного вершителя земных судеб. Вехи этого осознания и перевоплощения отмечаются в образах, поначалу «всеобъемлющих», неопределенных: «Стоящие у стены — святые, что смотрят тупо, дремлют бессмысленно («Меланхолия стоящих у стены»); бедняки, исполняющие яростный танец на морозе — «На белой стене остался запекшийся след: кровью втапцевались в стену на морозе бедняги» («Мороз бедняков»); затем вместе с обиженным появляется сильный и веселый ясноглазый каменщик, что строит «стоэтажный белый дом» и распевает радостную песню о сбывающемся сне («Песнь о белом доме», 1922) и, наконец, пример страстной гражданской лирики и высокого общественного сознания — знаменитое стихотворение «К простому человеку» (1929), образ которого Тувим разовьет и обогатит уже в Народной Польше.

Постепенно созревает и завязь намеченного в дифирамбе весне образа тех «понурых, тяжеловесных и глупых экзистенций», что всю жизнь преследовали поэта. Свиное рыло Кузьмидровича Ту-

вим безошибочно распознавал в любом облике. Восприимчивость к самому легкому налету обывательщины отличает уже ранние стихи: вот чистенькие старички осторожно выглядывают на улицу через приоткрытое оконце:

Чужих детей целуем в щечки,
Поим водой цветы в горшочке.
С календаря листки срываем,
Живем себе да поживаем.

«Старички».

Перевод Е. Полонской

Или пошловатый господин проводит «воскресный colloquium на улице»: пристаёт к девушке, вуалируя хамство сентенциями, вроде:

Уважаемый ваш папаша уподобился, значит, ангелочкам!
Какое несчастье! А кто же воспомоществует мамашу?
Ах, дядя? Ну, ну... А может, букетик фиалок?
Может, вместе забежим на чаек?

«Воскресный colloquium на улице»

Однако безобидное, хотя и отвратительное «свиное рыло» очень быстро очерчивается волчьим оскалом. Пошловатый господин и старосветские старички входят, оказывается, в клан, который отличается отнюдь не только вегетативными функциями, он управляет и функции общественные. Абстрактный «плодящийся преступник» из стихотворения «Весна» обрастает социальной и национальной плотью, а клокочущая, как у Рембо, но поначалу несколько бесплодная ненависть проецируется на польскую реальность, представлявшую питательную среду для отечественного буржуа, не менее гнусного, чем его французский собрат — «бандит» у Рембо.

Польский мясник, который празднует годовщину «своего» праздника — день штурма Бастилии 14 июля — и провозглашает здравицы в честь Польши, «любимой Ротчизны», и Франции, «второй Ротчизны», — символ международного клана буржуа — «патриотов», жирующих на трупе распятой «свободы» («14 июля»).

По мере того как сенсуальное восприятие мира уступает стремлению познать суть вещей и явлений, чувственные признаки «тысячепудового Стиннеса» становятся сдержаннее, мещанство осмысливается как определенный способ мышления, определенная философия. Квинтэссенция двадцатилетнего изучения поэтом Кусьмидровича — необычайно глубокое даже в мировой лирике на эту тему обобщение в стихотворении «Мещане» (1934). Суть философии мещанина — в освященной веками, привычной и мертвящей формуле. Поэтому для поэта аксиома «дважды два четыре — это смерть, канцелярия, толпа..., штамп..., свинство, газетчина» (статья «В клубах абсурда», 1934). На «бумажном закальце» прописных истин и зиждется основа основ филистерского мировоззре-

ния. Земля круглая — утверждает школьный учебник, с этой «жвачкой в голове» мещанин ощущает себя хозяином земли — «такой круглой, такой знакомой». Именно потому, что филистер не выходит за пределы раз и навсегда установленного — затверженной таблицы умножения — знание его о мире нереально, иллюзорно. А сам он становится человеком-фантомом, что «плывет в джунглях событий». Поэзия всегда противостояла такому способу мышления, но редко предпринимала поход против него. Р. М. Рильке, подавленный ограниченной «определенностью» мещанина, уходил от него в мир «поющих вещей»:

Я так боюсь слов, людей.
Они называют все так определенно:
Это — собака, а то — дом
Здесь — начало, конец — там.
Меня пугает их ум, их издевка,
Они знают все, что будет и было...¹

Тувим, проникнув в образ мышления мещанина, плоскостный и однозначный, —

И вот идут они, застегнутые наглухо,
Глядят направо, глядят налево,
А, гляди видят все *отдельно*:
Вот — дом... вот Стась... Вот конь... вот дерево —

— акцентирует суть мировоззрения мещанина — «видят все *отдельно*». Сатирические стихи конца 20-х и 30-х годов, в том числе и стихотворение «Мещане», и главным образом поэма «Бал в опере» (1936) — это и свидетельство понимания исторических и политических тенденций, роли обывателя в фашизации страны и вызов этого обывателя на поединок. Кстати, отечественный мещанин не замедлил отреагировать — всевозможные фашиствующие «патриоты» объявили настоящую кампанию по травле поэта.

Своеобразной реакцией на позитивизм, который в условиях са-
национального режима означал поддержку распоясавшемуся хамству,
в лирике Тувима стало утверждение поэтического познания мира.
Вспышка, озаряющая общность «отдельных» вещей и явлений, —
это свойство ума поэтического, а не филистерского. Лишь благо-
датная фантазия позволяет поэту объять мир в его единстве и гар-
монии: «Я — поэт. Я блуждаю среди явлений. Явления — это и
конь, и идея; и птица, и религия. Мои выводы о явлениях — вне-
запное смыкание неких сил, умения слышать и видеть»
(ж. «Эпоха», 1936). Поэтическое — бунтарское, обновляющее (свя-
тая вера поэта в то, что «где-то на углу нашего мира и бесконеч-
ности, там, где условное пространство пересекается с условным

¹ Reiner Maria Rilke. Werke. Erster Band. Gedichte. Insel-Verlag, 1957, S. 121.

временем, есть такая область, в которой самая сущность бытия вызволяется из освященных Форм, то есть дает новый Результат») противостоит миру статичному и мертвящему — миру мещанства.

Где-то здесь, на перекрестке этих понятий, расположилась заповедная страна тувимовской лирики — страна вдохновения и отчаяния, великой радости и великой муки — Поэтического Слова...

В годы пылких деклараций, метаний и отречений, в годы, когда поэт «подстерегал своего бога», он пережил немало увлечений. Одни — Л. Стафф — остались навсегда чистым родником вдохновения, другие — У. Уитмэн — помогли оформиться дремавшим в поэте склонностям и ушли в прошлое вместе с задорными манифестами юности. В кризисные моменты, а такими, несомненно, были годы, когда Тувим писал свои первые стихи, лирика всегда приходит лечиться к источнику, имя которому — бытие. Кредо «поэта в мире», «поэта среди людей» сформировалось не без влияния «седобородого старца из-за океана», о котором восторженный студент варшавского университета прочел доклад, названный «Манифестом всеобщей любви». И дело здесь не в философии американского поэта — она миновала для поляка, скорее, бесследно — Уитмэн помог открыть «океан бытия», толпу, массу, увлек «обычной разговорной речью, о делах повседневных, будничных»,

Значение созданной Тувимом «поэтики повседневности» не ограничивается тем, что он ввел в лирику разговорную лексику и даже уличный жаргон. Новые цели потребовали изменений в самой организации стиха, что позволило использовать некоторые возможности разговорного языка, начиная с интонации, синтаксиса и словаря до особых грамматических форм, ему свойственных. Динамика «Великой Действительности» продиктовала свои законы: в стихотворении Тувим создает драматургическую ситуацию, исключаящую пространное описание, которое лишь замедляет движение, особая роль отводится монологу и диалогу. Рождается возможность усилить напряженность стиха за счет интенсивной экономии слова, пропуска иногда даже нескольких звеньев в логической цепи фразы:

Трое — вежливо, спокойно и с улыбкой:

— Так-с... А здесь?.. А тут?..

Учтиво в душу лезли.

(На губах — усмешка юркой рыбой,
А в зрачках — угроза скрытых лезвий)

.....

— Что? Подвинуть? Можно.

(Там, под сердцем, что-то

Будто оборвалось и со стоном — в бездну.)

Лицкий страх... Пойдемте. Будьте столь любезны.

«Обыск».

Перевод Л. Шифферса

Требование «экономии» в построении поэтического образа толкнуло на открытие поэтической роли перечисления (даже с риском получить упрек в чрезмерной легкости воздействия на читателя), пластики существительных.

На мосту плясали,
До зари проплясали.
Пьяницы, бедолаги,
Оборванцы, бродяги.
Танцевали во мраке
Виселицы, гуляки,
Фонари.

На мосту плясали.
Словно гости в зале,
Сучья дети.

«Городской Христос».

Перевод Д. Самойлова

Слово приобретает дополнительную эмоциональную нагрузку, оно не имеет права остаться стертым и банальным, необычный смысл извлекается любыми, даже самыми экспрессивными средствами. Отсюда контрасты в звукосочетании (мягких и резких звуков), неожиданные сопоставления возвышенного и тривиального, ономато-поэтические эффекты («красно-золотые солнцаснаряды — все быстрее псвиу-у! псвиу-у-у! Труба: тру-тру-ту-ту»). Поэт, одержимый чувствами, кажется, едва удерживает разбушевавшуюся стихию языка в стихотворных границах:

Дырявя небо злобным взглядом,
Пиная ногами пьяный земной шар,
Шатаюсь я гигантским шагом,
Вплывая под вздутый небосвод...

«Дырявя небо...»

В эксплуатации эмоциональной выразительности слова Тувим ранних сборников близок футуристам. Правда, известная юношеская декларация — «Я буду первым в Польше футуристом» — была скоропалительной, поэт, собственно, никогда не разделял футуристской программы, особенно по части нигилистического отношения к великим предкам. Роднит Тувима с футуристами, этими «последними романтиками», по меткому и спорному определению З. Беньковского, вера в магические силы поэтического слова, которым поэт может «заклясть» мир, подчинить его себе. Магические практики с языком явно интересовали поэта, но в версии Хлебникова, которая не совпадает с так называемым «заумным языком» и представляет несомненный интерес в поисках новых поэтических возможностей слова. В знаменитых тувимовских «Слопевнях», которые, кстати, остались в его лирике особняком, — и преимущества и слабости конструирования поэтического «пра-

языка». Поэт доказал, что определенные звуко- и словосочетания могут придать польской речи необычайную певучесть, что эти же сочетания могут заиграть порой очень тонким и неожиданным оттенком, но цель «Слопевней», — вольный эмоциональный и неконтролируемый разумом поток дремлющего в поэте «пра-зыка» — явно не удалась. В произведении ощущается усиленно-сознательная работа над словом, сугубо рациональный поиск возможно более многозначных звуко-, корне- и словосочетаний. Но все-таки опыт «Слопевней» не прошел бесследно. Стихийный и чувственный поэт ранних сборников и даже «Слов в крови», Тувим станет творцом «Чернолесья» (1929)¹ — придет к норвидовской концепции слова, к замене эмоционального выражения сознательным конструированием языка произведений.

Тувим ведет свою родословную от тех поэтов, для кого «сначала было слово». Оно — не только предмет постоянных размышлений, тема и лирический герой многих стихов, больше того: в «Чернолесье» слово станет демиургом, что несет в мир лад и гармонию.

Правда, единоборство поэта со словом прошло несколько стадий. Поначалу, познавая тайную суть вещи, поэт хотел подчинить ее себе, дав ей имя, — лишь вырванная из-под коры сердцевина дерева своим живительным соком могла напитать нужные поэту слова («Рубка берез»). И вот новый шаг навстречу бытию — преодоление расстояния между словом и вещью, ненасытная жажда сделать слово «вином и медом, мясом и хлебом» («Слово и плоть» — программное стихотворение сборника «Слова в крови»). Но сама духовная природа слова не допускает плотной подгонки к предмету. «Опредмеченное» слово рождается в крови и муках: стоит ли созданный им поэтический мир этих мук, есть ли в нем жизнь, не мертв ли он? Горький итог поисков слова-вещи — стихотворение «Камыши» из того же цикла «Слова в крови»:

Я не думал тогда, что травы
Превратятся в стихи с годами,
Что в словах я лишь буду их славить,
А не жить и дышать меж цветами.

.....
Неужели ж всегда и всюду,
лишь в словах ища отраженья,
Никогда я видеть не буду
Камышей живого движенья?

Перевод Н. Асеева

В детстве, мальчиком, кое-как соединив проволокой колесики и винтики, Тувим вопреки всем законам механики ожидал чуда,

¹ Этим томиком стихов отмечается начало нового периода в творчестве поэта, к которому обычно относят также «Цыганскую библию» (1933) и «Пылающую сущность» (1936).

которое оживило бы его конструкцию, привело ее в движение. Взрослый поэт, тщательно подогнав слова к вещам, ждет, чтобы его поэзия покорила материальный мир. Но то самое бытие, на встречу с которым он так спешил, оборачивается режимом санации, где магия слова бессильна. Бард этой действительности невольно оказался бы «среди глухих великоправителей и тупой черни» («... et arceo»).

Источник повседневности, вдохновлявший пляску Сократа, иссякает одновременно с рождением конфликта поэт — общество. По отношению к бытию начинает преобладать позиция — «прохожу, миную, молчу: чужой, холодный, печальный». В томике «Чернолесье» уже явственно обозначился трагизм мироощущения поэта, все углублявшийся к концу 30-х годов. Повседневность становится не только чуждой, но и враждебной:

Все таинственней вещи, фантастичнее слова,
И говорить все труднее, и молчать все труднее,
Обрастают навязчивым шепотом глубины квартиры,
Стул, начинаясь у стола, мелодией кончается во сне.

«Повседневность»

Страх перед этой враждебностью и потерянности в мире, который вдруг стал жестоким и гнетущим, рождает крик, что «гибнет в пустоте» дня, крик экспрессионистского ужаса жизни. Навязчивые жуткие образы преследуют поэта: стол — катафалк, «мрачный зверь с широкой мордой — ящиком» — «братской могилой Мертвецов фактов», «печальные псы — ночные люди», что воют в отчаянии «на эту непонятную тишь, на этот мир». Фантастически-напряженные, грозные очертания приобретают будничные предметы и явления. Чувственно-конкретные приметы гиперболизируются в фантазмагорический гротеск. Один из постоянных образов тувимовской поэзии — «парикмахер-визионер», что «играл на волосах песнь, святой был и плакал от моей тоски» (сб. «Седьмая осень»), в «Чернолесье» поначалу вырастает в мещанские будни со всеми их бытовыми реалиями, «пустынная сонность» которых неожиданно взрывается абсурдом, и вот уже парикмахеры,

... одурев, лезут на стену, машут руками,
В плоском зеркале — плоские («Вон оно, там!»),
Парикмахеры, пляшут, вопят и, подхваченные сквозняками,
Стаей ангелов впархивают в зеркальные плоскости рам.

«Парикмахеры»

Перевод Д. Самойлова

Гротескная напряженность многих стихов Тувима в этот период, пожалуй, сродни немецким экспрессионистам. Те же «Парикмахеры», «Потолок» и особенно «Вновь это шарканье...» (сб.

«Пылающая сущность») своим видением города — «тупого беса», населенного не людьми, а призраками —

Веет пустыней остекляевший взгляд,
В пропасть падает каждый их шаг,
В ультра-колерах, в мета-одеждах
Медленно тащатся целый год ...

своим судорожным криком протеста —

Расступись, небо, оружейня милостей!
Беса тупого, беса глупого
Освети и порази градом своих звезд! —

перекликаются с урбаническими стихами Готфрида Бенна и Г. Гейма (особенно такими, как «Бог города», «Демоны города» и др.)¹.

«Мертвецы-факты» этого мира уже не могут быть выражены словом. Приходит разочарование в могуществе овеществленного слова.

Слово стало телом; а тело — пеплом,
И в прах моих молитв я падаю ниц от горя
«Лучше бы камни тесать...»

Магическая практика «подгонки» слова к вещи сменяется поиском иных возможностей. Слово восстает из пепла, но уже не такое телесное, чувственно-освязываемое, а одухотворенное «дыханием великого Чернолесья». Непереводимое понятие «Rzecz Czar-noleska» («Речь Чернолесская», «Вещь Чернолесская»), многозначный образ — символ национальной поэтической традиции, уходящей корнями в Чернолесье, где родился Ян Кохановский. Пожар над этой «вечной отчизной», зажженный романтиками, озаряет отныне путь поэта. Сознание преемственности («Мы в жизнь — как бы с волной прибоя — ворвались из «Оды к юности» — из вечно юной оды») помогает Тувиму нащупать то единственно «подлинное» слово, что «творит из хаоса гармонию» («Чернолесье»).

Кстати, традиция вырастает в плоть и кровь тувимовской лирики не только ее национальными корнями. Польский художник не раз ссылается на школу пушкинской поэтики, в которой он учился стиху — «настоящему динамитному заряду, подложенному под все отжившее, плохое, консервативное» (из речи о А. С. Пушкине). Вышедшая в 1937 г. на польском языке «Лютяна Пушкина», целая книга шедевров переводческого искусства, стала и буквально дина-

¹ Правда, протест таких стихотворений, как «Вновь это парканье...» «...et arceo», «Золотая польская осень» звучит несколько абстрактно, но совсем по-иному, нежели у экспрессионистов, в контексте с гражданской лирикой «К простому человеку», «Из стихов о государстве», помещенных в этих же сборниках.

митным зарядом — на Тувима обрушился шквал обвинений в большевизме (в виньетке под фрагментом оды к свободе была изображена пятиконечная звезда), в распространении бунтарства и «неприличия» (польские бенкендорфы через сто лет и в другой стране повторили «дело», заведенное на Пушкина после выхода в свет «Цыган»).

Ощущение оторванности слова от вещи, от «бренной плоти» — постоянный мотив «Чернолесья», да, пожалуй и «Цыганской библии». В одном из самых прекрасных просветленных стихотворений — «Трава» — и страстное желание слиться с бытием, проникнуть в этот материальный мир конкретного сегодня и здесь, и одновременно уже спокойное сознание невозможности этого, сознание того, что слова «отделяют» от мира. Концепция вечного, торжествующего над плотью слова, предельно четко сформулирована в программном стихотворении «Похороны Словацкого»:

Слово? В сердцах и набатах,
Слово в громовых раскатах,
Как прежде — возвало, взорвало!
Плоть? Преходяща и бrenна,
*Плоть — достояние тлена...

Перевод А. Эптеля

Эта, по сути дела романтическая концепция, привела поэта к поискам слова, очищенного от всего мимолетно-конкретного, чувственно-случайного, слова до вещи, слова-творца, которым поэт-визионер мог создавать свой собственный поэтический мир. Но материя подстерегает на каждом шагу, поэзия не может существовать вне ее форм — она должна быть уверена, что все, что существует, существует на самом деле. Слово, действительно оторванное от бытия своей духовной природой, слово в тот момент, когда оно становится поэзией, должно вернуться к тому, что есть, именно к этому определенному, в действительности существующему предмету. И здесь начинается открытие предмета, интеллектуальное, а не чувственно-поверхностное, познание мира. Интеллектуализация тувимовской лирики в 30-е годы несомненна, а поисками «чистого» слова и постоянными возвращениями к материальному миру — этим вечным единоборством с поэтическим языком Тувим проложил свою собственную тропинку в лирике XX в.

Добыть слово, «оседлать хаос» можно лишь трудом, тяжким, как труд каменотеса, — этот мотив настойчиво звучит в разных вариантах («Труд», «Наборщик», «Лучше бы камни тесать...»). Каждый раз поэт сжигает себя и восстает из огня, чтобы «переплавиться в каплю мира», его слово — «слово в зените, ни смерть и ни жизнь. Абсолютное, чистое слово — праматерь» (непереводимое *moja rzecz* — «мое слово», «мое дело»). Здесь кроется инспирированное Норвидом историческое понимание слова, родившегося в глубине веков, в корне своем сохранившего праобраз ми-

пущего. «Родословная и история слов — достоверные свидетели в исследовании древних народов, их интеллектуальной и материальной жизни (когда сами предметы не сохранились), отношений с соседями, наслоений различных цивилизаций и перемещений по земле, по «показания» этих свидетелей только тогда имеют ценность и вес, когда даются перед трибуналом науки...», — пишет Тувим в разделе «Пегас дыбом», посвященном этимологическим исследованиям. Многочисленные словотворческие эксперименты — со словом *dojrzałość*, из которого поэт извлекает прастарую *źrż* («Источник»), со словом *jarząc*, что значит «жечь яром, пра-яром огня» («Яр») и т. д. — это веки возвращения к материальному бытию, но не сенсуальному, а философско-интеллектуальному овладению предметом.

Пожалуй, самое виртуозное произведение — «высшая школа вольтижировки на Пегасе» — фантазия на тему зелени, где в «летописи роста» этого слова поэт пытается обрести «поля родного Словополя»:

Род их зелен, буен, непокорен!
Спорят: кто измерит бездну Зели;
Кто найдет, придя к предельной цели,
Корень Зели меж других зелинок —
Всяческих зелишек-небылинок,
• Кто из них сквозь златоцвель болотца
До истоков зелья доберется,
Зельчиков натеребит зеленых
На межах подсловья отдаленных,
Кто на шумном зельбище природы
Праотца найдет — Зеленорода?!

«Зелень»

Перевод Л. Маргинова

Апофеоз и одновременно философское кредо поэта, который снова обрел мир, — в последнем предвоенном томике «Пылающая сущность», где утверждается «пылающая сущность явлений», «пылающая сущность мироздания», которая становится для поэта «корнем, истоком, первопричиной» («Сущность»). Утверждение развития, становления, созидания, в которых суть всего живого, — вот что отныне должно воплотиться в слове.

Затянувшийся романтический конфликт поэт — общество, пройдя через стадию устранения и отчуждения от мира («Золотая польская осень», «Вновь это шаркашь» и др.), выливается в яростное отрицание окружающего. Тувим-лирик, который страстно мечтал о лиро-эпической поэме¹ и смущенно-снисходительно отно-

¹ В межвоенном двадцатилетии Тувим постоянно искал различные большие лирические формы — поэмы, поэтического рассказа, цикла сти-

сился к своей «побочной» эстрадно-сатирической продукции, одним дыханием создает произведение — фантастический слав напряженного интеллектуального поиска в лирике с гомерическим хохотом, выросшим отчасти из кабарежной сатирической песенки¹. «Бал в опере» (1936) — это поэма-гротеск, издевательский рекевием безумному миру, который стремительно и неудержимо мчится в преисподню небывалого военного катаклизма. Действительность польского тоталитарного режима с его деформирующим воздействием на все атрибуты государственной жизни: мещанство, возведенное в космическую степень; коррупция, которая оборачивается адской свистопляской постоянно сменяющихся правительственных кабинетов; дефензива (польская охранка) — насильственный партнер народа, лишённого всех прав и свобод, мистифицированный до божественного ранга всезнающего и всевидящего ока, — эта действительность продиктовала художественную форму Страшного суда над ней. Форму разоблачительного, выносящего приговор гротеска. Гротеск, который то смешил, то пугал читателя гиперболизированной обывательщиной, деформированными деталями будней, и входил как составной элемент во многие стихотворения Тувима, — в поэме «Бал в опере» лег в основу структуры всего произведения. Необычная конструкция поэмы позволила расширить и органично использовать технику, родившуюся в поэтике разнообразных современных литературных школ. Тувим не деформирует действительности, он создает объективную поэтическую реальность средствами смеха. Эту возможность, заложенную в гротеске, поэт почувствовал давно, еще в 1918 г. он писал об этих «взаимоотношениях» действительности и гротеска: «Вот — взгляд, блуждающий, например, по кафе: блеск ламп, подвижная толпа, звон, музыка, быстрые кельнеры... И вдруг глаза начинают шарить: все исчезает, остаются лишь углы, где скачут неприятные точки, точки; взгляд разбивается в этом сером уголке на тысячи чертей, чертиков, и уже через минуту этот муравейник застынет — соберется или расплывется в глупой ухмылке, которая, словно говорит: Я? — нет!.. Я??? — ничто!.. — Невинность!» («Гротеск»; сб. «Пляшущий Сократ»).

Этот гротеск, кроющийся в самом бытии, только на этот раз бытии уже санационной Польши, Тувим извлекает на свет рампы

хов. Попытки не были завершены. См. фрагменты незаконченных поэм — «Крылатый злоумышленник», «Референт», «Из стихов о Малгожатке».

¹ К сожалению, мы не имеем возможности рассмотреть политическую сатиру Тувима, его эстрадную сатирическую песенку, лучшие образцы которых были изданы поэтом в томе «Ярмарка рифм». Политически острые, злободневные и издевательские, эти стихи, хотя и второстепенные, подчиненные (такими считал их сам поэт), сыграли огромную роль в его творчестве. Осмысление переворота Пилсудского, фашизации страны, событий в Германии и Испании в таких стихах-песенках, как «Эйя, эйя, аляля», «Дядек», «Возьму я контуш», «Хайхитля» и др., и сейчас поражают глубоким общественно-политическим сознанием.

оперной залы: черты санации, и в жизни страдающей слоновой болезнью, гипертрофируются до абсурда.

Отказавшись от традиционных героя и фабулы поэт «монтирует» поэму из нескольких признаков обезчеловеченного режима. Такой прием не только дает огромный динамический заряд всему произведению, но создает иллюзию полной картины общества. Мир тувимовского гротеска зиждется на трех образах: деньги — этот ящер капитала, который золото-серебряными кольцами обвивает весь мир; идеология, что своим нематериальным флером из слов, словес и словечек прикрывает разрушительную работу золотоносной гадины, и «всеобщий шпик» — сыщик, гарантирующий неприкосновенность того и другого.

«Адъютанты деяний, свершений, идей» — деньги вращаются в чертовом круговороте, то дробясь, распадаясь, оборачиваясь «бомбой, радио, воблой, панелью» («Булка — грош, Война — миллион»), то сплавляясь в мистического Левиафана, который снова

Ползет, превращаясь в серебряных крыс,
В биллионы блох и вшей дробится,
Чтоб снова в серебряных крыс превратиться.
Чтоб вши и гроши в кошельках завелись,
Чтоб вновь копошились грошами, мышами
За нами, под нами, внизу — под ногами,
Сухой бумагой шурша и взлетая
И снова в золотого тельца вырастая,
Плодись, растекаясь по весям и градам,
То соединеньем, то снова распадом,
Кружа, миллиардись от дьявола к черту,
От черта до беса приплодом червивым,
Клокочет, ползет прокаженным эскортом,
И скачет и вьется конвоем паршивым¹.

Этот образ достигает затем кульминации в гротескном переосмыслении библейского мифа о Вавилонской Блуднице на звере багряном², который в поэме становится «глистою величины допотопной», «огромным ящером», «денежным гадом», а приехавшая на нем «сиятельная Курва Мать» — шансонетка

.... веселая

В цилиндрике набок — дама голая.
С ярко накрашенными ногтями,
С размалеванными грудями
И с моноклем в глазу зеленом,
Вся в рекламном огне неонном,

¹ Поэма цитируется в переводе Д. Самойлова.

² Кстати, отрывки из главы XVII Апокалипсиса от св. Иоанна были предпосланы в качестве эпиграфа к поэме в первом издании.

Какая шлягер:

«Кому бы дать?»

Кому бы дать?

Кому бы дать?» —

— блестящее современное травести библейской блудницы.

Стоит, пожалуй, проследить, как Тувим «осовременивает» библейскую версию: пурпур и багрянец с одеяний древней распутницы окрашивает маникюром ногти, косметикой расписывает ее «вымена»; изумруд из ожерелий вставляется в моноколь, а сияние камней разливается неоновой рекламой; так «мать разврата и омерзительности земной» из Апокалипсиса в современной гротескной своей ипостаси — «Курва — Мать, Курва — Брат, Курва — Рвать» — становится своеобразным воплощением капитала.

Странное, искалеченное слово — «малюсенькое, сладенькое идеоло» — возникает поначалу весьма прозаично — «в конфекции «Юло» клочок вчерашней газеты с буквами ИДЕОЛО». Деформация слова дает неожиданный результат — «идеоло» приобретает специфический оттенок, становится выразителем духа фашизированного государства. Во вселенском канкане, где «идеоло» часто солирует, приоткрывается завеса, за которой это коротенькое слово выглядит далеко не безобидно:

Идеоло-идеали

Дела! Духа! веры! воли!

Дела! Дела! Слов не надо!

.

Дать им духа! В лоб прикладом,

Духа! Залпами

По

Взвод-

Но!

Раз!

Два!

Урра, панове!

Духа, панове!

Дела, панове!

Для того чтобы уяснить суть и результат деформации слова «идеология», вернемся на минуту к реальной действительности независимой Польши и постараемся разобраться в шифре понятий, столь употребительных в официальном обиходе. В гражданском цикле «Из стихов о государстве» (1935) Тувим с публицистической точностью обнажает националистическую демагогию — «систему

явной подделки слов»:

И если не сходится баланс,
Когда вновь нужны пошлины и налоги.
Власть апеллирует к совести
Терминологией романтических произведений.

Деяние, Дух, Вера, Идеал — выстраданные в борьбе за национальную свободу поэтами-романтиками, что писали эти слова «горькими чернилами из крови и слез», стали «словами фальшивками», словами-ширмами. То, что притаилось за этими ширмами, поэт извлек на свет божий рентгеновым лучом гротеска. «Идеоло» как бы перевоплощаясь в эти понятия, дискредитирует их и своей чисто формальной ущербностью (это словечко — даже не идеология, а всего лишь идеоло) и, как увидим далее, смыслом. Даже звуковые перевоплощения «идеоло» неожиданно образуют новую смысловую грань — «идеоло—идеали». Соседство постепенно исчезает, «идеали» начинает самостоятельное существование, превращаясь, наконец, в полновесный «ИДЕАЛ!», и уже на равных правах с «идеоло» победно шествует через всю поэму — «О ИДЕОЛ! О ИДЕАЛ!» (материнская клетка «идеоло» редуцировалась еще на один звук).

«Идеол» раздвигает свои ширмы в дерзком даже для Тувима контрасте: звук выскакивающих бутылочных пробок — залпы по безоружным людям. За ширмой, оказывается, расстреливались непокорные, бунтующие, голодные:

Одно лишь
Чудо
Произойдет —
«Кельнер, еще бутылку на лед!»
Бац! бац!
И все опустело,
И тащат в ворота с площади тело,
Бац! бац! Из-за поворота
В торец, в торец — и вот уже кого-то
Копытами бац до крови
Кон
Ни
Ца!
Раз!
Два!
Урра, панове!
Мало, панове!
Браво, панове!
Бац! бац!
В темя до крови!
И кровь на земле!
И наземь — солнце!

Тема сыщика, вездесущего шпика, вводится в поэму пародированно-реалистической сценкой: «в гардеробе ждут бесстрастно трое штатных, двое частных», которые ведут глубокомысленный разговор о преимуществах разных сортов обуви. Но даже шаржированные реалии быстро исчезают, образ мистифицируется, становится всеобъемлющим и условным одновременно, что дает предпосылку его разоблачения.

В гардеробе, в бальной зале,
И под крышей, и в подвале,
И под сценой, и в буфете,
И в проходе, и в клозете,
И в курилке, и в конторе,
В бутафорской, в коридоре,
Там, где пляшут и рыгают,
Сыщик сыщику моргает...

Сыщик оказывается даже в жирандоли, а постоянный рефрен: «сыщик сыщику моргает» — преследует читателя через всю поэму. Одновременно мистификация раскрывается, образ сыщика снижается и осмеивается обесмысливающим первобытно-примитивным мотивчиком — «удибидибиндья-удибидибиндья». В статье об использовании глоссологий, т. е. лишенных смысла звукосочетаний, в поэзии («Атули мироглады», 1934) Тувим ссылается на Диккенса, который где-то заметил, что бессмысленными словами, одним лишь их звучанием, упиваются часто люди, например, в формальном судопроизводстве, где многие понятия и термины настолько устарели, что уже ничего не обозначают, а выражают лишь никчемность, ненужность их «носителей». Это свойство глоссологий — освобождение слова от всяких связей с действительностью — особенно было важно в этом случае: «удибидибиндья», вызывая в нас протест, уже начинает «значить». Явление, суть которого выражается нечленораздельным и бездумно-пошловатым «удибиндья», антигуманно по сути своей. Кульминация абсурдности этого явления — в человечески бессмысленном и в то же время многозначительном переплясе двух словесных уродцев:

ИДЕОЛО, ИДЕОЛО
Идеоло идеали
Лари фири лафириндья
Удидибидибиндья, удидибиндья!

Есть еще одна «тема» в поэме Тувима, которую критика, в поисках положительного начала, частенько противопоставляла миру, обреченному на гибель, — это внешне идиллическая тема про-

сыпавшихся городских окраин и пригородных сел. Но Тувима, автора стихотворения «К простому человеку» и следующих строк из «Мелодии Варшавы» (1932) трудно заподозрить в том, что он не видел поднимающегося на борьбу рабочего:

...Из сердца грустного города
Уже растет,
Набухает гневом
Повая песнь.
И знамя плывет над тронами,
Несет оно народный гнев, мести гром,
Бросая посев будущего,
Цвет его — красный,
«Ибо на нем рабочих кровь»...

Дело, очевидно, в другом — в сознательном отборе лишь тех явлений, которые поэт осудил в своем произведении. Именно поэтому идиллическая картина просыпающихся городских предместий коварна. Она напоминает скорее лубок, стилизованный профессиональным художником-пронистом. Есть в ее спокойствии что-то от тонкой насмешки таких стихотворений, как «Старички». По сути дела это тот же самый мир, где всевластный Архикратор дает бал, только вверх ногами. В самом деле, достаточно проследить, как развивается эта тема: глава 6 — рассвет, «в город тащатся телеги с овощами», глава 7 — раннее утро в той же «элегической», чуть измененной тональности, «едет за город обоз ассенизационный», в главе 9 — не требующее комментариев разрешение темы:

Едет из села обоз
Зеленью груженный,
Тянется в село обоз
Ассенизационный.
У заставы разошлись
По дорогам сонным,
Словно свадебный кортеж с похоронным.
Едут в город — зелень, туши, головизна,
Едет добрый навоз на поле.
Начинает новый день отчизна,
Чтобы выполнить предначертанья
Своей исторической
Роли.

Все образы поэмы — эти грандиозные «куски» государственного бытия, словно живьем вырванные из польской действительности, затем гротескно переосмысливаются поэтом. Экспозиция каждого из них реалистична, более того — «заземлена» бытовыми приметами. Так введены в поэму «идеоло» и «удибиндья», также

буднично начинается и коловращение денег —

Ночью — только в дорожных кассах
Осторожно,
Сонно,
Разменно,

А в игорных притонах — страстно,
А в борделях — самозабвенно. . .

.
Из карманов, шкатулок и портмонеток,
В портмонетки, карманы, шкатулки,
За трамвай, за кочлег, за газету

и т. д.

Только позже деньги обращаются Левиафаном и, наконец, златоносной гадиной вползают в бальную залу. Отделенность, несвязанность этих образов (они даже внешне разделены главами) выражает негармоничность, разобщенность мира, детали которого не подогнаны как следует. Действие поэмы — собственно «действия», длящегося во времени, нет, каждая тема развивается по законам саморазоблачения — поначалу еще как-то организовано реально отмечаемым временем. «Гости» съезжаются на бал (кстати, «гости» — это, скорее, марионетки, условно обозначенные лишь одной чертой: «подъезжают горностаи и брайтшванцы, барбароссы, оксенштерны и браганцы», и т. д.), главы отсчитываются часами: — «Час. Оркестр изнемогает», «Три на ратуше пробило» . . . Внезапно время словно исчезает, образы мистифицируются. Все и вся в бесстыдном вселенском «панканкане» сбивается в алчный, похотливый клубок, рвущий «клыками-клинками» златоносное Грандиозное Чрево и под «туш железного оркестра», «фотовыстрелом во мраке» исчезает. Описание вакханалии насыщено одновременно приметами эсхатологическими и утрированно-низменными. Это гротескное сближение выдержано до самой кульминации: кончина мира сопровождается гнусным издевательским хохотом макак. Так «прочел» заключительную главу и известный польский художник Б. Линке, который иллюстрировал поэму и которому, несомненно, близок тувимовский гротеск: сошествие Христа на землю, фигура его выполнена эстетически безукоризненно, сопровождается обезьянами, в корчах хохота падающими с зодиака.

В поэме есть потки космической катастрофы, страшного суда над миром, но это мир определенной эпохи, и суд над ним выражен не в трагично-катастрофической (что часто оборачивалось бегством от него), а в последовательно-гротескной поэтике. По сути дела, каждое слово родилось в Польше санационной, Польше — символе эпохи кафе-шантанных государств. Поэтому так пародийно контрастирует с темой и в то же время выражает суть ее, темп канкана, в котором выдержана вся поэма.

1939 год начал эпоху проверки человеческих и художественных ценностей. Эта эпоха — в жизни Тувима эпоха сентябрьской катастрофы и оккупации, унижительных скитаний в Румынии, Франции, Португалии, Бразилии и Нью-Йорке, борющегося Варшавского гетто, баррикад восстания и сожженной в пепел столицы, освобождения и создания новой, народной Польши — эта эпоха создала «поэта с шестым органом чувств — чувством событий». «Пылающая сущность событий» материализуется в такие неслыханно-чудовищные формы, что поэтическое слово на какое-то время оказывается не в силах совладать с ними. Глубокое художественное осмысление эпохи газовых камер и печей требовало времени и некоторой дистанции. Может быть, поэтому Тувим возвращается к опыту великих изгнанников-романтиков, создавших свободную лиро-эпическую поэму с условной фабулой, на периферии которой поэт мог делиться с современником своими страстями и отчаянием, философскими размышлениями, даже политическими соображениями. Польская критика много и подробно говорила о том, насколько правомерно возрождение этого жанра почти через сто лет и в совсем иных условиях, — здесь важнее, очевидно, другое: относительно свободная композиция дала возможность из воспоминаний (а «Цветы Польши» — это поэма воспоминаний) перекинуть мостик ассоциаций в сегодняшний день и как-то оценить события, для поэтического осмысления которых еще не родилась новая форма. Эти «отступления», комментарий к тому, что было пережито тогда, до 1939 г. и там, на родине, написанный сегодня и здесь, в эмиграции, — живое и страстное свидетельство поэта, которого «эпоха каждый день рождает заново».

Фабула — история садовода и художника-самоучки чудака Дзеверского и его внуки Анели — небрежно искусственна, да и не завершена (Тувим написал лишь первую часть поэмы, составляющую, впрочем, целую книгу).

Настоящие же польские цветы — воспоминания и лирические размышления, весьма условно организованные этой фабулой, — связаны в пестрый и буйный, но тонко подобранный букет, ибо искусством «*Farbenlehre*» Тувим владеет в совершенстве. Здесь весенняя сирень далекой Варшавы, нежно-лилейные нюансы первой любви и первого «открытия» поэзии Стаффа; буйно-зеленое юношеское лето в Иновлодзи и васильковые прогулки девочки — сестры Ирены во ржи сменяются зловеще-багровыми отсветами пожарниц в Лондоне, который бомбят фашисты и где сейчас живет сестренка. Пастельно-лирические оттенки перемежаются резко-контрастными, «социальными» сочетаниями. В поэме снова акцентируется тема «простого человека», «гражданские темы» и разработаны они значительно богаче, чем в лирике прежних лет.

Оловянно-серый от металлической пыли рабочий «бросает остатки сил в зев шалеющей машины»; кирпично-красные пятна на щеках снедаемого чахоткой наборщика; желто-серый старик-

рабочий — ибо «голодно, холодно, грязно, плохо»; синевато-лиловый рот девушки — подручной в магазине мод...» И вдруг — баррикада, а над ней

Знамя — вызов, знамя — гнев:
А цвет его — красный,
Ибо на нем рабочих кровь.

Описание Лодзинских баррикад 1905 г., увиденных поэтом-ребенком из окна квартиры, напоминает детский рисунок, или картину, выполненную художником-примитивистом: непосредственно-отчетливая и статичная пластика защитников баррикады и роты солдат во главе с неправдоподобно маленькой фигуркой офицера, вызывающе-яркие, контрастирующие, пронзительные краски. Золотой пунктир выстрелов (так рисуют дети), черная волна толпы, заливающая улицу, и над ней пылает красное знамя, а потом «лужи крови: лилкий пурпур лодзинских цветов», «запекшаяся карминовая роза» на мундире убитого офицера...

И вот этот кармин и пурпур уже в зареве пожаращ Варшавы, отраженном в Висле, которой поэт, «полный надежды и отчаяния», слагает гимн:

И когда над тобой взорвался небосвод,
Ты плыла в пурпурных отсветах
Непоколебимо,
Гордо и свободно,
А дома города, как факелы,
Но траурно опущенные вниз,
Двигались в твоей глубине огненной процессией...
Мы вернемся, Висла, за этим пурпуром,
Сохраненным в твоей глубине,
Вернемся с вихрем, одушевленным гневом
И новой молодостью, новой верой...
Этот вихрь — взнесет наш кулак —
И блеск, и крик, и стих, и кровь!

Социальная «Farbenlehre» углублена еще одним, пожалуй, из самых впечатляющих в польской лирике, образом — «лимфатичных детей» Лодзинского района бедноты — Балут. Серо-синие прозрачные личики, словно вырезанные из тонкой бумаги, контрастируют с радугой красок, стекающих с ткацких фабрик в канавы. Расцвеченные этой радугой плывут в канавах жалкие бумажные корабли-мечты. Образ печального ребенка, склонившегося в сумерках над лужей и пускающего кораблики, хрупкие как мотыльки, стал щемяще-близким...

Еще в раз в творчестве Тувима ветер далеких океанов приносит песню «безумца» Рембо. Образ-символ пьяного корабля становится у польского поэта не только выражением ностальгии. Изведав «нагромождение чудес и разливы красок», познав «не-

вероятные флориды» поэтического слова, скиталец возвращается вновь к детству, в котором начались странствия по вселенной. Поэтическое детство Тувима — безыскусственное слово, восторженно открывающее мир. Мотив возвращения на родину, родину — Польшу и родину простого и «единственного» поэтического слова — звучит в разных вариациях. Вернуть словам их «подлинность» («чтобы закон всегда значил закон, а справедливость — справедливость») и простоту — такой путь избирает поэт на этот раз. И недаром Пегас, вдохновенный «аполлонов конь», во многих партиях поэмы становится «ветеринарной клячей», вырезанной из жести лошадкой на крыше дома, которая совсем неспособна взвиться к звездам.

В истории бывают ситуации, когда не поэт примеряет и подгоняет слово к событиям, а их «пылающая сущность» обнажается и огнем проверяет подлинность этого слова. Такое испытание выдержали строки из поэмы «Цветы Польши».

Кристина Живульская, прошедшая Освенцим, вспоминает, как узницы Бжезинки, пытаясь выиграть борьбу за жизнь, каждый вечер после поверки всем баракom молились строфами Тувима, бог весть, каким чудом дошедшими до них:

Тучи над нами зажги пожаром,
Ударь в сердца золотым колом,
Открой нам Польшу, как молнией
Ты открываешь грозное небо...

Для людей, каждый день умирающих от голода и каждый день сжигаемых в печах, самые простые слова — «верни нам хлеб с польских полей, верни нам гробы из польской сосны» — обретали небывалое содержание, наполнялись сверхчеловеческим смыслом, который даровал волю к жизни. Тувим не закончил поэму — в 1946 г. он писал: «Откуда взять слова? Они были бы пародией на истинные чувства. Уже довольно давно, и я знаю, когда — в июле, августе 1944, — мной овладело отвращение к так называемому «выражению чувств». Для поэта это трагедия. С того времени я прервал работу над «Цветами Польши». Может быть, возвращение на родину поможет мне обрести веру в поэтическое слово».

Летом 1946 г. поэт возвращается в Польшу, без колебаний и до конца приняв художественную, общественную и политическую ответственность за слово. Он много работает для театра, переводит, составляет антологии польской фантастической прозы и поэзии, готовит для печати первую книгу «Цветов Польши», «Бал в опере», несколько изданий избранных стихов, «Пегас дыбом», но «лирический кризис» продолжается. В 1949 г. поэт записывает: «... моя родина... попала в огромный, самый великий в своей истории вихрь перемен. С искренностью, которая мне может дорого

стоить, я признаюсь, что как поэт я не дорос до высоты происходящих событий. Не дорос художественно. Не могу художественно овладеть ими. Не могу поспеть, не могут превысить — ибо поэт должен превышать. Это вовсе не значит: бежать, отделиться, вознестись над (будто «самое главное — искусство»). Поэт хотел бы возвышающиеся над действительностью вершины связать в синтетический узел эпохи. Именно в этом — единственная воля, единственная цель дальнейшего творчества».

Одной из таких вершин, с которой поэт мог начать покорение действительности, естественно стала гражданственно-политическая тематика, «освоенная» им еще в лирике межвоенного двадцатилетия. Именно политические стихотворения, написанные в 1952 г., а позднее вместе с несколькими более ранними, вошедшие в раздел «Новых стихов», дали поэту уверенность, что он преодолевает, наконец, затянувшийся кризис¹. Эти стихи — «слово», сознательно отданное «служению делу» («Ежи Борейше»). Естественно, основное место в них занимает «простой человек», но не тот подавленный и угнетенный, что был героем ранней лирики, и даже не тот, ставший реальной исторической силой, но который еще должен обучиться азбуке классовой борьбы («Простому человеку»). Простой человек новых стихов поднимает из руин Варшаву («Ab urbe condita»), дочь бедняка-крестьянина, на «высоте исторических задач» становится хозяйкой своей судьбы и судьбы страны («Встреча в 1952 г.»), варшавский рабочий вносит в «Творческий Банк Всенародный самородки сокровищ Аляски» («Золото»). Немало теплых строк посвящает Тувим Советскому Союзу, «народу ста народов». Разрабатывая «гражданскую» тему, поэт возвращается к «поэтике повседневности», к поэтике своей молодости. Для изображения из ряда вон выходящего события он пытается простое слово поднять до вершины его значения, отсюда этот страстный призыв:

Вернитесь ко мне, все слова простые,
Забывшие, стертые, обыденные,
Новым светом зажгитесь во мне...

«Клич»

Может быть, следующим шагом преодоления «лирического кризиса» стала бы та область лирики, в которой Тувим начал напряженную философско-интеллектуальную разведку в 30-е годы. Очевидно, мостик, перекинутый из сегодня к пьедесталу, на который поэт поднял поэтическое слово в те годы, мог бы стать началом пути, на котором современная лирика овладевает сложным и грандиозным Сегодня.

Юлиан Тувим умер 27 декабря 1953 г.

¹ Об этом свидетельствует в своих воспоминаниях секретарь Тувима Х. Росскова.

Владислав Броневский

(1897—1962)

Владислав Броневский вошел в историю литературы как выдающийся революционный лирик. Органическая связь с борьбой за социальное освобождение пролетариата и с национальной общественно-культурной традицией, идущей прежде всего от великих польских романтиков, обусловили силу и неповторимое своеобразие поэтического искусства Броневского.

Броневский родился 17 декабря 1897 г. в Плоцке. Здесь, в живописнейшем уголке привислянского края, прошли его детские и юношеские годы. Броневский воспитывался в интеллигентной семье. Его дед имел университетское образование, бабушка преподавала музыку. Отец Владислава, банковский служащий, рано умер, и мальчик рос у бабушки. Ученик единственной в городе польской гимназии, он в школьные годы много читает, увлекается Жеромским, романтической поэзией, массу стихов Мицкевича и, особенно, Словацкого знает наизусть. По-видимому, с семейной традицией было связано и юношеское увлечение Броневского творчеством Мечислава Романовского: идеалы 1863 г. весьма почитались в семье будущего поэта; многие из членов этой семьи участвовали в восстании, одним из центров которого был Плоцк.

Будучи еще гимназистом Броневский становится членом Организации независимой молодежи, позже участвует в формировании отряда бойскаутов, а пятнадцати лет вступает в военизированный «Звёздек стшелецкий», готовивший кадры для будущих легионов Пилсудского. В конце 1914 г. в гимназии начинает выходить печатавшийся на гектографе журнал «Молодые идут», основателем, редактором и почти единственным автором которого был Броневский. Под псевдонимом Ян Чамара он печатает здесь ряд статей и несколько стихотворений, отмеченных влиянием Романовского, проникнутых реминисценциями из романтической поэзии. Публицистическое содержание журнала свидетельствует о том, что Броневский, увлеченный идеей национальной независимости, достижение которой воспринималось им как условие социальных преобразований, борьбы за равенство и справедливость, испытал



Владислав Броневский

в те годы сильнейшее влияние идеологии ИПС-«фракции», руководимой Пилсудским. В апреле 1915 г. будущий поэт вступает в созданные Пилсудским польские легионы, которые сражались на стороне центральных держав.

Два года провел Броневский в окопах империалистической войны, а в 1917 г. разделил судьбу legionеров, разоруженных и интернированных за отказ присягнуть на верность Австрии. После освобождения он в начале 1918 г. сдает экстерном экзамен на аттестат зрелости и осенью поступает на философский факультет Варшавского университета. В 1919 г. с началом польско-советской войны Броневский возвращается в армию, хотя взгляды его к этому времени претерпели определенные изменения. Он не отрешился от ложных надежд на Пилсудского и легионы, на то, что они окажутся борцами за общественное переустройство Польши. Но в дневнике его появляется характерная запись: признание, что его «совсем не привлекает война с русскими». Дальнейшему углублению внутреннего кризиса способствовали и события польско-советской войны, и русские книги, прочитанные в то время, и роман А. Барбюса «Огонь», поразивший Броневского развенчанием «романтически-милитаристской блажи».

В 1921 г. в чине капитана Броневский демобилизуется из армии и переезжает в Варшаву, где продолжает (до 1924 г.) занятия в университете. В 1922 г. он вступает в объединявший учащихся и студентов Союз независимой социалистической молодежи, идеологически связанный с ИПС, и в это же время устанавливает связь с коммунистами. В 1923 г. в Народном университете Броневский знакомится с литераторами-коммунистами Станде и Вандурским, в том же году начинает сотрудничество в «Новой культуре» (1923—1924), становится в 1924 г. ответственным секретарем его редакции. Борьба польских коммунистов определяет отныне жизненный и поэтический путь Броневского.

Одновременно расширяются литературные интересы Броневского. Уже будучи студентом, он открывает для себя поэзию Норвида («сердечный друг и мастер», «благороднейший тип художника. Сегодня несуществующий»). Он внимательно следит за развитием новейшей польской поэзии, выделяя среди многочисленных литературных групп того времени «скамандритов» и «футуристов». Цена художественное богатство поэзии «скамандритов», Броневский не разделял их восторженного жизневосприятия, возведенного ими в ранг программного принципа. Футуристы импонировали ему бунтарскими настроениями, лозунгами связи с массами, стремлением к общественно-значимому искусству, но отталкивали нигилистическим отношением к традиции.

Читает Броневский и зарубежных поэтов, в том числе русских (Блока, Ахматову, Есенина), которых пробует и переводить. При первом знакомстве с русской поэзией тех лет, Броневский

сразу же выделяет Маяковского, о чем свидетельствует дневниковая запись конца 1922 г.: «Маяковский самый главный из всех, он показал мне совершенно новые миры. Эпос. Революция — ее апофеоз. Культ массы. Поэзия — борьба. Общественная определенность поэта. Новые формы...» Перевод стихотворения Маяковского «Поэт-рабочий», (в конце жизни Броневский писал, что оно «пополнило» его «фронтовые, еще поверхностные, уроки марксизма») стал первым из опубликованных поэтом (в «Новой культуре», в январе 1924 г.) произведений, под которым он поставил свое имя. Печатавшиеся до сих пор стихотворения, заметки, рецензии — подписывались псевдонимом или криптонимами.

Первый поэтический сборник Броневского «Ветряные мельницы», вышедший в самом начале 1925 г., составили стихи 1922—1924 гг. Сборник открывался своеобразным поэтическим триптихом: стихотворениями «Молодость», «Soldat inconnu»¹ и поэмой «Последняя война». Броневский принес в литературу «дыхание» войны, с которой сорван покров юношеских иллюзий. «Растаяла молодость грязным мокрым снегом», — писал он в стихотворении «Молодость». Лирический герой «Soldat inconnu» — это «человек с ружьем», жертва войны, тот, кто больше всего на ней пострадал и кто не может и не хочет примириться с миром, «несытым войной и кровью», готов подняться против него «с карабином», его сердце «проткнуть штыком».

Наиболее ярко антивоенные настроения Броневского выражены в поэме «Последняя война». В фантазии поэта оживают миллионы павших в мировой войне, солдаты разных стран и народов. Поэма прозвучала как голос боли и гнева, автор ее говорил от имени тех, кого отрезвила обстановка послевоенной Европы, кого революционизировали война и пример советской России. Панорама событий — крушение старого мира, его «религии», его «законов» — раскрывается в картинах-строках, сменяющих одна другую, как кадры в ленте кинохроники. Соответственно происходит смена ритма, передающего то суровую торжественность могучего чеканного солдатского марша, то стремительную «музыку» боя, то (в финале произведения) состояние душевной гармонии, возникающее вместе с мечтой о будущем, которое рисовалось поэту «родиной победной любви», землей, «расцветающей розой, пламенным цветом — любовью», временем, «когда уже никто не будет делить огромной отчизны мира».

Уже в этом сборнике явственно проявились пролетарско-революционные тенденции в стихотворении-декларации «Рабочие». В нем Броневский нарисовал образ пролетария-исполина, создающего новый мир — «стоимиллионные города без богов».

Многие из настроений и образов, с которыми Броневский вступил в литературу, впоследствии в его поэзии не возобновлялись. Но они характерны для его порой сложного и трудного

¹ «Неизвестный солдат» (франц.).

идейно-художественного поиска. Антибуржуазная настроенность его поэзии проявилась не только в антивоенных стихах. Она ощущается в своеобразном лирическом мировосприятии, окрашивающим такие стихи, как «Тени», «Бегство», «Концерт». В них, «очертя голову», несутся «черные крестообразные иксы улиц», тревожно мечутся световые блики фонарей, деревья машут безлистными ветвями, будто пытаются вцепиться в кого-то, и «ветер-пес» за поворотом «молча хватает за горло». При всей туманности и многозначности этих образов за ними ощущается хищный и антигуманистический облик капиталистического города, мира, который — с его красками, звуками, движением — давит лирического героя, делает его маленьким и жалким, превращая в человека-тень (как герои стихотворения «Тени», черные и пугливые, «с лицами, истоптанными каблуками»).

Наиболее общая черта содержания сборника, присущая большинству стихотворений, — философия активного отношения к жизни — запечатлена, по-видимому, и в его заглавии. Возможно, что название «Ветряные мельницы» (в одноименном стихотворении этот обычный компонент польского пейзажа того времени выступал олицетворением мрачной силы) было навеяно увлекавшим Броневского образом благородного рыцаря Дон-Кихота. Во всяком случае такая, достаточно емкая аллюзия вполне вбирала бы в себя владевшее поэтом в ту пору чувство горячи и одиночества, а с другой стороны — его непримиримую и самоотверженную готовность к борьбе за правду и справедливость. О том, что образ, созданный Сервантесом, возникал перед Броневским в его творческих исканиях, свидетельствуют и дневниковая запись начала 20-х годов («Дон Кихот — мой друг: он олицетворяет для меня поэзию на фоне действительности»), и стихотворение «Дон Кихот», написанное в 1927 г. (опубликовано после смерти поэта).

Крах прежних романтических иллюзий, антагонистическое столкновение мечты и реальности определили лирическое настроение «Ветряных мельниц» и через него лексическо-образную систему и синтаксическо-ритмическое оформление стихотворений сборника. Уже в нем — хотя критики отмечали в тот период известную эклектичность поэтики Броневского — проявились многие черты, характерные не только для ранних стихов поэта, но и сохранившиеся в его лирическом «почерке» последующих лет. Это была контрастность, ставшая одним из существеннейших композиционных принципов поэтики Броневского, применение оксиморона, антонимические смысловые обороты («крылатое поражение»), стоявшие рядом с возвышенно-романтическими образно-лексическими конструкциями (типа «крылатая песня», «песня-птица», «флаги-птицы» и т. д.). Они стали для поэта в какой-то степени излюбленными, постоянными, встречаясь в его лирике на протяжении ряда лет.

Два года, отделявшие выход первого сборника от второго, были очень существенными в творческой эволюции поэта. В это время он работал (после закрытия «Новой культуры») секретарем редакции еженедельника «Ведомости литературы». Здесь (разумеется, наряду с пролетарскими изданиями) Броневский довольно часто публиковал свои произведения. Однако не это факт имел решающее значение для определения позиции поэта в польской литературе межвоенного двадцатилетия.

В ноябре 1925 г. Броневский, Стане и Вандурский создают литературную группу, названную, как и изданный ими коллективный «поэтический бюллетень», — «Три залпа». В манифесте-предисловии к сборнику они провозглашают «высшим содержанием» своего творчества борьбу «за новый общественный строй».

С этого времени значительно расширяются связи Броневского с польским революционным движением. Он выступает в рабочих аудиториях, участвует в издании коммунистических бюллетеней, с 1925 г. в течение пяти лет руководит рабочим самодеятельным театром. И уже в следующем сборнике «Дымы над городом» (1927), куда вошли и стихи, опубликованные в «Трех залпах», прежние «ветряные мельницы» начинают обретать конкретные очертания. Теперь появляются метафорические образы, социально-политический смысл которых предельно четок и ясен. Канисталистический город в поэме «Песнь о гражданской войне (вступление к поэме)» — это подобие «живого гроба», или «забрызганное густой, синей пеной» заводского дыма «огромное и грозное туловище», в чреве которого «пронзительно свищут» сирены, «одержимо» стучат машины, «скрежещут зубами» станки. Лирический герой «Песни...» все острее чувствует «дыхание битых, злых и голодных», загораюсь гневом, в который перерастает его неудовлетворенность окружающим миром. Процесс внутренней перестройки лирического героя, отразивший конкретно-историческую атмосферу польской общественно-политической жизни тех лет и в первую очередь настроения радикализирующейся интеллигенции и революционного пролетариата, запечатлен в стихотворении «Роза». Оно было своеобразным реквиемом, посвященным памяти Жеромского. Броневский полемизировал с писателем, чей общественный и моральный авторитет в Польше был огромен (это нашло своеобразное образно-композиционное диалогическое оформление: голос поэта — это одинокий «Стоп в вихре», которому противостоит «Хор»). Он приводил мысль: в Польше мало что изменилось за годы независимости — так же стонет земля, и остались на ней «те же самые обиды», которые «рождают демона бури».

Социалистическая революция предстает отныне в поэзии Броневского как единственно возможный путь осуществления освободительных идеалов. Творчество поэта все органичнее сливается со служением коммунистическим идеалам. В таких стихотворе-

ниях, как «Пионерам», «На смерть революционера» и другие, генетически связанных с конкретными лицами и событиями, возникает образ бесстрашного и гордого борца, полного веры в правоту пролетарского дела. Произведения Броневского несут в себе огромный эмоциональный заряд: в них раскрывается мироощущение человека сильного, мужественного, глубоко и сложно чувствующего. Отсюда огромный лирический накал его поэзии.

Развитие революционно-пролетарских тенденций лирики Броневского шло в русле романтических традиций, к которым поэт открыто тяготел: «Песня вечная... Песнь вихревая...», — писал он в одном из стихотворений сборника («О самом себе»). Но традиционно-романтическая символика: буря, вихрь, заря, вершина, гроза, парус — превращается у него в поэтический эквивалент чувств, понятий, событий, связанных с революционно-пролетарской борьбой. На первых порах именно они, а не образно-лексический материал, взятый из изображаемой действительности, преобладают в его поэзии, хотя одновременно Броневский щедро обогащает поэтическую речь, например, за счет лексики общественно-политического характера.

Традиции романтиков по-разному воздействовали на Броневского. С влиянием Словацкого связывают, в частности, свойственную Броневскому двуединость в изображении революционной борьбы. Оптимистически утверждая и прославляя эту борьбу, поэт одновременно ощущает и отражает в своей лирике ее драматизм: появляются мотивы «тысячи поражений», неизбежных на пути к победе, жертвенности и анонимности подвига «не высеченных в мраморе», «солдат без славы» («Нике» и другие стихотворения). Драматическое начало в поэзии Броневского было обусловлено противоречиями новой эпохи польской истории, сложностью и остротой развертывавшейся классовой борьбы. Одним из первых в польской литературе он постиг все значение революционной борьбы пролетариата, «гражданской войны» за свободу и счастье трудящихся. Поэт сознавал всю глубину разрыва между вековыми идеалами народа, традицией освободительного движения (а с нею он был кровно связан) и современной ему реальностью. Осознание этого разрыва влекло за собой и ощущение душевной тяжести. В стихах Броневского появляется лирический герой, которому ведомо чувство тоски, одиночества и отчаяния, что с большой эмоциональной силой выражено, например, в стихотворении «Листопады» («Я всю свою жизнь срываюсь и падаю»... «Злые листопады вцепились в меня черными пальцами веток»). Считая назначением своего искусства участие в борьбе пролетариата, Броневский, как и другие современные ему социалистические художники, прежде всего Маяковский, стремился сделать поэтическое слово революционно действенным, «оружием» класса. Примечателен в его стихах поиск соответствующего образного эквивалента такого понимания поэ-

зии: «пуля», «снаряд», «хлеб насущный», «развевающееся в бою знамя», «маяк в буре», «надежда», «сигнал к бою». Взгляды Броневского достаточно полно воплотились в стихотворении-манифесте «Поэзия». Здесь прозвучали, кстати, и полемические ноты, связанные с отношением к романтической традиции и к поэзии конца прошлого века. Не принимая устаревшего, но все еще сохраняющего известное обаяние стереотипа поэзии, подобной «серебряному сну», «майской ночи», «убаюканной жасмином», поэт провозглашал, что «живым нужны вдохновение, широкий размах и крылья». В 1925—1928 гг. Броневский довольно активно выступает с литературно-критическими статьями и рецензиями, среди которых особенно значительно его выступление в дискуссии вокруг пролетарского искусства: «Вчера и завтра поэзии в Польше» (1928).

В 1927—1928 гг. Броневский сотрудничает в журнале «Дзвигня», в создании которого он принимал активнейшее участие, но который, как и предшествующие пролетарские издания, был вскоре закрыт властями. Такова же была судьба и другого журнала, где работал поэт, «Месенчника литератцкого» (1929—1931), с той только разницей, что закрытие его сопровождалось арестом Броневского и других членов редакции и несколькими месяцами тюремного заключения по обвинению в пропаганде, «враждебной существующему строю». Участие в издании литературных журналов, направлявшихся КПП, имело для поэта большое значение. Здесь были опубликованы многие его произведения, впоследствии вошедшие в очередной сборник — «Печаль и песня» (1932). Произведения эти, сыгравшие большую роль в развитии революционного сознания польского пролетариата, не могли, конечно, появиться ни в каких других изданиях того времени. Генетически такие произведения, как «Лодзь» (1927), «Элегия о смерти Людвика Варыньского» (1928), поэма «Парижская коммуна» (1929), были связаны с общественно-политической обстановкой в стране, с переходом «санации» к все более откровенным диктаторско-фашистским методам правления, усилением террора и с растущим противодействием этому со стороны масс, прежде всего пролетариата и радикальной интеллигенции. Броневский поддерживает боевой дух революционных борцов. Стихотворение — «Лодзь» — это оптимистически-призывное предзнаменование грядущей революции. Поэту виделось время, когда по улицам «иной Лодзи» пройдут рабочие и над ними флаги — «красные птицы взвоятся ввысь!» В стихотворении воедино слились реальное ощущение подъема пролетарского движения, который наметился тогда в стране, и романтическая мечта об освобождении. Столкновение мечты и действительности дало себя знать и в художественном решении темы. Стремясь передать тяжесть гнета, которому подвергаются рабочие в капиталистическом городе, поэт использует лексику, вызывающую ассоциации с ощу-

щением боли (рабочий день — рана, ночь — пролитый иод; «из огня и крови делается золото»). Создавая пророческий образ будущей революции, он пользуется уже традиционными для него лексическими конструкциями («медленно надвигается грозовая туча, молнии вспыхнут над Речью Посполитой»).

С конца 20-х годов ведет свое начало в творчестве Броневского поэтическое освоение историко-революционной темы. Оно было связано прежде всего со стремлением осмыслить революционно-пролетарскую традицию польского народа с момента ее зарождения. Броневский вынашивает замысел создания драмы, посвященной «Первому Пролетариату», оставшийся не реализованным. Известной «данью» этому замыслу явилась упомянутая выше «Элегия...» Броневский изображает Варыньского в момент его трагической смерти. Трагедийный пафос «Элегии...» передается через данное поэтом с необычайной силой противопоставление прекрасной жизни Варыньского, без остатка отданной борьбе за свободу и счастье трудящихся, и финала жизни героя: неизлечимо больной, он медленно и мучительно умирает в камере-одиночке, «каменном мешке» Шлиссельбурга. Образ Варыньского вырастает в «Элегии» до масштабов легендарного героя, веру которого в партию и революцию, преданность делу рабочего класса, не могут сломить ни болезнь, ни тюрьма. В художественном отношении «Элегия...» одно из лучших произведений Броневского. Ее высокое оптимистически-трагедийное звучание, поэтическая инструментовка стихотворения, вся сумма его изобразительных средств находятся в органической гармонии. «Элегия...» примечательна также тем, что в ней намечается отход поэта от прежних романтических средств. Язык, интонация, ритмика, образно-метафорический строй носят скорее прозаически-повествовательный характер и одновременно спаяны чувством огромной силы. Эпический образ «Элегии...» сливается — по духу и устремлениям — с лирическим героем ряда произведений, предшествовавших «Элегии...»

В 1929 г. Броневский заканчивает героико-романтическую поэму «Парижская Коммуна». Он сопроводил ее обращением к читателю: «Я хочу, чтобы она не только более или менее правилась как поэтическое произведение, но стала бы оружием в борьбе твоей и моей...» Поэма приобрела огромную популярность, хотя и распространялась в списках, так как по выходе в свет была конфискована полицейскими властями (впервые полностью опубликована в 1947 г.).

Как и в «Элегии о смерти Людвига Варыньского», Броневский берет за основу в «Парижской Коммуне» трагический финал события: вторжение версальских войск в Париж, гибель последней баррикады и расстрел коммунаров на кладбище Пер-Ляшез. Этим заострялся драматизм событий, а в сочетании двух планов: эпического изображения дней разгрома и лирического, в котором

проявилось авторское отношение к событиям, утверждалась идея бессмертия Коммуны, торжество прекрасной мечты над действительностью:

Гибни, баррикада!
Знамя взвей выше!
Свободная до конца,
пади и умри,
грозная, последняя
в мертвом Париже
непобедимая,
лепобедимая!

Императивная форма в сочетании с антонимическими конструкциями («гибни, негибаемая», «пади, непобедимая»), образно-контрастные строфы (например, описание расстрела коммунаров, которые под цветущими каштанами падают в «пахнущую маем» траву) — вот характерные для поэмы приемы, придававшие огромную интенсивность поэтической речи, усиливавшие внутренний лирический накал произведения. Яркий романтический характер поэмы проявился и в сопоставлении двух образов: кровавого палача Коммуны генерала Галиффе (от него «разит мертвечиной») и Шарля Делеклюза, героя последней баррикады, олицетворявших столкновение тьмы и света, зла и добра. Романтическая трактовка образа Делеклюза подчеркивалась образно-лексической характеристикой: это гордый и бесстрашный герой, который сравнивается с «капитаном корабля», остающимся одиноким «на покинутой палубе», со знаменем, «сорванным с древка».

На рубеже 20—30-х годов в творчестве Броневского намечаются новые тенденции. Отход поэта от романтических средств отображения действительности (что отмечалось выше в связи с «Элегией...») был обусловлен рядом факторов. Какую-то роль, вероятно, сыграла критика в адрес поэта со стороны его соратников. Но главным было собственное творческое развитие Броневского, его все более глубокое проникновение, с одной стороны, в сущность национальной романтической традиции, с другой — в дух современности, чем и определялись поиски поэтом новых изобразительных средств.

Особое место занимает среди произведений Броневского тех лет «Баллада о Театральной площади» (1931), писавшаяся в течение длительного времени. В ней раскрыто отношение поэта к национально-романтической традиции, понятой в литературном, общественно-историческом и философском планах. Баллада возникла в период, когда санация, силясь упрочить свои позиции в обществе, пыталась, как пишет современный исследователь, приспособить «обрывки романтической идеологии к своим клас-

совым целям»¹. Баллада сложна по форме, построена на намеках, не всегда поддающихся расшифровке, до сих пор спорны толкования отдельных ее мотивов. Многочисленные аллюзии в соответствии с жанром создают в балладе атмосферу таинственности и загадочности. Баллада построена как монолог, как полемика лирического героя со своей «тенью», образом-символом, воплощающим противоречия национально-романтического сознания. Многоликая, неотступно, словно «вампир измены», преследующая поэта, эта тень, подобно провокатору, «подстерегает кровь» и «песню», будет «в бурное утро революции» «смущать и сердца и умы», а потом «раньше всех, как всегда, выстрелит в толпу». «Баллада» отразила противоречия, встававшие перед поэтом и его современниками. Отсюда ее глубокий драматизм, исключительная лирическая интенсивность, смена разнообразных эмоциональных оттенков: сомнение, тревога, надежда, горечь, гнев. Рефлективный характер баллады проявился в нагнетании вопросительной интонации («Кто я, и ты — кто, моя тень?..» «Чего боимся, о чем жалуемся?»). Атмосфера драматической напряженности передается повторами:

Здесь что ни стон — то стон трагический,
здесь что ни шаг — то шаг фатальный...

Рефрен обрамляет главную часть произведения, отделяя ее от строк, которые передают сомнения поэта, выраженные в дилемме-метафоре: оставаться ли «бесплодным мечтателем, в театре мечты играющим роль мертвеца», или «разогнать привидения» и выйти «на великую площадь истории»? Для автора «Баллады» очевидно, что нет разницы между временами национального порабощения и буржуазной республики: в 1926 г., как в 1905 г., над толпою свистят нагайки и пули, прежние кровавые «маскарады» в Варшавской цитадели не отличаются от чинимых теперешней дефензивой. В «Балладе» явственно проступает мысль Броневского, что национально-романтическую идеологию пытаются теперь использовать против социального освобождения народа. Защищая великие традиции романтизма, Броневский противопоставляет национализму польской буржуазии идею пролетарского патриотизма. «Балладу» венчает вера в победу революции и решимость поэта, «сражаясь с вампиром», своей песней, освободившейся от «тревог и страха», увлечь народ «на Красную площадь — на Театральную».

Параллельно с созданием «Баллады» Броневский пишет ряд стихотворений («Легкая атлетика», «§», «Полицейские псы в Лудке», «Безработный» и т. д.), в которых социальные и политические черты того времени получают многогранное отражение в лирической настроенности стиха и в документально определенной передаче действительности. Одним из лучших произведений

¹ A. Sandauer. Poeci trzech pokoleń. Warszawa, 1962, str. 104.

нового этапа в творчестве Броневского стало стихотворение «Домбровский бассейн» (1932). Революционно-патриотическая концепция поэта воплотилась здесь в отрицании фашизирующей буржуазной республики («ночи голода, кризиса и фашизма», «полицейского и бога»). Два ведущих мотива стихотворения: угнетение пролетариата (добытый шахтерами уголь оборачивается для них «мором, нуждой, голодом») и нарастание революционного сознания масс («каждый шахтер — мятежник. Каждый дом — заговорщик») — идейно и лирически подготавливают вопрос: «кто же тебя, Домброва, может назвать отчизной? . . .» Смысл этого вопроса с предельной ясностью поэт раскрывает в боевом лозунге «Огонь!» — призыве к революции. Стихотворение с редкой художественной глубиной отразило слияние лирического героя поэзии Броневского с революционным духом эпохи. Его венчает образ песни-динамита, взрывающего черную глыбу жизни:

Песня, винтом упругим
глубже вонзайся в твердь!
Всем, кто унижен и беден,
будет пусть порохом слово.
На Гуту Банкову, на Реден!
К бою! Готовы? — Готовы!

Перевод М. Живова

Произведения Броневского неоднократно подвергались цензурным репрессиям, но создали поэту огромный авторитет и популярность в рабочих кругах, среди радикальной молодежи и интеллигенции. Тираж «Дымов над городом» за короткое время разошелся полностью, что было не частым явлением в те годы. Запрещенные произведения поэта («Товарищам по оружию», «Парижская коммуна» и т. д.) находили у арестованных коммунистов. Стихотворение «Безработный» было известно среди рабочих как «народная песенка». В литературных кругах даже политические противники Броневского отдавали должное его таланту. Имя поэта с 20-х годов было известно и за рубежом. Маяковский, посетивший Польшу в апреле 1927 г. и познакомившийся тогда с Броневским, сразу же причислил его к поэтам «отряда одного рабочего человечества», назвал его имя первым, говоря о «самых близких наших друзьях в Польше».

Вместе с тем у Броневского были серьезные и длительные (с середины 20-х годов) идейно-эстетические разногласия с рядом его соратников по пролетарской литературе. В начале 30-х годов они вылились в открытую дискуссию. Против Броневского выступили его друзья Вандурский и Станде, критик Ставар. Расхождения касались главным образом соотношения искусства и классовой борьбы пролетариата. Броневскому приписывались недостаточность социального чутья, ставились в вину романтическая настроенность, «шляхетские пережитки»: сентиментальная

привязанность к прошлому, увлечение лирикой в ущерб эпическому отражению действительности. Броневский выступал против схематизации пролетарской литературы, превращения ее в простой придаток политической агитации, он отстаивал свое, более широкое понимание пролетарской поэзии, поэзии прежде всего «человеческой». «Человек моей песни сырье, песни полной чувства, а не мистики», — писал он в стихотворном ответе Вандурскому («Друг, нас судьба разделила...»). Броневский стремился к органическому единству революционной общественной позиции, классового сознания и лирической настроенности поэзии («Стихом я вступаю в бой, стихом люблю и стихом страдаю»).

Со спорами среди пролетарских писателей генетически в какой-то степени связаны и такие произведения Броневского, как «Стихи о ранней весне, написанные поздней осенью» (1930), «14 апреля» (на смерть Маяковского), «Печаль и песня», «Поэт» (1931). Они свидетельствовали о верности поэта революционной музе, Броневский был против аскетического самоограничения в пролетарской поэзии, отстаивал, иногда в заостренной, полемической форме, богатство и многообразие лирического мироощущения, утверждал, что в пролетарскую поэзию должен войти во всем его богатстве мир, окружающий человека, «мир разностей и множества», что художник имеет право и на поэтическую фантазию, «умение видеть мир наоборот».

В поэзии Броневского 30-х годов утверждаются наметившиеся на рубеже десятилетий новые художественные тенденции. Прозаичность лексики, более «повседневная», спокойно-повествовательная интонация, язык, изобилующий политическими терминами и бытовыми разговорными выражениями (типа «сморд», «селедка», «кусочек хлеба», «заплатка»), акцент «обыкновенности» в облике героя характерны для стихотворения «Луна Павшей улицы». Рассказывая о руководителе забастовки, революционере Ицке Гуткинде, поэт подчеркивает, что в нем нет ничего исключительного, это один из «многих портных», с которыми он вместе борется и томится в тюрьме. Через все стихотворение проходит, составляя как бы второй, параллельный его план, мотив луны, одновременно и низвергнутой с привычного романтического пьедестала, «заземленной», «очеловеченной» (она представляется Ицке в детстве то «желтенькой халой», то «золотой пуговицей») и традиционно-красивой, равнодушной.

В литературе о Броневском такие особенности его художественной манеры связываются со стремлением к «перманентному преодолению» традиционной поэтичности. «В то время, как Маяковский отбрасывает ее абсолютно», — отмечает А. Сандауэр, — Броневский все время находится в состоянии ее отрицания: это различие между совершенной деятельностью и совершаемой». В бурных спорах межвоенных лет о новом и обветшалом поэтическом реквизите Броневский не занимал крайних позиций.

Образно-лексические атрибуты его поэзии никогда не выступали как самоцель, не выпирали из ткани стиха, а были подчинены идейно-художественному замыслу. В стихотворении «Магнитогорск или разговор с Яном» (1933) встречаются, например, трудно сочетаемые детали и выражения («легчайшее облачко поэзии» и «смерд, насекомые, тяжелый храп»). Но они обусловлены поэтическим противопоставлением мечты, идеала и действительности, заостренному изображению которой и служат прозаизмы. В стихотворении описан реальный факт (арест в 1931 г. его и членов редакционного комитета «Месенчника литерацкего», в том числе Яна Гемпеля, выведенного в стихотворении в образе Яна). Факт этот является поводом для поэтического обобщения. Действительность — это тюрьма, это «сон на полу», суп такой, что «собака его не съест» и вместе с тем лозунг на стене камеры: «Да здравствует борьба пекарей!» Романтическое начало передано в настроении лирического героя, поэта, чье сердце согревает великая мечта, метафорически воплощенная в упоминании о пылающих огнях «огромных домн Магнитогорска». Интонацию произведения определяет вера поэта в торжество его мечты, в то, что она станет действительностью, и диссонанс этих двух начал не приобретает уже столь частого в лирике Броневского драматического оттенка.

В апреле-мае 1934 г. Броневский побывал в Советском Союзе, был на строительстве Днепрогэса, в Грузии, встречался с рабочими, с советской интеллигенцией. В художественном очерке «50 дней в СССР» поэт взволнованно и восторженно писал о «самой главной вещи», которую создают в СССР «рабочие и инженеры»: о «новых человеческих отношениях», «новом, разумном и героическом, прочном и глубоко человеческом содержании жизни». В 1936 г. Броневский участвует в работе львовского съезда деятелей культуры.

Энергичные, боевые интонации звучат в лирике Броневского середины 30-х годов, в стихах испанского цикла, созданных в момент революционного подъема, который охватил широкие слои польской общественности, выступавшей за единый антифашистский фронт. Лирический герой стихотворений этих лет вовлечен в борьбу, которую воспринимает как начало великих перемен в жизни всего мира: «Вершится история! Борьба за нами! Борьба перед нами!». Он глубоко солидарен с испанскими республиканцами, свое сердце поэта «бросает за Пиренеи» («Честь и граната»):

Стих мой — он братство и равенство славит,
залит он кровью собственных ран.
Если умрет он, пускай оставит
слово надежды: «No pasaran!»

«No pasaran!»
Перевод А. Ревича

В испанских стихах Броневского необычайные сопоставления понятий («баррикады из сердец и камней»), энергичные ритмы и интонации ярко воспроизводят высокий героизм, беззаветную преданность республике и свободе.

Стихи второй половины 30-х годов отразили сложный комплекс переживаний и противоречий. Причин к этому много: и ощущение усиливавшейся фашистской опасности, и начавшийся в эти годы спад революционной волны в Польше, и ситуация в международном коммунистическом движении. «Сквозь эти дни пройди попробуй — на всем отчаянья печать...», — писал поэт в 1937 г. («Скерцо»). Трагические, подчас отмеченные настроениями безнадежности, мотивы ряда стихотворений Броневского связаны как с предчувствием надвигавшегося на мир ужаса («Бьет черный час...»), так и с отвращением к царившим в верхах общества равнодушию и безответственности. Объятый каким-то угарным весельем, страшный и жалко паясничавший — таким представляет в этих стихах буржуазный мир:

В зале нога об ногу натирает фокстрот,
вокруг лакают, целуются, верещат
бессознательно, глупо, зловеще...

«Поэт и трезвые»

Вновь в стихах Броневского возникает образ-символ, душевный спутник тяжелого одиночества лирического героя, — «листопад», появляющийся то как «ошалелый трагик» то как «сеятель вечерних печалей». Кульминация этих настроений — стихотворение «Милая улица». На Милой (подлинное название) улице, «не растет ни одного дерева, на Милой улице — в мае! — люди ничего не знают о весне», на Милой улице — «дома, набухшие болью и печалью. В каждом доме зловонный двор, в каждом доме грязь, сырость, духота, туберкулез...», смерть, убийство, самоубийство. Трагической безнадежностью овеяны и ощущения лирического героя, теряющего веру в возможность иного выхода. Бессмысленность борьбы и мечты — эта нота впервые с такой силой звучит в творчестве поэта, в его аллегории: на Милой улице мечта о радости разлетается при соприкосновении с жизнью — «ангельскими перышками» представляются снежинки только детям, а снег, падая на землю, превращается в грязь.

Душевным смятением поэта наполнено стихотворение Броневского «Бар «Под дохлым псом»», в котором аллегорический поединок «листопада» и «дьявола», — «отчаяния и злости» — символизирует сложность внутренней борьбы поэта. Но поэт по-прежнему верен своим идеалам, своему пути в жизни, и несмотря ни на что готов еще раз «прожить свой сорок лет». Здесь снова прозвучал голос поэта-романтика, которому нужен «бурный ветер в паруса», чтобы «бороться и любить, бурно, прекрасно жить». И эту

силу, презрение к неполной победе, поддержку в нелегкой борьбе с самим собой, со своими сомнениями и тревогами он обретал, обращаясь к родной Мазовецкой земле:

... с ней я радуюсь и плачу поневоле,
муштруя к битве слов моих войска.

«Моя земля»

Перевод М. Голодного

С необыкновенной теплотой вспоминает Броневский отцовский дом, сад и город с древним кафедральным собором на Тумской горе («Родной город»):

Если б знали вы, как там поется
старой звонкой меди на закатах,
когда лижет языками солнце
гребни волн от солнца рыжеватых!
А когда на берегу стемнеет,
бор сосновый погрузится в думу,
звуки ночи над равниной реют,
вороны слетаются за Тумом

Перевод И. Федорина

Смягчаются краски, звуки и рифмы, исчезают резкие контрасты, необычные сопоставления. Спокойной, ровной, чуть элегической становится интонация.

В этих стихах и свежесть вечерней прохлады, и звенящая тишина сумерек, и «зеленый шум» «вскипающей», «пушистой» весны, и морозность зимнего заката, когда солнце зелеными, розовыми и лиловыми огнями расцвечивает соломенные крыши домов. В них нежная дымка грусти, грусти воспоминаний о далеком времени, о тех местах, где «Вислой и ветрами Мазовша отшумели детство и юность», в них душевный покой и умиротворяющий аромат «счастья и июля», который наполняет «опустелый дом» — сердце поэта.

Стихи 1933—1938 гг. составили сборник «Последний клич» (1939). Предгрозовая атмосфера кануна войны отразилась и в стихотворении, давшем наименование всему сборнику, и «К друзьям-поэтам», где Броневский, писал о высоком, «прометеевском» назначении искусства.

Броневский был одним из немногих польских писателей, глубоко понимавших все значение грядущей борьбы с фашизмом. Стихотворение «Примкнуть штыки!», написанное за 4 месяца до нападения фашистской Германии на Польшу, прозвучало как сигнал боевой тревоги. Это был призыв с оружием в руках защищать родину до последнего дыхания. Поэт выразил чувства патриота и революционера, сохранившего свою непримиримость, память о прежних «обидах» и «счетах», о том, что не раз был горек на польской земле «тюремный хлеб», но понимавшего, что

в борьбе с фашизмом речь идет о существовании и свободе родины: «За нож, занесенный над Польшей, пуля — в лоб!».

После оккупации Польши фашистской Германией Броневский поселился в советском Львове. Написанные им в этот период стихи («Сын покоренной страны...», «Польский солдат») стали выражением глубокого трагизма соотечественников поэта, тяжело переживавших катастрофу, и горячей веры в освобождение родины, которое придет с помощью Советского Союза. Однако в январе 1940 г. творческая деятельность Броневского была прервана: он был арестован по ложному обвинению. После освобождения из тюрьмы в августе 1941 г. Броневский работал в редакции журнала «Польска», издававшегося в Куйбышеве представителями лондонского правительства. В апреле 1942 г. он вступает в польскую армию генерала Андерса, а в августе 1942 г. в ее составе покидает пределы СССР. Вскоре его удаляют из армии за коммунистические убеждения. Вынужденная эмиграция поэта (Иран, Сирия, Ливан, Палестина, Египет) затянулась до 1945 г.

Лирика Броневского 1939—1945 гг., представленная сборниками «Примкнуть штыки» (Иерусалим, 1943) и «Древо отчаяния» (Лондон, 1945), — свидетельство поразительно несокрушимого духа поэта. «Я шел. Я буду идти. Я иду», — писал он в 1942 г., после множества потрясений, выпавших на его долю.

Стихи военных лет спаяны глубокой гуманистической верой в неистребимость и вечность жизни, в мирное предназначение человека на земле:

Люди добры, умны, спокойны,
пахут поля для счастья и жизни,
им не нужны пожары и войны,
верящим твердо себе и отчизне.

*«Гробница Тамерлана»
Перевод В. Слуцкого*

Стремление освободить Польшу, «более, чем святую для нас землю», стало главным мотивом военной лирики Броневского. Он рвался в гущу битвы, туда, где «гибнут люди, города, столицы», мечтал «ринуться» на врагов «сокрушающим молотом», «сердцем пылающим». «Что мне осталось?» — восклицал поэт. — «Бороться!... Больше ничего мне не осталось».

Лирическая настроенность военных стихов во многом определялась разлукою с родиной, с близкими. Отсюда мотивы безутешной тоски, горького отчаяния, терзающей душу ностальгии, выражаемые подчас — что объясняется и местом написания стихотворений — в библейских образах. Многозначительно и появление в стихах Броневского обилия реминисценций — образов, цитат, сравнений из польской романтической поэзии, которые свидетельствовали об общности, которую ощущал Броневский между своей судьбой и эмигрантской долей великих «пилигримов» — Мицке-

вича и Словацкого. Родина входила в стихи Броневского запахом листьев и земли, воспоминаниями детства, звуками шопеновской мазурки, памятными событиями и местами. Образ родины то расплывался, то обретал «зримость», становился живописным словесным рисунком. Перед взором поэта возникали отцовский дом за высокой оградой, кусты сирени, ландыш в лесу («любимый цветок матери в день ее именин»), вековой дуб, ему слышался колокольный звон в сумерках («Рисунок», «Зачем мы живем», «Когда я буду умирать», «Ничего больше»). В эти годы Броневским созданы замечательные интимные стихи.

Будничный, казалось бы, давно освосенный поэтами лирический реквизит — букеты, засохшие лепестки цветов, выпавшие из письма, пожелания «доброго утра» и «доброй ночи», адресованные старой фотографии — обретал в них проникновенную, щемящую сердце трогательность («Дамаск», «Письмо без адреса» и т. д.). Простыми, берущими за душу словами поэт говорил о своей грусти, тоске, одиночестве.

Любить — коснуться, увидеть, молвить...

Но нету тебя... но нету...

*«Прилив»
Перевод Д. Самойлова*

Трагически-скорбно звучали стихи, посвященные жене поэта («Рука умершей», «Тела», «Баллада», «Моя милая»). Горечь личного страдания сливалась в них с неистребимой ненавистью к фашизму.

Военной лирике Броневского, интимной, пейзажной, гражданско-патриотической, присуще органическое единство. Оно распространяется на весь ее образно-лексический и эмоциональный строй, на всю систему художественных средств, простых, предельно насыщенных земным и человеческим содержанием. Как символ трепетного и нежного чувства, варьируясь, появляется во многих стихах метафорический образ первых листиков на «польских» деревьях — березе, клене, «еще несмелых», но «таких зеленых и молодых», что при виде их «можно расплакаться». Временами он трансформируется, и в стихах возникают лишь его признаки. Такую роль выполняет, например, зеленый цвет, доминирующий в цветовой гамме Броневского и несущий соответственную лирическую нагрузку. Все поэтические образы этих лет связаны у Броневского с родиной, как бы замкнуты в круг воспоминаний о ней. Отсюда и отталкивание от экзотики («палестин, иранов, ираков, египтов» («кипарисов милей мне калины, березы милей эвкалиптов»). Этим же объясняется постоянное созвучие образности лирическому настроению, переплетение интимных и пейзажно-патриотических мотивов:

Как рокот созвучий, как запах шальной
нависшей над Вислой сирени,
как счастье, плывущее сонной волной

сквозь день мазоведкий весенний...
Как вольный, широкий полет орла,
как светлая власть над Словом —
такой она в сердце моем жила
и грузом легла свинцовым.

*«Аноним»
Перевод А. Ахматовой*

Оба начала: родина и поэт, борьба и песня — «сомкнулись» в двух военных сборниках, в глубокой символике двух обозначений: винтовки с примкнутым штыком и «древа отчаяния».

Броневский вернулся в Польшу в 1945 г. одним из первых среди писателей, переживших войну на чужбине. После возвращения он подготовил к изданию на родине оба сборника военных лет, а также «Парижскую Коммуну», не увидевшую света в свое время. Поэт был тепло встречен своими читателями, до которых доходили его стихи в черные годы. В своих письмах рабочие предлагали присвоить поэту какое-нибудь почетное звание, на что, глубоко тронутый этими чувствами, Броневский ответил стихотворением «В. Б. Без титула».

Первоначально поэт поселился в Лодзи, а через два года переехал в Варшаву, где жил до самой кончины.

В первых послевоенных стихах Броневского («Майская песня», «Мост Понятовского», «Первое мая», «Цитадель») как бы встретились и «сомкнулись» два времени — революционных бурь и строительства социализма. Это была не только дань «бессмертной красоте» подвигов рабочих Варшавы, Лодзи, Домбровы. Через связь времен, которую поэт подчеркнул и открытой перекличкой со своими довоенными стихами (он вплетает в «Майскую песню» строки из «Рабочих», из «Пионеров», из «Домбровского бассейна»), раскрывается восприятие поэтом новой эпохи, эпохи торжества революционных идеалов прежних поколений пролетарских борцов:

... рабочий, трудом истомленный
из века в век,
встанет на земле своей распрявленной,
говоря: — я — человек.

*«Надежда»
Перевод Н. Асеева*

По художественной своей значимости эти стихи Броневского неравноценны. Поэту не сразу удалось «пастроить» свою лиру на ритмы новой эпохи, а попытки войти в нее с прежними художественными образами, стилем и лексикой не привели к таким достижениям, которые удовлетворяли бы его самого.

Лучшие вещи Броневского первых послевоенных лет связаны с антифашистской темой. Первой следует назвать балладу «Пятьдесят» (1947). Борцы против фашизма были в глазах поэта

прежде всего продолжателями дела революции, и это с особой силой подчеркнуто в балладе, где Броневский воскресил подвиг пятидесяти коммунистов-варшавян, повешенных фашистами в октябре 1942 г. Баллада несколько необычна по своему построению (впрочем, в какой-то степени оно было применено уже в «Парижской Коммуне»). Лирический комментарий вынесен в ней за пределы эпической партии произведения. Такая композиция дала поэту возможность как бы взглянуть на описываемое с перспективы победных лет, с большей наглядностью определить величие антифашистского подвига — примера того, «как должно людям жить, как жизнь любя, презреть страданье». Стихотворение скрепляется сквозным для каждой части использованием одного главного приема. В эпической части таким приемом является звуковая характеристика, которая выполняет здесь роль главного конструктивного элемента. Происходящее слышится, передается в выразительной последовательности: ночная тишина над городом, вой ветра, звук шагов фашистских часов, рев автомобильных моторов, подобный «хриплому бреду больного», треск мотоциклов, топот шагов в коридорах и скрежет тюремных ключей... В лирическом комментарии главную эмоционально-ритмическую роль выполняет рефрен: «Их было только пятьдесят...» Он и создает драматическое напряжение, которое, нарастая, вдруг замирает вместе с оборвавшейся последней строкой.

Близок к балладе по своему звучанию цикл стихотворений, посвященных жене поэта Марии Зарембиньской, узнице Освенцима, скончавшейся в 1947 г. после перенесенных испытаний (сообщения о ее смерти, которые Броневский получил во время войны, оказались ошибочными). Тяжесть этой утраты, горе, заново пережитое, отозвались глубокой болью в стихах поэта («Умершей», «Кольцо», «Освенцимские рассказы», «Альпийская фиалка»). В наиболее патетическом из них («Внуку») образ Марии дан возвышенно-трагедийно, обобщенно, как символ национальной трагедии. И в то же время он становится и примером мужества и самопожертвования. Судьбу Марии поэт соотносит с подвигом и гибелью романтической героини Словацкого — Лиллы Венеды. В сопоставлении двух судеб, поэтического вымысла и реальности, подчеркивается трагизм последней: волосы Лиллы стали струнами волшебной арфы венедов; волосы Марии «остались в Освенциме в копне людских волос, туристам всем на диво»; Лиллу бросили в яму со змеями; Марию травил собаками.

Со стремлением постичь дух нового времени, эпохи строительства социализма связано неоднократное обращение Броневского к теме Советского Союза: стихотворения «Моя библиотека», «Поклон Октябрьской революции» (1949) и другие, поэмы «Слово о Сталине» (1949), «Надежда» (1951). Об СССР поэт говорит прежде всего во всемирно-историческом аспекте, как о колыбели пролетарской революции, как о стране, открывшей

новую эру в истории человечества. И одновременно он осмысляет «автобиографическое» значение Октябрьской революции, а также ее роль в жизни того поколения, к которому принадлежит поэт, и в судьбах Польши. Как личное признание звучит смелая метафора стихотворения «Моя библиотека», в котором поэт пишет, что книги Ленина, как «поцелуй Альманзора», смолоду «заразили» его на всю жизнь. И одновременно в поэзии Броневского возникает лирически-образное, поражающее простотой и сердечностью, воплощение идеи революционно-пролетарского единства двух народов:

Кланяюсь русской Революции
шапкой до земли, по-польски...
Только шляпа в поклоне не вельможная:
над околышем нет перышка цапли!
Это ссыльная, польская, острожная
шлиссельбуржца Варыньского шапка.

*«Поклон Октябрьской революции»
Перевод С. Кирсанова*

Политическую тему Броневский разрабатывает во всеоружии лирического мастерства, добиваясь эмоционального воздействия своих строф умелой поэтической инструментовкой стиха, точностью и свежестью лексики, применением прозрачных аллюзий, оборотов-уточнений и т. д. В образно-художественной структуре произведений Броневского проявилась и такая особенность его поэтического мышления, как ощущение исторической преемственности, стремление как бы дать сплав традиции и нового времени. Не случайно появление в них цепи литературных и исторических имен. Альманзор выступает как отсылка к польской революционно-романтической традиции. В «Поклоне Октябрьской революции» упоминаются имена Рылеева, Желябова, Варыньского, подготавливая проникновенные слова о величии Ленина, слова о защитниках Сталинграда, о павших на пути от Москвы до Берлина, складываясь в единую историческую линию, приводящую в современность.

Конец 40- и начало 50-х годов стали в биографии Броневского порою нового творческого взлета. Он очень много пишет, много ездит по стране. Радость жизни, ощущение необыкновенной гармонии наполняют его стихи этих лет: «Жизнь! Любовь! Что может быть больше? В них — работа, борьба Мазовше...» («Цветок вишни»). Облик лирического героя обогащается чертами, не свойственными ранее поэзии Броневского, радостным жизненным, переходящим подчас в веселье и шальное озорство. С молодым задором он хочет оттянуть приближение старости, умоляя тысячелетние скифские изваяния подтвердить, «что пятьдесят лет — это предрассудок» («Каменные бабы», «Обида»).

Новые тенденции, особенно начала 50-х годов, становятся определяющими для поэтики Броневского. Он теперь несколько

по-иному вводит конкретность объективного мира в свою поэзию. Поэт берет вещи, факты, события, на первый взгляд, частные, будничные, и их «поэтизирует», как бы вскрывает их глубокий смысл, определяет их место и роль в общем контексте жизни. Такого рода строительный материал, а также эпические детали поэт черпает отовсюду: из истории, быта, культуры, природы, собственной биографии, и они органично входят в его произведения. Происходит как бы их «накапливание», и наряду с этим усиливается роль рефлексивного начала в создании поэтической целостности. Сказанное можно отнести и к лирике, и к опубликованным Броневским в послевоенные годы крупным произведениям: поэмам «Повесть о жизни и смерти Кароля Вальтера-Сверчевского, рабочего и генерала» (1949), «Мазовше» (1951), «Висла» (1953). Первая из них считается одной из поэм, менее удавшихся автору, и выделяется в его творчестве тем, что в ней, пожалуй, сильнее, чем в других произведениях, представлено эпически-повествовательное начало.

«Мазовше» — лиро-эпическая поэма, основанная преимущественно на автобиографическом материале, характеризуется смешением «поэтических» и «непоэтических» реалий, сопровождаемых авторским комментарием философского плана, размышлениями о поэзии. Стихи в ней сравниваются с «крестьянским хлебом» и «шахтерским углем»: поэзия, утверждает Броневский, нужна людям как хлеб и уголь. Детали становятся поводом для ассоциаций, для рождения новых образов и широких картин. Калужница на болоте, сливы венгерки в Польской Кемпе, лесная малина в Чеслях, мед в Боровичках — это впечатления детства и юности, это «ближайшая родина» человека. Детская поэтическая мечта о путешествии на пароходе по Висле («маленькие волны, заросли ракиты, жар котельной») сопоставляется со строфой, в которой говорится о иной мечте («В буфете белый хлеб с маслом, добрый как мать»). Представление о керосиновой лампе ассоциируется у поэта с годами детства; с образом матери и сестер, с первыми книжками и приводит к мысли о писателях (Прус, Ожешко, Жеромский), работавших при керосиновой лампе. Электричество связывается с воспоминанием о том, как писалась «Элегия о смерти Людвика Варыньского». Из богатства частных вырисовывается общий смысл поэмы, которая стала апофеозом кровной связи поэта с родной землей, глубочайшей любви к ней, ибо все сущее, все польское рождено ею: жизнь, культура, история, польский язык («зарождает реченья глубинное дно...»):

Я книга, которую перелистывать
будущему поколению;
это, Висла,
мощь твоего течения

Перевод Л. Мартынова

Так говорит о себе поэт и в заключительной строфе поэмы, уподобляет себя легендарному Святовиду, который отдал свои песни народу и умер.

Как и «Мазовше», становится симфонией патриотического чувства другая поэма Броневского — «Висла» (в 1953 г. были опубликованы ее фрагменты). Она первоначально была задумана автором как медитативно-лирический «путевой дневник», как поэма-сценарий к документальному фильму о Висле (в создании его участвовала в качестве режиссера дочь поэта Анка). Свободная композиция поэмы основывалась, как и в «Мазовше», на принципе ассоциаций, иным был, однако, ее акцент, историко-философским аналогиям присуща была большая широта. Мысли о родине, ее истории и культуре, о свободе, о героическом начале в жизни, о собственном творчестве, возникавшие у автора под впечатлением путешествия по реке, ставились им в связь с революционной историей народа, с теми преобразованиями, свидетелем которых был поэт. Природа, остававшаяся основным объектом лирического описания, выступает одновременно и как «летопись» национальной судьбы, прошлого и настоящего народа:

Тополя мне такие в Варшаве
шелестели,
под которыми гибли отцы наши в славе
в Цитадели.
И шумят тополя, как когда-то
над ними,
знаменуя их муки и горечь утраты
памятниками живыми.

Патриотическая тенденция, мысль о родной земле, с которой человек навеки связан, получает разнообразное образно-стилевое выражение. Определяя свое место «в рабочем строю», роль искусства в народной жизни, поэт обращается здесь к публицистически-декларативным средствам:

И я в Польше шагами мерными
иду с народом моим,
с каменщиками, с инженерами
передовым!
Почему же — передовым? Потому что, кто первым
громом
был свободу прославить призван,
кто к борьбе звал звуком громовым,
тот народом и будет признан.

С другой стороны, становится более наглядной характерная для послевоенного творчества Броневского метафоричность и при этом все яснее определяется и ее источник — польская природа. В процессе развития данной тенденции возникает развернутая

метафора — образ польского дуба, могучего дерева, который становится в известной степени постоянным средством выражения любви поэта к земле и его связи с народом:

Обучал меня польской речи
народный ум,
обучал меня польской речи
дуба польского шум.

Перевод Н. Асеева

Идейно-художественные концепции, получившие развитие в разработанных выше поэмах, определили и своеобразие лирики Броневского. Лирическая настроенность послевоенных стихотворений отразила полное слияние поэта с его временем. Их лирический герой ощущает себя человеком, который прошел нелегкий путь, сохранив верность своим мечтам, «своей жизни и своей совести» («Об отцветании»). При этом радостное восприятие жизни, восхищение новым, что вошло в жизнь родины, поэт последовательно сочетает с проповедью активной верности революционным идеалам, с призывом к современному поколению не забыть того, какой ценой досталась победа («Другу», «Моя судьба»). «Тишина должна грохотать, как залпы Парижской Коммуны», — писал поэт. И не случайно в некоторых стихотворениях образ, традиционный для чисто лирического мировосприятия, соседствует со строками, напоминающими о патриотическо-революционной традиции:

Я о роще писать стараюсь,
в ней неистовствовало контральто,
когда на траву страданий
пал Вальтер...

«О соловьиной жестокости»

Перевод В. Корнилова

Стихи, написанные после 1945 г., были собраны Броневским в книге «Надежда», вышедшей одновременно с «Мазовием» (1951). «Висла» оставалась незавершенной поэмой после трагической смерти его дочери. Память о дочери стала книгой стихов — «Анка» (1956). Ярослав Ивашкевич назвал эти стихи «вихрем отчаяния». Терзаемый горем, поэт готов умереть, «только бы дрогнули Анкины веки»... И горе вылилось в поэзию:

...В тесных ясеневых досках,
последний сон твой глух и вечен.
Не призрак ты, а память, грозно
влекущая меня в былое.
нет, не в элизума розы,
я в горе верую живое.

«Ясневый гроб»

Перевод — В. Тушиновой

Эти стихи — вершина необычайной силы трагизма. Поэт делает отчаянное усилие подняться над горем и отнести людям стихи, которые «одарят их любовью, силою, заставят верить и улыбаться».

Завершением творчества поэта стал цикл «Новых стихов», написанных в последние годы жизни (1956—1962).

Если прежний Броневский — поэт сильных чувств и страстей, ярких образов и красок, то в этих стихах он скуп и строг, в них он прежде всего философ. «Новые стихи» — это своеобразный итог всего поэтического пути Броневского. Весь цикл «окрашен» элегическими и трагическими мотивами, очень тонко и ненавязчиво прозвучавшими в воспоминаниях о дочери («Анютины глазки», стихотворение, дополнившее и цикл «Анка»), о жене Марии, а также с особой силой в стихах самого последнего времени, написанных, когда поэт был уже неизлечимо болен. Однако лейтмотивом всего стихотворного цикла остается утверждение жизни. Оно раскрылось в любви к природе и людям, в вере в человеческое счастье, простое и земное, как одна из возникших в этих стихах поэтических картинок: июньский день, пропахший сеном; облачко в синеве, велосипед, двое влюбленных. . . И поэт как бы завещает читателю:

... пусть же до полного ослепления
будут открыты глаза твои:
на радость жизни, радость творенья —
на все, что достойно любви.

*«Как это славно...»
Перевод Б. Слуцкого*

То понимание жизни, которое характерно для последних стихов поэта, было одновременно и предельно ясным выражением существа всего поэтического творчества Броневского: служение человеку. Оно сказалось в вечной готовности отдать себя людям: вспыхнуть «мгновенной искрой, если нужен кому этот дар» («Стихи все короче...», «Птицы парят»), сгореть во имя того, чтобы мир «уронить в радость» и «одеть любовью» («Как это славно...»). Особое место среди этих стихов занимает последняя из них — «Адам», своего рода «завещание» поэта, написанное в предчувствии конца жизни:

Я хочу раствориться в тишине,
как умолкнувшего колокола звон...

Броневский завещал людям то, что было для него в жизни и творчестве самым главным — верность революционной традиции и родине:

Эй, поля расцвеченные,
Мы вам верны. . .

Перевод Б. Слуцкого

6 февраля 1962 г. поэт умер в Варшаве от рака легких.

В литературном наследии Броневского значительное место занимает его переводческое творчество. Он был одним из наиболее выдающихся пропагандистов русской и советской литературы за рубежом. Его перу принадлежит большое количество переводов, в межвоенные годы он выступал и с литературно-критическими статьями, рецензиями, посвященными произведениям советских писателей. Выполненные Броневским переводы русской классики (Гоголь, Салтыков-Щедрин, Достоевский) и советской литературы (В. Иванов, Б. Пильняк, А. Толстой, К. Чуковский) издавались и в послевоенный период. Одним из первых в Польше он выступил с переводами произведений Маяковского, Пастернака, Есенина. В большинстве своем сделанные Броневским еще в молодые годы, они и до сих пор остались замечательным образцом переводческого мастерства. Броневский переводил также стихи Брехта и Хикмета, болгарских и чешских революционных поэтов. Переводы эти частично собраны в книге «Мои поэтические привязанности» (1960).

Имя Владислава Броневского, выдающегося польского поэта, стоит в мировой литературе в одном ряду с крупнейшими революционными художниками XX в.

Константы Ильдефонс Галчиньский

(1905—1953)

Галчиньский носил два имени: данное при рождении — Константы и выбранное самим — Ильдефонс, нравившееся веселой звучностью и необычностью. Таким он был и в жизни, и в своих стихах: одновременно реальный Константы и причудливый Ильдефонс (а также Каракулиамбро, царь Ирод, князь Константин, Мандарин Li соеиг, отец Ильдефонс и т. д. — это уже псевдонимы поэта). Действительное и вымышленное, серьезное и шутливое, грустное и смешное, сентиментальное и ироническое, возвышенное и гротескное являются в его строках вместе. Как и в жизни. Может быть, в этом секрет особого обаяния и популярности поэзии Галчиньского, нашедшего в Польше благодарного и верного в своей симпатии читателя.

За тридцать лет творчества поэт прошел большой и трудный путь от скептико-анархического отношения к миру до социалистического гуманизма. Менялся угол зрения, подход к действительности, но всегда она оставалась неотделимой от поэзии. Полушутливый-полусерьезный взгляд художника охватывает любые жизненные проявления, озаряя их магическим светом таланта и поэтического вымысла. В одном из стихотворений Галчиньский сравнивает себя с пчелой. От цветка к цветку собирает трудолюбивая пчела нектар и преобразует его в мед. Все окружающее поэт превращает в неповторимую картину мира.

Галчиньский родился в Варшаве 23 января 1905 г. Его отец (тоже Константы), по профессии железнодорожный мастер, не был чужд художественных наклонностей: играл на скрипке, сочинял стихи, не предназначая их, впрочем, для печати. «Константы, сын Константы» также учился играть на скрипке. С детства он интересовался музыкой, которая займет в будущем много места в его стихах. Особенно любил он Баха, и скрипка, музыка Баха, да еще луна проходят через все творчество поэта.

В начале мировой войны семья Галчиньских была эвакуирована в Россию и до 1919 г. жила в Москве. Константы учился в школе Польского комитета, в которой преподавали видные польские ученые. Возвратившись в Польшу, он заканчивает гим-

назию, а в 1923—1926 гг. изучает в Варшавском университете классическую и английскую философию, основательно знакомится с мировой литературой. Еще в Москве Галчинский увлекся русской поэзией. «Русскую поэзию, — вспоминает его школьный товарищ, — он поглощал с жадностью. Многие поэмы знал наизусть. Пушкин и Лермонтов были наиболее близкими его друзьями. Он цитировал их при каждом удобном случае»¹. Из других воспоминаний известно, что близки Галчинскому были также Есенин и, особенно, Блок. Друг поэта С. М. Салиньский рассказывает об одном эпизоде из 20-х годов. Однажды на расвете они бродили по варшавским улицам. Галчинский увидел в небе большую зеленую звезду. Еле сдерживая волнение, тихо начал читать стихи Блока:

Свирель запела на мосту,
И яблони в цвету.
И ангел поднял в высоту
Звезду зеленую одну...
И стало дивно на мосту
Смотреть в такую глубину,
В такую высоту...

А потом сказал, обращаясь к звезде: «Теперь я понял ваш секрет, Александр Александрович». И добавил: «Хотел бы я стать таким, как он»².

В разные годы Галчинский увлекался также Вийоном, Рембо, Уайльдом, Эдгаром По, Гофманом, Шекспиром. Перечисление это может дать лишь самое общее представление о сфере культурных традиций, в которой происходила кристаллизация таланта поэта. Его творчество никогда не замыкалось в книжном кругу, не было стилизацией в духе любимых авторов, а тем более подражанием им.

Галчинский был человеком ярко одаренным. Его друзей поражали редкие способности поэта к языкам, исключительное остроумие, интерес ко всякого рода необыкновенным вещам (он был хорошо знаком с варшавскими магами, изучал «науку» чревоуечения, увлекался цирком, фокусниками и иллюзионистами). Известна любовь поэта к шутке, к мистификации. В университете он сделал однажды доклад об ирландском поэте XV в. Моррисе Гордоне Чийтсе. Рассказывал биографию поэта, цитировал в блестящих переводах на польский его баллады, анализировал стиль. Получил одобрение профессора и пятерку в зачетную книжку. А через несколько месяцев выяснилось, что такого поэта никогда не было...

¹ I. Hoppe. Wspomnienia o Gałczyńskim. Warszawa, 1961, str. 51.

² S. M. Saliński. Ibid., str. 100—101.

Закончить университет Галчиньскому помешала военная служба. Осенью 1926 г. он был призван, направлен в школу подхорунжих, но вскоре из нее отчислен. На вопрос инспектора: «Что такое винтовка?» — поэт ответил: «Орудие дьявола». Пришлось служить рядовым. Вернувшись в середине 1928 г. из армии, Галчиньский целиком отдается литературной деятельности.

Писать он начал еще на школьной скамье. Первые его стихотворения — явно ученические, со следами влияния Мицкевича, Вяземского, Стаффа и других поэтов — появились в печати в 1923 г.

1932—1930 гг. — первый период творчества поэта.

Это время выработки своего оригинального поэтического стиля. Беззаботный юношеский смех, упоение молодостью и жизнью, воспевание повседневности в разных ее проявлениях — так характерное для многих поэтов 20-х годов — и вместе с тем издевка над неслепотами жизни, пристрастие к фантастической тематике наполняют творчество Галчиньского этих лет. Мир забавен — забавной должна быть поэзия. Она для Галчиньского — сверкающий водопад красочных образов, состязание с многоликим миром. Власть творца над увиденным вокруг волшебна и безгранична:

Как из пустого в порожнее
Мир переливается в стих...

«Звезда», 1929



*Константин Пальдефонс
Галчиньский*

Рассказывая о бабочке, попавшей под колеса машины («На смерть бабочки, раздавленной грузовиком»), Галчиньский написал: «богатство красок, отсутствие идеи». Словами этими он отметил в сущности силу и слабость собственной поэзии.

В 1926—1931 гг. Галчиньский сотрудничает в юмористическом журнале «Варианский широльник». Редакция состояла из людей, связанных с правыми кругами, но преобладало в журнале божественное, насмешливо-проникновенное отношение ко всему на свете.

«Давайте смеяться, кто знает, просуществует ли мир еще три недели», — этот эпиграф из Бомарше опережал настроение и редакции (возглавлял ее Ян Лехонь), и молодого поэта, опубликовавшего в «Цирюльнике» несколько блестящих поэтических карикатур, в том числе «Польский ад», где — не без автоиронии — высмеивался богемный стиль жизни варшавских литераторов.

В 1928 г. Галчиньский вступает в литературную группу «Квадрига», на некоторое время объединившую молодых поэтов, стремившихся войти в большую литературу. Объединение это не имело общей идейно-художественной основы — и пути его участников вскоре расходятся. На страницах журнала «Квадрига» Галчиньский опубликовал несколько стихотворений и фрагменты из повести «Порфирион Ослик или клуб святотатцев», вышедшей в 1929 г. отдельным изданием. У повести было мало общего с общепринятым пониманием этого жанра. Фантастические приключения ее героя, владельца фабрики искусственных носов, излагались с целью осмеять мещанские обычаи и нравы. Но эта «сверхзадача» повести отступала перед игрой поэтического воображения, свободного от норм логического мышления. Ее персонажи, похожие на марионеток, приводились в движение авторской фантазией. Правда, друзья поэта узнавали в них общих знакомых, но повесть была «с ключом» только для посвященных и воспринималась читателями как дань моде «чистой формы», проникавшей в те годы в польскую прозу.

В «Квадриге» в 1929 г. была опубликована сатирическая поэма Галчиньского «Конец света» (отдельное издание 1930 г.). Пародируя мотквы так называемой катастрофической поэзии, в которой изображение апокалиптических катастроф отражало кризис существующего строя и предчувствие общественных катаклизмов, Галчиньский создал пародию на окружающий мир вообще. Всем досталось на орехи в этой поэме: святым, священникам и самому папе римскому, роялистам и социалистам, марксистам и анархистам. Весь мир представляется поэту, достойным осмеяния. Узнав о приближающейся катастрофе, жители Болоньи (где разворачивается действие) оказались способны лишь организовать демонстрацию протеста. В ней приняли участие:

Ораторы парламента,
портные и чревоушатели,
черти и ангелы,
а еще комедианты,
а еще полицейские,
и ксендзы, и раввины,
много, много народа,
а во главе демонстрации
ехал ректор на свинье.

С обнаженными ногами
шли эксгибиционисты,
транспаранты несли социалисты,
а коммунисты — динамит.
Разумеется, анархисты
несли адские машины,
масоны — лопатки,
а дети —
венки из зеленых листьев. . .

И демонстрация, и стремления ее участников, и сама катастрофа низведены в поэме на уровень балагана, ярмарочного веселья, карнавала.

Поэма была первым произведением Галчиньского, которое имело успех, хотя и в довольно узком кругу читателей, признавших незаурядный сатирический талант молодого автора.

После 1930 г. в творчестве Галчиньского намечается перелом, совпавший с переменами в его жизни. Женитьба поэта в 1930 г. (романтическая, без согласия родителей несовершеннолетней невесты — Натальи Авиловой, русской по происхождению) поставила его перед необходимостью заработка. Начинаящему поэту нелегко было обеспечить семью с помощью литературного труда — и он работает некоторое время цензором в Варшаве, затем, с 1931 по 1933 год, в польском консульстве в Берлине. Пишет он в эти годы мало и ничего не публикует. Вскоре после возвращения из Германии Галчиньский оставляет службу, целиком посвятив себя творчеству. В 1934—1936 гг. он живет в Вильно, а затем поселяется в Анине, пригороде Варшавы, где его и застает война.

Положение молодого поэта и материальное, и в литературном мире было трудным. За время его отсутствия в стране многообещающий дебют Галчиньского почти стерся в памяти издателей и редакторов. «Квадрига» перестала существовать. Пробриться на страницы ведущих журналов было нелегко: ни «скамандриты», в руках которых были «Ведомости литерацке» и «Скамандр», наиболее влиятельные издания, ни «авангардисты» не считали Галчиньского «своим». И для тех, и для других он был недостаточно серьезен, не придерживался избранных этими группами — хотя бы в самом общем плане — установок, а смело смешивал приемы авангардистской поэзии с традиционной поэтической образностью, был им даже чужд, ибо осмеливался резко и язвительно отзываться о признанных авторитетах. В Вильно поэт написал много лирических и юмористических произведений. В числе их была поэма «Народная забава», изданная самим автором в 1934 г. — своего рода «мистерия-буфф», в которой

реалистические зарисовки народного гулянья перемежаются фантастическими вставками. Но публиковать удавалось немного преимущественно в провинциальных и второстепенных журналах, таких, как «Воробы на крыше» (Краков), «Слово» и литературные приложения к нему (Вильно). В это трудное для поэта время Станислав Пясецкий, редактор нового литературного еженедельника «Просто з мосту», издаваемого националистической партией «Обуз народово-радикальный», разглядев незаурядный талант Галчиньского, предоставил ему страницы своего журнала. Аполитичность поэта, а также литературное одиночество и потребность в материальной помощи и моральном поощрении привели его к сотрудничеству в реакционном издании. В «Просто з мосту» хотели превратить Галчиньского в националистического и католического поэта (католического — поскольку польский национализм видел свою специфику, по сравнению с немецким и итальянским фашизмом, в опоре на католицизм). Этого, однако, не произошло. Правда, Галчиньский печатался до конца 30-х годов почти исключительно в «Просто з мосту», а в 1937 г. издал с его помощью первый сборник стихов. Правда, несколько стихотворений в националистическом духе (которых Галчиньский позже всю жизнь стыдился) журналу удалось от него получить. Но, по верному замечанию А. Ставара, «весь этот эпизод явился выражением не столько последовательно исповедуемых националистических или фашистских взглядов, сколько склонности к авантюристской игре с огнем при значительной дозе безответственности»¹. Сотрудничество талантливого поэта было тем не менее на руку редакции «Просто з мосту». В расчеты ее входило — гораздо более, чем надежда на обращение Галчиньского в свою веру, — использование его таланта для привлечения внимания читателей к журналу. К тому же Галчиньский до поры до времени равнодушно относился к фактам, когда некоторые его произведения «редактировались» в нужном журнале направлении. Так, например, подправлено было в католическом духе при издании в 1937 г. написанное восемь лет назад любовное стихотворение «Сервус, мадонна» (вместо: «а ты моя мать, и любовница, и муза» в заключительной строфе стало: «а ты мой Ковчег, Виктория и Муза», с тем, чтобы заменить обращение к возлюбленной и к поэзии обращением к деве Марии). Ретуши подверглась и поэма «Конец мира», где был опущен отрывок, задевавший папу римского, и т. д.

Галчиньский часто использовал — наряду с греческой мифологией — и библейские сюжеты, мифологию христианскую. На этом основании делались попытки представить Галчиньского религиозным поэтом. В стихах его действительно часто встречаются готические костелы и витражи, иконы и алтари, черти и

¹ A. Stawar. O Gałczyńskim. Warszawa, 1959, str. 151.

ангелы, молитвы и исповеди, но — только в качестве поэтических декораций. Перемешанные с земными и далекими от неба реалиями, они никогда не служили утверждению веры и прославлению церкви. Более того, отношение к ним поэта было подчас беззаботно-непочтительным. Так, в «Народной забаве» ангел «кощунственно» сравнивается с Гретой Гарбо, на бедра которой наброшен прозрачный шарф, а в «Молитве польского поэта» (1934) не менее «святотатственно» говорится о девушке, которая «любит Матерь Божью и Диккенса».

Сотрудничество с «Просто з-мосту» развития Галчиньского поэта никак не определило. Как свидетельствуют многие произведения 30-х годов, он с горечью оценивает и свое положение, и ситуацию в стране. Опека Пясецкого Галчиньского явно тяготила. В стихотворении «Импрессарио и поэт» (1937) он зло называет своего редактора «шпиком», который следит за поэтом.

Поток жизненных впечатлений, брызжащий красками и весельем, несущий настроения стихийного оптимизма и богемной беззаботности раздваивается в поэзии Галчиньского 30-х годов на два рукава. С одной стороны — это интимная лирика, воспевание простых житейских радостей, семейного очага, таких элементов жизненного благополучия, лежащих, по декларации поэта, в основе человеческого счастья, как «простейшие вещи: мясо, дрова, хлеб» («Песня херувимов», 1930). С другой — это скептико-нигилистическое отношение к общественно-политической действительности, к фактам ее, с точки зрения поэта, бессмысленным и непонятым, заслуживающим выставления на посмешище. Но это были две, можно сказать, тематические стороны одной медали — своеобразного видения мира и понимания роли и назначения поэзии. Свое отношение к миру поэт формулировал так:

Поэт, наплюй на коммуну, санацию и эндецию.
Лишь она спасет тебя, проклятая и единственная,
и отправит к звездам, — святой ритм, иная речь —
поэзия

«Целую музе ножки», 1936

И в том же духе:

Говорят одни: «Он наш!»

А другие: «Нет, он наш!»

А я только твой, моя родная.

Одни тянут на Восток,

Манят Западом другие,

Я же с тобой в кино пойти желаю.

«Недоразумения», 1939

Такие заявления поэта следует понимать ограничительно. Они раскрывают лишь одну грань его творчества. Другая его линия — политическая сатира — свидетельствует о связи Галчинь-

ского с современностью, с общественной действительностью. Но к чему бы ни обращался поэт (к миру интимных переживаний или к сфере общественного бытия), он исходил из того, что задача поэзии — преобразить и тот и другой мир, представить его в остраниненном, удивительном, фантастическом виде, опозитизировать, возвысить, заколдовать словом бытовую повседневность или высмеять, оглушить, довести до абсурда все то, что не входит в круг, освещаемый уютной домашней лампой. Поэтому-то в его стихах столь часты такие определения поэта, как «чародей», «маг», «фокусник», «иллюзионист», «шут», «клоун», «шарлатан», «жонглер». И определения эти были как бы метафорическим обоснованием собственной практики.

Галчинский обладал даром претворения в своем исключительно богатом воображении элементов повседневной жизни в необыкновенные, словно обладающие некой магической силой предметы, явления, события. Как в средневековых мистериях, как у Вийона или Рабле, как в комедиях Шекспира, лирическое и забавное, патетическое и приземленное, правдивое и невероятное сливаются в поэзии Галчинского в один яркий фейерверк образов. Простонародный и просто разговорный язык непринужденно соседствует с литературным, лишенным, однако, всякой напыщенности, земные, житейские образы — с космическими и мифологическими. Такое расширение границ поэзии, непосредственность, стихийность образности и чувств, а также оригинальная музыкально-ритмическая организованность стиха определили неповторимый поэтический стиль Галчинского.

Позиция «фокусника и шута» в поэзии, избранная Галчинским, определялась и характером его дарования, умением подмечать в жизни возвышенное и смешное вместе, и разочарованием поэта в действительности тех лет. «Кошмарная бессмыслица польских дней», — так определяет он окружающий его мир («Анинские ночи»). Бежать от этого кошмара, от этого «польского ада» в рай простых общечеловеческих чувств, предметов и переживаний — вот к чему стремился поэт. Это отразилось в его поэтических декларациях. Это привлекло к нему читателя 30-х годов.

Моя поэзия — простые чудеса,
страна, где летом
старый кот дремлет под форточкой
на парашете.

«О моей поэзии», 1931

Интимная лирика Галчинского богата и оригинальна. В стихотворениях, посвященных жене, семье и дому, при всем чародействе, при всем сплетении фантастических и бытовых деталей, поэт остается на почве реальности. У него действуют — часто в далеких, экзотических, а то и просто фантастических странах

(Аравия, Бразилия, Африка, Ирландия, «Фарландия»¹) — гномы и великаны, домовые, крылатые кони. Но весь этот сказочный реквизит уравниен в правах с обыкновенными предметами и вещами, приобретающими в соседстве с фантастическими созданиями особый магический блеск. «Простые чудеса» — это не только удивительные гости, посещающие поэта, как в стихотворении «О нашем хозяйстве» (1934), где за ужином у «зеленого Константы» и «серебряной Наталии» («весь ваш ужин — вазочка с ландышем») появляется гном, вооруженный алебардой, с седой бородой, перепачканной горчицей. Это и «обыкновенный голландский подсвечник», и «целкунчик, и банка с медом, а рядом кресло из телячьей кожи, а рядом полки с книгами» («Описание дома поэта», 1937). Это и «смешной чайник со свистком» («Визит», 1936). Это и сверчок, и кот со странным именем Саломон, глаза которого ночью освещают «зеленую калитку» сада («Noctes aninenses», 1939). Это самовар, лампа, цветы, и, конечно, «ресницы» любимой («Уж столько лет я тебя люблю», 1938).

Уравниены в правах и реальные жизненные сцены, и происходящие в грезах, снах и мечтах. Но, при всей образно-сюжетной необычности стихотворений Галчиньского, в них налицо, как правило, прозрачная ясность мысли и настроения. Светлое и живое чувство движет поэтом, когда в «лодке из голубой бумаги» он посылает жене ангела-хранителя с поручением рассказать ей о своей любви («Молитва ангелу-хранителю», 1933).

Особое настроение придает лирике Галчиньского пронизывающий ее юмор, тонкая, иногда еле уловимая автоирония, спасающая стихотворение от сентиментальности и мелодраматичности. Например, в стихотворении «Сервус, мадонна» в характерной для поэта манере смешиваются две тональности: искреннее лирическое волнение и ирония, переходящая в гротеск, восхищение жизнью и бессилие постичь ее смысл:

Одни были до меня, другие придут позже,
ведь жизнь бесконечна, а смерть бездонна.
И все это со сном безумца схоже,

Сервус, мадонна.

Перевод Д. Самойлова

В «Фарландии» (1934) чувство также маскируется иронией:

Мы встретиться хотели на мосту,
все о любви сказать начистоту,
под кленом, у киоска с сигаретами.
Но, как предвидел, худшее сбылось,
и анархисты подорвали мост,
Так что же: не встречаться из-за этого?

Перевод В. Корнилова

¹ «Фарландия — «далекая страна», образование из английских слов fare — далекий и land — край.

Уже вторая строфа отрицает правдоподобие первой. А дальше мысль поэта устремляется в область грез, подальше от неуютной действительности.

Везде так душно, жизнь везде тесна
но знаю, есть чудесная страна,
Там пальмы, синь поет — страна Фарландия.

Лишь очень редко, например, в лирической поэме «Бал у Саломона» (1933; полностью опубликована в 1937 г.), поэт склоняется к сюрреалистическому видению мира. Все здесь совершается словно во сне, словно в четвертом измерении. В ассоциациях, не связанных между собою, можно лишь угадывать беспокойство и боль поэта, отчаяние и неудовлетворенность жизнью.

В основе сатиры Галчиньского 30-х годов лежали недоверие и ироническое отношение ко всяким общественным ценностям, особенно утверждаемым официально. Она была прежде всего по стоящей у власти санации, по политическим конкурентам эндеков, но нередко удар приходился и по самой «национальной демократии». Основ существующего строя сатира Галчиньского не затрагивала. Но поэт метко и язвительно высмеивал бюрократический стиль тогдашних государственных учреждений («Grüssen aus Polen», 1935, и др.), образ жизни и мышления санации, ее пропаганду, не щадил и варшавскую литературную среду («Смерть поэта», 1930; «Распродажа поэзии», 1939; «Варшавяне», 1939), издевался над интеллигентом, тщетно пытавшимся сориентироваться в густом лесу сложных проблем эпохи («Папаша», 1935; «Бедный Лоло», 1938).

И в сатире Галчиньского проявился его неподражаемый стиль. Один из излюбленных приемов поэта (как и в лирике) — перечисление, казалось бы, несовместимых вещей, дающее в итоге комический эффект. Вот над чем бьется, например, мысль «бедного Лоло»:

Государство, Нация, Коран, Мишна.
Хеббель, Геббельс, Мурти-Кришна,
сюрреализм, субскрипционизм,
автоматизм, бореализм,
пантотализм, национализм,
вавилонизм, ревизионизм;
Нострадамус, Фихте, Шлегель,
Гуссерл, Рассел, Бронцель, Гегель,
Бэкон, Озон, Марко Поло...

Гротескный эффект достигается и с помощью экзотической бутафории, необычных действий, выполняемых персонажами. Чиновник канцелярскими скрепками, «найденными в Африке», сшивает «строго секретно» листья баобаба, а затем «гремучую

змею с колибри, жабу с фламинго, орангутанга с зеброй, с верблюдом тигра, крокодила с кукушкой, с жирафой чибиса» («Чиновник, скрепки и лев», 1935). Шепелявят по-детски (издевка над стилем обращения правящих кругов к обществу) высшие чиновники санации в стихотворении «Страшная жаба» (1936). Прimitивно-слащавым языком «для детей» разъясняется «школьникам» роль «пана министра», воеводы и старосты в наступлении зимы («Зима в школьной хрестоматии», 1936). Действие некоторых стихотворений разыгрывается в таинственных странах, часто по всем деталям похожих на Польшу («Insula Timor», 1939). Реальное и фантастическое переплетены в полувившем широкою известность противосанационном стихотворении «Скумбри в томате» (1936): в редакцию газеты «Голубое слово» приходит ... король Владислав Локеток с предложением навести в Польше порядок. Обращают на себя внимание чередующиеся рефрены после каждой строчки: «скумбри в томате, скумбри в томате», и «скумбри в томате, форель», — никак не связанные с сюжетом рассказа, но призванные по закону контраста, показать абсурдность и предложений Локетка, и польской действительности. «Хотели Польши — что ж, получите», — с горьким сарказмом заявляет поэт.

Иногда произведения Галчиньского, не имея конкретного политического адреса, связи с актуальными событиями, превращаются в «сатиру на вселенную», осмеяние всего «мира — старого обманщика, которому верить нельзя» («Все колеблется», 1934). Лейтмотив этого стихотворения, действительно, шаткость всего сущего: колеблются и природа, и биржевой курс, переменчиво счастье в карточной игре, колеблются кресла и деревья, и даже «клен, и дуб, и слон, и конь». «Все колеблется, а я смотрю и смеюсь», — таков конечный вывод стихотворения и, пожалуй, формулировка всего отношения Галчиньского к общественной действительности 30-х годов, отразившегося в его сатире.

В конце августа 1939 г. Галчиньский был призван в армию, а 17 сентября попал в плен. Пять с половиной лет провел он в лагере для военнопленных, большею частью в Альтенграбове, освобожденном американскими войсками в апреле 1945 г. В годы войны поэтом было написано всего лишь несколько стихотворений, патристических, проникнутых любовью к родине и болью за ее поругание, чувством тоски по дому, и беспокойства о судьбе близких людей («Письмо из плена», 1942; «Песня о флаге», 1944 и др.). Тайком переправленные из лагеря, они стали известны читателю и пользовались популярностью.

Весной 1946 г., побывав после освобождения из лагеря в Париже, Брюсселе и Риме, Галчиньский возвращается в Польшу. До 1948 г. он живет в Кракове, затем некоторое время в Щецине, а с 1949 г. — в Варшаве. Возвращение Галчиньского, а главное, его стремление активно участвовать в преобразованиях, осущест-

ствляемых народом, вызвали резкое неудовольствие со стороны тех, кто с предубеждением или прямо враждебно относился к народной власти. Особенно неистовствовала католическая пресса, обвинявшая поэта в «измене». Вся деятельность Галчиньского в новой Польше свидетельствовала о том, что его предвоенные связи с консервативным лагерем были весьма поверхностными и несущественными для самого поэта. Немалую роль в его решении сыграли, разумеется, и испытания войны, заставившие переоценить прежнее отношение к миру и творчеству. Идейную и моральную опору, которую Галчиньский — художник и человек — тщетно искал до войны, иногда путая, заблуждаясь и тем настойчивее отворачиваясь от социальной действительности, он увидел теперь в созидательном труде народа, в преобразовании жизни на новых основах. «Самым лучшим комментарием, самым лучшим свидетельством намерений поэта, — убедительно писал А. Ставар, отвергая домыслы о «неискренности» Галчиньского, — является его творчество после возвращения на родину. Надо иметь весьма поверхностное представление о механизме поэтического творчества, чтобы предположить, что такая активность могла бы возникнуть на основе каких-то побочных соображений или неискренности. Просто Галчиньский по-своему — некоторых это удивляло, а многих даже возмущало — в этой, как тогда говорилось, «новой действительности» почувствовал себя дома»¹.

Изменения в творчестве Галчиньского проявились прежде всего в сатирических произведениях. Его литературная деятельность после войны началась в популярном еженедельнике «Пшекруй». В этом журнале в 1946—1950 гг. Галчиньский каждую неделю помещал короткую сатирическую сценку. Своим миниатюрам он дал название «театрик «Зеленый гусь»». В «Пшекрое» регулярно публиковались и юмористические фельетоны Галчиньского «Письма с фиалкой».

«Зеленый гусь», несомненно, продолжая традицию «Зеленого шарика» Боя-Желеньского, в свое время высмеивавшего романтические позы, которыми щеголяло мещанство, больно щипал закоренелого обывателя, полного предрассудков, страхов и опасений, носителя консервативной, отжившей морали и псевдопатриотических чувств, тупо ненавидящего все новое, мифологизирующего прошлое. Мещанин выступает на подмостках театра Галчиньского в разном обличье. Это прежде всего интеллигенты определенного пошиба: псевдоученый «профессор ангелологии» Бончиньский, ярая поклонница новомодного западного интеллектуально-художественного течения, «балконизма», Гермение-гильда Коцюбинская — «герметически-интеллектуальная поэтесса и вдохновенная эссеистка», «интеллектуалист» Гжегжулка. С ними

¹ A. Stawar. O Gałczyńskim, str. 226.

выступают многочисленные директора, чиновники-бюрократы и другие персонажи, гротескные, напоминающие кукол из ярмарочного балагана. Безжалостно развеивает Галчинский миф, исповедовавшийся интеллигенцией в буржуазной Польше, о ее надклассовой роли и особой исторической миссии, разоблачает ее зависимость от прежних имущих классов, снобизм, консерватизм ее мышления, вкусов и обычаев, пренебрежение к людям физического труда. С «болезненным, аполитичным, издерганным, пессимистичным и неприкаянным» интеллигентом, не верящим в прочность новой власти, жадно ловящим самые невероятные слухи из Лондона, поджидающим «белого коня», на котором вместе с «генералом-освободителем» (Андерсом) возвратятся старые порядки, Галчинский борется оружием смеха не только в «Зеленом гусе», но и во многих сатирических стихотворениях (например, «Смерть интеллигента», 1947).

«Зеленый гусь» — «самый маленький театрик мира», единственный в своем роде — оригинален по форме. В гротескных «пьесах», которые имеют подчас много общего с басней, притчей, аллегорией, Галчинский смело пользуется приемом мнимого абсурда. Мнимого потому, что внешне абсурдные, условные ситуации и действия имеют здесь реалистическое значение, раскрывают — в лапидарной форме — действительные явления жизни. Так, в сценке «Дымящаяся печка», разоблачающей аполитичность и бездеятельность ноющей интеллигенции, «Хор поляков» жалуется на неисправность «Дымящейся печки», починить которую не может и не берется. Аллегорический смысл этой абсурдной ситуации становится понятен в контексте реплик «хора» (интеллигенция) и «печки» (Польша).

Теперь, в отличие от предвоенного творчества, Галчинский далек от заключений насчет бессмысленности жизни вообще. Абсурдны лишь некоторые ее проявления, и поэт обнажает эту абсурдность, высмеивая объект своей сатиры со всею уверенностью в обреченности нелепого, с подлинно гуманистическим оптимизмом. Немаловажной заслугой Галчинского явилось и расширение возможностей сатирического изображения с помощью абсурдно-гротескного юмора, воспитание читательского восприятия. «Зеленый гусь» — вещь новая, по новым образцам. Желаю вам пового чувства юмора», — писал об этой особенности своего театра сам поэт.

Одновременно с «Зеленым гусем» и другими сатирическими произведениями Галчинский создал много лирических стихотворений, имевших также большой успех у читателя. В 1948 г. вышла из печати книга стихов «Заколдованная пролетка».

В первое время после войны лирика Галчинского остается как будто той же, что и прежде. Мы встречаемся все с тем же образным реквизитом. Поэт снова мастерски жонглирует луной и звездами, светом и тенью, музыкой, ночью, канделябрами,

изумрудами и сапфирами, попугаями и тюльпанами, предметами домашнего обихода. Таинственный, заколдованный мир окружает нас со всех сторон в стихотворении «Заколдованная пролетка» (1946). Лунный свет и «зелено-безумная» ночь заколдовали Краков, его улицы, дома, вывески, арки, подъезды, Вислу. И поэт убеждает: пока будут существовать люди, пока в их сердцах будет гореть любовь, волшебным образом преобразующая мир, в каждом городе всегда будет хотя бы одна «заколдованная пролетка, заколдованный извозчик, заколдованный конь». Галчиньский в еще большей степени, чем раньше, насыщает свои стихи разговорным языком улицы, непринужденно беседует с читателем, употребляя сокращения, характерные для разговорной речи, обрывая фразы, вводя часто нарочито небрежно придаточные предложения и обороты, строки разной длины, и все это ради естественности и простоты стиха.

Приведем в качестве примера одно из самых любимых читателем стихотворений Галчиньского «Лирический разговор» (1950), где как на ладони видны многие его поэтические приемы (разговорная интонация, сопоставление в перечислении, бытовые детали, слияние лиризма и иронии):

— Скажи, как меня ты любишь?
— Скажу сейчас...
— Ну?
— Люблю я тебя и на солнце. И при свечах.
Люблю, когда ты берет наденешь. Или шляпу. Или платок.
Люблю тебя и в концерте. И на перекрестке дорог.
В сирени. В малиннике. В кленах. В березовой чаще.
Люблю тебя спящей. Люблю работающей.
И когда ты яйцо разбиваешь так мило.
И даже когда ты ложечку уронила.
В такси. В лимузине. Вблизи. В дальней дали.
Люблю тебя и в конце улицы. И в начале.
В печали. На каруселях. И когда ты идешь пешком.
И когда ты расчесываешь волосы гребешком.
В море. В горах. В калошах. Босую.
Нынче. Вчера и завтра. И днем и ночью люблю я.
И когда ласточки прилетают весной...

Перевод Л. Мартынова

Неподдельная истинность чувств: любви, дружбы, грусти, нежности, заботы, умиления, восхищение красотой пейзажа или предметов, безошибочное чувство юмора, свежесть лирических ситуаций — вот что оживляет лирику Галчиньского, делает понятным каждому «простые чудеса» его поэзии.

Вслед за сатирой в лирике Галчиньского происходит постепенная эволюция отношения к действительности. В ней вновь рас-

цвела поэзия повседневной жизни, простых человеческих радостей и забот, но примесь горечи, характерная для предвоенных лет, исчезла. Ее пронизывает радостный, веселый, оптимистический дух, прорывающийся и в шутливых определениях поэзии:

Лирика, лирика
нежная динамика,
ангелология
и даль.

*«Лирика, лирика,
нежная динамика», 1946.*

Поэт уже не провозглашает, что надо бежать от действительности под спасительную крышу родного дома, а, наоборот, стремится навстречу жизни, высказывает доверие к ней, стремится постичь ее и воспеть. Он не считает себя «ни католиком, ни марксистом» («Ars poetica», 1947), но свое умение мастера, поэтического чародея, «органиста и пиротехника», он готов посвятить новой действительности. «Вакх демократии, возвращающийся из Индии», — так говорит он во «Въезде на ките» (1947) о своем возвращении в польскую поэзию (если цитировать стихотворение, это триумфальное шествие под «ураган аплодисментов», «рев труб», «под звуки ста тысяч шарманок с попугаями»).

Вскоре в общественно-политических взглядах «Вакха демократии» наступают дальнейшие сдвиги. Творческая деятельность Галчиньского все больше опирается на осознанное стремление участвовать в строительстве социалистической культуры. Осенью 1948 г. Галчиньский побывал в Москве на Октябрьских торжествах. Эта поездка нашла отражение в нескольких стихотворениях, вошедших в сборник «Обручальные кольца» (1949). В стихотворении «Перед Мавзолеем Ленина» поэт подводит итоги пройденного пути и заново формулирует задачи:

Помню, закатного солнца сиянье
Мавзолей озаряло тогда.
Грешник, я после долгих блужданий
добрел, наконец, сюда.

.
Буду сильным — клянусь я над гробом его,
Превращу перо в луч, разгоняющий тени.
Новый век начался. А два слога всего:

ЛЕНИН.

Перевод М. Живова.

В новых стихотворениях (кроме «Обручальных колец», некоторые появились и в сборнике «Лирических стихов», 1952) зазвучали в полный голос гражданские мотивы, так не характерные для поэта прежде. Он бросает «цветы на рельсы, по которым

мчится революция», отдает — полемизируя с известным стихотворением Есенина — «свою лиру польскому Октябрю» («Бросаю цветы на рельсы...»), славит труд строителей новой Польши — инженеров и горняков, каменщиков и пекарей, железнодорожников и поэтов («Благодарственная песня»), дружбу советского и польского народов («Разговор городов», «Две гитары»). Самые лучшие, пожалуй, образцы его публицистической лирики посвящены борьбе за мир. Стихотворение «Призыв, летящий по свету» Галчиньский прочитал в 1950 г. перед участниками конгресса Сторонников мира в Варшаве. В стихотворении «Реквием?» павшие на полях войны напоминают о жертвах Сталинграда и Варшавы, вызывают к живым: «Мы не уснем спокойно, пока борьба не окончена».

Поэтическое освоение новой тематики давалось Галчиньскому нелегко. Художественный уровень стихотворений этих лет очень неровен. «С большей чем когда-либо радостью, я берусь сегодня за перо, — писал поэт в 1950 г. — Но и трудностей больше, чем когда-либо». Сложившийся поэтический стиль, характер образности вступали подчас в противоречие с публицистической направленностью некоторых стихотворений. Привычный круг образов не выдерживал зачастую идейной нагрузки и получался непреднамеренный, противоположный замыслу эффект. Не избежал Галчиньский также иллюстративности и риторичности, распространенных в тогдашней поэзии. Но, по верному замечанию критика, «когда энтузиазм поэта, стихийный, безыскусный, крепче спаивал разнородные элементы стиха, возникали превосходные произведения». Справедлив и другой вывод критика, считающего, даже менее удачные стихотворения Галчиньского, «каковы бы они ни были, трижды более ценными, чем средняя продукция тех трудных для поэзии лет»¹.

Но в то время далеко не все придерживались такого мнения. В 1950 г. на писательском съезде недоброжелатели поэта припомнили ему прошлые грехи, обвинили в политической неустойчивости и мелкобуржуазности, «Зеленого гуся» называли «мещанской канарейкой, которой надо скрутить голову». Театрик закрыли, поэта стали редко и неохотно печатать. Так продолжалось до декабря 1951 г., когда после дискуссии в Союзе писателей Галчиньский получил некоторую поддержку. В 1951 г. ему удастся издать поэму «Ниобея», в 1952 г. выходит из печати поэма «Вит Ствош», а незадолго до смерти поэта (6 декабря 1953 г.) был опубликован лирический цикл «Песни». До последних дней Галчиньский работал и над сатирическими произведениями. В конце его жизни были опубликованы несколько басен из цикла «Эзоп свежеевыкрашенный», сатирическая поэма «Путешествие Хризостома Бульвеция в Темноград» (1953).

¹ J. Błóński. Gałczyński. 1945—1953. Warszawa, 1955, str. 55.

Басни Галчиньского, высмеивавшие «деревянные головы» бюрократов, соловьев из картона, возомнивших себя гениями, ослов-графоманов, обывателей, дрожащих под свежим ветром истории, развивали традиции «Зеленого гуся», в еще большей степени обрстая плотью фактов повседневной общественной жизни Польши. Галчиньский не шел в басне проторенными путями: он вводил новых героев, создавал новые ситуации, пародировал своих персонажей, вмешивался в их действия и разговоры, использовал абсурдный юмор. И по-прежнему был неистощим на выдумку. Месяц, «чудак серебристоухий», заходит у него в магазин купить шляпу и разговаривает с живыми собратями, коровы, пасущиеся на лугу, видятся собаке живыми сосисками и т. д. Венчает сатиру Галчиньского поэма «Путешествие Хризостома Бульвеция в Темноград». Герой ее путешествует по фантастической стране, концентрирующей все отрицательные стороны польской действительности. Показывая в кривом зеркале гротеска жителей Темнограда — прибежища реакционеров всех мастей, лакеев и агентов империализма, «внутренних» эмигрантов, снобов, паникеров, сплетников, аферистов, поэт использует размер и ритм жестокого мещанского романа, достойного изображаемых персонажей.

Поэмы «Ниобея» и «Вит Ствош» роднят между собой размышления Галчиньского о поэзии и ее задачах, об искусстве вообще. В «Ниобее» несколько сюжетных мотивов: античный миф о несчастной матери, история греческой скульптуры, изображающей голову Ниобеи, которую поэт увидел в Неборовском музее под Варшавой, наконец, неувядающее обаяние скульптуры, в которой олицетворены для поэта искусство в целом, его, непреходящая ценность. Ниобея — символ всего поэтического в жизни для Галчиньского. С преданием о Ниобее и ее страданиях, с чудесной историей скитаний во времени и пространстве неборовской скульптуры связаны то трагические, то полные спокойного достоинства, то радостные настроения поэта. Корни искусства — хочет сказать поэт — в человеческих страданиях и радостях, единичных, но общезначимых. Искусство исходит из них, синтезирует их и, вновь возвращая их людям, служит взаимопониманию между ними. Поэму, структура которой довольно сложна, Галчиньский назвал в открывающем ее посвящении концертом, а отдельные части озаглавлены: увертюра, малая fuga, остинато, концерт для скрипки и т. д. Словно мелодии в музыкальном произведении, переплетаются в поэме разные настроения, мотивы, поэтические средства, как бы утверждая разные пути в поэзии, ведущие к одной цели — выражению духовного мира человека, с тем, чтобы в финале слиться в торжественный гимн в честь Ниобеи — в честь поэзии и искусства вообще.

В поэме (точнее цикле лирических стихотворений, объединенных общей темой) «Вит Ствош» Галчиньский как бы дополняет и раскрывает свое понимание поэзии, образно изложенное в «Нио-

бее». Концепция искусства-забавы, игры, веселого жонглирования словом, долго исповедуемая поэтом, окончательно уступает место пониманию искусства как творческого труда мастера, художника, связанного с народом, отдавшего ему свой талант. Проследившая судьбу гениального скульптора, раскрывая характер его творчества, в котором «гораздо больше земли, чем неба», которое является неустанной борьбой за художественное совершенство («труд создал красоту»), Галчинский ищет в творчестве Ствоша аналогий со своей поэзией, и ставит его себе в пример. «Если бы Ствош жил в наши дни, — замечает поэт, — он создал бы скульптуры монтеров и шоферов».

«Песни» — поэтическое завещание Галчиньского. В лирическом цикле из десяти стихотворений «подмастерье Кохановского» (как назвал себя поэт в «Ниобее») обратился к традициям польской классической поэзии, достиг классической четкости и ясности стиха и слова, душевной гармонии, единства и взаимопонимания с окружающим миром, с людьми и природой. «Немало света в мир несет искусство», — говорит в «Песнях» поэт и утверждает его высокую задачу: служить людям, «уберечь от забвения» прошлое и настоящее, красоту мира и человеческих чувств.

Тот, кто некогда назвал себя шутом и фокусником в поэзии, закончил свой творческий путь исполненными необыкновенной красоты и ясности строфами, славящими человеческий труд, искусство, любовь и гражданскую ответственность каждого человека на земле.

Ванда Василевская

(1905—1964)

Ванда Василевская — выдающийся представитель польской революционно-пролетарской литературы. Ее произведения 30-х годов позволяют проследить все главнейшие этапы, которые прошла в своем становлении и развитии по пути социалистического реализма польская пролетарская проза. Как и большинство пролетарских писателей в Польше, Василевская начинала с репортажей, отдала дань документальной очерковой манере письма, увлекалась собирательным образом массы, коллективным героем. В последних произведениях, написанных в буржуазной Польше, она поднялась до значительных идейно-художественных обобщений, до глубоких социально-психологических характеристик.

Ванда Василевская родилась 21 января 1905 г. в Кракове. Дочь известного этнографа и публициста, видного деятеля санационного правительства, — она уже в юности не разделяет политической программы отца. Ориентируясь на левые круги ППС, Василевская со временем все ближе смыкается с политической линией, проводимой Коммунистической партией Польши. Студенткой филологического факультета Краковского университета (в 1923—1927 гг.), она становится членом Союза Независимой социалистической молодежи. Василевская была членом правления Лиги защиты прав человека и гражданина, а также польского отделения МОПРа, сотрудничала в близких к КПП изданиях «Обличение дня» и «Дзеньник популярны». Получив в 1928 г. диплом учительницы, Василевская не имела возможности работать по специальности. За помещение статей о Советском Союзе в детском журнале «Пломык» она была уволена из редакции. За участие в забастовке исключена из профсоюза учителей.

Свою литературную деятельность Василевская всегда рассматривала как оружие в борьбе. «И когда жизнь ставила передо мной неотложные задачи, когда я видела несправедливость и зло, — вспоминала она, — я писала книгу, чтобы протестовать, чтобы показать людям правду, чтоб помочь тем, кто борется».

Литературным дебютом Василевской было стихотворение, напечатанное в 1923 г. в газете «Напшуд». В дальнейшем она успешно работает над книгами для детей и о детях: «Гости со всего мира», (1933), «История о первобытном человеке» (1934), «Хрустальный шар Христофора Колумба» (1934). Повесть «Облик дня», вышедшая в свет в 1934 г. после длительных цензурных мытарств, выдвинула Василевскую в ряды пролетарских писателей.

Примечательной особенностью творчества Василевской, как, впрочем, всей пролетарской прозы, является широкое использование в произведениях прототипов, описание непосредственно наблюдаемой действительности. «Я не описала ни одного факта, который бы не был правдив, не нарисовала ни одной фигуры, которая бы не имела своего живого образца в действительности», — отмечала Василевская в 1940 г. в предисловии к русскому изданию повести «Земля в ярме». В основе повести «Облик дня» тоже подлинные факты, которые писательница приводила ранее в публицистических очерках, печатавшихся в периодической прессе 1932—1934 гг.

Произведение представляет собой ряд зарисовок с натуры, объединенных единым тематическим стержнем и спаянных общей эмоциональной тональностью. Это своеобразное соединение публицистики с художественным началом характерно для начального периода развития пролетарской прозы. По сравнению с репортажными произведениями («Кисловцы», 1934 Г. Джевецкого; «Мархатские мужики», 1930; «Старый Ленк», 1932 В. Ковальского), где нет эстетической оценки описываемых событий, повесть Василевской — несомненный шаг вперед. Здесь элементы очерка и фактомонтажа выполняют не только политически-агитационную, как у Джевецкого и Ковальского, но и в известной степени художественно-эстетическую функцию, подготавливая и объясняя определенные человеческие типы.

С помощью отдельных, как бы кинематографических кадров, зафиксированных сознанием глубоко взволнованного и потрясенного всем виденным художника-протоколита, предстает в повести широкая и разносторонняя панорама жизни городской бедноты. Всю повесть пронизывает мысль о том, что одинаково тяжелые условия жизни, общая нужда и социальный гнет, которые терпит рабочий человек, создают аналогичные ситуации, определяют сходную реакцию на окружающий мир. Появляется массовый собирательный герой, у которого несколько имен — «Виктор, Стефек, Наталка или еще как-то там», но одна общая судьба, один проторенный путь от колыбели до могилы.

У каждого, кто непосильно трудится, кого нещадно эксплуатируют и унижают, растет и зреет ненависть. Собрать эту ненависть воедино, заронить в пассивный протест искру сознания — такую задачу призван выполнить в произведении центральный герой — каменщик Анатолий Сковронский. Процесс формирования

революционных взглядов Анатоля, выработка в нем черт героя-борца под давлением самой действительности, объективных законов общественного развития напоминает путь, пройденный Павлом Власовым у Горького. Историко-типологическую общность этих двух произведений наглядно подтверждает образ матери Анатоля, которая, подобно Нилоне, из любви к сыну, из желания помочь ему начинает постепенно втягиваться в революционную борьбу.

При обрисовке центрального героя важным и определяющим была, по мнению писательницы, не характеристика его индивидуальных человеческих качеств, а исследование того общего, что его роднит со всеми трудящимися. Характер Анатоля вырастает из недр стихийной народной жизни как ее непосредственное и закономерное порождение, он воплощает в себе те черты, которые коллективная деятельность, коллективный опыт развивают, пусть и не в равной степени, у всех. Но при этом духовный, внутренний мир героя оказывался обедненным, стереотипным.

Поскольку в повести Василевской участие в революционных выступлениях является результатом прямого и непосредственного давления обстоятельств, поскольку воспитывает и формирует характеры сама жизнь, значительное внимание уделено анализу и обрисовке этих «воспитывающих» обстоятельств. Судьбы отдельных людей подводят к осознанию закономерности судьбы центрального героя, неотвратимости борьбы, которую он возглавляет. И композиционно главы, в которых повествуется о доле различных людей, вливаются в одну заключительную главу, где дается описание победоносного восстания. Восстание в целом носит, однако, в повести слишком общий, декларативный характер, это скорее стихийный бунт. «Схваченная в когти нужды, в когти кровавого гнета толпа вырастает в таинственную силу. Все крепче сплываются ряды. Даже бессознательно. Даже не понимая». Это скорее символ революции, а не ее конкретное изображение. Кра-



Ванда Василевская

сочными чертами всемогущественного титана наделен и центральный герой. О революционной работе, которую он ведет, говорится в романтически-возвышенных тонах, конкретные пути осуществления революционного переворота остаются за рамками произведения.

Уже в «Облике дня» выдвигается в качестве одной из важных причин вовлечения масс в революционную борьбу разочарование трудящихся во вновь созданной независимой Польше. Это не та родина, о которой мечтали несколько поколений польских революционеров. Глубокие социальные и национальные корни иллюзий раскрывает повесть В. Василевской «Родина» (1935). Здесь писательница впервые обращается к крестьянской тематике, которая с этого времени занимает доминирующее место в ее творчестве. В новой повести Василевская отказывается от очерковой манеры и избирает форму жизнеописания. Повествование охватывает длительный период времени — более тридцати лет. В центре изображения — крестьяне-батраки, их взаимоотношения с помещиками, их мечта о подлинной, человеческой жизни, зарождение у них готовности бороться за крестьянскую правду, крестьянскую родину.

Основная сюжетная линия «Родины» — судьба батрака Кшисяка и его жены Магды. Их чувства и память фиксируют социальные контрасты, гнет и произвол. Каждый по-своему представляет себе настоящую жизнь, подлинно крестьянскую родину. Мечты робкой Магды не идут дальше собственной полоски земли и коровы. Для Кшисяка понятие крестьянской родины было более широким, почти всеобъемлющим: «Это было все. Собственная полоска, собственные коровы в коровнике. Постоянная, надежная работа и своя крыша над головой. И пляска, и красные кораллы, и девичий смех, и смех парней. Отдых, покой, теплое солнце, прогревающее в летний день. Справедливость. Человеческая жизнь». Именно за такую родину он и начинает бороться.

Тяжелым и тернистым был путь героя крестьянской повести к своей родине, к осмыслению путей борьбы за нее. Впервые в польской литературе не интеллигент-одиночка, не представитель образованных, привилегированных слоев поставлен перед решением важных проблем, а крестьянин-батрак. Все события, а было их немало — и 1905 год, и война, принесшая с собой три смены власти, и появление независимой Польши, — осмыслены и описаны в соответствии с опытом, пониманием, кругозором, индивидуальными наклонностями крестьянина-батрака. «В польскую литературу, — справедливо отмечал в 1936 г. Ян Гемпель, — входит не только своеобразный язык батраков, но, что намного важнее, батрацкое мировоззрение»¹. Это была первая крестьянская эпопея в Польше, которая раскрывала изнутри, из глубины

¹ «Интернациональная литература», 1936, № 6, стр. 163.

народного познания и опыта суть так называемой крестьянской родины.

Кшисяк ничем поначалу не отличается от сотен таких же, как он, забитых и темных, измученных нуждой и тяжелым трудом людей. Не верилось ему, что может измениться батрацкая доля, поколебаться помещичья власть. Тем более знаменательна неуклонная революционизация его взглядов, происходящая, как и у Анатоля в «Облике дня», под давлением самой действительности, законы которой крестьянин начинает постепенно понимать. Сначала Кшисяк, не без влияния агитаторов из города, объясняет свое тяжелое положение лишь притеснениями царских властей. Отсюда закономерным выглядит участие его в националистической организации, те огромные надежды, которые он возлагает на независимую Польшу. Но буржуазно-помещичье государство не изменило жизнь героя — как и тридцать лет назад гнет он спину на помещичьей земле. Напрасными были усилия и жертвы. Мачехой оказалась родина, за которую он едва не попал в петлю, за которую его запирали в тюрьму. «Была родина батрацким бесконечным рабочим днем. Покрикиванием управляющего. Сыростью на барачных стенах. Кривыми ногами, покрытыми нарывами шеями барачных детей. Картофельными очистками, которые варили в пищу людям. Нарями, шуршащими гнилой соломой. Ничто не изменилось, ничто».

Начало заключительной главы повести почти дословно воспроизводит первую: Кшисяк пашет свой жалкий, утопающий в болоте участок, появление помещицы заставляет его согнуться в привычном низком поклоне. Композиционно-лексические средства призваны оттенить незыблемость социального зла: «два дня слились в один, хотя их отделяло друг от друга тридцать лет». Финальная сцена, однако, не овевая безысходным отчаянием. В грустные и горькие размышления Кшисяка, в трагический итог напрасно прожитой жизни врывается проблеск света — и именно он был тем новым, что принесла с собой в реалистическое воссоздание крестьянской жизни пролетарская литература. Автор не оставляет своего героя на перепутье, обосновывая, пусть и очень лаконично, провозмержность его надежд на будущее.

Повесть заканчивается своеобразной передачей эстафеты борьбы молодому поколению. Сын Кшисяка Павел, который с детства не сносил обиды, на которого злые взгляды начинает бросать ксендз, Павел, читающий запрещенные газеты и посещающий тайные собрания, должен будет завершить начатое отцом дело.

Основное внимание Василевская уделяет семье Кшисяка. Это одна из многих семей, в ней воплощены типические, определяющие черты массы в целом. Вместе с тем здесь, как и в «Облике дня», много места отведено коллективному герою, батракам, и массовым сценам. Обращает на себя внимание метафорическое

обобщение, в котором человек — это волна, а масса — поток, тем более бурный, чем серьезнее препятствия у него на пути, тем однороднее, чем более едины в своих стремлениях отдельные волны-люди.

В 1937 г. выходит в свет повесть Василевской «Земля в ярме». В центре этого произведения уже не батрак, а свободный, имеющий собственную избу крестьянин, судьбе которого не раз завидовала героиня «Родины» батрачка Магда. Оказывается, нечему было завидовать. Национальная независимость и земельная реформа 1919 г., на которые возлагались большие надежды, не принесли облегчения. Земля и далее остается в ярме, в ярме податей, долгов, помещичьего произвола. Между крестьянами (главный герой здесь снова крестьянская масса) и помещиком Остпеньским идет непрестанная тайная и явная борьба, с каждым эпизодом книги все более обостряются ее формы и методы, читатель все время чувствует, что произойдет, наконец, нечто такое, что выведет обе воюющие стороны на окончательный поединок.

Не знает пределов господский произвол. Собаки, которых натравили графские прислужники, загрызли на смерть крестьянского парня (этот факт Василевская почерпнула из газеты «**Роботник**» от 21. VI 1937). Как «гвоздь, вбитый в живое тело земли», воспринимается героями повести графская усадьба, выросшая и процветающая «на крестьянской крови». Крестьяне рубят молодой графский сад, поджигают графский лес. Кто это делает, неизвестно. Действует стихийная, неумолимая сила, карающая рука, имя которой — ненависть и месть. Помещик запрещает проезжать через свои владения, лишает крестьян заработка, нанимая рабочую силу в других селах, ликвидирует право на ловлю рыбы. Это было последней каплей, переполнившей чашу терпения. Крестьяне идут на графскую усадьбу. Присоединяется к восставшим и учитель Винцент, так как «хочет еще считать себя честным человеком». На образе Винцента Василевская прослеживает не совсем обычный процесс. Не учитель, человек с образованием, привносит в деревню политическое сознание, а крестьянская масса втягивает его, пассивного и нерешительного, в свою борьбу. Большое внимание, как и в ранее написанных произведениях, уделяет Василевская приему нагнетания, градации событий, которые пробуждают сознание героев или, по крайней мере, расшатывают их прежние воззрения.

В повести ярко оттеняется паразитизм и обреченность шляхты как силы прошлого. Распадается, физически гибнет или морально деградирует вся семья могущественного когда-то графа Остпеньского. Повесть начинается с трагической картины похорон его сына, покончившего жизнь самоубийством, и заканчивается пожаром графского дворца, вызванного, в конечном счете, произволом старого графа. Вместе с тем в обрисовке образа графа Остпеньского наблюдается уже некоторое движение в сторону более уг-

лубленного психологического анализа. Писательница не ограничивается характеристикой объективно враждебной трудовому народу собственнической сути своего героя, но и стремится описать некоторые его индивидуальные черты.

Финал произведения, несмотря на трагическую судьбу, уготованную героям, не звучит пессимистически. Сама действительность, широкий размах стачечного движения в Польше 30-х годов не раз свидетельствовали о том, что общие усилия могут принести желаемый успех. Какими бы трагическими ни были обстоятельства, они перестают быть непреодолимыми. Именно это было принципиально новым в сюжетном решении пролетарскими писателями социальных конфликтов. Финал произведений всегда у Василевской тщательно разработан. Идейное звучание и общая инструментовка заключительной сцены зачастую носят символический, обобщающий характер. Всегда это взгляд в будущее, подсказанный проникновением художника в законы исторического развития, всегда это отзвук веры в окончательную победу трудового народа. «Земля в ярме» не представляет исключения. Лопнуло терпение, пылает графская усадьба, к деревне приближается карательный отряд полиции. Но начатое калинчанами дело будет продолжено, эстафета борьбы, как и в заключительном эпизоде «Родины», передается другим. Над застывшими в смертельном молчании, готовыми на все крестьянами раздастся набат. «Набат не умолкал. Мощно, величественно, грозно. Казалось, звуки его несутся далеко, за Калины, доносятся до Бжегов, до Мацьков, до всех остшёнских деревень — и дальше, до имений господ из Подолениц, Грабовки, Вилькова, звучит по всем прибужским землям — зеленым, золотым, лазурным землям нищеты и го-лода».

Последним произведением, написанным Василевской в Польше, была повесть «Пламя на болотах» — первая часть трилогии «Песнь над водами» (опубликована в СССР в 1940 г.). «Пламя на болотах» отличается эпическим размахом, широтой представленной картины, монументальностью. Здесь Василевская окончательно отказывается от публицистической, репортажной манеры, широко используя языково-стилистическое богатство традиционной реалистической повести. Обращает на себя внимание мастерство пейзажа, убедительность психологических характеристик.

Центральная проблема книги — насильственное присоединение к панской Польше земель Западной Украины и Западной Белоруссии. «Я хотела рассказать всем честным людям в Польше, — писала Василевская, раскрывая творческий замысел повести, — что это не польские земли, а украинские и белорусские, и что там угнетение, голод, смерть»¹. Всей логикой развития образов, характером конфликтов Василевская вскрывает полную противополож-

¹ «Правда» от 4.VIII 1940 г.

ность интересов украинских крестьян-бедняков и польских колонистов-«осадников». Правдивое изображение нищенской крестьянской жизни напоминает аналогичные картины в книгах ряда польских писателей-реалистов. Но здесь внимание сосредоточено на том, как тяжелые условия жизни рождают мужественные характеры стойких борцов, которые протестуют, не подчиняются своей горькой судьбе. Крестьяне вступают в поединок с осадником Хожиняком — представителем ненавистной им власти. Отмечается враждебная классовая сущность кулака Хмелянчука. Его, украинца, не считают своим: «сад у него, земли много, коровы жирные, какой он мужик».

Вместе с тем растет и крепнет дружба между польскими и украинскими трудящимися. Польская девушка Ядвига любит украинского парня-коммуниста Петра, брат ее Стефек поддерживает дружественные отношения с революционно настроенными украинцами, польские безработные проявляют чувство солидарности, отказавшись сорвать забастовку украинских шлоотонов. Неистребима сила народа, никто и ничто не ломит его любви к родной земле, свойственного ему чувства гуманности и красоты. Все действие романа, судьба всех его героев призваны засвидетельствовать одну непреложную истину: не удастся польским работодателям поставить крестьян на колени. Кажется, будто сама земля, за которую крестьяне платили голодом и слезами, оказывает им помощь, поддерживает в трудную минуту, наполняет своими живительными соками.

Писательница не раз обращается к обобщенному, символическому образу людей, которые, подобно растениям, навеки срослись с родной землей, способных, как и она, возрождаться, как и она, бессмертных.

В произведении Василевской представлена целая гамма человеческих чувств, человеческих характеров. С психологической точки зрения глубже других разработан характер Ядвиги Плонской, которую безволие и пассивность, слепое подчинение течению жизни обрекают на отступничество и одиночество.

Творчество Василевской 30-х годов является убедительным свидетельством того, как используемый представителями критического реализма арсенал художественных средств органически вошел в процесс становления польской пролетарской прозы. Критика неоднократно отмечала, в частности, большую творческую зависимость Василевской от Жеромского, проявившуюся в метафоричности стиля, в богатстве синонимии, особенностях пейзажной живописи, в интересе к раскрытию психологии персонажей, в общей эмоциональной насыщенности повествования.

С освобождением Западной Украины и Белоруссии в сентябре 1939 г. Василевская поселяется во Львове, становится советской писательницей, вступает в ряды КПСС. В творчестве Василевской советского периода дальнейшее развитие получило все то ценное,

что ей было свойственно всегда: непримиримое отношение к врагу, коммунистическая партийность, публицистическая страстность, зоркий взгляд наблюдателя, сочность и образность языка. И здесь активная общественная деятельность, события, свидетелем которых она была, являются основной питательной средой ее творчества. Ее литературная деятельность, как и в Польше, подчинена актуальным общественным задачам.

Василевскую избирают в Верховный Совет СССР. С января 1941 г. она редактирует во Львове литературно-художественный и политический польский журнал «Нове виднокренги», пишет пьесу для местного театра «Бартош Гловацкий», посвященную национально-освободительной борьбе конца XVIII в. В советской прессе 1939—1940 гг. часто появляются ее статьи и очерки. До начала Великой Отечественной войны Василевский заканчивает вторую часть трилогии «Песнь над водами» — «Звезды в озере», увидевшую свет лишь в 1945 г. В повести прослеживается судьба героев «Пламени на болотах» в условиях установления на западно-украинских и западнобелорусских землях советской власти. Трилогию завершает повесть «Реки горят» (1951). Здесь тема нравственного перерождения человека, тема созревания политической активности занимает основное место. Действие происходит главным образом на территории СССР, в Куйбышеве в 1941—1945 гг. Параллельно рассматриваются судьбы многих поляков, по разным причинам оказавшихся вдали от родины. Их социальное и нравственное лицо во многом определяется отношением к героическому подвигу советского народа, к эмигрантскому правительству в Лондоне, к Союзу Польских патриотов и событиям в Польше конца войны. Несмотря на всю многоплановость проблематики и обилие действующих лиц, ясно вырисовывается в повести центральный герой — Ядвига Плонская, испытывавшая горечь отступничества и обретшая в конце концов в общественно полезном труде цель жизни.

Почти всю войну Василевская провела в действующей армии, ей было присвоено звание полковника. Велики ее заслуги в создании в 1943 г. Союза Польских патриотов, в организации Дивизии им. Костюшко и Первой Польской армии, Польского Комитета национального освобождения. Участие в военных и политических событиях активизирует литературную деятельность: ее статьи, очерки и рассказы регулярно появляются на страницах периодической печати. Своего рода писательским подвигом было создание в кратчайший срок повести «Радуга» (1942), явившейся первым крупным произведением о героическом сопротивлении советского народа гитлеровской агрессии. Война уносила человеческие жизни, причиняла людям физическое увечье, была причиной тяжелых душевных переживаний. Однако подлинные чувства и нравственную чистоту советского человека ничто не могло сломить — этому

посвящены повести Василевской «Просто любовь» (1944), «Когда загорится свет» (1946).

После окончания войны Ванда Василевская, живя на Украине, в Киеве, продолжает вести большую общественную и литературную работу. Она депутат Верховного Совета СССР, член Всемирного Совета сторонников мира. Один за другим появляется целая серия ее художественных очерков о зарубежных поездках: «В Париже и вне Парижа» (1949), «Письма из Рима» (1950), «В Германии» (1951), «В Вене» (1952), «В Китае» (1956), «Десять дней на Кубе» (1961). Последняя повесть Василевской — «В борьбе роковой» (1959) посвящена польским коммунистам 20-х годов.

Умерла писательница 29 июля 1964 г. в Киеве.

Леон Кручковский

(1900—1962)

Писатель-трибун, неутомимый глашатай нового и неустанный борец за революционное переустройство мира — таким вошел Леон Кручковский в литературу. Творчество его, отмеченное удивительной последовательностью мировоззренческих позиций и склонностью к диалектическому мышлению, верностью идее общественного служения и страстной убежденностью гуманиста, было всегда «адресовано современности, являлось полемикой с современностью и порождением современности».

Леон Кручковский родился 28 июня 1900 г. в Кракове, в семье переплетчика. Семья была многочисленной — семеро детей. В доме часто не хватало хлеба, но зато всегда была книга. С трудом сводивший концы с концами отец семейства Лукаш Кручковский стремился дать детям знания и профессию. Будущий писатель получил возможность учиться на химическом факультете Высшей промышленной школы в Кракове, которую он закончил в 1918 г.

В том же году в краковском журнале «Маски» было опубликовано несколько стихотворений Леона Кручковского, написанных под влиянием поэзии варшавских «скамендритов» и прежде всего Ю. Тувима. Литературный дебют состоялся, но до самостоятельной литературной работы, до признания было еще далеко. Невелик был еще жизненный опыт, запас наблюдений и мыслей, которыми поэт мог поделиться с читателем. Общественный и писательский облик Кручковского сформировался в суровые для него годы жизни. После окончания учебы и службы в армии (1920—1923) он работал в городах и местечках Домбровского угольного бассейна. Именно здесь, на «Черном острове», как он называл Домброву, в 20-е годы начинающий поэт познакомится с нелегкой жизнью и тяжелым трудом рабочих. «Как раз в тот период, около 1928 года, — вспоминал впоследствии Кручковский, — я окончательно прихожу к марксизму как мировоззрению, отвечающему не только моим интеллектуальным и моральным склонностям, но и повседневным наблюдениям над жизнью, окружавшей меня в те годы, опыту, который эта жизнь приносила на каждом шагу...»¹.

¹ «Zaranie», 1963, № 3.

В становлении взглядов Кручковского существенную роль сыграла также полемика, развернувшаяся вокруг романа «Канун весны» С. Жеромского и особенно вышедшая в 1926 г. книга публициста-коммуниста Ю. Брун-Броновича «Трагедия ошибок Стефана Жеромского». Она не только помогла Кручковскому определить более четко собственное отношение к Жеромскому, традициям которого он был верен в своем творчестве, но и способствовала выработке идеологической платформы будущего писателя.

В 1928 г. выходит поэтический сборник Кручковского «Молоты над миром», куда были включены и многие ранее опубликованные стихи. В нем нет еще четкого видения противоречий современной действительности. Оно появится позже. В «Молотах над миром» — ощущение краха идеалов поколения, испытавшего войну, и неизбежности перемен, совершающихся в мире, апофеоз будущего, облик которого «выкует молот». Тот же настрой пронизывает публицистические и литературно-критические статьи Кручковского, публикуемые им в середине 20-х годов в краковской «Газете либеральной» и других изданиях. Вскоре революционное преобразование мира, революция, уже свершившаяся в России, становятся для Кручковского общественным и эстетическим идеалом.

К своему литературному дебюту в прозе Кручковский подошел уже вполне зрелым, идейно сформировавшимся художником. Этим дебютом был роман «Кордиан и хам» (1932). Общественный резонанс романа был огромен. Он будоражил и беспокоил, настораживал и восхищал. Спорам и сомнениям не подлежало лишь одно: безусловная талантливость автора.

«Кордиан и хам» сразу же оказался в самом центре тех острых идеологических споров, которые происходили на литературном фронте. Он был талантливой заявкой на утверждение в литературе нового творческого метода, наглядным свидетельством его действительности при подходе к сложнейшим социальным проблемам.

В «Польше все постепенно начинают ощущать — сознательно или безотчетно — потребность в талантах, которые бы вспрыснули литературе немного материалистического понимания истории, проветривая одновременно кладовые устаревших национальных реквизитов. Роман Кручковского в значительной мере соответствовал этим требованиям», — отмечал Бой-Желенский.

«Материалистическое понимание истории» — и было исходным моментом того нового, что несло с собой так называемое «пролетарское» направление в литературе, проявлением которого был роман Кручковского. Новое сказалось в умении осветить фрагмент истории Польши с позиций героя, представляющего точку зрения народных масс.

«Кордиан и хам» — роман исторический о жизни крестьянства в Королевстве Польском накануне восстания 1830 года. В основе его — документальный материал. Создавая роман, Кручковский



Лео́н Кривко́вский

опирался на дневник участника восстания, сельского учителя Казимежа Дечиньского, который выступает главным героем романа, а также использовал воспоминания капитана Пательского, явившегося прообразом Фелюся Чартковского. В предисловии к книге Кручковский — в духе теории «литературы факта», получившей в 30-е годы распространение в среде прогрессивных писателей, — писал о том, что он не «сочинял», а лишь «конструировал» свой роман, что его задача свелась к «монтажу» уже готовых материалов. Но, опираясь на исторические документы, Кручковский вышел за рамки собственно «фактографии» и «фактомонтажа», достигнув глубоких обобщений. Не судьбы отдельных личностей, а классовый разрез общества, шляхетско-крестьянский антагонизм является центральной проблемой романа.

В заголовке романа пересекаются его основные идейно-сюжетные линии. «Кордиан» устанавливал связь с известной драмой Ю. Словацкого, посвященной шляхетскому освободительному движению. Но в жизни на смену «Кордиану» шел уже герой нового времени. Им был крестьянин — «хам». На фоне жестокой правды его жизни мельчала, съеживалась, приобретала иные пропорции и измерения революционность «Кордиана». Она не могла принести избавления «хаму», идеалы ее были ему чужды и непонятны.

Основной конфликт воскрешенной писателем эпохи, конфликт — «крестьянин — усадьба» — сведен в романе к формуле: «Тут рабство — там власть». Сфера его исследования достаточно обширна. Здесь не только грубый произвол самодура, выросшего на почве отечественного консерватизма, дворянской тупости и ложных «национальных» традиций (арендатор Чартковский), но и изощренность «просвещенного» либерала. Ксаверий Глинка — противник барщины, в своем имени он насаждает передовое фольварочное хозяйство, сгоня частенько крестьян с насиженных мест, переселяя их на более отдаленные земли, на залежи или целину. В этом симптом проникновения в деревню капиталистических отношений.

Исследуемый в романе конфликт наиболее остро представлен в столкновении Дечинского и Чартковского (старшего). Скромный сельский учитель, выросший в мире, который застилала «едкая мгла жестоких незабываемых обид», Дечинский волею судеб высился над крестьянской средой. Но мучительное сознание несправедливости собственного привилегированного положения и боль за происходящее вокруг возлагают на него миссию поборника справедливости, ходатая по крестьянским делам. Так приходят в столкновение силы полярные: Дечинский, наивно верящий в существование высшей незыблемой законности, олицетворенной фигурой августейшего монарха, и утверждающий свое право кнута арендатор Чартковский. Роялизм Дечинского вызвал в свое время нарекания со стороны левой критики по поводу нетипичности образа (нетипичность усматривалась в классовой незрелости).

Но Кручковскому не изменило здесь чувство реализма, ощущение исторической дистанции, отделяющей его от эпохи Дечинского. Он намеренно не расширяет горизонты политического кругозора своего героя. С высоты колокольни Дечинского видна лишь грозная фигура арендатора Чартковского. В этом трагизм героя Кручковского, но и верность писателя исторической правде.

Кузнец Деркач — представитель высшей и исторически более поздней (для Польши) формы классового самосознания. Деркач отдает себе полный отчет в непримиримости интересов крестьянства и шляхты. Он не верит, подобно идеалисту Дечинскому, в возможность изменить бедственное положение крестьян путем петиций и апелляций к высшей справедливости. Неверие это основано на суровом знании жизни. Деркач — участник наполеоновской кампании, им пройден трудный путь обманутого крестьянского борца за свободу. Так, с образом Деркача оказывается связанным важное идейно-полемическое направление романа. Развенчивая легенду об освободительной миссии легионов Домбровского в составе войск Наполеона, Кручковский углубляет, проводит более последовательно линию спора с буржуазной концепцией национально-освободительных войн, спора, начатого еще Жеромским. Однако романтическая увлеченность Жеромского уступает здесь место беспощадной логике классового анализа.

Национально-освободительная проблематика, пересмотр оценки восстания 1830—1831 годов, сложившейся в буржуазной историографии, — второй тематический пласт романа. По словам самого писателя, это лишь надстройка по отношению к крестьянскому вопросу.

Пробиваясь сквозь «сеть легенд, умалчиваний и извращений» буржуазной историографии, писатель одновременно выступает и с антиромантической концепцией «Кордиана». Но цель Кручковского отнюдь не в том, чтобы умалить величие романтической традиции.

Одной из наиболее существенных проблем времени, в которое создавался роман, было отношение к собственному национальному прошлому. Обретенная независимость обнаружила всю непримиримость и остроту социальных противоречий. Новое поколение людей идейно формировалось в атмосфере резкого неприятия мифа о национальной солидарности, мифа, который всячески поддерживался и насаждался официальной буржуазной идеологией. Для обоснования теории «единой отчизны» использовалось и творческое наследие великих романтиков, поднявших проблематику шляхетского освободительного движения. Не против поэзии романтизма, которую Кручковский считал «гениальной, блистательной» и лишь в силу своей «эфирности» неспособной поднять тяжкий груз классового опыта, а против официозной версии творений Мицкевича и Словацкого было направлено полемическое острие «Кордиана и хама». Отсюда и специфический угол зрения, под

которым рассматривается в романе восстание 1830 года (трактовка «ноябрьской ночи» как «рефлекторно отчаянного акта заговорщиков, для которых дальнейшая конспирация была гибельна»), и предвзятость в оценке шляхетской революционности. Стоя на точке зрения угнетенных масс, глядя в прошлое их глазами, соизмеряя ход истории с их болью, Кручковский по-своему, остро полемически и нарочито сниженно интерпретирует образ Кордиана. Фелюсь Чартковский лишен у него романтического ореола жертвенности. Не возвышенность устремлений, а лишь уязвленная гордыня человека, обойденного милостью, приводит его в ряды заговорщиков.

«Кордиан и хам» — роман публицистический, с ярко выраженной полемической направленностью. Реализм деталей уступает здесь место реализму широких социальных обобщений. Такой реализм скуп, его средства выразительности — предельно экономны. Специфичность жанра определяет особенности языка и стиля (ясность, четкость, умеренная архаизация, авторский комментарий), принцип «рваной» композиции.

Публицистичность романа — и в методе подачи образа. Очевидно стремление писателя к созданию образа-синтеза. Образ у Кручковского, как правило, статичен. Он выписан одной краской, лишен многогранности. Функции его максимально сведены к служению определенной идее. Однотипны в романе крестьяне — жертвы шляхетского произвола. Автор как бы подводит общую черту, объединяет и нивелирует всех Адамусов, Зарыхт, Борчиков и Матусов. Однозначность характерна и для более масштабных образов. Так, вся линия поведения арендатора Чартковского определяется в сущности одним: «Я — власть над властью, основа всякой власти, столп и утверждение общественного строя и порядка». Скептицизм Деркача, основанный на остром чувстве несправедливости и незнании путей ее преодоления, или наивная вера Дечинского в торжество высшей справедливости — все это лежит лишь в сфере социальной окраски художественного образа.

Выходом в свет «Кордиана и хама» завершился домбровский период жизни Кручковского. 1933 год — это уже вновь Краков, активная культурная и общественная деятельность, сотрудничество в краковской прогрессивной «Газете литератцкой», неудавшаяся попытка издания журнала «Бюлетин литератцки» (журнал был закрыт цензурой после появления первого номера) и первые шаги в драматургии. В 1935 г. варшавский театр «Комедия» поставил две пьесы Кручковского: сценический вариант «Кордиана и хама» и сатирический памфлет «Герой нашего времени», где впервые прозвучало твердое и решительное «нет» немецкому фашизму. Герой драмы мошенник-рецидивист Кароль Гуммель, выдав себя за своего погибшего на фронте друга Даубмана, делает головокружительную карьеру, становится знаменем нацист-

ской партии Германии. Окружающие и даже родители покойного Даубмана охотно поддаются на удочку этой явной афёры. Когда же обман обнаруживается, его стараются замять для блага дела. Драма вызывала далеко идущие ассоциации. В острогротескной форме трагифарса, содержащего элементы экспрессионизма, здесь раскрывался немудреный механизм политической карьеры Гитлера. Пьеса была впоследствии переработана, но утеряна во время войны и найдена лишь после смерти ее автора¹.

В 1935 г. выходят в свет «Павлиньи перья» — второе после «Кордиана и хама» произведение предполагаемой крестьянской трилогии, которая так и не была завершена. Роман повествует о галицийской деревне перед первой мировой войной.

Здесь та же характерная для Кручковского тематическая многослойность и неизменная страстность полемиста. Однако прежний конфликт «крестьянин — усадьба» отступает, обнажая социальное расслоение, классовую борьбу в деревне.

Действие романа разворачивается вокруг борьбы крестьян за общественный выгон. Пастбище, которым пользовалась вся деревня, путем парцелляции и выкупа должно перейти в собственность зажиточных хозяев. Мероприятие преследует цель политически дальновидную: укрепление кулацкой прослойки в деревне — «надежной опоры против разрушительных стремлений, идущих снизу». Посягательство богатеев на общественную землю приводит к резкому обострению антагонизма в деревне. Отчаянный бунт бедняков и его подавление приехавшими из города жандармами завершают развитие основной сюжетной линии романа. Однако содержание его этим не исчерпывается. В «Павлиньих перьях» Кручковский идет по пути всестороннего и предельно убедительного анализа исследуемого явления. Вот почему сюжетная канва романа разрастается, происходят многочисленные события, решаются все новые судьбы, каждая из которых, сохраняя подчиненность общей идее произведения, дает начало вполне самостоятельной (тематической) линии внутри его. Исполнена глубокой трагедии нужды и притеснений жизнь сельских бедняков Мадейчихи и Озыхов, разорен конкуренцией корчмарь Мендель Фербер. А на другом полюсе общественной жизни — тупо равнодушное благополучие богачей Карелюсов, людоманское резонерство писаря Плонки, фарисейство ксендза-кулака Колясинского и исторически обусловленное ренегатство «народного» депутата Якуба Смотра (представителя правого крыла мелкобуржуазной партии людовцев), проповедующего демагогическую идею «гармонии» и укрепления крестьянского сословия в целом. Все эти многочисленные проявления обыденной жизни села складываются в единый четкий образ, обнаруживающий его классовую анатомию.

¹ Пьеса в ее окончательной редакции была поставлена в 1963 г. на сценах многих театров под названием «Приключения с фатерляндом».

Рост политической сознательности в крестьянской среде и косвенно связанная с этим проблема нарастания стрелецкого движения в стране образуют еще один тематический круг романа. Носитель наиболее передовых идей в «Павлиньих перьях» — деревенский конюх Ендрек Карч. Он приходит к мысли о необходимости проведения земельной реформы без выкупа, о реализации идеи рабоче-крестьянского союза. Однако свои надежды на избавление от социального гнета деревенский пролетариат связывает в этот период со «стрелецким союзом» Пилсудского. Обманутые псевдорадикальными демагогическими лозунгами Пилсудского в организованные им легионы вступают и наиболее сознательные представители крестьянства, наивно полагая, что будущая независимая Польша будет Польшей рабоче-крестьянской. В рядах легионов оказывается и Ендрек Карч. Писатель сохраняет здесь верность истории. Вместе с тем как свидетель событий более поздних, обнаруживших реакционность политики Пилсудского, Кручковский полностью отдает себе отчет в том, насколько обманутыми в своих надеждах окажутся Ендрек Карч и его собратья. Вот почему в романе возникает проблема иллюзий радикальной деревни и ее позднейших разочарований.

В «Павлиньих перьях» Кручковский вступает в полемику и с идеологией младопольского людоманства, которое в 30-е годы переживало период своего ренессанса.

Сказочно-красочные бартоши в сермягах из белого сукна и в красных конфедератках с облаком павлиньих перьев над головами, памятник с надписью «Памяти конституции Третьего мая — Станы 1904», на трибуне оратор — «коммивояжер объединяющего национализма», а чуть поодаль — толпа. На озабоченных мужицких лицах печать «тусклой бесцветной суровости». Это не только колоритное оформление одной из сцен романа. В яркой контрастности — разоблачение мифа об однородности крестьянского сословия, «охваченного просвещением, привязанного к родной земле и к вере предков», однородности, которую призваны символизировать павлиньи перья бартошей. Полемическая направленность романа нашла отражение уже в самом его названии.

Сюжет шапок с павлиньими перьями возникает и еще в одной сцене романа, там, где полемика Кручковского с людоманством идет по линии интерпретации «Свадьбы» Высяпянского. Драма, представляющая собой остросатирический памфлет на людоманию, но построенная сюжетно на мотиве внешнего сближения сословий, воспринималась идеологами людоманства в 30-е годы абсолютно однозначно. На щит поднималась идея духовного предводительства буржуазной интеллигенции. В этом усматривалась основа ее необходимой солидарности с мужиком, «классовая алчность и экономические вождедения которого могли лишь погубить «национальное дело». Собственно против такого

толкования «Свадьбы», против людоманской фальши и фразерства направлен весь испепеляющий сарказм сцены в вагоне, где два лощеных интеллигента ведут беседу о своем призвании «облагородить стремления» мужика, «пробудить у него духовные интересы». Свидетель их разговора — спрятавшийся в вагоне, голодный, затравленный, бегущий от притеснений Мадей, — «живое доказательство классовой алчности и экономических вожделений». Из-под лавки ему видны лишь каблуки беседующих господ, смысл же их разглагольствований просто не понятен.

Эффект разоблачения достигается здесь вследствие намеренно гипертрофированного восприятия автора. Абсурдность людоманской идеи солидаризма предстает в зеркале острого гротеска.

Разрабатывая жанр социально-публицистического романа, Кручковский отказывается в «Павлиньих перьях» от главного героя и создает «героя толпу». Неизбежное следствие этого — рассредоточение конфликта (конструкция его уже не связана с чьей-то индивидуальной судьбой) и эскизность в обрисовке образов. На помощь композиционной распыленности повествования приходит его «драматургический нерв». Прием драматургического ведения действия, частично уже проявившийся в «Кордиане и хаме», здесь более очевиден. Элемент языкового лиризма, еще столь характерный для первого романа, почти полностью исчезает, авторская речь все чаще уступает место драматически напряженному диалогу.

Кручковский-художник неотделим от Кручковского-мыслителя и идеолога. Может быть, поэтому столь жизнеспособна публицистическая струя в его творчестве. С публицистики он когда-то начинал. На границе с ней создавались его романы. К публицистике Кручковский возвращается вновь в годы «санации». Его статьи появляются во многих левых журналах. Отдельно выходят брошюры «Человек и повседневность» (1936), «Почему я социалист» (1938), «В атмосфере диктатуры» (1938).

Публицистика Кручковского была острозлободневна, привлекала последовательной принципиальностью и глубоким рационализмом мысли.

Писатель-гуманист, он резко осуждал фашизм как явление, деморализующее массы. Мечта о «настоящей, гармонично развитой личности эпохи истинного социалистического гуманизма» делала его горячим сторонником социализма, способного обеспечить «наиболее полное развитие человеческой индивидуальности».

Социально-прогрессивные идеалы Кручковского, равно как и глубокая антифашистская направленность его творчества в этот период находят свое отражение в романе «Тенета» (1937). Писатель затрагивает здесь новые для себя темы. Новыми чертами обогащается и реализм Кручковского. Критика определила его

как «реализм интеллектуальный, реализм психологический» (К. Выка). В новом романе привлекает механизм преломления скрытых общественных закономерностей жизни в индивидуальной человеческой психике. По-прежнему ощутимо стремление к синтезу. Но здесь к нему уже ведет путь кропотливого анализа.

Политическую атмосферу романа определяла действительность буржуазной Польши 30-х годов — периода ее усиливающейся фашизации. Маленький человек в тенетах разразившегося экономического кризиса — к этой уже не раз поднятой в литературе теме Кручковский подошел весьма своеобразно. В частности, она интересовала его в плане изучения социальной и психологической природы явлений, стимулирующих развитие фашизма.

Безработный Генрик Богдальский — герой романа — вот уже три года на содержании у жены. Поначалу он было пытался что-то предпринять, однако его «внутренняя сопротивляемость оказалась ничтожной». Постепенно в том ощущении «безопасности, которое давало жалованье жены», «окончательно растворились остатки бездейственной воли» героя, «порвалась последняя нить, связывающая его с общественным механизмом». Бурные демонстрации безработных, сообщения в газетах о «подвигах националистов», упорные слухи о возможной войне — все это где-то совсем рядом, но уже вне сферы интересов Богдальского. Жизнь превращается для него в наполювину мистифицированное существование чудака, верящего в возможность миллионного выигрыша по лотерее. «Главное, чтоб тебе везло в жизни. Тогда можно и о строе не беспокоиться и вообще на все плевать!» — это возводится героем в принцип. Богдальский у Кручковского — обвиняемый и обвинитель одновременно. Его иррационализм, принцип пассивно-биологического существования и лихорадочное ожидание «неожиданного вмешательства судьбы» — следствие социально-обусловленной безвыходности его положения, но и то, что лишает героя всякой жизненной сопротивляемости, ограничивает сферу человеческой активности, предельно суживает горизонты возможного и достижимого. А с этим Кручковский не мог и не хотел мириться. Вот почему проблема человека общественно-безликого приобретает в романе особую остроту звучания. Политические последствия такой безличности могут быть роковыми. Затравленный неудачами, но остро жаждущий самоутверждения Богдальский бездумно хватается за предложение бывшего «фронтового друга» Филасевича войти в ряды националистической организации, становится потенциальной опорой фашизма. Однако возможность самоутверждения приходит скорее и совсем с другой стороны. В бессмысленном ослеплении ревнивца Богдальский убивает директора рекламного бюро и вслед за этим кончает с собой. Так неожиданно разрешается то трагическое и неестественное противоречие с общественным назначением че-

ловека, в котором существовал герой романа. Неожиданно, но глубоко мотивированно. Преступление Богдальского — это освобождение от «позорного бремени, которое он носил, — чудовищно разросшегося плода злых времен». В романе «Тенета» Кручковский пользуется принципом психологизма генетического, психологизма, разрабатываемого на широкой социальной основе. Вот почему, вынося свой приговор Богдальскому, он одновременно строго судит существовавшие нормы общественной жизни.

«Тенета» — роман, исполненный отрицания. Однако позитивность и действенность идеалов Кручковского нашли свое отражение и здесь, прежде всего в образе Эмиля Рудного.

Рудный — прогрессивно-настроенный молодой врач, он не революционер, но человек активной воли, стремящийся к осознанию социальной сущности бытия. Так же, как и Богдальский, он свидетель «одного из наиболее чудовищных периодов истории», ему тоже приходится существовать в «тенетах угрозы» фашизма, в «сумерках надвигающейся катастрофы», но он пытается нащупать пути выхода.

Богдальский и Рудный — крайние знаменатели одного общественного процесса. Они противопоставлены и в личном плане, по линии своих отношений к жене Богдальского Янке. В связи с этим вторым планом романа расширяется и диапазон звучания его заголовка. Оказавшись в тенетах своих отношений с опустившимся, превратившимся в обузу для нее мужем, Янка всей душой тянется к Рудному, к тому, что является ее неотъемлемым человеческим правом, правом любви и духовной солидарности. К требованию восстановления человека в его истинно-человеческих правах — социально-общественных, экономических, духовных — сводится окончательный гуманистический смысл романа. «Человек не может существовать в противоречии с тем, что составляет его содержание — не может и не должен!» — к этой формуле так или иначе ведут нити судеб его героев.

В 1938 г. писатель выезжает в Бельгию для сбора материала к новому роману из жизни польских горняков в эмиграции. Здесь он пишет фрагменты будущего произведения и составляет его план. Но война помешала закончить книгу. Была оставлена и работа над историческим романом из времен Станислава Августа. Его рукописные фрагменты утеряны.

В годы войны Кручковский — узник немецкого лагеря для военнопленных в Арнсвальде. Но пережитое внутренне не надломило его, не сузило горизонтов мышления. Послевоенное творчество писателя отмечено все той же «общественной страстностью». Однако теперь в ней не только энтузиазм поборника социальной справедливости, но и глубина философской мысли. Расширяется и сама сфера писательских интересов. Они выходят за рамки собственно польской тематики.

Способность видеть историческую перспективу, постигать глубокий гуманистический смысл происходящей общественной ломки, способность «взирать на грандиозный механизм истории не с боязнью и страхом, а с надеждой» отличают Кручковского как писателя передовых мировоззренческих позиций, как идеолога искусства нового социалистического типа. В серии статей и речей об искусстве: «За новую общественную судьбу произведения искусства» (1947), «О чем забыли писатели» (1947), «В ногу с историческим процессом» (1949), «На расстоянии вытянутой руки» (1950) и другие, — Кручковский-публицист формулирует свои эстетические принципы. Искусство должно быть «важнейшим и эффективным средством формирования нового человека, конструктором новых моральных позиций, будителем общественной активности и оптимизма в массах, важным и эффективным оружием в классовой борьбе за прогресс, в победоносной борьбе за социализм». Так понимает Кручковский роль художественного творчества в новых социальных условиях. Отсюда его постоянное требование к себе и другим «быть бойцом первой в нашей истории победоносной революции». Оно воплотилось не только в послевоенном творчестве писателя, но и в его общественной деятельности. Активный член Польской рабочей партии, Кручковский входит в состав Крайовой Рады Народовой, является заместителем министра культуры и искусства (1945—1948) и депутатом сейма. Он — один из организаторов ежемесячного литературного журнала «Твурчость», председатель Союза польских писателей (1949—1956), член общепольского комитета защитников мира и Всемирного Совета Мира. В 1952 г. Кручковскому присуждена международная Ленинская премия «За укрепление мира между народами».

В художественном творчестве Кручковского после войны все более отчетливо проявляется присущий ему «метод спора, столкновения идейно-общественных и морально-политических позиций». Наиболее эффективным литературным жанром для такого метода оказывается драма. Специфика драмы Кручковского определяется в основном двумя моментами: характером свойственного писателю историзма в подходе к явлениям жизни и его концепцией современного театра, который он мыслил как «трибуну для художников общественного темперамента», как «мерило общественной жизни» и «рупор передовых идей века». Кручковский создает театр, где убеждают не эмоции, а аргументы, где пафос и сентиментальность уступают место логике событий и четкости мысли. Его драма интеллектуальна, глубоко идейна и остро конфликтна.

«Возмездие» (1948) — первая послевоенная пьеса Кручковского. Внимание автора приковывает в ней переломный период в жизни страны. Он идет по горячим следам истории.

Скоро год, как кончилась война, но судьбами по-прежнему вершат законы борьбы. В ожесточенной схватке нового со старым рождается Народная Польша. Это общий конфликт драмы, в фокусе его представлены судьбы героев. Идейные антиподы в пьесе — деятель реакционного подполья полковник Окулич и сторонник нового общественного порядка коммунист Ягмин. Однако они противостоят друг другу не только в политическом и моральном плане. Коллизия «Возмездия» трагичнее. Привычная схема антагонизма осложнена здесь личной драмой людей. Между Ягмином и Окуличем стоит Юлек. Юноша не знает, что он незаконный сын Ягмина, своим отцом он считает Окулича. Вовлеченный им в ряды контрреволюционной террористической организации Юлек становится слепым орудием политической и личной мести, своего рода возмездием, которого жаждет ожесточенный, уходящий в прошлое мир. Лишь случайность спасает Ягмина от пули сына. Но подлинная трагедийность ситуации даже не в этом, — а в том, что, целясь в Ягмина, Юлек как бы целится и в самого себя, в свое будущее.

Так в драме возникает больная для того времени проблема людей, обманутых политикой, «чей энтузиазм был использован для гнусных целей, для жалкой игры».

В финале драмы под влиянием разговора с Ягмином Юлек начинает понимать, что борьба, которую он вел, бессмысленна. Сознание это связано для него с болезненной душевной ломкой.

Трагизм судеб таких людей, как Юлек, крылся в отсутствии сознательного выбора жизненного пути. Проблема активной личности, ее целеустремленного участия в историческом процессе, лишь намеченная в довольно схематических образах «Возмездия», философски осмысливается и психологически мотивируется в последующих драмах Кручковского.

В 1949 г. состоялась премьера его драмы «Немцы». По свидетельству критиков и современников, она выросла из острой потребности общества осмыслить: как могло случиться, что люди цивилизованного XX в. стали виновниками и орудием преступления, подобного которому не знала история. Как могло случиться, что запущенная горсткой фанатиков чудовищная машина уничтожения стала действовать методично и планомерно? На что опирался в своем развитии фашизм?

По словам самого Кручковского, в «Немцах» он преследовал цель уяснить, в чем состояла вина и ошибка обычного «честного немца», ибо не подлежало сомнению, что именно на вину и ошибки этого «честного немца», одного, другого, третьего, «гитлеризм опирался значительно шире и прочнее, чем на эсэсовские дивизии и сети гестапо». Так возникла проблема явления, бытующего в критике под названием «зонненбрухизм».

Профессор Зонненбрух — гумален и честен, душевно тонок и внутренне уязвим. Он служит науке и сохраняет верность своим

возвышенным жизненным идеалам. Словом, он и есть тот «честный немец», под углом зрения вины и меры ответственности которого рассматривается в драме фашизм как историческое явление. Война столкнула Зонненбруха с оборотной стороной жизни, обнажив то, что было в ней уродливого и нечеловеческого. Жестокость, садизм — все это глубоко противоречит гуманной сущности профессора. Он по-человечески не приемлет происходящее и осуждает своих ближних за участие в нем.

«Я надеюсь, что ваши руки абсолютно чисты — вот так, как мои», — говорит он своему бывшему сослуживцу и подчиненному, приехавшему с Восточного фронта, с твердой убежденностью в том, что иметь чистые руки — это и значит иметь чистую совесть. Свою миссию честного немца Зонненбрух видит в том, чтобы «сохранить высшие духовные ценности человечества, пронести их в себе нетронутыми через годы смуты и борьбы, через половодье грязи и крови, варварства и безумия». Сохранить ценой полной изоляции и страшного духовного одиночества среди людей инакомыслящих. Миссия, по замыслу, благородна. Но это лишь с точки зрения узколичной. Те же факты выглядят совершенно по-иному, если подойти к ним с позиций общественно-исторических. Так, как это и делает Кручковский.

Зонненбрух — профессор-биолог. От кошмара окружающей жизни он полностью уходит в свою науку. Но результатами изысканий Зонненбруха начинают интересоваться в военных медицинских кругах Германии, более того, их используют для уничтожения людей. Так продиктованная душевным оппортунизмом Зонненбруха позиция непричастности оборачивается своей противоположностью: соучастием в преступлении. Его ложно понятая миссия «честного немца» оказывается одним из возможных путей компромисса с происходящим, своего рода санкцией того «варварства и безумия», с которым он не хотел иметь «ничего общего». Из Зонненбрухов чиста перед историей оказывается лишь Рут. В страстном порыве к независимости, в стремлении «жить во всю» она интуитивно нащупывает путь борца. В отличие от Зонненбруха ее противопоставление злу активно.

За пределами исторической вины нации оказывается и Иоахим Петерс. По определению Кручковского, он представляет в драме позицию «истинного гуманизма», истинного потому, что борющегося.

«Немцы» — драма философско-психологическая¹. Так же, как и «Возмездие», она сочетает особенности семейно-бытовой драмы ибсеновского образца и политической драмы в традициях Жеромского. Последняя тенденция оказывается преобладающей. Сценический каркас драмы, как и прежде, образуют у Кручковского

¹ Идейно-художественное звучание пьесы снижал приписанный несколько позже довольно примитивный эпилог, явившийся в значительной мере лишь данью эпохе. Впоследствии Кручковский от него отказался.

ключевые сцены-диспуты. Однако драматургическая техника «Немцев» оказывается значительно обогащенной за счет панорамности действия, широты самой постановки проблемы и глубины психологической мотивировки. Написанием драмы не был исчерпан интерес Кручковского к затронутому в ней кругу вопросов.

Пьеса «Юлиуш и Этель» (1954) была, по словам самого автора, «позитивной, героической репликой на явление «зонненбрухизма», репликой, «которая пробуждала веру в человека, в его несокрушимое достоинство, в способность превозмочь страх, в его силу и моральную красоту».

В основу сюжета драмы был положен известный процесс над супругами Розенбергами, обвиненными американской разведкой в шпионаже в пользу Советского Союза. Однако на материале политически-актуальном здесь, так же как и в «Немцах», решались проблемы обобщенного морального плана, проблемы чести, долга, человеческого достоинства. Именно это имел в виду Ян Котт, отмечая, что пьеса не была политической драмой о современной Америке¹. Проблема выбора встает перед Юлиушем и Этель в ее наиболее жесткой, предельно конкретизированной форме. На карту поставлена их жизнь, счастье двух маленьких детей. Но казни можно избежать. Для этого стоит лишь поднять трубку специально установленного в камере телефона и взять на себя всю тяжесть предъявляемой им политической вины. Из двух возможных принципов: сохранения жизни и сохранения чести — Юлиуш и Этель без колебаний выбирают для себя последний. В их моральной стойкости, в пезыблемом диаметрально противоположном зонненбруховскому представлению о порядочности — внутренний источник героизма.

Так, сердцевиной драмы оказывается не само дело Розенбергов и даже не последние часы их жизни. Кручковский поднимает здесь большую тему «моральной оценки поступка Юлиуша и Этель», выходя за рамки драмы общественно-политической и собственно психологической.

По своим драматургическим особенностям «Юлиуш и Этель» была не драмой характеров, а драмой идей. Этим она отличалась от «Немцев». Кручковский отказывается здесь от всех атрибутов внешнего драматизма, от фабулы, интриги. Характеры героев статичны. Внимание автора полностью сосредоточено на внутренней драме Юлиуша и Этель, в основе которой не столкновение противоположных позиций, а лишь последовательное, хотя и мучительно-вынужденное обстоятельствами торжество единой цели, единого взгляда на жизнь.

Избранная автором драматическая форма (Ян Котт устанавливает здесь связи с трагедией античного образца), сохранение

¹ J. Kott. Pierwsza tragedia współczesna. — «Przegląd kulturalny», 1954, 27.V.—2.VI.

необходимых единств, свойственных классической драме, предельная локализация действия и максимально экономное использование средств художественной выразительности делают еще более выпуклой героиню пьесы. Такая форма «вместила в себя весь трагизм». Фигуры ее героев выросли до размеров по-античному величественных монументов.

После отданной в 1955 г. дани тематике внутрисоциальной (в «Посещении» драматурга занимают конфликты современной польской деревни) Кручковский вновь обращается к осмыслению широких морально-философских проблем, волнующих современный мир. Он разрабатывает их на новой основе, перейдя от драмы философско-психологической к драме философско-интеллектуальной. В 1959 г. появляется «Первый день свободы». Здесь ставятся проблемы исторической обусловленности и индивидуальной свободы поступков человека.

В сложной обстановке конца 50-х годов, в период пересмотра норм общественной жизни и идейно-художественного обновления литературы, которому у многих писателей сопутствовало ощущение кризисности, Кручковский остается последовательным марксистом при решении сложнейших проблем философии личности. Однако его «мировоззренческий спор» разворачивается теперь в иной плоскости. Очередная драма поражала смелостью литературного повествования и идейной зрелостью концепции. В ней была впервые предпринята художественная полемика с философией экзистенциализма по вопросам исторического детерминизма, морального выбора, свободы и необходимости. Полемика ведется по линии столкновения трех характеров. Ян, Инга, Анзельм — идеологический треугольник драмы.

В первый же день после своего освобождения из гитлеровского лагеря сталкиваются польские солдаты с беззащитной группой немцев — врачом и его дочерьми. Четверо из друзей отказываются от миссии заступничества. По-иному решает этот вопрос Ян — главный герой драмы. В немцах он хочет увидеть прежде всего людей таких же, как и он, так же мыслящих и чувствующих. Ему важно испытать степень готовности и себя самого и своих вчерашних врагов к новой жизни, основанной на принципах человечности. Но в своей уверенности в торжестве «новой и абсолютной справедливости», убежденности, что мир уже стал иным, и людей ничто не разделяет, Ян сталкивается с полным непониманием окружающих. Глубоко трагичен образ одной из немецких девушек — Инги. Интуитивно ощущая фальшь идеалов, на которых она воспитана, Инга все же не может от них отказаться, а Яна воспринимать иначе, как врага. Сама жизнь воздвигает барьер между ними, и любой компромиссный поступок в этих условиях — всего лишь жалкая милостыня, которая «может быть хуже, чем обычное безжалостно причиненное зло». Вот почему благородство Яна в восприятии Инги — это «це-

добрая добродетель», а с точки зрения его товарищей по лагерю — попытка обмануть самого себя. Стремление Яна переступить границы, начертанные человеку конкретной исторической ситуацией, свести у единого очага людей, которых «все разделел», приводит к трагическому конфликту. В городок, уже оставленный немцами, неожиданно врывается отряд немецких войск. Волею обстоятельств герои драмы вновь брошены в водоворот войны. На сей раз линия фронта проходит между Яном и Ингой. Инга в лагере врагов Яна. Свой выбор она осуществляет по праву борьбы и мести. Он морально оправдан. Инга гибнет от руки Яна — таков финал драмы. Но выйдя победителем из единоборства сил социально-противоположных, Ян оказывается в состоянии мучительного душевного разлада. Свою победу он воспринимает как внутреннее поражение, крушение иллюзий, обман надежд. Убив врага, который не желал сдаваться, он одновременно убил человека, в чем-то духовно близкого себе и потенциально ценного. И это выливается для него в огромную человеческую трагедию. Так, свобода, воспринимаемая им поначалу, как право произвольного выбора, оказывается все той же «осознанной необходимостью». Ее признание неизбежно, хотя порою вынужденно и горько. Но несмотря на трагизм коллизии Яна, звучание пьесы далеко от фаталистического. Источник ее внутреннего оптимизма — в утверждении гуманизма нового исторического типа, неотъемлемого от общей борьбы за социалистические идеалы, и в исторически-прогрессивной идеологической концепции автора, с позиций которой он вершит свой суд над экзистенциализмом. Основной противник Кручковского в драме — Анзельм. Анзельм вводит в пьесу самостоятельный драматургический эпизод, производя наиболее сильный эффект интеллектуального плана. Он проповедует анархистскую идею «абсолютной» личной свободы, обретенной им в немецком концлагере. Свобода в неволе — таков основной парадокс Анзельма. Его концепция свободы абстрактна, она строится без учета времени и условий, за рамками понятий об ответственности. Фактор ответственности, равно как экзистенциальную «обреченность» на выбор уничтожает ситуация лагерного принуждения. Здесь все заранее предрешено, и можно свободно предаваться «интеллектуальному распутству», руководствуясь принципом «никакой жизненной применимости!» Но в принципе Анзельма скрыта уязвимость его двусмысленной теории, которая не выдерживает критерия практики. Распахиваются ворота концлагеря, и оказывается, что счастье, обретенное Анзельмом в возможности совершенствоваться духовно, не имеет никакой реальной ценности, а достигнутая им «абсолютная личная свобода» теряет всякий смысл, ибо она лишена конечной цели. Анзельм в тупике признания абсурдности существования. Он сжигает свой научный труд, которым хотел осчастливить человечество, осознав, что «такие книги не заслуживают ни-

чего лучшего, даже если бы они содержали рецепт спасения мира».

Так в итоге полемики еще раз торжествует идея общественной природы человека, исторически обусловленных границ его свободы.

По своей художественной форме «Первый день свободы» — пьеса, где уже не преобладают парные диспуты, как в «Возмездии» или «Немцах». Здесь ведется общий генеральный спор о сущности философских понятий, спор, который разрешается в динамике событий, при условии сочетания традиционных форм драмы характеров с новыми формами драмы ситуаций.

В последней завершенной пьесе «Смерть губернатора» (1961) проблема «человек и история» решена в плане осмысления исторических судеб народа и оценки его настоящего с точки зрения оценки прошлого. Того прошлого, необходимость расчета с которым (в историческом смысле) всегда диктуется потребностями настоящего. Сущность власти, ее соотношение с поступательным ходом истории — вот что в центре внимания писателя. Что определяет поступки губернатора: история или власть как таковая, фетишизированная и отторгнутая от своей исторической основы?

В «Смерти губернатора» по-разному варьируется идея власти. Определение власти как силы стихийной, данной человеку свыше и от него независящей, вложено в уста священника, отца Анастасия: «Высокая миссия, которую вы, ваше превосходительство, осуществляете, не требует святости, но она также возвышается над обычными свойственными человеческой натуре недостатками, которые являются источниками грехопадения. Власть, ваше превосходительство, это нечто такое, как половодье или землетрясение», — обращается он к губернатору. Та же мысль сквозит и в репликах самого губернатора, когда он говорит о «страшных внутренних законах власти», вынуждающих человека к определенному рода поступкам вопреки его воле, а порою толкающих его на преступление. Таково первое обличье власти, окруженной ореолом недосягаемости.

Но тут же разоблачая и низводя эту идею, падают реплики-афоризмы: «Власть властью, а из теплой ручки люди брать любят», «Преступление — это неожиданное подведение итогов тому, что в незначительной степени мы совершаем каждый день». Так из возвышенной и непостижимой власть становится продажной и закономерно преступной. Как же совмещаются эти, столь различные точки зрения, где ключ к истинному пониманию природы власти? Что такое власть? Абстрактная вневременная категория, довлеющая над рассудком, или исторически конкретная форма подчинения?

Как ответ на этот вопрос губернаторская власть в драме рассматривается еще в одном аспекте. «Губернатор, один, другой —

это ничего не изменит. Мир нужно изменить!» — говорит один из посетителей пивной в предместье. «Обречен мир, который вы представляете! Класс, к которому вы принадлежите», — бросает в глаза губернатору политический заключенный. И, наконец, как приговор власти губернатора — уже изжившему себя социальному явлению — звучат заключительные слова ведущего: «Пора кончать. Губернаторы уходят, народ остается».

Таково окончательное решение проблемы власти, власти, которую представляет человек, но детерминирует история, как и любой другой вид человеческой деятельности.

Драматургическая форма пьесы «Смерть губернатора» была решительным отходом от принципов реализма психологического и описательного. Это — выход за рамки традиционности, новая структурная модель исследуемого конфликта. Новаторство Кручковского было характерным для развития польской литературы после 1956 г. В то же время пьеса явилась и естественным завершением путей становления интеллектуальной драмы в творчестве самого драматурга. В значительной мере к ней подводил «Первый день свободы». Эволюция шла по пути наращивания и все большей концентрации той условности, к которой приводила планомерность отбора жизненного материала и его строгая подчиненность авторской мысли. В «Смерти губернатора» условность становится основной и всепоглощающей формой реализации идеи. В рамках этой условности располагаются события, люди, но главным образом мысли.

Творческий путь Кручковского завершил изданный в 1963 г., уже после смерти писателя, сборник рассказов «Эскизы из ада честных людей». Как и философская драма последних лет, рассказы были наболевшим откликом беспокойной души на жгучие вопросы времени. В них осмысливались крутые повороты истории, вызвавшие к жизни так называемую литературу «расчета» — расчета с ошибками в строительстве социализма в Польше. Однако тема привлекает Кручковского под несколько необычным углом зрения. Его литературная концепция достаточно оригинальна. Он сдержан в обвинениях, настойчиво последователен в анализе движущих мотивов человеческих поступков. Центр идейной тяжести его новелл перенесен в сферу этики. Именно здесь Кручковский-моралист ищет генезис описываемых фактов. Моральный аспект неизменно соседствует у него с позицией историзма.

История осуществляет свое право, не заботясь о сохранении «душевного спокойствия» человека. Порой она заставляет выбирать между тем, что в его представлении не может и не должно взаимоисключаться. В противоречие вступают этические принципы человека, голос его внутренней совести и то, чему он привык безоговорочно верить. В этом крылся источник глубоких

моральных драм честных людей. Адом для них было острое ощущение трагедийности ситуации и исполненное недоумения: «почему?» Для Кручковского оно становится отправным пунктом идейной аргументации. Ответ на вопрос приходит в духе концепций его драм: «Таковы наши судьбы! Таков... жестокий закон нашей жизни, нашей борьбы!... Мы можем идти вперед лишь сквозь мир, которого не хотим! У нас нет иной возможности его изменить, все прочее будет иллюзией трусов или обманом».

Обманом оказывается все та же пресловутая позиция «здорового житейского смысла», рекомендуемая «развязывать узлы жизни по принципу пересадки на трамвайных остановках». В повеллах ее представляет Феликс Бигель («Слово имеет обвиняемый»), писатель Юдыцки («Юдыцки»). Их грошовому миру «внутреннего спокойствия» противопоставлен мятежный, но подлинно человеческий мир «ада честных», мир коммунистов Левандовского и Вардака («Эскизы из ада честных людей»), книготорговца Трентновского («Роковая ошибка жизни»).

Серия рассказов, объединенных общей идеей, предполагалась значительно более обширной. Но планам не суждено было осуществиться. Отсюда эскизный, «штриховой» характер сборника.

Кручковский умер в ночь на 1 августа 1962 г. Незаконченными, в планах и набросках остались драма «Святой», мысль о которой родилась еще в 1940 г., повесть «Gergrúft Oflag II D» (фрагменты ее публиковались в газетах «Трыбуна литеарацка» и «Пшегленд культуральны») и связанная тематически с циклом рассказов «Эскизы из ада честных людей» «Драма Вольборских».

Леон Кручковский — наследник лучших реалистических общественно-прогрессивных традиций польской литературы. Но с именем его связано и существенное изменение облика этой литературы. Он сделал ее ареной принципиальных мировоззренческих споров, воскресил традицию творчества интеллектуального. Его рационализм и аналитичность легли у истоков нового литературного направления — социалистического реализма. В литературе Кручковский всегда восставал против «плоской и бескровной иллюстративности», а непременным качеством художника считал способность «лично переживать неличные дела». Он был убежден, что она необходимый атрибут «внутренней биографии» писателя, наряду со степенью таланта свидетельство его подлинного величия. Самому Кручковскому эта способность была свойственна в полной мере. Он интенсивно жил и искренне писал.

ПРИЛОЖЕНИЯ



Библиография

Данная библиография, носящая выборочный характер, имеет, по замыслу составителей, двойное назначение. Во-первых, в нее включены те работы, которые учитывались и использовались при написании книги авторами соответствующих глав. Во-вторых, она должна дать первоначальные библиографические указания читателям, которые пожелают более полно изучить те или иные проблемы истории польской литературы или творчества отдельных писателей.

Составителями библиографии были авторы книги. Представленные ими материалы были просмотрены и дополнены членами редакционной коллегии. Общий раздел библиографии составила Т. П. Агапкина. Она же занималась систематизацией, упорядочением, дополнительной обработкой остальных разделов. В библиографической проверке, технической работе над текстом и подготовке его к печати участвовали также Н. А. Богомолова и Н. В. Ерш.

При определении состава библиографии отдавалось предпочтение следующим изданиям: а) работы обобщающего, монографического характера; б) исследования новейшего времени, дающие современную научную трактовку историко-литературных проблем, широко учитывающие сделанное предшественниками, ориентирующие читателя и в той литературе, которая данной библиографией не охвачена; в) книги и статьи на русском (частично — украинском и белорусском) языке, доступные более широкому кругу советских читателей (среди них и небольшая группа работ о польско-русских литературных связях).

Расположение материала строго соответствует построению книги. В общий раздел включены те монографии и сборники работ, которые содержат материал, относящийся к польскому литературному процессу на всем его протяжении или к тем его периодам, которым в книге посвящено несколько глав. Внутри библиографии к главам об отдельных эпохах и этапах истории литературы материал располагается в следующем порядке: а) библиографии и справочники; б) антологии, хрестоматии, сборники материалов и документов, мемуарная литература (весьма выборочно); в) работы общего характера; г) литература (рекомендуемая строго ограничительно) о тех писателях, творчество которых освещается в данном очерке, но не является предметом рассмотрения в специальных монографических главах. Библиография к главам о творчестве крупнейших писателей рекомендует: а) основные собрания произведений писателя в оригинале и в переводе на русский язык; б) библиографические работы, хроники жизни и творчества, сборники документов и материалов (если таковые имеются); в) литературу о творчестве писателя в целом и об отдельных проблемах и крупнейших произведениях.

Общий раздел

«Маркс К. и Энгельс Ф. Об искусстве», т. I—II. М., 1957.

«Ленин В. И. о литературе и искусстве». М., 1960, 783 с.¹

¹ Библиография произведений К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина, относящихся к Польше, имеется в обобщающем труде «История Польши»,

Литература по истории Польши и истории польской культуры

Бэлза И. История польской музыкальной культуры, т. I—II. М., 1954—1957.

Игнатов С. С. Польский театр. В кн.: «История западноевропейского театра», т. II. М., 1957, с. 717—788.

«История Польши», т. I—III. М., 1954—1958. (Во всех томах есть библиография).

Brückner A. Dzieje języka polskiego. Wyd. 4. Wr., 1960, 204 s.

Brückner A. Dzieje kultury polskiej, t. I—III. W., 1958.

Bystroń J. S. Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wyd. 2, т. I—II. W., 1960.

Czerniak J. Źródła i nurty polskiego teatru ludowego. Oprac. A. Olcha. W., 1963, 446 s.

Czernik S. Stare złoto. O polskiej pieśni ludowej. W., 1962, 335 s.

Dobrowolski T. Nowoczesne malarstwo polskie, т. I—III, W., 1957—1964.

«Historia Polski», т. I (cz. 1—3), II (cz. 1—4), III (cz. 1). W., 1958—1963.

«Historia sztuki polskiej w zarysie», т. I—III. W., 1965.

«Kultura staropolska». Kr., 1932, 752 s.

Библиография. Справочные издания

«Библиография польских библиографий о Польше». Литература, опубликованная в 1945—1960. М., 1962, 52 с.

Морщинер М. С. Художественная литература стран народной демократии в переводах на русский язык. Библиографический указатель. Польша (конец XVIII в. — 1950). М., 1951, 112 с.

«Советское литературоведение о литературе зарубежных славян» (1955—1960). Вып. 1—2. М., 1963. Раздел «Польша» — Вып. 1, с. 78—190.

«Сувязі беларускай літаратуры з літаратурамі замежных славыянскіх народаў». 1906—1962. Бібліяграфія. Мінск, 1963, 126 с. Раздел «Польша», с. 24—80.

«Художественная литература Польши». Библиографический указатель книг и статей, опубликованных в советской печати и печати Польши в 1949/50—1955 гг. Вып. 1—6. М., 1951—1956.

Bar A. Słownik pseudonimów i kryptonimów pisarzy polskich oraz Polski dotyczących, т. I—III. Kr., 1936—1938.

«Bibliografia literatury polskiej». «Nowy Korbut», т. I—III. Piśmiennictwo staropolskie. Oprac. zespół pod kierownictwem R. Pollaka. W., 1963—1965; т. IV—V. Oświecenie. Oprac. E. Aleksandrowska z zespołem. W., 1966—1967; т. VII. Romantyzm. Oprac. zespół pod kierownictwem J. Słowińskiej i S. Stupkiewicza. W., 1968.

Brückner A. Encyklopedia staropolska, т. 1—2. W., 1937—1939.

«Dramat staropolski od początków powstania sceny narodowej». Bibliografia, т. 1. Wr., 1965, XXXVI, 540 s.

Estreicher K. Bibliografia polska XIX stulecia. Wyd. 2, т. I—VI. Kr., 1959—1967.

Głogier Z. Encyklopedia staropolska ilustrowana, т. I—IV. W., 1958. Fotoofs. z wyd. 1900—1903.

Hahn W. Bibliografia bibliografii polskich. Do 1950 roku. Wyd. 3, uzupeł. Sławoniak H. Wr.—Kr.—W., 1966, 587 s.

т. I—III. М., 1954—1958. На польском языке изданы сборники: «Marks i Engels o Polsce», т. I—II. W., 1960, «Lenin o Polsce i polskim ruchu robotniczym». W., 1954.

Korbut G. Literatura polska od początków do wojny światowej, t. I—IV. Wyd. 2. W., 1929—1931.

Kormanowa Z. Materiały do bibliografii druków socjalistycznych na ziemiach polskich w latach 1866—1918. Wyd. 2. W., 1949, XXII, 342 s.

Kucharzewski J. Czasopiśmiennictwo polskie wieku XIX w Królestwie, na Litwie i Rusi oraz na emigracji (Zarys bibliograficzno-historyczny). W., 1911, 121 s.

«Mały słownik pisarzy polskich», cz. I. W., 1966, 208 s.

Nowak-Dłużewski J. Bibliografia staropolskiej okolicznościowej poezji politycznej. XVI—XVIII w. W., 1964, 208 s.

Oracki T. Słownik biograficzny Warmii, Mazur i Powiśla. Od połowy XV w. do 1945 roku. W., 1963. XL, 328 s.

«Polski Słownik Biograficzny», t. 1—13, Kr.—Wr., 1935—1968.

Rudnicka J. Bibliografia powieści polskiej 1601—1800. Wr.—W.—Kr., 1964. XIV, 336 s.

«Słownik folkloru polskiego». Pod red. J. Krzyżanowskiego. W., 1965, 488 s.

«Słownik współczesnych pisarzy polskich», t. I—IV. Oprac. zespół pod red. E. Korzeniewskiej. W., 1963—1966.

Zieliński S. Bibliografia czasopism polskich za granicą 1830—1934. W., 1935. 308 s.

Антологии. Хрестоматии

Гербель Н. В. Поэзия славян. Сб. СПб., 1871, 542 с.

«Избранные произведения прогрессивных польских мыслителей», т. I—III. М., Сост. И. С. Миллер и И. С. Нарский. М., 1956—1958.

«Польская новелла». М., 1949, 659 с.

«Польская поэзия», т. I—II. М., 1963.

«Польские народные легенды и сказки». Вступит. статья Я. Мацюсевича. М.—Л., 1965, 382 с.

«Польские песни народные и революционные». М., 1954, 336 с.

«Поэты-лауреаты Народной Польши», т. I. М., 1954, 496 с.

Ajnenkiel E. Czerwona lutnia. Pieśni robotnicze. Przedmowa T. Chrościelewskiego. Łódź, 1964, 245 s.

«Ballada polska». Oprac. Cz. Zgorzelski przy współudziale I. Opackiego. Wr.—W.—Kr., 1962, LXXXV, 844 s.

Borowy W. Od Kochanowskiego do Staffa. Antologia liryki polskiej. Wyd. 3. W., 1958, XL, 427 s.

«Cztery wieki fraszki polskiej». Wybrał J. Tuwim. Wyd. 2. W., 1957, XXXI, 531 s.

«Dawna faccja polska» (XVI—XVIII w.). Oprac. J. Krzyżanowski i K. Żukowska-Billip. W., 1960, 647 s.

«Dramaty staropolskie». Antologia, t. I—VI. Oprac. J. Lewański. W., 1959—1963.

Hertz B. Antologia bajki polskiej. Przedmowa i oprac. M. Hulewiczowej. W., 1958, 222 s.

«Księga wierszy polskich XIX wieku», t. I—III. Ułożył J. Tuwim. Oprac. i wstęp J. W. Gomulickiego. Wyd. 2. W., 1956.

«Księgi humoru polskiego», t. I—III. Wybór tekstów i red. T. Chrościelewski. Łódź, 1958—1965.

«Obrońcy języka polskiego». Wiek XV—XVIII. Oprac. W. Taszycki. Wr., 1953, LXXXIX, 393 s.

«Polska epika ludowa». Wstęp St. Czernika. Wr., 1958, XCVIII, 368 s.

«Polska krytyka literacka» (1800—1918). Materiały, t. I—IV. W., 1959.

«Polska nowela fantastyczna», t. I—II. Zebrał J. Tuwim. Wyd. 2. W., 1952.

«Polska poezja rewolucyjna». 1878—1945. Oprac. S. Klonowski. W., 1966, 825 s.

«Sonet polski». Wybór tekstów. Oprac. W. Folkierski. Kr., 1925, XXXII, 370 s.

«Teoria badań literackich w Polsce». Wypisy, t. I—II. Oprac. H. Markiewicz. Kr., 1960.

«Wiek XIX. Sto lat myśli polskiej». Zyciorysy, streszczenia, wyjątki, t. I—IX. W., 1906—1923.

«Wybór mów staropolskich». Oprac. B. Nadolski. Wr., 1961, 362 s.

«Wybór pisarzy ludowych», cz. I—II. Oprac. S. Pigoń. Wr., 1947—1948.

«Zbiór poetów polskich XIX w.», kś. 1—5. Ułożył i oprac. P. Hertz. W., 1959—1967.

История литературы в систематическом изложении

Пыпин А. Н., Спассович В. Д. История славянских литератур, т. I—II. Изд. 2. СПб., 1879—1881.

Яцимирский А. И. Новейшая польская литература. От восстания 1863 года до наших дней, т. I—II. СПб., 1908.

Bersano-Begey M. Storia della letteratura polacca. Milano, 1957, 382 p.

Brückner A. Dzieje literatury polskiej w zarysie, t. I—II. W., 1924.

Chlebowski Br. Literatura polska porozbiorowa. Wyd. 2. Lw., 1935. X, 616 s.

Chmielowski P. Historia literatury polskiej, t. I—VI. W., 1899—1900.

Chrzanowski I. Historia literatury niepodległej Polski (1965—1795). Wyd. 12. Londyn, 1947, 739 s.

Czachowski K. Obraz współczesnej literatury polskiej. 1884—1933, t. I—III. Lw.—W., 1934—1936.

Feldman W. Współczesna literatura polska. Wyd. 8. Okresem 1919—1930 uzupeł. S. Kołaczkowski. Kr., 1930, VIII, 714 s.

Kleiner J. Zarys dziejów literatury polskiej. Przejrzeli i uzupełnili S. Kawyn, J. Spytkowski, I. Ulewicz. Wr., 1963, 548 s.

Kovacs E. A lengyel irodalom története. Budapest, 1960, 527 o.

Krejčí. Dějiny české literatury. Praha, 1953, 593 s.

Krzyżanowski J. Historia literatury polskiej. Alegoryzm-preromantyzm. Wyd. 2. W., 1964, 654 s. Bibliografia, s. 551—601.

Szyjkowski M. Współczesna literatura polska z wypisami (1863—1923). Poz., 1923, 618 s.

Литература по проблемам общего характера.

Сборники литературоведческих исследований

Будзык К. Проблемы периодизации истории древнепольской литературы. В сб.: «Слав. филология», т. I. М., 1958, с. 243—263.

Горский И. К. Польский исторический роман и проблема историзма. М., 1963, 263 с.

Стахеев Б. Ф. Вопросы периодизации литературного процесса в популярном очерке истории польской литературы. В сб.: «Литература славянских народов», вып. 8. М., 1963, с. 53—69.

Borowy W. Studia i rozprawy, t. I—II. Wr., 1952.

Brodzka A. O kryteriach realizmu w badaniach literackich. W., 1967, 268 s.

Budzyk K. Szkice i materiały do dziejów literatury staropolskiej. W., 1955, 364 s.

Burkot S. Spory o powieści w polskiej krytyce literackiej XIX wieku. Wr.—W.—Kr., 1968, 169 s.

Chmielowski P. Dzieje krytyki literackiej w Polsce. Z przedmową B. Chlebowskiego. W., 1902, XVII, 583, VII s.

- Dłuska M. Próba teorii wiersza polskiego. W., 1962, 309 s.
- «Dziedzictwo literackie powstania styczniowego». Praca zbiorowa pod red. J. Z. Jakubowskiego, J. Kulczyckiej-Saloni i S. Frybesa. W., 1964, 684 s.
- Furmaniak S. Podstawy wersyfikacji polskiej (Nauka o wierszu polskim). W., 1947, 324 s.
- Górski K. Z historii i teorii literatury. Ser. I. Wr., 1959, 379 s. Ser. 2. W., 1964, 413 s.
- Grabowski T. Krytyka literacka w Polsce w epoce romantyzmu (1831—1863). Kr., 1931, 252 s.
- Grabowski T. Krytyka literacka w Polsce w epoce realizmu i modernizmu (1863—1933). Poz., 1934, 317 s.
- Krzyżanowski J. Od średniowiecza do baroku. Studia naukowo-literackie. W., 1938.
- Krzyżanowski J. W kręgu wielkich realistów. Kr., 1962, 397 s.
- Kubacki W. Poezja i proza. Studia historyczno-literackie 1934—1964. Kr., 1966, 422 s.
- «Liryka polska». Interpretacje. Red. Prokop J., Sławiński J. Kr., 1966, 435 s.
- Lempicki Z. Wybór pism, t. I. Renesans, Oświecenie, Romantyzm i inny studia z historii kultury; t. II. Studia z teorii literatury. W., 1966.
- Łoś J. Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju. W., 1920, 494 s.
- Markiewicz H. Przekroje i zbliżenia. Rozprawy i szkice historyczno-literackie. W., 1967, 400 s.
- Markiewicz H. Tradycje i rewizje. Kr., 1957, 361 s.
- «Materiały do nauczania historii literatury polskiej». Wybór artykułów krytyczno-literackich, t. II. Naturalizm-modernizm. Literatura współczesna. W., 1950, 274 s.
- Mayenowa M. R. Walka o język w życiu i literaturze staropolskiej. Wyd. 2. W., 1955, 212 s.
- Mikulski T. Rzeczy staropolskie. Wr., 1964, 530 s.
- «O sytuacji w historii literatury polskiej». Wybór referatów, wygłoszonych na Zjeździe polonistów w dniach 8—12. V 1950. W., 1951, 319 s.
- Ogrodziński W. Dzieje piśmiennictwa śląskiego. Katowice, 1965, 435 s.
- Pigoń S. Drzewiej i wczoraj. Wśród zagadek kultury i literatury. Kr., 1966, 446 s.
- Pigoń S. Studia literackie. Kr., 1951, 301 s.
- Pigoń S. Wśród twórców. Studia i szkice z dziejów literatury i oświaty. Kr., 1947, 380 s.
- Pigoń S. Z ognia życia i literatury. Rozprawy. Wr., 1961, 479 s.
- «Pisarze śląscy XIX i XX wieku». Praca zbiorowa pod red. Z. Hierowskiego. Wr., 1963, 555 s.
- Pollak R. Wśród literatów staropolskich. W., 1967, 662 s.
- Pollak R., Libera Z., Krzyżanowski J., Markiewicz H., Wyka K. Literatura polska w perspektywie światowej. Wr., 1963, 98 s.
- Sadkowski W. Literatura katolicka w Polsce. Narodziny, główne tendencje i wątki, pułap poznawczy i artystyczny. W., 1963, 170 s.
- Sinko T. Hellada i Roma w Polsce. Lw., 1933, 398 s.
- Szykowski M. Dzieje komedii polskiej w zarysie. Kr., 1921, 126 s.
- Szykowski M. Dzieje nowożytnej tragedii polskiej, cz. I. Typ pseudoklasyczny. 1661—1831; cz. 2. Typ szekspirowski. Kr., 1920—1923.
- Wojciechowski K. Historia powieści w Polsce. Lw., 1925, 314 s.
- Wyka K. Łowy na kryteria. W., 1965, 290 s.
- Wyka K. Rzecz wyobraźni. W., 1959, 483 s.
- Wyka K. Szkice literackie i artystyczne. t. I—II. Kr., 1956.
- Zawodziński K. W. Opowieści o powieści. Kr., 1963, 397 s.
- Zawodziński K. Studia z wersyfikacji polskiej. Wr., 1954, 476 s.
- Zdziarski S. Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX w. Studia porównawczo-literackie. W., 1901, VII, 587 s.

«Ze studiów nad literaturą staropolską». Wr., 1957, 422 s.
Zółkiewski S., Stradecki J. Rozwój badań literatury polskiej w latach 1944—1954. W., 1955, 159 s.

Основные современные периодические издания по истории польской литературы

«Pamiętnik Literacki». Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej. Wyd. IBL PAN od 1950, do 1951—Tow. Lit. im. A. Mickiewicza. Lw. 1902—1938. W., 1946—1950. W.—Wr., 1950—1963. Wr.—W.—Kr., 1964—¹.

«Polska bibliografia literacka za lata 1944—1949, 1956—...». Wyd. IBL PAN. Wr., 1954—1960. Łódź—W., 1962—... Za lata 1950—52: «Bibliografia literacka». Wr., 1951—1954.

«Przegląd Humanistyczny». W., 1957—...

«Rocznik Literacki», 1932—1938, 1955—... W., 1933—1939, 1956—...

«Ruch Literacki». Dwumiesięcznik. Wyd. Komisji Historyczno-literackiej PAN przy współudziale Tow. Lit. im. A. Mickiewicza. Kr., 1960—...

Старопольская литература. Средневековье

«Najdawniejsze zabytki języka polskiego». Oprac. W. Taszycki. Wyd. 3. Wr., 1951, 210 s.

«Najstarsza poezja polsko-łacińska (do połowy XVI wieku)». Oprac. M. Plezia. Wr., 1952, XCII, 128 s.

«Polska proza średniowieczna». Oprac. A. Brückner. Kr., 1923, 244 s.

«Średniowieczna pieśń religijna polska». Oprac. A. Brückner. Kr., 1923, 173 s.

«Średniowieczna poezja polska świecka». Oprac. S. Vrtel-Wierczyński. Wr., 1952, LXXIX, 111 s.

«Średniowieczna proza polska». Oprac. S. Vrtel-Wierczyński. Wyd. 2. Wr. 1959, CLXXVII, 368 s.

Brückner A. Literatura religijna w Polsce Średniowiecznej, t. I—III. W., 1902—1904.

Nowak-Dłużyński J. Okolicznościowa poezja polityczna w Polsce. Średniowiecze. W., 1963, 152 s.

«Średniowiecze. Studia o kulturze», t. I—III. W., 1961—1966.

A. Галка

Kolbuszewski S. Herezja kanonika Jędrzeja Gałki. Wr.—W.—Kr., 1964, 110 s.

Галл Аноним

Попова Л. М. Предисловие к кн.: Галл Аноним. Хроника и деяния князей или правителей польских. М., 1961, с. 5—20.

Хоник А. Р. Галл Аноним и его латинская хроника. — «Уч. зап. Рермовского пед. ин-та», 1959. Вып. 3, с. 185—195.

Plezia M. Wstęp do: Anonim tzw. Gall. Kronika polska. Wr., 1965, s. III—XCIV.

¹ См. Свидвиńska Z. Bibliografia «Pamiętnika Literackiego» i «Pamiętnika Tow. Literackiego im. Adama Mickiewicza», 1887—1939. W., 1948; Gawalkiewicz J. Bibliografia «Pamiętnika Literackiego». 1946—1962. Wr.—W.—Kr., 1964.

Литература польского Возрождения

- «Bibliografia literatury polskiej okresu Odrodzenia». Materiały. Oprac. K. Budzyk, R. Pollak, S. Stupkiewicz. W., 1954, 464 s.
- «Słownik polszczyzny XVI w.», t. I—II. Wr., 1966—1967.
- «Antologia pamiętników polskich XVI wieku». Pod red. R. Pollaka. Oprac. S. Drewniak i M. Kaczmarek. Wr.—W.—Kr., 1966, 364 s.
- «Antologia poezji polsko-łacińskiej. 1470—1543». Oprac. A. Jelicz. W., 1956, 342 s.
- «Literatura arińska w Polsce XVI wieku». Antologia. Oprac. L. Szczucki, J. Tazbir. W., 1959, LXXXVI, 664 s.
- «Poeci Renesansu». Antologia. Oprac. J. Sokołowska. W., 1959, 522 s.
- «Proza polska wczesnego Renesansu. 1510—1550». Oprac. J. Krzyżanowski. W., 1954, 553 s.
- Голенищев-Кутузов И. Н. Итальянское Возрождение и славянские литературы XV—XVI веков. М., 1963, 415 с.
- Кареев Н. И. Очерк истории реформационного движения и католической реакции в Польше. М., 1886, 192 с.
- Макушев В. Общественные и государственные вопросы в польской литературе XVI века. — «Славянский сб.», т. III. СПб., 1876, с. 27—121.
- Рогов А. И. Русско-польские культурные связи в эпоху Возрождения (Стрыйковский и его «Хроника»). М., 1966, 340 с.
- Чернобаев В. Г. Начало книгопечатания в Чехии и Польше. — В сб.: «Иван Федоров первопечатник». М.—Л., 1935, с. 141—155.
- Brückner A. Różnowiercy polscy. Szkice obyczajowe i literackie. Wyd. 2. W., 1962, 249 s.
- Budzyk K. Przełom renesansowy w literaturze polskiej drugiej połowy XV i pierwszej połowy XVI wieku. W., 1953, 230 s.
- Budzyk K. Z dziejów Renesansu w Polsce. Wr., 1953, 199 s.
- Dürr-Durski J. Arianie polscy w świetle własnej poezji. Zarys ideologii i wybór wierszy. W., 1948, 319 s.
- Hahn W. Literatura dramatyczna w Polsce XVI w. Lw., 1906, 133 s.
- Krzyżanowski J. Romans polski wieku XVI. Wyd. 2. W., 1962, 326 s.
- Krzyżanowski J. W wieku Reja i Stańczyka. Szkice z dziejów Odrodzenia w Polsce. W., 1958, 405 s.
- Lewañski J. Studia nad dramatem polskiego Odrodzenia. Wr., 1956, 309 s.
- Łempicki S. Renesans i humanizm w Polsce. Wyd. 2. W., 1952, VII, 474 s.
- «Odrodzenie w Polsce», t. I—V. W., 1955—1962.
- Ogonowski Z. Arianie polscy. W., 1952, 153 s.
- Ogonowski Z. Socynianizm polski. W., 1960, 250 s.
- Piszczkowski M. Wieś w literaturze polskiego Renesansu. Kr., 1959, 158 s.
- Stawecka K. Religijna poezja łacińska XVI wieku w Polsce. Zagadnienia wybrane. Lubl., 1964, 138 s.
- Ulewicz T. Sarmacja (Studium z problematyki słowiańskiej XV i XVI w.). Kr., 1950, 241 s.
- Worończak J. Elementy średniowieczne w wersyfikacji polskiej XVI wieku i ich przemiany. W ks.: «Z polskich studiów slawistycznych». W., 1958, s. 243—269.

М. Бельский

Пташицкий С. Западно-русские переводы Хроник Бельского и Стрыйковского. В кн.: «Новый сборник статей по славяноведению, изданный учениками В. А. Ламанского». СПб., 1905, с. 372—384.

Chrzanowski I. Marcin Bielski. Studium historyczno-literackie. Wyd. 2. Lw., 1926, 351 s.

Бернат из Люблина

Ziomek J. [Wstęp do:] Biernat z Lublina. Wybór pism. Wr., 1954, s. III—CXI.

Л. Гурницкий

Pollak R. [Wstęp do:] Górnicki L. Pisma, t. I. W., 1961, s. 1—45.

Я. Дługosz

Bobrzyński M. i Smolka S. Jan Długosz, jego życie i stanowisko w piśmiennictwie. Kr., 1893, VII, 336 s.

С. Клeryка

Kapeliś H. Stanisław z Bochnie — kleryka królewski. Wr.—W.—Kr., 1964, 184 s.

Мацей из Мехова

Аннинский С. А. [Предисл. к:] Матвей Меховский. Трактат о двух Сарматиях. Л., 1936.

А. Фрич Моджевский

Дылевский Э. Андрей Фрич Моджевский, польский политический писатель эпохи реформации, ч. I. «Варшавские универ. известия», т. XIV, 1883, № 6; т. XV, 1884, № 1, 2.

Плотников В. Андрей Фрич Моджевский и Станислав Гозий. — «Журн. Мин. Нар. Прос.», 1916, № 5, Отд. 2, с. 71—117.

«Andrzej Frycz Modrzewski. Bibliografia». Wr., 1962, XXVII, 196 s.

Kot S. Andrzej Frycz Modrzewski. Kr., 1923, VIII, 320 s.

Kurdybacha L. [Wstęp do:] Modrzewski A. Frycz. Dzieła wszystkie, t. I. W., 1953, s. 1—80.

Lepszy K. Andrzej Frycz Modrzewski. W., 1954, 142 s.

М. Сэпн Шажиньский

Błoński J. Mikołaj Sęp-Szarzyński a początki polskiego baroku. Kr., 1967, 319 s.

Sokołowska J. Mikołaj Sęp-Szarzyński — poeta humanistyczny. W ks.: M. Szarzyński. Sęp. Rytmu abo wiersze polskie. W., 1957, s. 5—24.

К. Яницкий

Krokowski J. [Wstęp do:] Janicki K. Carmina. Dzieła wszystkie. Wr.—W.—Kr., 1966, s. III—LXII.

Миколай Рей

Rej M. Dzieła wszystkie, t. I. Krótka rozprawa między trzema osobami, Panem, Wojtem a Plebanem. Wr., 1953; t. IV. Postylla, cz. 1—2. Wr.—W.—Kr., 1965.

Rej M. Pisma prozą i wierszem. Oprac. A. Brückner. Kr., 1926, XXXVIII, 267 s.

Rej M. Pisma wierszem. Oprac. J. Krzyżanowski. Wr., 1954, XCL, 472 s.

Rej M. Żywot człowieka poczciwego. Oprac. J. Krzyżanowski. Wr., 1956, LXXIII, 672 s.

Кржеминская Л. В. Миколай Рей — прогрессивный польский публицист XVI века о современной ему действительности. «Изн. Воронежского гос. пед. ин-та». Истор. фак. П. XIX, 1955, с. 155—169.

Пташицкий С. Миколай Рей, польский писатель XVI в. Несколько новых данных для его биографии. СПб., 1883.

Brückner A. Mikołaj Rej, człowiek i dzieło. Lw., 1922, 102 s.

Janik M. Mikołaja Reja żywot i pisma. Kr., 1923, 135 s.

Krzyżanowski J. Mikołaja Reja «Krótka rozprawa» na tle swoich czasów. W., 1954, 196 s.

Windakiewicz S. Mikołaj Rej z Nagłowic. Wyd. 3. Lubl., 1922, 113 s.

Witczak T. Z zagadek «Krótkiej rozprawy» Mikołaja Reja. — «Pam. Lit.», r. L, 1959, z. 1, s. 51—82; z. 2, s. 423—473.

Ян Кохановский

Kochanowski J. Dzieła wszystkie, t. I—IV. W., 1884.

Kochanowski J. Dzieła polskie. W., 1960.

Кохановский Я. Избранные произведения. М.—Л., 1960. Здесь же ст.: Оболевич В. Б. Ян Кохановский и его литературная деятельность, с. 267—307; Будзык К. Ян Кохановский — творец польского стиха, с. 308—345.

«Jan Kochanowski. Życie—Twórczość—Epoka». Materiały. Oprac. B. Naddolski. W., 1966, 351 s.

Piekarski K. Bibliografia dzieł Jana Kochanowskiego. Kr., 1934, XLII, 82 s.

Волкова Л. В. Социально-политические взгляды Яна Кохановского. В кн.: «Славянский сборник», вып. 1. Воронеж, 1958, с. 111—120.

Глокке Н. Э. «Рифмованная Псалтырь» Симеона Полоцкого и ее отношения к польской Псалтыри Кохановского. «Унив. известия», Киев, 1896, т. 36, № 9, с. 1—18.

Глокке Н. Э. Ян Кохановский и его значение в истории польской образованности XVI в. Киев, 1898, 296 с.

Козин И. Ф. Критические этюды о некоторых лирических произведениях Яна Кохановского. «Изн. ун-та», Киев, 1898, т. 38.

Krzyżanowski J. Kochanowski i humanizm w Polsce. W., 1947, 56 s.

Krzyżanowski J. Ludowość w poezji Kochanowskiego. — «Paralele». W., 1961, s. 89—102.

Kułtuniakowa J. «Odprawa posłów greckich» Jana Kochanowskiego wobec tragedii renesansowej. Poz., 1963, 282 s.

Langlade J. Jean Kochanowski, l'homme, le penseur, le poète lyrique, Paris, 1932, VIII, 415 s.

Nehring W. Jan Kochanowski. Życie i dzieła. Zarys biograficzny. Petersburg, 1900, 82 s.

«Pamiętnik Zjazdu Naukowego im. Jana Kochanowskiego w Krakowie 8 i 9 czerwca 1930». Kr., 1931, IV, 505 s.

Pelc J. Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej (od XVI do połowy XVIII w.). W., 1965, 434 s.

Pelc J. [Wstęp do:] Kochanowski J. Fraszki. Wr., 1957, s. III—LXXVI.

Sinko T. [Wstęp do:] Kochanowski J. Pieśni i wybór innych wierszy. Kr., 1927, s. III—LXXIII.

Ulewicz T. Jana Kochanowskiego miejsce i znaczenie w literaturze europejskiej. — «Ruch Lit.», 1962, Nr 1, s. 1—14.

Ulewicz T. Świadomość słowiańska Jana Kochanowskiego. Kr., 1948, 198 s.

Ulewicz T. [Wstęp do:] Kochanowski J. Odprawa posłów greckich. Wr.—W.—Kr., 1962, s. III—C.

«W trzechsetną rocznicę Jana Kochanowskiego 1554—1884». Kr., 1884, VIII, 304 s.

Windakiewicz S. Jan Kochanowski. W., 1947, 202 s.

Ziomek J. Jan Kochanowski. Rekonesans. W., 1953, 125 s.

Ziomek J. [Wstęp do:] Kochanowski J. Psalterz Dawidów. Wr.—Kr., 1960, s. III—CLXXVIII.

Польская литература с конца XVI до середины XVIII века

«Anegdoty, facecje i sensacje obyczajowe XVII i I-szej poł. XVIII wieku». Oprac. Z. Kuchowicz. Łódź, 1962, 166 s.

«Antologia literatury sowiżralskiej XVI i XVII wieku». Oprac. S. Grzeszczuk. Wr.—W.—Kr., 1966, 664, CXL s.

«Czasy saskie». Wybór źródeł. Oprac. J. Feldman. Kr., 1928, XXV, 256 s.

Kitowicz J. Opis obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta III. Oprac. R. Pollak. Wr., 1951, LXXVII, 613 s.

«Listy staropolskie z epoki Wazów». Wyd. H. Malewska. W., 1959, 376 s.

«Literatura antyjezuicka w Polsce. 1578—1625». Antologia. Oprac. J. Tazbir. W., 1963, 246 s.

«Literatura mieszczańska w Polsce od końca XVI do końca XVII wieku», t. I—II. Oprac. K. Budzyk, H. Budzykowa, J. Lewański. W., 1954.

«Poeci polskiego baroku». Antologia, t. I—II. Oprac. J. Sokołowska i K. Zukowska. W., 1966.

«Polska fraszka mieszczańska». Oprac. K. Badecki. Kr., 1948, XXXVIII, 434 s.

«Polska komedia rybałtowska». Oprac. K. Badecki. Lw., 1931, XXVI, 802 s.

«Polska liryka mieszczańska. Pieśni—Tańce—Padwany». Lw., 1936, XXXI, 489 s.

«Polska satyra mieszczańska». Utwory wyłączone. Oprac. K. Badecki. Kr., 1950, XLVIII, 483 s.

«Sielanka polska XVII wieku». Kr., 1922, 199 s.

Позднеев А. В. Польские песни в русских рукописных песенниках XVIII века. — «Русский фольклор», т. VIII. М.—Л., 1963, с. 206—214.

Kruszewska-Michałowska T. «Różne historie». Studium z dziejów nowelistyki staropolskiej. Wr., 1965, 344 s.

Lewański J. Związki literackie polsko-ruskie w dziedzinie dramatu wieku XVII i XVIII. — «Z polskich studiów slawistycznych». W., 1958, s. 63—88.

Łużny R. Pisarze kręgu akademii kijowsko-mohylańskiej a literatura polska. Kr., 1965, 169 s.

Nowak-Dłużewski J. Okolicznościowa poezja polityczna w Polsce. Czasy Zygmuntowskie. W., 1966, 423 s.

Nowak-Dłużewski J. Poemat satyrowy w literaturze polskiej w. XVI—XVII. W., 1962, 211 s.

Targosz-Kretowa K. Teatr dworski Władysława IV (1635—1648). Kr. 1965, 342 s.

Ulewicz T. Zagadnienie sarmatyzmu w kulturze i literaturze polskiej (problematyka ogólna i zarys historyczny). — «Zesz. Naukowe Uniw. Jagiellońskiego», LIX. Prace Hist. Lit. Kr., 1963, z. 5, s. 29—89.

Weintraub W. O niektórych problemach polskiego baroku. — «Przegl. Hum.», IV, 1960, Nr. 5, s. 9—27.

Wierzbicka-Michalska K. Teatr warszawski za Sasów. Wr., 1964, 147 s.

Братя Зиморовичи

Adamczewski S. Oblicze poetyckie Bartłomieja Zimorowicza. W., 1928, XV, 218 s.

Brückner A. [Wstęp do:] Zimorowicz S. Roksołanki. Kr., 1924, s. III—XVII.

С. Ф. Кленович

Стороженко А. В. Польско-латинский поэт второй половины XVI в. Себастиан Фабиан Кленович. «Изв. ун-та», Киев, 1881, № 8, с. 267—283; 1882, № 9, с. 331—372; 1882, № 1, с. 18—30.

Хоник А. Р. «Роксолания», латинская поэма о Руси XVI в. С. Ф. Кленовича. — «Уч. зап. Кемеровского пед. ин-та», 1962, вып. 5.

Hrabiec S. [Wstęp do:] Klenowicz S. Flis. Wr., 1951, s. III—XXXVI.

В. Розовский

Krzyżanowski J. [Wstęp do:] Kochowski W. Psalmidia polska oraz wybór liryków i fraszek. Kr., 1926, s. III—XCI.

С. Г. Любомирский

Pollak R. [Wstęp do:] Lubomirski S. H. Wybór pism. Wr., 1953, s. III—CIV.

Roszkowska W. Włoski rodowód komedii S. H. Lubomirskiego. Wr., 1960, 235 s.

З. Морштын

Dürr-Durski. [Wstęp do:] Morsztyn Z. Muza domowa, t. I. W., 1955, s. 5—91.

Pelc J. Zbigniew Morsztyn, arianin i poeta. Wr.—W.—Kr., 1966, 420 s.

Я. А. Морштын

Bokszczanin M. [Wstęp do:] Morsztyn J. A. Wybór poezji. W., 1963, s. 1—30.

Sokołowska J. Jan Andrzej Morsztyn. W., 1966, 220 s.

Д. Наборовский

Dürr-Durski J. Daniel Naborowski. Monografia z dziejów manieryzmu i baroku w Polsce. Łódź, 1966, 234 s.

Братя Опалинські

Eustachiewicz L. [Wstęp do:] Opaliński K. Satyry. Wr., 1953, s. III—LXII.

Grzeszczuk S. O «Satyrach» Krzysztofa Opalińskiego. Próba syntezy. Wr., 1961, 342 s.

Grzeszczuk S. [Wstęp do:] Opaliński Ł. Wybór pism. Wr., 1959, s. III—CLXVIII.

Я. Х. Пасек

Pollak R. [Wstęp do:] Pasek J. Ch. Pamiętniki. W., 1963, s. 1—52.

Rytel J. «Пamiętniki» Паска на тле pamiętnikarstwa staropolskiego. Szkic z dziejów prozy narracyjnej. Wr.—W.—Kr., 1962, 199 s.

«Słownik języka Jana Chryzostoma Паска», t. 1 (A—N). Wr., 1965.

В. Потоцкий

Dürr-Durski J. [Wstęp do:] Potocki W. Pisma wybrane, t. I. W., 1953, s. 3—52.

Kukulski L. Prolegomena filologiczne do twórczości Wacława Potockiego. Wr., 1962, 144 s.

М. К. Сарбевский

Резанов В. И. Поэтика М. К. Сарбевского. Нежин, 1911.

П. Скарга

Яновский Л. В. Политическая деятельность Петра Скарги. Киев, 1907, 238 с.

Tazbir J. Piotr Skarga. W., 1962, 217 s.

С. Твардовский

Fischerówna R. Samuel Twardowski jako poeta barokowy. Kr., 1931, 173 s.

Pollak R., Saski S. [Wstęp do:] Twardowski S. Dafnis ... Wr., 1955, s. 7—32.

А. М. Фредро

Kosiński L. Przysłowia Andrzeja Maksymiliana Fredry. Poz., 1929, 110 s.

Ш. Шимонович

Heck K. Szymon Szymonowicz (Simon Simonides). Jego żywot i dzieła, t. I—II. Kr., 1901.

«Szymon Szymonowicz i jego czasy». Rozprawy i studia. Zamość, 1929, 330 s.

Pelc J. [Wstęp do:] Szymonowicz S. Sielanki i pozostałe wiersze polskie. Wr.—W.—Kr., 1964, s. III—CX.

Я. Юрковский

Hernasowa M. Jan Jurkowski. Zarys twórczości. — «Zesz. Naukowe Un-tu Wrocławskiego», 1956, Ser. A, Nr 2, s. 63—99.

Krzyżanowski J., Rospond S. [Wstęp do:] Jurkowski J. Dzieła wszystkie, t. I. Wr., 1958, s. 7—32.

Литература эпохи Просвещения

- «Drama mieszczańska». Oprac. i wstęp J. Pawłowiczowa. W., 1955, 490 s.
 «Komedia obyczajowa warszawska», t. I—II. Oprac. Z. Wołoszyńska. W., 1960.
 «Kuźnica Kołłatajowska». Oprac. i wstęp B. Leśnodorski. Wr., 1949, 175 s.
 «Ludzie Oświecenia o języku i stylu», t. I—III. Oprac. Florczak Z., Pszczółowska L. W., 1958.
 «Nauka polska w okresie Oświecenia». Oprac. i wstęp B. Suchodolski. W., 1953.
 «Poezja polskiego Oświecenia». Antologia. Oprac. J. Kott. Wyd. 2. W., 1956, 499 s.
 «Poezja powstania Kościuszkowskiego». Oprac. i wstęp J. Nowak-Dłużyński. Kielce, 1946, 152 s.

Берков П. Н. Русско-польские литературные связи в XVIII веке. В кн.: «Исследования по славянскому литературоведению и стилистике». М., 1960, с. 77—105.

Липатов А. Литературные направления эпохи польского просвещения и проблема художественного метода. — «Сов. славяноведение», М., 1968, № 4, с. 63—68.

Липатов А. У истоков польского романа. — «Науч. доклады высш. школы». Филол. науки, 1966, № 3, с. 61—73.

Осидова Е. В. Философия польского просвещения. М., 1961, 253 с.

Бајерова Ј. Kształtowanie się systemu polskiego języka literackiego w XVIII wieku. Wr., 1964, 254 s.

Bernacki L. Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta, t. 1—2. Lw., 1925.

Borowy W. O poezji polskiej w wieku XVIII. Kr., 1948, 398 s.

Chrzanowski I. Z dziejów satyry polskiej XVIII wieku. W., 1909.

Grabowski T. Krytyka literacka w Polsce w epoce pseudoklasycyzmu. Kr., 1918.

Gubrynowicz B. Romans w Polsce za czasów Stanisława Augusta. Lw., 1904.

Jasińska M. Narrator w powieści przedromantycznej (1776—1831). W., 1965, 301 s.

Klimowicz M. Początki teatru stanisławowskiego (1765—1773). W., 1965, 486 s.

Konopczyński W. Polscy pisarze polityczni XVIII w. (do Seimu czteroletniego). W., 1966, 452 s.

Kott J. Trwale wartości literatury polskiego Oświecenia. W., 1951, 71 s.

Leśnodorski B. Polscy jakobini. Karta z dziejów insurekcji 1794 r. W., 1960, 780 s.

Lewañski J. Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta w świetle nowych badań. — «Pam. Teatr.», 1960, z. 1.

Libera Z. Główne problemy kultury i literatury polskiego Oświecenia w świetle ostatnich badań. — «Z polskich studiów slawistycznych». ser. II. Nauka o literaturze. W., 1963, s. 57—75.

Łojek J. Dziennikarze i prasa w Warszawie w XVIII w. W., 1960, 204 s.

Mikulski T. Ze studiów nad Oświeceniem. W., 1956, 553 s.

Pietraszko S. Doktryna literacka polskiego klasycyzmu. Wr.—W.—Kr., 1966, 668 s.

Smoleński W. Przewrót umysłowy w Polsce wieku XVIII. Wyd. 3. W., 1949, XIX, 382 s.

Suchodolski B. Nauka polska w okresie Oświecenia. W., 1953, 742 s.

Wojciechowski K. Wiek Oświecenia. Lw., 1926.

Ф. Богомолец

Stender-Petersen A. Die Schulkomödien des Paters Fr. Bohomolec. Heidelberg, 1923.

Kott J. Bohomolec albo o początkach Komedii. [Wstęp do:] Bohomolec F. Komedia T. I. W., 1960, s. 7—87.

В. Богуславский

Libera Z. [Wstęp do:] Bogusławski W. Cud mniemany, czyli Krakowiacy i górale. W., 1952.

Т. К. Венгерский

Бобрик Н. П. Общественно-политическое и литературное значение «Органов» Венгерского. В сб.: «История и культура славянских народов». М., 1966, с. 115—143.

Estreicher K. T. K. Węgierski. Lipsk, 1883.

Ц. Гodebsкий

Kubikowski Z. [Wstęp do:] Godebski C. Wybór wierszy. Wr., 1956, s. III—CXXIV.

Kubikowski Z. [Wstęp do:] Godebski C. Grenadier-filozof. Powieść prawdziwa wyjęta z dziennika podróży roku 1799. Wr., 1952, s. III—LX.

Ф. К. Дмоховский

Pietraszko S. [Wstęp do:] Dmochowski F. K. Sztuka rymotwórcza. Wr., 1956, s. III—CXCIV.

Ф. Езерский

Ziomek J. [Wstęp do:] Jezierski F. S. Wybór pism. W., 1952, s. 5—50.

Ф. Заблоцкий

Bernacki L. [Wstęp do:] Zabłocki F. Sarmatyzm. Wyd. 2. Oprac. T. Mikulski. Wr., 1951.

Kubikowski Z. [Wstęp do:] Zabłocki F. Fircyk w zalotach. Wr., 1953, s. 5—30.

Ф. Карпиньский

Jankowski W. [Wstęp do:] Karpiński F. Wybór poezji. Kr., 1949, s. III—XLVII.

Kostkiewiczowa T. Model liryki sentymentalnej w twórczości F. Karpińskiego. Wr., 1964, 136 s.

Ф. Д. Князьнин

Borowy W. [Wstęp do:] Książnin F. Wybór poezji. Wr., 1948, s. 5—34.

Г. Коллонтай

Hulewicz J. [Wstęp do:] Kołłataj H. Stan Oświecenia w Polsce w ostatnich latach panowania Augusta III (1750—1764). Wr., 1953, s. III—CII.

Leśnodorski B., Wereszyska H. [Wstęp do:] Kołłataj H. Listy Anonima i Prawo polityczne narodu polskiego, t. I. W., 1954, s. 5—112.

A. Нарушевич

Aleksandrowicz A. Twórczość satyryczna Adama Naruszewicza. Wr., 1964, 321 s.

Grzeszczuk S. [Wstęp do:] Naruszewicz A. Satyry. Wr., 1962, s. III—CVII.

Gomulicki J. W. [Wstęp do:] Naruszewicz A. Liryki wybrane. W., 1964, s. 5—37.

Platt J. Sielanki i poezje sielskie Adama Naruszewicza. Wr.—W.—Kr., 1967, 220 s.

Я. Потоцкий

Kukulski Z. [Wstęp do:] Potocki J. Rękopis znaleziony w Saragossie. W., 1956, s. 5—21.

C. Сташиц

Миллер И., Нарский И. [Предисл. к кн.:] Сташиц С. Избранное. М., 1957, с. 3—29.

Szacka B. Stanisław Staszyc. W., 1966, 272 s.

A. Фелиньский

Szykowski M. [Wstęp do:] Feliński A. Barbara Radziwiłłówna. Wr., 1950, s. III—XXV.

Я. Ясиньский

Kelera J. Poezja Jakuba Jasińskiego. Zarys monograficzny. Wr., 1952, 157 s.

Игнаций Красицкий

Krasicki I. Pisma wybrane, t. I—IV. Pod red. T. Mikulskiego. Oprac. Z. Goliński, M. Klimowicz, R. Wołoszyński. W., 1954.

Krasicki I. Komedie. Oprac. M. Klimowicz. Wstęp R. Wołoszyńskiego. W., 1956.

Krasicki I. Korespondencja..., t. I—II. Pod red. T. Mikulskiego. Wyd. Z. Goliński, M. Klimowicz, R. Wołoszyński. Wr., 1958.

Krasicki I. Pan Podstoli. Wyd. J. Krzyżanowski. Kr., 1927.

Красицкий И. Избранные произведения. М., 1951.

«Ignacy Krasicki». Materiały. Oprac. Juliusz Nowak-Dłużewski. W., 1964, 239 s.

Булаховская Ю. Л. О сатирических поэмах Игнатия Красицкого («Мышеиде», «Монахомахии» и «Антимонахомахии»). «Слав. сб. Узбекского гос. ун-та». Самарканд. 1958.

Липатов А. В. Идеи Ж.-Ж. Руссо в Польше XVIII в. и «Нипуанская утопия» И. Красицкого. В сб.: «Польское освободительное движение XIX—XX вв. и проблемы истории культуры». М., 1966, с. 99—115. («История и культура славянских народов»).

Липатов А. Первый польский роман. — «Славянская филология». Вып. 7, стр. 118—139.

Липатов А. Польский дидактический роман. — «Вестн. МГУ», 1966, № 2, с. 13—25.

Липатов А. В. Творческие связи И. Красицкого с журналистикой и романом европейского Просвещения. — «Вестн. МГУ». Сер. 7, 1965, № 4, с. 30—42.

Советов С. С. К вопросу о языке польских сатирических поэм в XVIII в. — «Уч. зап. Ин-та славяноведения», т. I. М., 1949, с. 293—324.

Cazin P. Le prince-évêque de Varmie, Ignace Krasicki. Paris, 1940, 316 p.

Goliński Z. Nad tekstami Krasickiego. Wr., 1966, 316 s.

Kraszewski J. I. Ignacy Krasicki, życie i dzieła. [b. m.] 1878.

«Księga referatów Zjazdu Naukowego im. I. Krasickiego», t. I—II. Lw., 1936, s. 627—645.

Kubacki W. «Monachomachia» przed sądem potomności. W., 1951, 80 s.

Wołoszyński R. Postawa ideowa Ignacego Krasickiego. Wr., 1953, 126 s.

Станислав Трембецкий

Trembecki S. Listy, t. I—II. Oprac. J. Kott i R. Kaleta. Wr., 1954.

Trembecki S. Pisma wszystkie, t. I—II. Oprac. J. Kott. W., 1953.

«Słownik rymów S. Trembeckiego». Tor., 1961, XXVIII, (1), 141 s.

Backvis C. Un grand poète polonais du XVIII siècle Stanislas Trembecki. L'étrange carrière de sa vie et sa grandeur. Paris, 1937, 283 p.

Piszczkowski M. Kształt i ruch w poezji St. Trembeckiego. Lw., 1924, 72 s.

Rabowicz E. S. Trembecki w świetle nowych źródeł. Wr., 1965, 542 s.

Юлиан Урсын Немцевич

Niemcewicz J. U. Dzieła, t. I—V. Kr., 1883—1886.

Niemcewicz J. U. Pamiętniki czasów moich, t. I—III. W., 1957. [Wstęp J. Dihma].

Сиротинин А. Рылеев и Немцевич. — «Рус. архив», т. I, 1898, с. 63—82.

Bielak F. [Wstęp do:] Niemcewicz J. U. Lejbe i Siora. Kr., 1931.

Dihm J. Niemcewicz jako polityk i publicysta w czasie Sejmu Czteroletniego. Kr., 1928, 6, 160 s.

Dihm J. [Wstęp do:] Niemcewicz J. U. Dwaj panowie Sieciechowie. Wr., 1950, s. III—XLII.

Dihm J. [Wstęp do:] Niemcewicz J. U. Jan z Tęczyna. Wr., 1954, s. III—CVIII.

Kot S. [Wstęp do:] Niemcewicz J. U. Powrót posła. Wyd. 6. Wr., 1950, s. III—XLI.

Libera Z. [Wstęp do:] Niemcewicz J. U. Spiewy historyczne. W., 1948.

Литература 1815—1831 годов

«Archiwum Filomatów», cz. I. Korespondencja 1815—1823, t. I—V. Wyd. J. Czubek. Kr., 1913; Cz. 2. Materiały do historii Towarzystwa Filomatów, Wyd. S. Szpotański i S. Pietraszkiewiczówna, t. I—III. Kr., 1920—1921, 1934; Cz. 3. Poezja Filomatów, t. I—II. Wyd. J. Czubek. Kr., 1922.

D m o c h o w s k i F. S. Wspomnienia od 1806 do 1830 roku. W., 1959, 386 s.

«Towarzystwo filomatów». Wybór tekstów. Oprac. A. Łucki. Kr., 1924, LXXXIV, 464 s.

«Walka romantyków z klasykami». Oprac. S. Kawyn. Wr.—W.—Kr., 1963, XCI, 498 s.

«Wiadomości Brukowe». Wybór artykułów. Oprac. Z. Skwarczyński. Wr.—W.—Kr., 1962, 369 s.

«Wybór pism filomatów. Konspiracje studenckie w Wilnie. 1817—1823». Oprac. A. Witkowska. Wyd. 2. Wr.—W.—Kr., 1959, CCIX, 483 s.

Bar A. Kumoszki na Parnasie. Kr., 1947, 442 s.

B y s t r o Ń J. S. Literaci i grafomani z czasów Królestwa Kongresowego. Lw., 1938, 272 s.

C h m i e l o w s k i P. Liberalizm i ośskurantyzm na Litwie i Rusi (1815—1823). W., 1898, 163 s.

F i s z m a n S. Z polsko-rosyjskich stosunków literackich w okresie 1800—1830. — «Z polskich studiów slawistycznych». W., 1958, s. 101—120.

K l a r n e r ó w n a Z. Słowianofilstwo w literaturze polskiej lat 1800 do 1848. W., 1926, 302 s.

K l e i n e r J. Romantyzm. Lubl., 1946, 78 s.

K o p c z y Ń s k a Z., P s z c z o ł o w s k a L. O wierszu romantycznym. W., 1963, 256 s.

K o w a l s k a A. Warszawa literacka w okresie przełomu kulturalnego 1815—1822. W., 1961, 370 s.

P i g o Ń S. Z epoki Mickiewicza. Studia i szkice. Lw., 1922, VIII, 520 s.

S z a c k i J. Ojczyzna-Naród-Rewolucja. Problematyka narodowa w polskiej myśli szlacheckorewolucyjnej. W., 1962, 257 s.

S z m y d t o w a Z. Liryka romantyczna. W., 1947, 161 s.

U j e j s k i J. Romantycy. W., 1963, 406 s.

W i t k o w s k a A. Równieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia. W., 1962, 325 s.

Z d z i a r s k i S. Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku. Studia porównawczo-literackie. W., 1901, VII, 587 s.

Z n a m i r o w s k a J. Liryka powstania listopadowego. W., 1930, 222 s.

Z g o r z e l s k i Cz. Duma poprzedniczka ballady. Tor., 1949, 308 s.

Z g o r z e l s k i Cz. Romantyzm w Polsce. Lubl., 1957, 30 s.

Ф. Бернатович

K u b a c k i W. Twórczość Feliksa Bernatowicza. Wr.—W.—Kr., 1964, 139 s.

К. Бродзинский

A р а б а ж и н К. И. Казимир Бродзинский и его литературная деятельность (1791—1835). Киев, 1891, XV, 378 с.

G u b r y n o w i c z B. Kazimierz Brodziński. Życie i dzieła, cz. I. (1791—1821). Lw., 1917, VII, 397 s.

N o w a k Z. J. [Wstęp do:] Brodziński K. Pisma estetyczno-krytyczne, t. I. Wr.—W.—Kr., 1964, III—XXII s.

S k r e t R. K. Brodziński jako historyk literatury. W.—Kr., 1962, 149 s.

Witkowska A. [Wstęp do:] Brodziński K. Wybór pism. Wr.—W.—Kr., 1966, III—CXLI s.

Zgorzelski Cz. [Wstęp do:] Brodziński K. Poezje, t. I. Wr., 1959, III—XLI s.

C. Гоциньский

Janion M. [Wstęp do:] Goszczyński S. Zamek Kaniowski. W., 1958, s. 5—22.

Suchodolski B. Seweryn Goszczyński. Życie i dzieła (1801—1830). W., 1927, 313, IX s.

З. Доленга-Ходаковский

Maślanka J. Zorian Dołęga Chodakowski. Jego miejsce w kulturze polskiej i wpływ na polskie piśmiennictwo romantyczne. Wr.—W.—Kr., 1965, 159 s.

Ю. Б. Залеский

Tretiak J. Bohdan Zaleski do upadku powstania listopadowego. 1802—1831. Życie i poezja. Karta z dziejów romantyzmu polskiego. Kr., 1911, VIII, 500 s.

A. Мальчевский

Kubacki W. Powieść poetycka Malczewskiego. — Malczewski A. Maria. W., 1956, s. 31—105.

Ujejski J. Antoni Malczewski. Poeta i poemat. W., 1921.

М. Мохнацкий

Bańkowski P. Maurycy Mochnacki jako teoretyk i krytyk romantyzmu polskiego. Kr., 1913, 193 s.

Szacki J. O Maurycym Mochnackim. — Mochnacki M. Pisma wybrane. W., 1957, s. 5—28.

Sliwiński A. Maurycy Mochnacki. Żywot i dzieła. Lw., 1910, 400 s.

Życzewski H. [Wstęp do:] Mochnacki M. O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym. Kr., 1923, s. III—XLVIII.

С. К. Потоцкий

Kipa E. [Wstęp do:] Potocki S. Podróż do Ciemnogrodu i Świsetek krytyczny. Wr., 1955, s. III—CX.

Ф. Скарбек

Bartoszyński K. O powieściach Fryderyka Skarbka. W., 1963, 303 s.

Адам Мицкевич

Mickiewicz A. Dzieła, t. I—XVI. Wyd. Nar. W., 1949—1955.

Mickiewicz A. Dzieła, t. I—XVI. Wyd. Jubileuszowe. W., 1955.

Mickiewicz A. Dzieła wszystkie, t. IV, V—VII, IX, XI, XIII, XVI. Wyd. Sejmowe. W., 1933—1937.

Мицкевич А. Собрание сочинений, т. I—V. М., 1948—1954. Ст.: в т. I—Живов М. Адам Мицкевич. Вехи жизни и творчества. с. 9—64; в т. II—Рыльский М., Арцимович В. Великая эпопея Мицкевича, с. 5—27; в т. III—Державин К. Н. «Дядя», с. 5—25; в т. IV—Жи-

вов М. Мицкевич-критик, с. V—XLIV; в т. V — Миллер И. Мицкевич-публицист, с. 5—41.

Мицкевич А. Избранные произведения, т. I—II. М., 1955.

Мицкевич А. Книги народа польского и польского пилигримства. М., 1918, 112 с.

Мицкевич А. Стихотворения. Поэмы. М., 1968.

«Адам Мицкевич в русской печати 1825—1955». Библиографические материалы. М.—Л., 1957, 559 с.

«Adam Mickiewicz. Zarys bibliograficzny». Oprac. I. Sliwińska, W. Roszkowska, S. Stupkiewicz. W., 1957, 353 s.

«Adam Mickiewicz w poezji polskiej i obcej 1818—1855—1955». Antologia. Oprac. J. Starnawski. Wr., 1961, 867 s.

«Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli». Oprac. S. Pigoń. W., 1958, 633 s.

Billip W. Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818—1830. Antologia. Wr.—W.—Kr., 1962, 395 s.

Dernałowicz M., Kostenicz K., Makowiecka Z. Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Lata 1798—1824. W., 1957, 552 s.

Dernałowicz M. Od «Dziadów części trzeciej» do «Pana Tadeusza». Marzec 1832—Czerwiec 1834. Kronika życia i twórczości Mickiewicza. W., 1966, 368 s.

Fiszman S. Archiwalia Mickiewicza. Wr.—W.—Kr., 1962, 152 s.

Gomolicki L. Dziennik pobytu Adama Mickiewicza w Rosji 1824—1829. W., 1949, XXVII, 379 s.

«Słownik języka Adama Mickiewicza», t. I (A—C). Wr.—W.—Kr., 1962; t. II (D—G), Wr.—W.—Kr., 1964; t. IV (L—M), Wr., 1965; t. V (N—O), Wr., 1967.

Благой Д. Д. Мицкевич и Пушкин. — «Изв. АН СССР». Отд. лит. и яз., т. XV, вып. 4. М., 1956, с. 297—314.

Боровой С. Я. Мицкевич накануне восстания декабристов. — «Лит. наследство», т. 60, кн. I. М., 1956, с. 411—474.

Бервес Г. Д. Адам Мицкевич в українській літературі. Київ, 1955, 279 с.

Горский И. К. Адам Мицкевич. М., 1955, 275 с.

Живов М. Адам Мицкевич. Жизнь и творчество. М., 1956, 592 с.

Живов М. Поэзия Мицкевича в переводах и откликах русских писателей. В кн.: Мицкевич А. Избранное. М. 1946, с. 12—47.

Кацнельсон Д. Б. К вопросу об отношении Адама Мицкевича к народному творчеству (1820—1829). — «Уч. зап. Ин-та славяноведения», т. VIII. М., 1954, с. 181—233.

Ланда С. С. Мицкевич накануне восстания декабристов (Из истории русско-польских общественных и литературных связей). В сб.: «Лит. слав. народов», вып. 4. М., 1959, с. 91—185.

«Литература славянских народов», вып. 1. Адам Мицкевич. К столетию со дня смерти. М., 1956, 162 с.

Лойка А. А. Адам Мицкевич і беларуская літаратура. Мінск, 1959, 135 с.

Луначарский А. В. Мицкевич в России. В кн.: Мицкевич А. Избранные произведения. М.—Л., 1929, с. 5—10.

Люксембург Р. Адам Мицкевич. В ее кн.: О литературе. М., 1961, с. 57—66.

Погодин А. Л. Адам Мицкевич. Его жизнь и творчество, т. I—II. М., 1912.

Рыльский М. Поэзия Адама Мицкевича. М., 1956, 86 с.

Слободская Е. А. Проблема реализма в творчестве Адама Мицкевича. Сталинград, 1960. 264 с.

Советов С. С. Адам Мицкевич. Л., 1956, 187 с.

- Стахеев Б. Ф. Мицкевич и прогрессивная русская общественность. М., 1955, 78 с.
- Стахеев Б. Ф. Третья часть «Дядюв» А. Мицкевича. (К характеристике идейного содержания драмы). — Уч. зап. Ин-та славяноведения, т. VIII. М., 1954, с. 234—320.
- Яструн М. Мицкевич. М., 1963, 608 с.
- Adam Mickiewicz 1855—1955. Międzynarodowa Sesja Naukowa PAN 17—20 kwietnia 1956. Wr.—W., 1958, 703 s.
- Adam Mickiewicz in World Literature». A Symposium. Edited by W. Lednicki. Berkeley and Los Angeles, 1956, XVI, 626 p.
- Batowski H. Przyjaciele Słowianie. Szkice historyczne z życia Mickiewicza. W., 1956, 232 s.
- Borowy W. O poezji Mickiewicza, t. I—II. Lubl., 1958.
- Chmielowski P. Adam Mickiewicz. Zarys biograficzno-literacki, t. I—II. W., 1898.
- Coleman M. M. Young Mickiewicz. Cambridge springs. Pensylwania, 1956, 380 p.
- Dłuska M. O wersyfikacji Mickiewicza (Próba syntezy). W., 1955, 166 s.
- Fiszman S. Z problematyki pobytu Mickiewicza w Rosji. W., 1956, 90 s.
- Kieniewicz S. Legion Mickiewicza 1848—1849. W., 1957, 192 s.
- Kleiner J. Mickiewicz, t. I. Dzieje Gustawa; t. II. cz. 1—2. Dzieje Konrada. Lubl. 1948.
- Krzyżanowski J., Libera Z., Pigoń S., Przyboś J., Wolpe H., Żółkiewski S. Mickiewicz. Siedem odczytów. W., 1956, 182 s.
- Kubacki W. Arcydramat Mickiewicza. Studia nad III częścią «Dziadów». Kr., 1951, 244 s.
- Kubacki W. Palmira i Babilon. Wr., 1951, 80 s.
- Kubacki W. Pierwiosniki polskiego romantyzmu. Kr., 1949, 192 s.
- Kubacki W. Żeglarz i pielgrzym. W., 1954, 313 s.
- «Kwartalnik Instytutu Polsko-Radzieckiego». I (14). W., 1956, 332 s.
- Libera Z. «Konrad Wallenrod» Adama Mickiewicza. W., 1966, 166 s.
- «Ludowość u Mickiewicza». Praca zbiorowa pod red. J. Krzyżanowskiego i R. Wojciechowskiego. W., 1958, 575 s.
- Maciejewski J. Gdy gościł w Wielkopolsce. Adam Mickiewicz w Wielkim Księstwie Poznańskim 1831—1832. Poz., 1958, 289 s.
- «Mickiewicz na scenie». Oprac. T. Sivert. W., 1957, 143 s.
- Mickiewicz Wł. Żywot Adama Mickiewicza, t. I—II. Poz., 1929—1931; t. III—IV. Poz., 1894—1895.
- «O języku Adama Mickiewicza». Studia. Red. Z. Klemensiewicz. Wr., 1959, 523 s.
- «Pamiętnik Literacki», Zeszyt poświęcony Mickiewiczowi, r. XXXVIII, 1948, 576 s.
- «Pamiętnik Literacki». Zeszyt specjalny. W setną rocznicę zgonu Adama Mickiewicza. 1855—1955, r. XLVII. W.—Wr., 1956, 468 s.
- Pigoń S. «Pan Tadeusz». Wzrost, wielkość i sława. Studium lit. W., 1934, 396 s.
- Pigoń S. Zawsze o Nim. Studia i odczyty o Mickiewicz. Kr., 1960, 289 s.
- Podhorski-Okołów L. Realia Mickiewiczowskie, t. I—II. W., 1952—1955.
- Przyboś J. Czytając Mickiewicza. W., 1956, 277 s.
- Sinko T. Mickiewicz i antyk. Wr.—Kr., 1957, 539 s.
- Skwarczyńska S. Mickiewicz «Historia przyszłości» i jej realizacje literackie. Łódź, 1964, 200 s.
- Skwarczyńska S. Mickiewiczowskie «powinowactwa z wyboru». W., 1957, 664 s.

- Stefanowska Z. Historia i profecja. Studium o «Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego» Adama Mickiewicza. W., 1962, 259 s.
- Syga T. Te księgi proste. Dzieje pierwszych polskich wydań książek Mickiewicza. W., 1956, 327 s.
- Szmydtowa Z. Rousseau-Mickiewicz i inne studia. W., 1961, 348 s.
- Szyper H. Adam Mickiewicz, poeta i człowiek czynu. Zarys popularny. W., 1950, 244 s.
- Weintraub W. The poetry of Adam Mickiewicz. 'S.-Gravenhage, 1954, 302 p.
- Wyka K. «Pan Tadeusz». I. Studia o poemacie. 2. Studia o tekście. W., 1963.
- Zółkiewski S. Spór o Mickiewicza. Wr., 1952, 276 s.
- Zurowski M. Mickiewicz i romantyzm zachodnio-europejski. — «Nauka Pol.», r. IV, 1956, Nr 2—3 (14—15), s. 175—202.

Александр Фредро

Fredro A. Pisma wszystkie. Wydanie krytyczne, t. I—XII. Oprac. S. Pigoń. W., 1955—1962; t. I — Wyka K. Wstęp, s. 7—142; Pigoń S. Spuścizna literacka Aleksandra Fredry, s. 347—442; t. VII — Wyka K. Wstęp, s. 7—63.

Фредро А. Комедии. М., 1956, 503 с. Вступит. ст.: Державин К. Н. Александр Фредро и его комедии, с. 3—26.

«Aleksander Fredro». Oprac. T. Sivert przy współpracy E. Heise. W., 1962, 307 s.

Borowy W. Ze studiów nad Fredrą. Kr., 1921, 99 s.

Chrzanowski I. O komediach Aleksandra Fredry. Kr., 1917, X, 331 s.

Dąbrowski S., Górski R. Fredro na scenie. W., 1963, 243 s.

Kleiner J. O Krasickim i o Fredrze. 10 rozpraw. Wr., 1956, 210 s.

Kończakowski S. Dwa studia. Fredro—Norwid. W., 1934, 75 s.

Kucharski E. Aleksander Fredro. Życiorys literacki. Lw.—W.—Kr., 1926, 64 s.

Kucharski E. Fredro a komedia obca. Stosunek do komedii włoskiej. Kr., 1921, 267 s.

Pigoń S. Spuścizna literacka Aleksandra Fredry. W., 1954, 173 s.

Pigoń S. W pracowni Aleksandra Fredry. W., 1956, 338 s.

Литература 1832—1846 годов

«Antologia romantycznej poezji krajowej» (1831—1863). Oprac. M. Grabowska i M. Janion. W., 1958, 263 s.

«Cyganeria Warszawska». Wstęp i oprac. S. Kawyn. Wr.—W.—Kr., 1967, 323 s.

«Pamiętniki spiskowców i więźniów galicyjskich w latach 1832—1846». Oprac. K. Lewicki. Wr., 1954, XXXIX, 288 s.

«Polska publicystyka postępową w kraju (1831—1846)». Wybór tekstów. Oprac. S. Kawyn. Wr., 1953, 154 s.

Szymanowski W., Niewiarowski A. Wspomnienia o Cyganerii warszawskiej. Oprac. J. W. Gomulicki. W., 1964, 609 s.

«Towarzystwo Demokratyczne Polskie». Dokumenty i pisma. Oprac. B. Baczeko. W., 1954, 380 s.

Глинкин П. Е. Некоторые особенности развития польской литературы 30—40-х гг. XIX в. — «Вестн. ЛГУ». Сер. истории яз. и лит., вып. 4, 1960, № 20, с. 100—112.

Кирчів Р. Ф. Україника в польських альманахах доби романтизму. Київ, 1965, 129 с.

Прокофьева Д. С. К вопросу о становлении реализма в польской прозе 40—50-х годов XIX века. В сб.: «Критический реализм в литературе западных и южных славян». М., 1965, с. 86—109.

Цыбенко Е. З. Белинский и польская литературная критика 40—50-х годов XIX в. — «Изв. АН СССР». Сер. лит. и яз., т. XXIV, вып. 5, 1965, с. 413—420.

Inglot M. Poglądy literackie koterii petersburskiej w latach 1841—1843. Wr., 1961, 193 s.

Inglot M. Polskie czasopisma literackie ziem litewsko-ruskich w latach 1832—1851. W., 1966, 375 s.

Jakóbiec M. Kluczowe problemy stosunków literackich polsko-rosyjskich w latach 30—40 wieku XIX. — «Z polskich studiów slawistycznych». W., 1958, s. 121—143.

Janion M. Uwagi o polskim słowianofilstwie». — «Kwart. IPR», 1952, Nr 1, s. 37—57.

Janion M. W walce o ideowe nowatorstwo poezji krajowej. — «Pam. Lit.», r. XLIV, z. 3—4, 1953, s. 116—150.

Kolbuszewski K. Z dziejów krytyki literackiej w czasopismach emigracyjnych (1836—1848). Szkic. Wilno, 1924, 50 s.

Krzyżanowski J. W świecie romantycznym. Kr., 1961, 371 s.

Morawski S. Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku. W., 1961, 420 s.

«Pamiętnik Teatralny». Problemy teatru romantycznego w Polsce, r. VIII, z. 1—2—3 (29—30—31). W., 1959, 415 s.

Sarrazin G. Les grands poètes romantiques de la Pologne (Essais de littérature et d'histoire). Mickiewicz—Słowacki—Krasiński. Paris, 1920, XIII, 340 p.

Straszewska M. Czasopisma literackie w Królestwie Polskim w latach 1832—1848, cz. 1 (1832—40), 2 (1840—48). Wr., 1953—1959.

Zakrzewski B. «Tygodnik Literacki». 1838—1845. Zarys monograficzny. W., 1964, 237 s.

Zmigrodzka M. Walka o realizm w estetyce i krytyce literackiej kraju w latach 1831—1848. — «Pam. Lit.», r. XLIV, z. 1—2, 1953, s. 23—70, 390—448.

Zmigrodzka M. Edward Dembowski i polska krytyka romantyczna. W., 1957, 418 s.

A. Белевский

Goraczko-Borkowska A. Twórczość poetycka Augusta Bielowskiego. Wr., 1965, 188 s.

P. Берви́нский

Janion M. [Wstęp do:] Berwiński R. Księga życia i śmierci. W., 1953, s. 5—72.

Э. Василевский

Janion M. [Wstęp do:] Wasilewski E. Wybór poezji. Kr., 1955, s. 111—LXXI.

В. Вольский

Leśniewska K. [Wstęp do:] Wolski W. Utwory wybrane. W., 1955, s. 5—45.

Э. Дембовский

Нарский И. С. Мировоззрение Э. Дембовского. Из истории польской философии XIX в. М. 1945, 290 с.

Waliński A. Bieliński i Dembowski. — «Kwart. IPR», 1955, Nr 4 (13), s. 3—73.

Zmigrodzka M. Estetyka Edwarda Dembowskiego. W ks.: Dembowski E. Pisma, t. V. W., 1955, s. 61—141.

Ю. Двежковский

Zmigrodzka M. [Posłowie do:] Dzierzkowski J. Kuglarze. W., 1961, s. 239—260.

Rosnowska J. [Wstęp do:] Dzierzkowski J. Salon i ulica. W., 1949, s. I—XIX.

Wilhelmi J. [Wstęp do:] Dzierzkowski J. Rodzina w salonie. W., 1952, s. 5—12.

А. Дунин-Борковский

Zmigrodzka M. Galicyjska księga snobów. — «Pam. Lit.», r. LII, z. 3, 1961. s. 78—108.

Г. Жевуцкий

Szweykowski Z. Powieści historyczne Henryka Rzewuskiego. W.—Lw., 1922, IX, 332 s.

Н. Жмиговская

Глинкин П. Е. Повесть Нарцисы Жмиговской «Язычница» (1846). В сб.: «Славянские литературы». Л., 1958, с. 3—18.

Olszaniecka M. [Wstęp do:] Zmichowska N. Wybór powieści, t. I. W., 1953, s. 5—55.

Pańczyk H. Twórczość literacka Narcyzy Zmichowskiej (1819—1876). Poz., 1962, 187 s.

Ю. Б. Залеский

Tretiak J. Bohdan Zaleski na tułactwie. Życie i poezja na tle dziejów emigracji polskiej, cz. 1: 1831—1838; cz. 2: 1838—1886. Kr., 1913—1914.

Г. Зелинский

Odrowąż-Pieniążek J. [Wstęp do:] Zieliński G. Kirgiz i inne poezje. W., 1956, s. 5—31.

Р. Зморский

Францев В. А. Польский славянофил Роман Зморский. К истории польского славяноведения. Прага, 1919.

Pieścikowski E. Poeta-tułacz. Biografia literacka Romana Zmorskiego. Poz., 1964, 172 s.

В. Поль

Janion M. [Wstęp do:] Pol W. Wybór poezji. Wr.—W.—Kr., 1963, s. III—CXLVI.

Rosnowska J. Dzieje poety. O Wincentym Polu. W., 1963, 372 s.

Janion M. Lucjan Siemieński, poeta romantyczny. W., 1955, 315 s.

Юлиуш Словацкий

Słowacki J. *Dzieła*, t. I—XIV. Pod red. J. Krzyżanowskiego, Wr., 1959.

Słowacki J. *Dzieła wszystkie*, t. I—XV. Pod red. J. Kleinera przy udziale W. Florianiana. Bibliografię oprac. W. Hahn. Wr., 1952—1963.

Словацкий Ю. Избранные сочинения, т. I—II. М., 1960. В т. I ст.: Державин К. Н. Юлиуш Словацкий, с. 9—40.

Словацкий Ю. Лрика. М., 1966.

«Юлиуш Словацкий. Биобиблиографический указатель. К 150-летию со дня рождения». М., 1959, 99 с.

«Juliusz Słowacki w poezji polskiej (Antologia poetycka).» Ułożył W. Hahn. Wr., 1955, 332 s.

«Juliusz Słowacki we wspomnieniach współczesnych». Oprac. J. Star-nawski. Wr., 1956, XXVI, 296 s.

«Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego». Oprac. E. Sawry-mowicz przy współpracy S. Makowskiego i Z. Sudolskiego. Wr., 1960, 836 s.

«Korespondencja Juliusza Słowackiego», t. I—II. Oprac. E. Sawrymowicz. Wr.—W.—Kr., 1962—1963.

«Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego» (1826—1862). Oprac. B. Zakrzewski, K. Pecold i A. Ciemnoczołowski. Wr.—W.—Kr., 1963, 652 s.

«W kręgu bliskich poety. Listy rodziny J. Słowackiego». Oprac. S. Ma-kowski i Z. Sudolski. Pod red. E. Sawrymowicza. W., 1960, 762 s.

Балашов Н. И., Станюкович Я. В. Проблемы творчества Словацкого начала 1840-х годов. — «Вопросы лит.», 1960, № 7, с. 144—163.

Балашов Н. И., Станюкович Я. В. Развитие романтизма и реалистической тенденции в польской поэзии 1840-х годов (поэма Словацкого «Беневский»). В сб.: «Реализм и его соотношения с другими творческими методами». М., 1963, с. 142—163.

Вервес Г. Юліуш Словацький (Літературно-критичний нарис). В кн.: Словацький Ю. Вибрані твори, т. I. Київ, 1959, с. 5—47.

Вервес Г. Д. Юліуш Словацький і Україна. Літературно-критичний нарис. Київ, 1959, 168 с.

Горский И. К. «Кордиан» Юлиуша Словацкого. К вопросу о критике шляхетского бунтарства. — «Краткие сообщ. Ин-та славяноведения АН СССР», 1959, вып. 27, с. 68—86.

Мартинов В. В. «Лілія Венета» Юліуша Словацького. В сб.: «Між-слов'янські літературні взаємини». Київ, 1958, с. 170—190.

Boleski A. Juliusza Słowackiego liryka lat ostatnich (1842—1848). Łódź, 1949, 118 s.

Bourrilly J. La jeunesse de Jules Słowacki (1809—1833). La vie et les oeuvres. Paris, 1960, 502 p.

Csato E. Szkice o dramatach Słowackiego. Maria Stuart—Balladyna—Beatryx Cenci—Fantazy. W., 1960, 285 s.

Fiřszman S. Rosja w twórczości J. Słowackiego. — «Slavia Orientalis», r. IX, 1960, Nr 2, s. 269—287.

Górski K. Słowacki jako poeta aluzji literackiej. W ks.: «Z historii i teorii literatury». Ser. druga. W., 1964, s. 177—189.

Grabowski T. Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła na tle epoki, t. I—II. Poz., 1920—1926.

Hertz P. Słowacki. Romans życia. W., 1961, 317 s.

Inglot M. [Wstęp do:] Słowacki J. Fantazy. Wr.—W.—Kr., 1966, s. III—LXXIV.

Jakóbiec M. Idea słowiańska Juliusza Słowackiego. — «Slavia Orientalis», r. IX, 1960, Nr. 2, s. 227—267.

Janion M. Dialektyka historii w polemice między Słowackim a Kraśińskim. — «Pam. Lit.», r. XLI, 1960, z. 2, s. 377—429.

«Juliusz Słowacki. W sto pięćdziesięciolecie urodzin». Materiały i szkice. W., 1959, 465 s.

Kleiner J. Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości, t. I—IV. Lwów—W.—Kr., 1924—1928.

Kleiner J. Słowacki. Wyd. 3. Wr.—Kr., 1958, 260 s.

Kubacki W. «Balladyna» — baśń polityczna. [Wstęp do:] Słowacki J. Balladyna. W., 1955, s. 39—227.

Maciejewski J. «Kordian». Dramatyczna trylogia. Poz., 1961, 264 s.

Maciejewski J. Słowacki w Wielkopolsce. Szkice i materiały. Wr., 1955, 239 s.

Małecki A. Juliusz Słowacki, jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki, t. I—III. Wyd. 3. Lw., 1901.

Sawrymowicz E. Juliusz Słowacki. Wyd. 3. W., 1966, 338 s.

Swirko S. Słowacki — poeta Warszawy. W., 1961, 124 s.

Treugutt S. «Beniowski» Kryzys indywidualizmu romantycznego. W., 1966, 262 s.

Treugutt S. Pisarska młodość Słowackiego. Wr., 1958, 286 s.

Treugutt S. [Wstęp do:] Słowacki J. Dramaty. W., 1955, s. 5—18.

Wyka K. Juliusz Słowacki a współczesność. — «Przegl. Hum.», 1960, Nr 2, s. 1—20.

Wyka K. [Wstęp do:] Słowacki J. Dzieła, t. I. Wr., 1952, s. XV—LXXXIV.

Zgorzeński Cz. O lirykach Mickiewicza i Słowackiego. Eseje i studia. Lubl., 1961, 296 s.

Zmigrodzka M. O prozie narracyjnej Słowackiego. — «Pam. Lit.», r. LI, 1960, z. 4, s. 328—349.

Зыгмунт Красиньский

Kraśiński Z. Pisma, t. I—VIII. Kr.—W., 1912.

Kraśiński Z. Pisma, t. I—VI. Wyd. T. Pini. Lw., 1904.

Kraśiński Z. Listy do ojca. Oprac. S. Pigoń. W., 1963, 254 s.

Красинский С. Иридион. СПб., 1904.

Красинский С. Небожественная комедия. М., 1906.

Воровский В. В. Сигизмунд Красинский. В кн.: Воровский В., Сочинения, т. II, Л., 1931, с. 406—434.

Janion M. [Wstęp do:] Kraśiński Z. Nie-Boska komedia. Wr.—W.—Kr., 1965, s. III—CXXXII.

Janion M. Zygmunt Kraśiński — debiut i dojrzałość. W., 1962, 274 s.

Kallenbach J. Zygmunt Kraśiński. Życie i twórczość lat młodych (1812—1838). t. I—II. Lw., 1904.

Kleiner J. Kraśiński. Lubl., 1948, 447 s.

Kleiner J. Zygmunt Kraśiński. Dzieje myśli, t. I—II. Lw., 1912.

«Księga pamiątkowa ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Zygmunta Kraśińskiego», t. I—III. Lw., 1912.

Kubacki W. [Wstęp do:] Kraśiński Z. Irydion. Wr.—W.—Kr., 1967, s. III—CXLIX.

Pini T. Kraśiński. Życie i twórczość. Poz., 1928, 321 s.

Tarnowski S. Zygmunt Kraśiński, t. I—II. Kr., 1912.

Treugutt S. Rzymski dramat o polskim powstaniu. W ks.: Kraśiński Z. Irydion. W., 1958, s. 5—51.

«Zygmunt Kraśiński. W stulecie śmierci». W., 1960, 255 s.

Литература 1846—1863 годов

Цыбенко Е. З. Дискуссия о романе в польской критике 40—50-х годов XIX в. — «Вестн. МГУ», 1966, № 5, с. 16—31.

Bartoszewicz A. Walka o powieść tendencyjną u schyłku okresu międzypowstaniowego. — «Ruch Lit.», 1963, Nr 5—6, s. 242—253.

Brzeg-Piskozub A. Zmierzch romantyzmu. Zarys poezji powstania styczniowego. Lw., 1913, 147 s.

Janion M. Zmierzch romantyzmu. — «Pam. Lit.», 1963, z. 4, s. 313—332.

Maciejewski J. Kiedy nastąpił przełom. — «Twórczość», 1958, z. 10, s. 98—121.

Skarga B. Narodziny pozytywizmu polskiego 1831—1864. W., 1964, 411 s.

Zmigrodzka M. Polska powieść biedermeierowska. — «Pam. Lit.», 1966, z. 2, s. 379—405.

З. Качковский

Chmielowski P. Zygmunt Kaczkowski. Pg., 1898, 140 s.

Jopek A. [Posłowie w:] Kaczkowski Z. Murdelio, t. II. Kr., 1959, s. 307—326.

Szwejkowski Z. [Wstęp do:] Kaczkowski Z. Murdelio. Kr., 1925, s. III—XXIV.

А. Коженевский

Taborski R. Apollo Korzeniowski ostatni dramaturg romantyczny. Wr., 1957, 168 s.

Ю. Коженевский

Баскаков В. Н. Юзеф Коженевский в России. В сб.: «Из истории русско-славянских литературных связей XIX в.» М.—Л., 1963, с. 324—355.

Bartoszyński K. [Wstęp do:] Korzeniowski J. Kollokacja. W., 1951, s. V—XVI.

Chmielowski P. Józef Korzeniowski. Jego życie i działalność literacka. Zarys biograficzny. Petersburg, 1898, 133 s.

Czechowa J. Zyciorys literacki J. Korzeniowskiego. W ks.: Korzeniowski J. Dzieła wybrane, t. I. Kr., 1959, s. VII—LXIII.

Galle H. Józef Korzeniowski, jego życie i pisma. Charakterystyka literacka. W., 1903, 151 s.

Kawyn S. [Wstęp do:] Korzeniowski J. Krewni. Wr., 1955, s. III—CII.

Widmann K. Józef Korzeniowski. Studium literackie. Lw., 1868, 174 s.

Wojciechowski K. [Wstęp do:] Korzeniowski J. Spekulant. Kr., 1924, s. III—XXXVII.

Т. Ленартович

Hertz P. Lenartowicz. W ks.: Lenartowicz T. Poezje wybrane. W., 1957, 3—46 s.

Nowakowski J. [Wstęp do:] Lenartowicz T. Wybór poezji. Wyd. 2, Wr., 1956, s. III—CLXXVIII.

В. Лозинский

Krzyżanowski J. «Zaklęty dwór» — dzieło sztuki. — «Pam. Lit.», 1958, z. I, s. 1—16.

Frybes S. [Przedmowa do:] Łoziński W. Dzieła wybrane, t. I. Kr., 1956, s. III—XXXI.

Podraza-Kwiatkowska M. [Posłowie w:] Łoziński W. Czarny Matwij. Kr., 1956, s. 327—339.

M. Романовский

Olszaniecka M. [Wstęp do:] Romanowski M. Wybór liryków oraz Dziewczę z Sącza. Wr.—W.—Kr., 1961, s. III—LXXVIII.

K. Уейский

Bądzkiewicz A. Kornel Ujejski. Zarys biograficzno-krytyczny. Kr.—Petersburg, 1893, 167 s.

Jopek A. [Wstęp do:] Ujejski K. Pisma wybrane, t. I. Kr., 1955, s. VII—CXXXIV.

Wysocka A. Kornel Ujejski, jego życie i pisma. Kr. [b. r.] 81 s.

Юзеф Игнаций Крашевский

Kraszewski J. I. Zbiór powieści, t. I—II. Lw., 1872—1876.

Kraszewski J. I. Powieści ludowe, t. I—II. Ze wstępami W. Kubackiego i S. Świerzeńskiego. W., 1955.

Kraszewski J. I. Cykl powieści historycznych obejmujących dzieje Polski, t. I—XXIX. W., 1958—1963.

Kraszewski J. I. Dzieła. Powieści obyczajowe, t. I—XXIII. Kr., 1959—1967.

Kraszewski J. I. Listy do Adama i Joanny Miłaszewskich, rodziny Langie, Walerego, Eljasza-Radzikowskiego. Oprac. W. Danek. Wr., 1966, 382 s.

Крашевский Ю. И. Собрание сочинений. Сер. 1, т. I—XII; сер. 2, т. I—XII. СПб., 1899—1900.

Крашевский Ю. И. Собрание сочинений в 52 книгах. Пг., 1915.

Крашевский Ю. И. Повести. Предисл. М. Щеглова. М., 1956.

Крашевский Ю. И. Старое предание. Предисл. И. К. Горского. М., 1956.

«Józef Ignacy Kraszewski». Materiały. Oprac. i wstęp W. Danka. W., 1962, 323 s.

«Józef Ignacy Kraszewski». Zarys bibliograficzny. Oprac. S. Stupkiewicz, J. Sliwińska, W. Roszkowska-Sykałowa. Kr., 1966, 277 s.

«Kraszewski o powieściopisarzach i powieści». Zbiór wypowiedzi teoretycznych i krytycznych. Oprac. S. Burkot. W., 1962.

Воровский В. В. Иосиф Игнатий Крашевский. В кн.: Воровский В. Литературно-критические статьи. М., 1956, с. 351—355.

Цыбенко Е. З. Становление польского социального романа («Волшебный фонарь» Ю. Крашевского) — «Научн. доклады высш. школы». Филол. науки, 1967, № 1, с. 30—43.

Burkot S. Powieści współczesne (1863—1887) Józefa Ignacego Kraszewskiego. Kr., 1967, 226 s.

Chmielowski P. Józef Ignacy Kraszewski. Zarys historyczno-literacki. Kr., 1888, 534 s.

Danek W. Powieści historyczne J. I. Kraszewskiego. W., 1966, 267 s.

Danek W. Publicystyka Józefa Ignacego Kraszewskiego w latach 1859—1872. Wr., 1957, 217 s.

«Książka jubileuszowa dla uczczenia pięćdziesięcioletniej działalności literackiej J. I. Kraszewskiego». W., 1880, 527, CIV s.

Prokofjewa D. S. Józef Ignacy Kraszewski w prasie rosyjskiej drugiej połowy XIX wieku. — «Pam. Lit.», r. LVI, 1965, z. 2, s. 517—549.

Цыпрыян Норвід

Norwid C. Pisma zebrane, t. A, C, E—F. Przypisy Z. Przesmyckiego (Miriamy), W.—Kr., 1911.

Norwid C. K. Wybór poezji. Wstęp S. Cywińskiego. Kr., 1924.

Norwid C. Poezje wybrane. Oprac. Miriam [Z. Przesmycki] W., 1933.

Norwid C. K. Dzieła. Wyd. T. Pini. W., 1934.

Norwid C. Wszystkie pisma ... po dziś w całości lub fragmentach odszukane. Wyd. Z. Przesmycki, t. III—VI, VIII—IX. W., 1937.

Norwid C. Dzieła zebrane, t. I—II. Przedmowa i dodatek krytyczny J. W. Gomulickiego. W., 1966.

d'Ardeschah J. P. Pro Norwid. — C. Norwid. Eine Auswahl. 1907, s. III—XLVII.

Borowy W. O Norwidzie. Rozprawy i notatki. W., 1960, 394 s.

Dybowski J. C. K. Norwid christlicher Kulturphilosoph der polnischen Romantik. Bern, 1943.

Falkowski Z. Cyprian Norwid. Portret ogólny. W., 1933, 254 s.

Fik J. Uwagi nad językiem C. Norwida. Kr., 1930, 89 s.

Folejewski Z. C. K. Norwid's prose and the poetics of the short story. In: «American contributions to the Fifth Intern. congress of slavists». Sofia, 1963, t. II, s. 115—127.

Górski K., Makowiecki T., Sławińska J. O Norwidzie pięć studiów. Tor., 1949, 129 s.

Jastrun M. Powinowactwa czy wpływy? W ks.: «Poezja i rzeczywistość». W., 1965, s. 182—189. Również: s. 160—181.

Kończakowski S. Ironia Norwida. W ks.: «Dwa studia: Fredro—Norwid». W., 1934, 43 s.

Krakowski E. Au carrefour des élites européennes. La société parisienne cosmopolite au XIX-e siècle et C. K. Norwid, peintre et poète, précurseur du Symbolisme. Paris, 1939, 219 p.

Krechowiecki A. O Cyprianie Norwidzie, t. I—II. Lw., 1909.

«Nowe studia o Norwidzie». Pod red. J. W. Gomulickiego i J. Z. Jakubowskiego. W., 1961, 289 s.

«Pamięci Cypriana Norwida». W., 1946, 176 s.

Przesmycki Z. Z notat i dokumentów o C. Norwidzie. — «Chimera». 1904, VIII, s. 419—453.

Sławińska J. O komediach Norwida. Lubl., 1953, 276 s.

Szmydtowa Z. O misteriach Cypriana Norwida. W., 1932, XII, 194 s.

Wyka K. Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz. Kr., 1948, 166 s.

Владислав Сырокомля (Л. Кондратович)

Kondratowicz L. Poezje, t. I—X. Wyd. zupełne. W., 1872.

Kondratowicz L. Wybór poezji. Oprac. W. Kubacki. W., 1957.

Кондратович Л. Избранные произведения. Вступ. ст. В. Арцимовича. М., 1953.

Кондратович Л. (В. Сырокомля). История польской литературы от начала ее до настоящего времени, т. I—II. М., 1960.

Аксаков Н. П. Людвик Кондратович. М., 1880, 43 с.

Алтухов Н. История одной песни. — «Музыкальная жизнь», 1966, № 6, 23 с.

Советов С. С. Произведения русских классиков в переводах Людвика Кондратовича. — «Уч. зап. ЛГУ», 1955, № 200, Сер. филол. наук, вып. 25, с. 166—191.

Drogoszewski A. Władysław Syrokomla (1823—1862). W., 1905, 119 s.

Литература 1864—1890 годов

«Dramat mieszczański epoki pozytywizmu warszawskiego. Zygmunt Sarniecki. Edward Lubowski. Kazimierz Zalewski». Oprac. T. Sivert. Wr., 1953, LXXII s., 562 s.

Gomulicki W. Warszawa wczorajsza. Oprac. J. W. Gomulicki. W., 1961, 538 s.

Kraushar A. Neocyganeria warszawska. Wspomnienia o ludziach i rzeczach literackich z niedawnej przeszłości (1780—1880). W., (1913), 119 s.

Limanowski B. Pamiętniki (1870—1907). Oprac. J. Durko. Wstęp H. Jabłoński. W., 1958, XIV, 845 s.

«Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu», t. I—II. W., 1965—1966.

«Orzeszkowa, Sienkiewicz, Prus o literaturze». Oprac. Z. Najder. W., 1956, 471 s.

«Publicystyka okresu pozytywizmu». Oprac. T. Wojeński. Wyd. I. Wr., 1953, 198 s.

Баранський Зб. Начало литературной известности Тургенева в Польше. В сб.: «И. С. Тургенев (1818—1883—1958)». Орел, 1960.

Бялокозович Б. Толстой в Польше. В кн.: «Литературное наследство», т. 75, ч. 2. М., 1965, с. 249—296.

Baculewski J. Kierunki rozwoju nurtów ideologicznych i literatury po roku 1864. — «Polonistyka», 1953. Nr 3, s. 6—25.

Baculewski J. Zarys literatury polskiej po powstaniu styczniowym W., 1959, 331 s.

Bartoszewicz A. Spór o datowanie pozytywizmu. — «Ruch Lit.», 1961, Nr. I, s. 20—29.

Bobńska C. Spór o ujęcie pozytywizmu i historyków pozytywistów. «Kwart. Hist.», 1954, z. I, s. 178—204.

Chmielowski P. Nasi powieściopisarze. Zarysy literackie, t. I—II. Kr., 1887, 1895.

Chmielowski P. Nasza literatura dramatyczna, t. I—II. Petersburg, 1898.

Chmielowski P. Współcześni poeci polscy. Petersburg, 1895, 494 s.

Chmielowski P. Zarys najnowszej literatury polskiej (1864—1897). Wyd. 4. Kr.—Petersburg, 1898, XI, 516 s.

Cieślakowska T. Problem tendencyjnej powieści pozytywizmu. — «Prace Polonistyczne», 1960, ser. XVI, s. 139—152.

Drogoszewski A. Pozytywizm polski. Lw., 1931, 68 s.

Feldman W. Współczesna krytyka literacka w Polsce. Lw., 1905, 440 s.

Grabowski T. Poezja polska po roku 1863. Zarys jej rozwoju w ciągu ostatniego czterdziestolecia. Kr., 1903, 282 s.

Jakóbiec M. Literatura rosyjska wśród Polaków w okresie pozytywizmu. Wr., 1950, 86 s.

Jakubowski J. Z. Z dziejów naturalizmu w Polsce. Wr., 1951, 140 s.

Kocięcka M. Z dziejów recepcji Dickensa w Polsce XIX w. (do r. 1900). — «Przegl. Hum.», 1962, Nr 6, s. 149—158.

Lichański S. «Polscy parnasiści». — «Twórczość», 1962, Nr 6, s. 87—98.

Markiewicz H. Antynomie powieści realistycznej XIX wieku. — «Twórczość» 1966, Nr 4, s. 86—96.

Nowakowski J. Spór o Żołę w Polsce. Z dziejów pozytywistycznej recepcji naturalizmu francuskiego. Wr., 1951, 74 s.

Pietrzak W. Drogi polskiej powieści XIX w. — «Twórczość», 1946, Nr 7—8, s. 246—256.

Potocki A. Polska literatura współczesna, cz. I. Kult zbiorowości. 1860—1890. W., 1911, 343 s.

«Pozytywizm» [Studia historycznoliterackie pod red. J. Kotta, t. II, III], cz. I—II. Wr., 1950—1951.

Rulikowski M. Konkury dramatyczne. — «Twórczość», 1947, N 10, s. 96—120.

Szyszkowski T. Sałtykow-Szczedrin w piśmiennictwie polskim lat 1872—1914. Wr.—W.—Kr., 1965.

Szweykowski Z. Nie tylko o Prusie. Szkice. Poznań, 1967, 306 s.

«Teatry warszawskie drugiej połowy XIX w.» Pod red. T. Siverta. Wr. 1957, 404 s.

Warzenica E. Rola tradycji literatury epoki romantyzmu w kształtowaniu się świadomości politycznej i literackiej pozytywistów. — «Przegl. Hum.», 1966, Nr 1, s. 29—41.

Wojciechowski K. Przewrót w umysłowości i literaturze polskiej po r. 1863. Lw., 1928, 294 s.

Wóycicki K. Walka na Parnasie i o Parnas. Materiały i opracowania do dziejów pozytywizmu polskiego. W., 1928, 234 s.

Wroczyński K. Pozytywizm warszawski. Zarys dziejów oraz wybór publicystyki i krytyki. W., 1948, 239.

«Z literatury lat 1863—1918. Studia i szkice», cz. I. Wr., 1957, 495 s.

Zawodziński K. W. Stulecie trójcy powieściopisarzy. Studia nad społecznym i artystycznym znaczeniem dzieła Orzeszkowej, Prusa, Sienkiewicza. Łódź—Wr., 1947, 111 s.

Zabicki Z. Z problemów ideologii i estetyki pozytywizmu. Publicystyka emigracyjna Józefa Tokarzewicza na tle prądów epoki. W., 1964, 370 s.

M. Балуцкий

Bartoszewicz K. Michał Bałucki. Kr., 1902, 92 s.

Drewnowski T. [Wstęp do:] Bałucki M. Pisma wybrane, t. I. Kr., 1956, s. VII—CLXIX.

Martuszecki E. [Posłowie w:] Bałucki M. Pisma wybrane, t. I. Kr., 1956, s. 257—270.

Ю. Близи́нский

Garbaczowska J. [Wstęp do:] Bliziński J. Komедie. Kr., 1967, s. 5—50.

Dobrowolski A. Józef Bliziński. Zarys biograficzno-literacki. Kr., 1894, 107 s.

Б. Бялоблoцкий

Sandler S. U początków marksistowskiej krytyki literackiej w Polsce. Bronisław Białobłocki. Wr., 1954, 152 s.

Т. Т. Еж

Смоховска-Петрова В. България в творчеството на Зигмунт Милковски (Теодор Томаш Йеж). София, 1955, 165 с.

Babała J. Zygmunt Miłkowski a Słowiańszczyzna. W., 1939, 204 s.

Doroszewski W. Język Teodora Tomasa Jeża (Zygmunta Miłkowskiego). Studium z dziejów języka polskiego XIX wieku. W., 1949, 417 s.

Kozniowski K. T. T. Jeż. «Siewacz». W., 1949, 179 s.

Ostrowska M. T. T. Jeż (Zygmunt Miłkowski). Życie i twórczość. Kr., 1936, 625 s.

Subotin S. Romani Teodora Tomaša Ježa (Zygmunta Miłkovskog). o Jugoslovenima. Beograd, 1966, 224 s.

Я. Захарьясевич

Janion M. Powieść o chłopskim buntowniku. [Wstęp do:] Zachariasiewicz J. Jarema. Wr., 1951, s. V—XVIII.

Я. Лям

Frybes S. [Wstęp do:] Lam J. Dzieła literackie, t. I. W., 1956, s. 5—44.

Ю. Нажимский

Zabicki Z. Narzymski wśród współczesnych. Wr., 1956, 186 s.

Zabicki Z. [Wstęp do:] Narzymski J. Ojczym. Wr., 1958, s. III—CXLIV.

А. Святоховский

Sandler S. Ze studiów nad Świętochowskim. W., 1957, 358 s.

Север (И. Мацеёвский)

Frybes S. [Wstęp do:] Sewer [Ignacy Maciejowski]. Dzieła wybrane, t. I. Kr., 1955, s. VII—LII.

Ф. Фаленьский

Grzędzielska M. [Wstęp do:] Faleński F. Wiersze wybrane. W., 1961, s. 5—28.

П. Хмельёвский

Markiewicz H. [Wstęp do:] Chmielowski P. Pisma krytycznoliterackie, t. I, W., 1961, s. 5—54.

Б. Червеньский

Kozłowski J. Pieśń Bolesława Czerwieńskiego. W., 1966, 252 s.

Адам Аснык

Asnyk A. Pisma, t. I—V. W.—Lw., 1898.

Asnyk A. Wybór poezji. [Wstęp A. Międzyrzeckiego]. W., 1956.

«Asnyk wśród prądów epoki». Oprac. K. Wóycicki. W., 1931, 342 s.

Chrzanowski I. Liryka patriotyczna Asnyka. Kr., 1913, 16 s.

Krzyżanowski J. Adam Asnyk, poeta czasów niepoetyckich. — «Zesz. Wrocławskie». 1947, Nr 4, s. 3—22.

Mikulski A. J. Pokłosie rocznicy Asnykowskiej. — «Pam. Lit.», r. XXXVII, 1947, s. 281—292.

Szucki H. Poeci-moniści. Rzecz o Asnyku i Młodej Polsce. Lw., 1935, 87 s.

Элиза Ожешко

Orzeszkowa E. Pisma zebrane. Pod red. J. Krzyżanowskiego, t. I—III. W., 1947—1953.

Orzeszkowa E. Pisma krytycznoliterackie. Oprac. E. Jankowski. Wr.—Kr., 1959, 642 s.

Orzeszkowa E. Listy zebrane. Oprac. E. Jankowski, t. I—VI. Wr.—W.,—Kr., 1954—1967.

Ожешко Э. Полное собрание сочинений в восьми томах. Киев—СПб.,—Харьков, 1902—1910.

Ожешко Э. Собрание сочинений в двенадцати томах. Изд. 2. СПб., 1907—1909.

Ожешко Э. Сочинения в пяти томах. М., 1953—1954.

Michalik H. Eliza Orzeszkowa (1841—1910). Poradnik bibliograficzny. W., 1960, 36 s.

Булаховська Ю. Л. Ідейні і творчі зв'язки Елізи Ожешко з представниками російської та української літератур. В сб.: «Міжслов'янські літературні взаємини». Київ, 1958, с. 136—155.

Булаховская Ю. Л. Рост реалистических тенденций в творчестве Э. Ожешко конца 60-х—середины 80-х гг. XIX в. В сб.: «Славянские литературы». Л., 1958, с. 19—43.

Гапова В. И. Э. Ожешко и украинская литература (Из истории славянских литературных и культурных связей). — Уч. зап. Минский гос. пед. ин-т им. М. Горького», 1955, вып. IV, с. 152—182.

Гапова В. И. Произведения Элизы Ожешко о белорусском крестьянстве. — «Краткие сообщ. Ин-та славяноведения», 1955, вып. 16, с. 105—114.

Цыбенко Е. З. Элиза Ожешко и русская литература. В сб.: «Славянская филология». М., 1963, вып. V, с. 401—435.

Цыбенко Е. З. Элиза Ожешко и Болеслав Прус в современной им русской критике. В сб.: «Славянская филология». М., 1960, вып. 3, с. 80—95.

Detko J. Orzeszkowa wobec tradycji narodowowyzwoleńczych (Zarys monograficzny). W., 1965, 304 s.

Jankowski E. Eliza Orzeszkowa. Wyd. 2. W., 1966, 668 s.

Romankówna M. Na nowych drogach. Studia o Elizie Orzeszkowej. Kr., 1948, 460 s.

Zmigrodzka M. Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu. W., 1965, 501 s.

Болеслав Прус

Prus B. Pisma. Pod red. Z. Szweykowskiego, t. I—XXIX. W., 1948—1952.

Prus B. Kroniki. Oprac. Z. Szweykowski, t. I—XVII. W., 1953—1967.

Prus B. Wybór publicystyki. Oprac. F. Przyłubski. W., 1957, 472 s.

Prus B. Listy. Oprac. K. Tokarzówna. W., 1959, 438 s.

Прус Б. Полное собрание сочинений, т. I—V. Киев—Харьков, 1899—1900.

Прус Б. Сочинения в семи томах. М., 1961—1963.

Melkowski S. Bolesław Prus. 1847—1912. Poradnik bibliograficzny. Wyd. 2. W., 1964, 42 s.

«Wspomnienia o Bolesławie Prusie». Oprac. S. Fita. W., 1962, 300 s.

Вербицький П. П. Болеслав Прус. Творчість. Харків, 1967, 251 s.

Воровский В. В. Болеслав Прус. В кн.: Литературно-критические статьи. М., 1956, с. 355—357.

Царик Д. К. Тема утраченных иллюзий в романе Б. Пруса «Кукла». — «Уч. зап. Кишиневского ун-та», 1962, т. XLVII, вып. 1, с. 191—206.

Цыбенко Е. З. Болеслав Прус и русская литература. — «Вестн. МГУ». Сер. Филол. и журн., 1964, № 4, с. 62—70.

Цыбенко Е. З. Роман Болеслава Пруса «Кукла». В сб.: «Славянская филология», вып. VI, М., 1968, с. 115—167.

- Kulczycka-Saloni J. Bolesław Prus. Wyd. 3. W., 1967, 491 s.
 Kulczycka-Saloni J. O «Faraonie». Szkice. Wr., 1955, 172 s.
 Markiewicz H. Prus i Żeromski. W., 1964, 506 s.
 Markiewicz H. [Wstęp do:] «Lalka» B. Prusa. Materiały. W., 1967, s. 5—67.
 Melkowski S. Poglądy estetyczne i działalność krytycznoliteracka Bolesława Prusa. W., 1963, 275 s.
 Romankówna M. «Lalka» Bolesława Prusa. W., 1960, 104 s.
 Semczuk A. Prus o Lwie Tołstoju. — «Kwart. IPR», 1954, Nr 3, s. 140—168.
 Szweykowski Z. «Lalka» Bolesława Prusa. Wyd. 2. W., 1935, 343 s.
 Szweykowski Z. Twórczość Bolesława Prusa. t. 1—2 Poz., 1947.
 Włodek L. Bolesław Prus. Zarys społeczno-literacki. W., 1918, 351 s.
 Wojciechowski K. Bolesław Prus. Wyd. 4. Wstęp J. Kallenbacha. Lw., 1939, 160 s.

Генрик Сенкевич

- Sienkiewicz H. Dzieła, t. I—LX. Wyd. zbiorowe pod red. J. Krzyżanowskiego. W., 1948—1955; t. LVII. Kalendarz życia i twórczości. Oprac. J. Krzyżanowski, 1954; t. LIX. Dzieła Sienkiewicza w przekładach. Bibliografia, 1953; t. LX. Piśmiennictwo o Henryku Sienkiewiczu. Materiały bibliograficzne. Oprac. J. Krzyżanowski przy współudziale Z. Daszkowskiego, 1955.
 Sienkiewicz H. Listy do Mścisława Godlewskiego (1817—1904). Oprac. E. Kiernicki. Wr., 1956, 291 s.
 Сенкевич Г. Полное собрание сочинений. В пер. Ф. В. Домбровского, т. I—VII. Киев—Харьков, 1898—1900; Изд. 2, т. I—VII. СПб.—Киев—Харьков, 1907—1910.
 Сенкевич Г. Полное собрание сочинений. В пер. В. М. Лаврова, т. I—VI. М., 1902—1917.
 Сенкевич Г. Полное собрание сочинений, вып. 1—8; 16—23; 28—36. СПб., 1912.
 Сенкевич Г. Собрание сочинений, т. I—XVI. М., 1914.
 Сенкевич Г. Без догмата [Вступит. ст. О. Михайлова]. М., 1960.
 Сенкевич Г. Крестоносцы [Предислов. И. Миллера]. М., 1960.
 Сенкевич Г. Повести и рассказы. М., 1957.
 «Henryk Sienkiewicz». Materiały zebrała i wstępem opatrzyła J. Kulczycka-Saloni. Wyd. 2. W., 1966, 416 s.
 «Henryk Sienkiewicz, obraz twórczości». Oprac. K. Czachowski. W., 1931, 341 s.
 O «Krzyżakach» Henryka Sienkiewicza. Oprac. T. Jodełka. W., 1958, 254 s.
 «Trylogia» Henryka Sienkiewicza. Studia, szkice, polemiki. Oprac. T. Jodełka. W., 1962, 587 s.
 Горский И. Р. Исторический роман Сенкевича. М., 1966, 306 с.
 Фемелиди А. М. Г. Сенкевич. Его литературная эпоха, жизнь, труды и мысли. Изд. 2. СПб.—М., 1912, 409 с.
 Baculewski J. Henryk Sienkiewicz. Wyd. 3. W., 1958, 109 s.
 Bujnicki T. «Szkice węglem» Henryka Sienkiewicza. — «Pam. Lit.», r. LIV, 1963, z. 1, s. 33—62.
 Chmielowski P. Henryk Sienkiewicz w oświeceniu krytycznym. — W., 1901, 225 s.
 Falkowski Z. Przede wszystkim Sienkiewicz. W., 1959, 504 s.
 Górka O. «Ogniem i mieczem» a rzeczywistość historyczna. W., 1934, 140 s.

- Groten-Sonecka E. Światła i cienie «Bez dogmatu». — «Pam. Lit.», r. XL, 1952, s. 145—169.
- Kersten A. Sienkiewicz—«Potop»—historia. W., 1966, 299 s.
- Krzyżanowski J. Henryka Sienkiewicza żywot i sprawy. W., 1966, 283 s.
- Kuczyński S. M. Rzeczywistość historyczna w «Krzyżakach» Henryka Sienkiewicza. Wyd. 2. W., 1967, 207 s.
- Kulczycka-Saloni J. Henryk Sienkiewicz jako krytyk i teoretyk literatury. — «Pam. Lit.», r. XLVII, 1956, z. 4, s. 389—444.
- Lam S. Henryk Sienkiewicz. Cechy i elementy twórczości. Poz.—W.—Wilno—Lubl., [1924], 141 s.
- Lange A. «W pustyni i w puszczy» Henryka Sienkiewicza. — «Pam. Lit.», r. XLVII, 1956, z. 4, s. 351—388.
- Ładyka (Nofer) A. Henryk Sienkiewicz. Wyd. 4. W., 1965, 410 s.
- Maciejewski J. «Wielkopolskie» opowiadania Henryka Sienkiewicza. Poz., 1957, 173 s.
- Najder Z. O «Listach z podróży» do Ameryki Henryka Sienkiewicza. — «Pam. Lit.», r. XLVI, 1955, z. I, s. 54—122.
- Nałkowski W. Sienkiewicziana. Kr., 1904, 87 s.
- Papée S. Sienkiewicz jako humorysta. Wyd. 2. Lw., 1939, 171 s.
- Papée S. Sienkiewicz wielki czy mały? Kr., 1948, 111 s.
- Sandler S. Wokół «Trylogii». Wr., 1952, 112 s.
- «Sienkiewicz. Odczyty». W., 1960, 222 s.
- Stawar A. Pisarstwo Henryka Sienkiewicza. W., 1960, 377 s.
- Szweykowski Z. Trylogia Sienkiewicza. Szkice. Poz., 1961, 148 s.
- Wojciechowski K. Henryk Sienkiewicz. Wyd. 4. Lw.—W., 1939, 127 s.

Адольф Дыгаси́нский

- Dygasiński A. Pisma wybrane, t. I—XXIV. Wyd. 2. Pod red. B. Horodyskiego. [W t. XXIV: Jakubowski J. Z. Adolf Dygasiński, s. 7—35; Bibliografia, s. 291—379. Oprac. B. Horodyski]. W. 1949—1953.
- Дыгаси́нский А. Маргеля и Маргелька. Повести и рассказы. [Предисл. В. Витт]. М., 1961.
- Brzozowska D. Adolf Dygasiński. W., 1957, 332 s.
- Jakubowski J. Z. Zapomniane ogniwo. Studium o Adolfie Dygasińskim W., 1967, 199 s.
- Wolert W. Adolf Dygasiński. Zagrzeb, 1931.
- Szweykowski Z. Dramat Dygasińskiego. W., [1938], 229 s.

Мария Конопницкая

- Konopnicka M. Pisma wybrane. Pod red. I. Sliwińskiej oraz S. R. Dobrowolskiego, t. I—VII. W., 1951—1952.
- Konopnicka M. Nowele. Oprac. A. Brodzka, t. I—II, W., 1962.
- Konopnicka M. Poezje. W., 1963.
- Конопницкая М. Сочинения, т. I—IV. М., 1959. [В т. I вступ. ст. М. Рыльского].
- Szczepańska J. Maria Konopnicka. 1842—1910. Poradnik bibliograficzny. Wyd. 2. W., 1965, 47 s.
- «Śladami życia i twórczości Marii Konopnickiej». Szkice historyczno-literackie. Wspomnienia. Materiały biograficzne. Red. i wstęp J. Baculewskiego. Przedmowa St. Swalbe. Wyd. 2. W., 1966, 403 s.
- Пиотровская А. Творческий путь Марии Конопницкой. М., 1962, 279 с.

- Brodzka A. Maria Konopnicka. Wyd. 3. W., 1965, 280 s.
 Brodzka A. O nowelach Marii Konopnickiej. W., 1958, 402 s.
 Czapczyński T. Maria Konopnicka wobec spraw społecznych i narodowych. Łódź, 1955.
 Czapczyński T. «Pan Balcer w Brazylii» jako poemat emigracyjny. Łódź, 1957, 56 s.
 Czapczyński T. Tułacze lata Marii Konopnickiej. Łódź, 1957, 152 s.
 Leopold W. Maria Konopnicka. W., 1954, 159 s.
 Szypowska M. Konopnicka jakiej nie znamy. Wyd. 2. W., 1965, 636 s.

Литература 1890—1918 годов

- «Głos», 1886—1899. Bibliografia zawartości. Wr., 1955, 573 s.
 «Głos», 1900—1905. Bibliografia zawartości. Wr., 1954, 214 s.
 «Krytyka», 1899—1914. Bibliografia zawartości. Wr., 1953, 148 s.
 «Ogniwo», 1902—1905. Bibliografia zawartości. Wr., 1957, 260 s.
 «Przegląd społeczny», 1906—1907. «Społeczeństwo», 1907—1910. Bibliografia zawartości. Wr., 1954, 166 s.
 «Tydzień», 1893—1906. «Na ziemi naszej», 1909—1911. Bibliografia zawartości. Wr., 1959, 464 s.
 «Wiedza» — «Nowe życie» — «Światło» — «Kuznica», 1906—1914. Bibliografia zawartości. Wr., 1956, 318 s.

- Duninówna H. Ci, których znałam. W., 1957, 276 s.
 Galiński A. Młoda Polska. Antologia literacka. cz. I—III. Łódź., 1930.
 Grzymała-Siedlecki A. Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim. Wyd. 2. Kr., 1962, 356 s.
 Jakubowski J. Z. Młoda Polska. Antologia. Wyd. 5. W., 1962, 382 s.
 Grabiec J. (Dąbrowski J.) Czerwona Warszawa przed ćwierć wiekiem. Poz., 1925, 212 s.
 «Kopiec wspomnień». Kr., 1959, 456 s.
 Kozikowski E. Między prawdą a plotką. Wspomnienia o ludziach i czasach minionych. Kr., 1961, 335 s.
 Krzywicki L. Wspomnienia, t. I—III. Wstęp i przypisy J. Wilhelmi. Poślów H. Holland. W., 1957—1959.
 Lorentowicz J. Spojrzenie wstecz. Wyd. 2. Kr., 1957.
 Marchlewski J. Listy do Stefana Żeromskiego i Władysława Orkana. Oprac. A. Słapa. Kr., 1953, 151 s.
 «Myśl teatralna Młodej Polski». Antologia. Wstęp I. Sławińska. W., 1966.
 «Poezja Młodej Polski». Wyd. 2. Oprac. M. Jastrun. Wr.—W.—Kr., 1967, 430 s.
 Mortkowicz-Olczakowa H. Pod znakiem kłosa. W., 1962.
 «Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku». Literatura okresu Młodej Polski, t. 1. W., 1968. t. 2. W., 1967.
 Peretiatkowicz A., Sobieski M. Współczesna kultura polska. Życiorysy... Poz., 1932, 319 s.
 «Poetki Młodej Polski». Oprac. J. Z. Jakubowski. W., 1963, 244 s.
 Przybyszewski S. Listy, t. I—II. W., 1937—1938; t. III. Wr., 1954.
 Przybyszewski S. Moi współcześni, t. I — Wśród obcych, t. II — Wśród swoich. Wyd. 2. 1959.
 «Rok 1905 w literaturze polskiej». Oprac. S. Klonowski. W., 1955, 746 s.
 Stempowski S. Pamiętniki (1870—1914). Wr., 1953, XXIII, 428 s.
 Waśkowski A. Znajomi z tamtych czasów. Wyd. 2. Kr., 1960, 235 s.

- Baczyński S. Losy romansu. W., 1927, 159 s.
 Barański Z. Literatura polska w Rosji na przełomie XIX i XX wieku. Wr., 1962, 144 s.

Boyé E. U kolebki modernizmu. Estetyczne poglądy na łamach krakowskiego «Życia». Kr., 1922, 59 s.

Brzozowski S. Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej. Lw., 1910, XI, 594 s.

Brzozowski S. Współczesna krytyka literacka w Polsce. Stanisławów, 1907, 213 s.

Brzozowski S. Współczesna powieść polska. Stanisławów, 1906, 203 s.

Chmielowski P. Najnowsze prądy w poezji naszej. Lw., 1901, 172 s.
Czachowski K. Obraz współczesnej literatury polskiej, t. I. Naturalizm i neoromantyzm; t. II. Neoromantyzm i psychologizm. Lw., 1934.

Feldman W. Współczesna krytyka literacka w Polsce. W., 1905.

Jakubowski J. Z. Literatura Młodej Polski. Dla kl. XI. W., 1964.

Klonowski S. Kilka uwag o literaturze polskiej 1905 roku. — «Rewolucja 1905—1907 r. na ziemiach polskich». Materiały i studia. W., 1955, s. 577—607.

Krzyżanowski J. Neoromantyzm polski 1890—1918. Wr.—W.—K., 1963, 444 s.

Lorentowicz J. Dwadzieścia lat teatru, t. I—V. W., 1929—1935.

Lorentowicz J. Młoda Polska, t. I—III. W., 1908—1913.

Makowski W. Rok 1905 w literaturze polskiej. W ks.: «Wrażenia i studia». Wilno—Mińsk, 1913, s. 5—42.

Matuszewski I. O sztuce i krytyce. O twórczości i twórcach. Słowacki i nowa sztuka, t. I—III. Wstęp S. Sandlera. W., 1965.

Mazanowski A. Młoda Polska w powieści, liryce i dramacie. Kr., 1902, 199 s.

Nałkowski W. Pisma społeczne. Wybrał i oprac. S. Żółkiewski. W., 1951, 476 s.

Potocki A. Polska literatura współczesna, cz. 2. Kult jednostki. 1890—1910. W., 1912, 437 s.

Przesmycki Z. (Miriam). Wybór pism, t. I—II. Oprac. E. Korzeniewska. Kr., 1967.

Sławińska I. Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu. Toruń, 1948.

Szymankiewicz A. Z historii modernizmu polskiego. («Życie» warszawskie, «Życie» krakowskie, «Chimera»). — «Przegl. Hum.», r. II, 1923, t. II, s. 23—65.

Weiss T. Fryderyk Nietzsche w piśmiennictwie polskim lat 1890—1914. Wr., 1961.

Weiss T. Przełom antypozytywistyczny w Polsce, w latach 1880—1890 («Przemiany postaw światopoglądowych w teorii artystycznych»). Kr., 1966, 129 s.

Wyka K. Młoda Polska jako problem i model kultury. — «Pam. Lit.», r. LIV, 1963, z. 2, s. 375—399.

Wyka K. Modernizm polski. Kr., 1959, XIII, 340 s.

Wyka K. Stulecie pokolenia Młodej Polski. W ks.: «Łowy na kryteria». W., 1965, s. 135—161.

Wyka K. Syntezy i likwidacje Młodej Polski. W ks.: «Łowy na kryteria». W., 1965, s. 162—185.

«Z problemów literatury polskiej XX wieku». Księga zbiorowa, t. I Młoda Polska. W., 1965, 549 s.

Zagórski J. Secesja i jej pochodnie. W ks.: «Szkice». Kr., 1958, s. 58—112.

Zimand R. «Dekadentyzm» warszawski. W., 1964, 200 s.

Zuławski J. Symbol i «naga dusza», 1900. W ks.: «Szkice literackie. Książki, myśli, ludzie». W., 1913, s. 107—174.

C. Бжозовский

- Spytkowski J. Stanisław Brzozowski, estetyk-krytyk. Kr., 1939, 148 s.
Stawar A. O Brzozowskim i inne szkice. W., 1961, 243 s.
«Twórczość», 1966, N 6 (numer specjalny poświęcony Brzozowskiemu).

C. Шибышевский

- Helsztynski Stanisław Przybyszewski. Wyd. 2. Kr., 1966, 502 s.
Taborski R. Trzej dramatopisarze modernistyczni. Przybyszewski — Kisielewski — Szukiewicz. W., 1965, 119 s.
Taborski R. [Wstęp do:] Przybyszewski St. Wybór pism. W.—Wr.—Kr., 1966, s. III—LXIX.

B. Роллич-Лидер

- Podraza-Kwiatkowska M. Wacław Rolicz-Lieder. W., 1956, 256 s.

B. Серошевский

- Lam A. [Wstęp do:] Sieroszewski W. Dzieła, t. 1—20. Kr., 1958—1963.

- Czachowski K. Wacław Sieroszewski. Wyd. 2. W., 1947.

A. Струг

- Sandler S. A. Strug wśród ludzi podziemnych. W., 1959, 245 s.
«Wspomnienia o Andrzej Strugu». Oprac. S. Sandler. W., 1965, 319 s.

Казимеж Тетмайер

- Tetmajer K. Poezje, ser. I—VIII. Kr., 1891—1924.
Tetmajer K. Koniec eposu. W., 1961.
Tetmajer K. Legenda Tatr. t. I—II. Kr., 1961.
Tetmajer K. Poezje wybrane. Oprac. i wstęp J. Krzyżanowski. Wr.—W.—Kr., 1968.
Тетмайер К. Собрание сочинений, т. 1—10. СПб., 1910—1911.
Тетмайер К. Избранная проза. М., 1956, 447 с. Предисл. И. Миллера, с. 3—20.

- Łempicka A. Literatura i antyk góralski. W. ks.: Tetmajer K. Na skalnym Podhalu. Kr., 1960, s. 7—40.

Ян Каспрович

- Kasprowicz J. Dzieła wybrane, t. I—IV. Kr., 1958. [Przedmowa J. Lipskiego].
«Wspomnienia o Janie Kasprowiczu». Zebrał i oprac. R. Loth. W., 1967, 462 s.
«Jan Kasprowicz». Wstęp i oprac. R. Lotha. W., 1964, 344 s.
Kołaczkowski S. Twórczość Jana Kasprowicza. Kr., 1924, 195 s.
Lipski J. J. Pozycja «Hymnów» Kasprowicza na tle kierunków literackich orkesu. — «Pam. Lit.», r. LVII, 1966, z. 4, s. 411—438.
Lipski J. J. Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1878—1891. W., 1967, 360 s.
Loth R. Młodość Jana Kasprowicza. Poz., 1962, 189 s.

Габриэля Запольская

Zapolska G. Dzieła wybrane, t. I—XVI. Kr., 1957—1958. [W t. XVI art. T. Weissas]

Zapolska G. Dramaty, t. I—III. Wr.—W., 1960—1961. [W t. I przedmowa Z. Raszewskiego].

Zapolska G. Publicystyka (1881—1895), cz. 1—3. Wr.—W., 1958—1962. Przedmowa E. Korzeniewskiej, posłowie J. Czachowskiej.

Запольская Г. Пьесы. М., 1958. [Предисл.:] Б. Ростодкий. Драматургия Габриэли Запольской, с. 5—22.

Запольская Г. Мораль пани Дульской. Пьесы, рассказы, повести. М., 1965.

Czachowska J. Gabriela Zapolska. Monografia bio-bibliograficzna. Kr., 1966, 606 s.

Korzeniewska E. Twórczość dramatyczna Zapolskiej w latach 1895—1900. — «Pam. Lit.», r. XLVII, 1956, z. 3, s. 29—60.

Raszewski Z. Działalność teatralna Gabrieli Zapolskiej. Wr., 1951.

Владислав Реймонт

Reymont W. S. Pisma, t. I—XX. W., 1948—1952. [Wstęp Z. Szweykowskiego].

Реймонт В. Полное собрание сочинений, т. I—VII. М., 1910—1912.

Реймонт С. Собрание сочинений, т. I—XII. М., 1911—1912.

Реймонт В. Мужики, т. I—II. М., 1954.

Реймонт В. Рассказы. М., 1953.

Чернобаев В. Г. «Chłopi» Вл. Реймонта (опыт социологического анализа). В сб.: «Труды Ин-та славяноведения АН СССР», т. II, Л. 1934, с. 9—25.

Goliński L. Syn ziemi (Rzecz o Wł. St. Reymontcie). W., 1954, 173 s.

Krzyżanowski J. Wł. St. Reymont (Twórca i dzieło). Lw., 1937, 212 s.

«Prace polonistyczne», ser. XXIV. Łódź, 1968, 291 s.

Rzeuska M. «Chłopi» Reymonta. W., 1950, 264 s.

Владислав Оркан

Orkan W. Dzieła. Wyd. zbiorowe, t. I—XI. Kr., 1958—1963.

Оркан В. Батраки. М., 1951.

Оркан В. Костка Наперский. М.—Л., 1927.

Вєрвєс Г. Д. Владислав Оркан і українська література. Київ, 1962, 186 с.

Gerlecka R. Wczesna twórczość Władysława Orkana. 1897—1902. Łódź, 159 s.

Pigoń S. Władysław Orkan. Twórca i dzieło. Kr., 1958, 449 s.

Станислав Выспяньский

Wyspiański S. Dzieła zebrane. Red. zespołowa pod kierownictwem L. Płoszewskiego. Wstęp A. Lempickiej, t. I—XV. Kr., 1958—1967.

Выспяньский С. Драмы. М., 1963 [Вступит. ст.:] Ростодкий Б. Театр Станислава Выспяньского, с. 5—38.

«Stanisław Wyspiański. Życie i dzieła». Wybór materiałów i wstęp J. Z. Jakubowskiego. W., 1961, 352 s.

«Wesele» we wspomnieniach i krytyce». Oprac. A. Łempicka. Kr., 1961, 465 s.

«Wyspiański i teatr». Praca zbiorowa. Kr., 1957, 119 s.

«Sztuka i krytyka». W., 1957, Nr 3—4. [Numer specjalny. O S. Wyspiańskim.]

«Pamiętnik Teatralny», 1957. Nr 23/24, r. VI, z. 3/4. [Numer specjalny. O S. Wyspiańskim.]

Barabasz J. Wyspiański na tle romantyzmu. Lw., 1932.

Feldman W. O twórczości Stanisława Wyspiańskiego i Stefana Żeromskiego. Kr., 1905, 168 s.

Grzymała-Siedlecki A. Wyspiański. Cechy i elementy jego twórczości. Kr., 1909, 255 s.

Kołaczkowski S. Stanisław Wyspiański. Rzecz o tragediach i tragizmie. Poz., 1923, 236 s.

Kotarbiński J. Pogrobowiec romantyzmu. Rzecz o Stanisławie Wyspiańskim. W., 1909.

Łempicka A. O «Weselu» Wyspiańskiego. Wr., 1955, 134 s.

Łempicka A. Przygoda ideologiczna Stanisława Wyspiańskiego. W ks.: «Ż polskich studiów slawistycznych», ser. 2. W., 1963, s. 287—311.

Makowiecki T. Poeta — malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim. W., 1935.

Makowiecki T. Muzyka w twórczości Wyspiańskiego. Tor., 1955.

Natanson W. Stanisław Wyspiański. Próba nowego spojrzenia. Poz., 1965, 243 s.

Okońska A. Scenografia Wyspiańskiego. Wr., 1961, 321 s.

Schiller L. Teatr ogromny. W., 1961, s. 196—214.

Sinko T. Antyk Wyspiańskiego. Wyd. 2. W., 1922, 370 s.

Sinko T. Rapsody historyczne St. Wyspiańskiego. Kr., 1923, 70 s.

Skierkowska E. Plastyka Stanisława Wyspiańskiego na tle ówczesnych kierunków artystycznych. Wr.—Kr., 1958, 95 s.

Wyka K. Legenda i prawda «Wesela». Kr., 1950, 79 s.

Стефан Жеромский

Żeromski S. Pisma, t. II—XXIII, XXVI. Pod red. S. Pigonia. W., 1948—1951.

Żeromski S. Dzieła, ser. 1—5. Wyd. krytyczne pod red. S. Pigonia. Wstęp H. Markiewicza. W., 1955—1966.

Жеромский С. Избранные сочинения в четырех томах. М., 1957—1958. [Предисл. В. Витт.]

Жеромский С. История греха. М., 1961. [Предисл. В. Витт.]

Żeromski S. Kalendarz życia i twórczości. Oprac. S. Kasztelowicz i S. Eile. Kr., 1961, 571 s.

Morkowicz-Olczakowa H. O Stefanie Żeromskim. Ze wspomnień i dokumentów. Wyd. 2. W., 1965, 422 s.

«Stefan Żeromski. Życie i dzieło». Wybór materiałów i wstęp J. Z. Jakubowskiego. W., 1964, 404 s.

«Wspomnienia o Stefanie Żeromskim». Oprac. S. Eile. W., 1961, 427 s.

Витт В. В. Стефан Жеромский. М., 1961, 343 с.

Ведіна В. Проблематика ранньої творчості С. Жеромського. В сб.: «Міжслов'янські літературні взаємини». Київ, 1958.

Петров С. Об особенностях реализма Жеромского («История греха»). — «Уч. зап. МГУ», 1958, № 196. Отд. литературоведения филол. фак.

Adamczewski S. Sztuka pisarska Żeromskiego. Kr., 1949, 448 s.

Baley S. Osobowość twórcza Żeromskiego. W., 1936, 228 s.

- Borowy W. O Żeromskim. Rozprawy i szkice. Oprac. Z. Stefanowski W., 1964.
- Bronowicz J. Stefana Żeromskiego tragedia pomyłek. W., 1926, 129 s.
- Drozdowicz-Jurgielewiczowa I. Technika powieści Żeromskiego. W., 1929, 137 s.
- Eile S. Legenda Żeromskiego. Recepcja twórczości pisarza w latach 1892—1926. Kr., 1965, 343 s.
- Gałęcki T. Charakterystyki literackie. Stefan Żeromski. Lw., 1902.
- Grodzicki A. Źródła historyczne «Popiołów» Żeromskiego. Kr., 1935.
- Hulewicz J. Źródła ideologii społeczno-politycznej Stefana Żeromskiego. — «Pam. Lit.», 1930, r. XXVII, s. 449—472.
- Hutnikiewicz A. Stefan Żeromski. Wyd. 5. W., 1967, 215 s.
- Hutnikiewicz A. Żeromski i naturalizm. Tor., 1956, 208 s.
- Jakubowski J. Z. Nowe spotkanie z Żeromskim. W., 1967, 289 s.
- Jampolski W. Stefan Żeromski, duchowy wódz pokolenia. Wyd. 2. Kr., 1930, 85 s.
- Markiewicz H. «Ludzie bezdomni» Stefana Żeromskiego. Wyd. 2. W., 1966, 249 s.
- Markiewicz H. Prus i Żeromski. Wyd. 2. W., 1964, s. 147—462, 473—506.
- Markiewicz H. «Przedwiośnie» Stefana Żeromskiego. Wyd. 2 ze współudziałem St. Eilego. W., 1965, 210 s.
- Markiewicz H. Spojrzenie na Żeromskiego. W ks.: H. Markiewicz. Tradycje i rewizje. Kr., 1957, s. 249—300.
- Matuszewski I. Studia o Żeromskim i Wyspiańskim. W., 1921, 237 s.
- «Pamiętnik Literacki», r. LVI, z. I. Wr.—W.—Kr., 1965.
- Słodkowski W. «Syzyfowe prace» Stefana Żeromskiego. Studium monograficzne. Wr., 1966, 336 s.
- «Stefan Żeromski». Prace wykonane pod kierownictwem E. Korzeniowskiej. W., 1951, 371 s.
- Wojeński T. Stefan Żeromski. Rozbiór treści ideowej. W., 1926.
- Wyka K. Główne etapy twórczości Stefana Żeromskiego. W ks.: Wyka K. Szkice literackie i artystyczne, t. I. Kr., 1956.

Литература 1918—1944 годов

- «Oblicze dnia», 1936. Wstęp i oprac. M. Puchalska. Wr., 1953, 177 s.
- «Sygnały», 1933—1939. Oprac. J. Czachowska. Wr., 1952, 191 s.
- «Po prostu». «Karta», 1935—1936. Wstęp i oprac. B. Winkiel. Wr., 1953.
- «Wiadomości Literackie», 1924—1933. Zestawienie treści, indeks ilustracji, pseudonimy i kryptonimy. Oprac. M. Toporowski. W., 1939.
- «Антифашистский конгресс работников культуры во Львове в 1936 г.». Документы и материалы. Львов, 1956, 118 с.
- «Cyganeria i polityka». Wspomnienia krakowskie. 1919—1939. W., 1963, 492 s.
- «Księga wspomnień», 1919—1939. W., 1960, 410 s.
- «Poezja polska», 1914—1939. Antologia. Wybór i oprac. R. Matuszewski i S. Pollak. Wyd. 2. W., 1966, 898 s.
- «Polska krytyka literacka». Materiały (1919—1939). W., 1966, 655 s.
- «Przedmieście» (Wybór pism). W., 1959, 474 s.
- «Satyra prawdę mówi...», 1918—1939. Oprac. Z. Mitzner i L. Pasternak. W., 1963, 567 s.

Агапкина Т. П. Некоторые вопросы польской марксистской критики первой половины 20-х годов. В сб.: «Формирование социалистического реализма в литературах западных и южных славян». М., 1963, с. 276—301.

- Булаховська Ю. Л. Прогресивна польська поезія в і зв'язках з російською та українською літературами (1940—1955). Київ, 1964, 155 с.
- Ведина В. П. Формирование социалистического реализма в польской прозе 1918—1939 гг. В сб.: «Формирование социалистического реализма в литературах западных и южных славян». М., 1963, с. 235—276.
- Ведина В. П. Літературно-громадські зв'язки пролетарських письменників Західної України і Польщі 20—30-х років ХХ ст. Київ, 1960, 168 с.
- Ведина В. П. Польська пролетарська проза 1918—1939. Київ, 1965, 219 с.
- Пиотровская А. Г. Польский роман 20—30-х годов ХХ века. В сб.: «Пути реализма в литературах стран народной демократии». М., 1965, с. 9—48.
- Пиотровская А. Г. Прогрессивная литературная критика в буржуазной Польше (1918—1939 гг.). В сб.: «Пути реализма в литературах стран народной демократии». М., 1965, с. 48—76.
- Рабинович Г. Б. Становление реализма в творчестве Л. Стаффа, Ю. Тувима, А. Слонимского и Я. Ивашкевича (30-е годы). В сб.: «Пути реализма в литературах стран народной демократии». М., 1965, с. 76—106.
- Хорев В. А. Польская пролетарская поэзия 20-х годов. В сб.: «Формирование социалистического реализма в литературах западных и южных славян». М., 1963, с. 161—234.
- Хорев В. А. Польская революционная поэзия 30-х годов. В сб.: «Развитие зарубежных славянских литератур в ХХ веке». М., 1964, с. 57—130.
- Baczyński S. Pisma krytyczne. Oprac. i wstęp A. Kijowskiego. W., 1963, 438 s.
- Bartelski M. Genealogia ocalonych. Szkice o latach 1939—1944. Kr., 1963, 336 s.
- Brzękowski J. Wyobrażenia wyzwolona. Szkice i wspomnienia. W., 1966, 248 s.
- Fik J. Wybór pism krytycznych. Oprac. i wstęp A. Chruszczyńskiego. W., 1961, 576 s.
- Fryde L. Wybór pism krytycznych. Oprac. A. Biernacki. W., 1966, 520 s.
- Hierowski Z. Cztery szkice. Jan Wiktor, Jan Brzoza, Gustaw Morcinek, Pola Gojawiczyńska. Kr., 1957, 232 s.
- Hutnikiewicz A. Od czystej formy do literatury faktu. Tor., 1965, 225 s.
- Irzykowski K. Cięższy i lżejszy kaliber. Krytyki i eseje. W., 1957, 619 s.
- Irzykowski K. Notatki z życia, obserwacje i motywy. W., 1964, 517 s.
- Kubacki W. Lata terminowania. Szkice literackie. 1932—1962. Kr., 1963, 488 s.
- Kwiatkowski J. Szkice do portretów. W., 1960, 133 s.
- Matuszewski R. Literatura polska lat 1918—1956. W., 1958, 404 s.
- Peiper T. Tędy. W., 1930.
- Przyboś J. Linia i gwar. Szkice, t. I—II. Kr., 1952.
- Sandauer A. Poeci trzech pokoleń. Wyd. 3. W., 1966, 185 s.
- Sławiński J. Koncepcja języka poetyckiego awangardy. Wr., 1965, 209 s.
- Stawar A. Szkice literackie. W., 1957, 671 s.
- Szymański W. Ballady przed burzą. Szkice literackie. W., 1961, 248 s.
- Szymański W. Od metafory do heroizmu. Z dziejów czasopism literackich w dwudziestolecu międzywojennym. Kr., 1967, 257 s.
- Urbańska J. Radziecka powieść rosyjska w Polsce w latach 1918—1932. Wr.—W.—Kr., 1966, 139 s.
- Urbańska J. Radziecka powieść rosyjska w Polsce w latach 1933—1939. Wr.—W.—Kr., 1968, 146 s.
- Zawodziński K. W. Wśród poetów. Kr., 1964, 433 s.

Zaworska H. O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917—1922. W., 1963, 293 s.

«Z problemów literatury polskiej XX wieku», t. II. Literatura międzywojenna. W., 1965, 495 s.

K. Бачинський

Wyka K. Krzysztof Baczyński. 1921—1944. Kr., 1961, 134 s.

«Żołnierz, poeta czasu kurz... Wspomnienia o Krzysztofie Kamile Baczyńskim». Kr., 1967, 310 s.

B. Вандурский

Karwacka H. Witold Wandurski. Łódź, 1968.

Я. Виктор

«Jan Wiktor. W 70 rocznicę urodzin», W., 1960, 156 s.

C. И. Виткевич

Spein J. Stanisława Ignacego Witkiewicza geneza i struktura. Tor., 1965, 144 s.

«Stanisław Ignacy Witkiewicz». Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa. Pod red. T. Kotarbińskiego i J. E. Płomieńskiego. W., 1957, 406 s.

Э. Зегадлович

Kozikowski E. Portret Zegadłowicza bez ramy. W., 1966, 567 s.

Я. Ивашкевич

Kwiatkowski J. Eleuter. Szkice o wczesnej poezji Jarosława Iwaszkiewicza. W., 1966, 149 s.

Г. Морцинек

«Gustaw Morcinek. W 70 lecie urodzin». Katowice, 1961, 158 s.

A. Слонимский

Kowalczykowa A. Liryka Słonimskiego 1918—1935. W., 1967, 241 s.

И. Фик

Хорев В. А. О литературной программе Игнация Фика. — «Краткие сообщ. Ин-та славяноведения АН СССР». М., 1964, вып. 42.

Л. Шенвальд

Хорев В. Творчество Л. Шенвальда в 20—30-е годы. — «Лит. славянских народов». М., 1959, вып. 4, с. 54—90.

«Wspomnienia o Lucjanie Szenwaldzie». Pod red. G. Pauszer-Klonowskiej. W., 1963, 385 s.

Б. Шульц

Sandauer A. [Wstęp do:] Schulz. B. Proza. Kr., 1964.

Ficowski J. Regiony wielkiej herezji. Kr., 1967, 247 s.

Б. Ясенский

Гидаш А. [Предисл. к:] Б. Ясенский. Слово о Якубе Шеле. Поэмы и стихотворения. М., 1962.

Прутцев Б. И. Поэма Б. Ясенского «Песня о голоде». — «Уч. зап. Орлов. гос. пед. ин-та», 1964, № 27, с. 26—56.

Шафер Н. Г. Стилистическое своеобразие романа Бруно Ясенского «Я жгу Париж». — «Филол. сб.» № 1. Алма-Ата, 1963.

Stern A. [Wstęp do:] Jasieński B. Utwory poetyckie. W., 1960.

Леопольд Стафф

Staff L. Wiersze zebrane, t. I—V. W., 1955.

Staff L. Dziewięć muz. W., 1958.

Staff L. W kręgu literackich przyjaźni. Listy. Oprac. J. Czachowska i I. Maciejewska. W., 1966, 692 s.

«Księga pamiątkowa ku czci Leopolda Staffa», 1878—1949. W., 1949, 369 s.

«Leopold Staff». Oprac. I. Maciejewska. W., 1965, 284 s.

Kwiatkowski J. U podstaw liryki Leopolda Staffa. W., 1966, 287 s.

Maciejewska I. L. Staff. Lwowski okres twórczości. W., 1965, 344 s.

Madyda W. Motywy antyczne w poezji L. Staffa. Wr.—W.—Kr., 1962, 132 s.

Pańczyk H. Ze studiów nad liryką L. Staffa. Poz., 1960, 91 s.

Болеслав Лесьмян

Leśmian B. Poezje. Oprac. J. Trznadel. W., 1965.

Leśmian B. Utwory rozproszone. Listy. Zebrał i opracował J. Trznadel. W., 1962.

Leśmian B. Szkice literackie. Oprac. J. Trznadel. W., 1959.

«Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie». Pod red. Z. Jastrzębskiego. Lubl. 1966, 361 s.

Głowiński M. Leśmian czyli poeta jako człowiek pierwotny. — «Pam. Lit.», r. LV, 1964, z. 2, s. 385—417.

Pankowski M. Leśmian. La révolte d'un poète contre les limites. Bruxelles, 1967, 273 s.

Papierkowski S. K. Bolesław Leśmian. Studium językowe. Lubl., 1964, 224 s.

Trznadel J. Twórczość Leśmiana (Próba przekroju). W., 1964, 374 s.

Зофья Налковская

Nałkowska Z. Pisma wybrane, t. I—II. Oprac. i wstęp W. Mach. W., 1956.

Nałkowska Z. Widzenie bliskie i dalekie. W., 1957, 520 s.

Nałkowska Z. Życie wznowione. W., 1954.

Ригер-Налковская З. Женщины. М., 1907.

Ригер-Налковская З. Роман Терезы Геннерт. М., 1926 (1925).

Налковская З. Граница. М., 1960. [Вступит. ст. Я. Станюкович, с. 5—13].

«Wspomnienia o Zofii Nałkowskiej». W., 1965, 351 s.

Korzeniowska E. Zofia Nałkowska. Łódź, 1949, 49 s.

Мария Домбровская

Dąbrowska M. Pisma wybrane, t. I—III. W., 1956.

Dąbrowska M. Pisma rozproszone, t. I—II. Kr., 1964.

Домбровская М. Рассказы. М., 1957.

Домбровская М. Ночи и дни, т. I—II. М.

«Maria Dąbrowska». Materiały. Oprac. Z. Libera. W., 1963, 332 s.

Станюкович Я. Проза Марии Домбровской. В сб.: «Писатели стран народной демократии», 1959, вып. 3, с. 104—138.

Drewnowski T. «Noce i dnie» Marii Dąbrowskiej. Wyd. 2. W., 1966, 113 s.

Kijowski A. Maria Dąbrowska. W., 1964, 138 s.

Korzeniowska E. O Marii Dąbrowskiej i inne szkice. W., 1956, 179 s.

Maciąg W. Sztuka pisarska Marii Dąbrowskiej. Kr., 1955, 206 s.

«Pięćdziesiąt lat twórczości Marii Dąbrowskiej». Referaty i materiały sesji naukowej. Podred. E. Korzeniewskiej. W., 1963, 430 s.

Тадеуш Желеньский (Бой)

Zeleński T. (Boy). Pisma, t. I—XXIV. W., 1956—1966. W t. I—Kott J. Satyryk i pamiętnikarz Młodej Polski, s. 47—70; w t. IV—Janion M. Mickiewicz z brązu i Mickiewicz żywy, s. 5—26; w t. V—Markiewicz H. Kampania fredrowska Boya, s. 5—20; w t. VII—Czapliński W. «Marysieńka Sobieska» w oczach historyka, s. 5—17; w t. VIII—Kott J. Biblioteka Boya, s. 5—14; w t. XV—Zimand R. Boy-moralista, s. 5—28; w t. XIX—Kott J. Dziennik Boya w osiemnastu tomach, s. 5—45.

Кулик В. П., Лозинський І. М. Львівський період життя і творчості Тадеуша Бой-Желеньського. — «Доповіді та повідомлення Львівського ун-ту», 1958, т. 8, ч. 1, с. 126—130.

Рудницький М. Тадеуш Бой Желенский. В кн.: «Писатели вблизи», Львов, 1959, с. 67—94.

Stawar A. Tadeusz Zeleński (Boy). W., 1958, 368 s.

Winklowa B. Tadeusz Zeleński (Boy). Twórczość i życie. W., 1967, 794 s.

Zimand R. Trzy studia o Boyu. W., 1961, 369 s.

Юлиан Тувим

Tuwim J. Dzieła, t. I—V. W., 1955—1964.

Тувим Ю. Стихи. М., 1965. [Вступит. ст. Д. Самойлова, с. 5—34]

Тувим Ю. Цветы Польши. Фрагменты поэмы. М., 1963.

«Wspomnienia o Julianie Tuwimie». W., 1963, 467 s.

Stradecki J. Julian Tuwim. Bibliografia. W., 1959, 610.

Живов М. Юлиан Тувим. М., 1963, 305 с.

Głowiński M. Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka. М., 1962, s. 274.

Владислав Броневский

- Broniewski W. Wiersze i poematy. W., 1963.
Broniewski W. Moje przyjaźnie poetyckie. W., 1960.
Броневский В. Избранное. М., 1961. [Ст.: М. Живов. Вехи жизни и творчества, с. 271—280.]
Броневский В. Стихи. М., 1968 [Предисл. Б. Слудкого, с. 5—24].
Lichodziejewska F. Podobizny augografów W. Broniewskiego w Muzeum A. Mickiewicza. — Blok-Notes Muzeum Mickiewicza, 2 (3), XXI, 179 s.
«Władysław Broniewski». Wstęp i oprac. F. Lichodziejewskiej. W., 1966, 382 s.
Хорев В. А. Владислав Броневский. М., 1965, 80 с.
Matuszewski R. O poezji Władysława Broniewskiego. W., 1955, 105 s.

Константы Ильдефонс Галчиньский

- Gałczyński K. I. Dzieła, t. I—V. W., 1957—1960.
Галчиньский К. И. Стихи. М., 1967 [Предисл. Д. Самойлова].
«Wspomnienia o K. I. Gałczyńskim». W., 1961, 618 s.
Błoński J. Gałczyński. 1945—1953. W., 1955, 88 s.
Stawar A. O Gałczyńskim. W., 1959, 396 s.

Ванда Василевская

- Wasilewska W. Pisma zebrane, t. I—IV. W., 1955—1956.
Василевская В. Л. Собрание сочинений, т. I—VI. М., 1954—1955.
Венгеров Л. Ванда Василевская. М., 1955, 132 с.
Усневич Е. Ф. Ванда Василевская. М., 1953, 160 с.

Леон Кручковский

- Kruczkowski L. Dramaty. W., 1962.
Kruczkowski L. Kordian i Cham. W., 1966.
Kruczkowski L. Pawie pióra. W., 1964.
Kruczkowski L. Sidła. W., 1964.
Kruczkowski L. Szkice z piekła uczciwych. W., 1966.
Kruczkowski L. W klimacie dyktatury. Kr., 1938.
Kruczkowski L. Spotkania i konfrontacje. W., 1950.
Kruczkowski L. Wśród swoich i obcych. W., 1954.
Кручковский Л. Избранное. М., 1955. [Послесл. А. Г. Пиотровской, с. 567—583].

- «Леон Кручковский». Библиографический указатель. М., 1954, 31 с.
«Leon Kruczkowski». Oprac. Z. Macużanka. W., 1962, 307 s.

- Северина Н. Я. Проблема человека и истории в послевоенной драматургии Л. Кручковского. В сб.: «Развитие зарубежных славянских литератур на современном этапе». М., 1966, с. 105—136.
Detko J. «Kordian i cham» Leona Kruczkowskiego. W., 1966, 123 s.
Macużanka Z. O Leonie Kruczkowskim, 1900—1962. W., 1964, 34 s.

Указатель имен и произведений¹

- Абд-эль-Кадер (Сиди эль-хаджи Абд-эль-Кадер Улед-Магиддин) I, 437
 Абрамовский (Abrahamowski) Эдвард II, 267
 Август II (August II) I, 94
 Адвентович (Adwentowicz) Кароль II, 36
 Аддисон Джозеф I, 113
 Аккерман Луиза Викторина I, 609
 Александр I I, 150, 184, 189, 271, 340
 Александр II I, 361
 Альберт Гриф — см. Марцинковский Антоний
 Альбертранди (Albertrandi) Ян I, 112, 113, 138, 146
 «Альбертус с войны» («Albertus z wojny») I, 92
 Альбрехт Прусский I, 62, 67
 Алябьев Александр Николаевич I, 229
 Анакреон I, 118
 Анджеевский (Andrzejewski) Ежи II, 208, 224
 «Лад сердца» («Ład serca») II, 208
 Андреев Леонид Федорович II, 39, 97
 Андреини Франческо I, 103
 Андриолли (Andriolli) Михал Эльви́ро I, 466
 «Антитемиус» («Antithemius sea Mors peccatoris») I, 93
 Антуан Андре II, 104
 Анциц (Anczyc) Владислав Людвик I, 367, 380, 498
 «Землякам» («Rodakom») I, 367
 «Костюшко под Рацлавицами» («Kościuszkę pod Racławicami») I, 498
 «К родине» («Do ojczyzny») I, 367
 «Лобзовяне» («Lobzowianie») I, 380
 «Песни пробужденных» («Pieśni zbudzonych») I, 367
 «Песнь стрелцов» («Pieśń strzelców») I, 367
 «Пленный» («Jeniec») I, 367
 «Смерть республиканцев» («Śmierć republikanów») I, 367
 «Сплавщики» («Flisacy») I, 380
 «Сумасбродный Блажек» («Błązek opętany») I, 380
 «Тиртей» («Tyrteusz») I, 367
 «Эмиссар» («Emisariusz») I, 367
 Апухтин А. И. I, 116
 Ариосто Лудовико I, 80, 312, 325
 «Неистовый Роланд» I, 80
 Аристотель I, 62
 Аснык (Asnyk) Адам I, 461, 492, 493, 495, 496, 498, 503—513, 599; II, 18, 55, 56, 143
 «Альбом песен» («Album pieśni») I, 508, 510
 «Аскет» («Asceta») I, 505
 «Борьба партий» («Walka stronnictw») I, 513
 «Братья Лерш» («Bracia Lerche») I, 513
 «В 25-ю годовщину восстания 1863 года» («W dwudziestopięcioletnią rocznicę powstania 1863 roku») I, 511
 «В день захоронения останков Мицкевича на Вавеле» («W dzień złożenia zwłok Mickiewicza na Wawelu») I, 511
 «Ветка гелиотропа» («Gałązka heliotropu») I, 513
 «В заливе Байя» («W Zatoce Bajja») I, 504, 505
 «В ожидании завтра» («W oczekiwaniu jutra») I, 510
 «В Татрах» («W Tatrach») I, 493, 510
 «Геракл» («Herakles») I, 509
 «Две фазы» («Dwie fazy») I, 510

¹ Составлен В. М. Перельман.

«День вчерашний» («Dzień wczorajszu») I, 511
 «Друзья Иова» («Przyjaciele Hioba») I, 513
 «Еврей» («Żyd») I, 513
 «Жди меня» («Ty czekaj mnie») I, 508
 «Из народных мотивов» («Z motywów ludowych») I, 508
 «Какой была, не встанешь ты из гроба» («Taką, jak byłaś, nie wstaniesz z mogiły») I, 512
 «Камень» («Kamień») I, 510
 «Карамельковый стих» («Karmelkowy wiersz») I, 508
 «Карнавальная жалоба поэта» («Karnawałowy lament poety») I, 508
 «Кейстут» («Kejstut») I, 513
 «Ко дню Словацкого» («Na obchód Słowackiego») I, 511
 «Кола Риенци» («Cola Rienzi») I, 513
 «Комедия для конкурса» («Komedia konkursowa») I, 513
 «Легенда о первой любви» («Legenda pierwszej miłości») I, 508
 «Мир загорается огнями» («Świat się ogniami zapala») I, 493, 512
 «Мозаики» («Mozaika») I, 504, 510
 «Молодым» («Do młodych») I, 493, 510
 «Над глубинами» («Nad głębiami») I, 493, 511, 512
 «На переломе» («Wśród przełomu») I, 512
 «На поле битвы» («Na pobojuwisku») I, 509
 «Новая историческая школа» («Historyczna nowa szkoła») I, 493, 511
 «Нынешним идеалистам» («Dzisiejszym idealistom») I, 510
 «Общество поэтам» («Publiczność do poetów») I, 508, 509
 «Одинокый призрак» («Samotne widmo») I, 511
 «Ответ» («Odpowiedź») I, 504, 505
 «Памяти Юзефа П.» («Pamięci Józefa P...») I, 504, 505
 «Перед рассветом» («Przed jutrem») I, 513
 «Побудка» («Pobudka») I, 511
 «Попивая фалерно» («Pijąc falerno») I, 507
 «Поэты обществу» («Poeci do publiczności») I, 508, 509
 «Пролог» («Prolog») I, 511

«Психее Праксителя» («Odłamowi Psyche Praxytelesa») I, 505
 «Путешественники» («Podróżni») I, 504, 505
 «Разные слезы» («Różne łzy») I, 508
 «Совет» («Rada») I, 508
 «Сон могил» («Sen grobów») I, 492, 493, 504, 506, 507, 508
 «Со сцены мира» («Ze sceny świata») I, 509
 «Стихотворения» (Wiersze) I, 504, 508, 510, 511
 «Тщетные жалобы» («Daremne żale») I, 493
 «Ты приходишь ко мне» («Przychodzisz do mnie») I, 511
 «У врат ада» («Na przedpieklu») I, 507
 «Цветы» («Kwiaty») I, 504
 «Юлиан-отступник» («Julian Apostata») I, 505
 Ахматова Анна Андреевна II, 319
 Базылик (Bazylik) Циприан I, 46
 Байрон Джордж Ноэл Гордон I, 150, 183, 199, 201, 203, 205, 207, 219, 312, 315, 328, 351, 392, 425, 427, 438, 441
 «Дон Жуан» I, 328
 Бака (Baka) Юзеф I, 106
 «Мысли о смерти неминуемой...» («Uwagi o śmierci niechybnej wszystkim pospolitej wierszem wyrażone») I, 106
 Бакунин Михаил Александрович I, 431
 Балиньский (Baliński) Кароль I, 294
 «Сочинения» («Pisma») I, 294
 Балланш Пьер Симон I, 342
 Балущкий (Bałucki) Михал I, 475, 481, 499, 500, 501; II, 106
 «Блестящая нищета» («Błyszczące nędze») I, 481, 499
 «Из-за куска земли» («O kawał ziemi») I, 481
 «Клуб холостяков» («Klub kawalerów») I, 500
 «Комедия с просвещением» («Komedia z oświatą») I, 499
 «Краковский еженедельник» («Tygodnik krakowski») I, 499
 «Крупная рыба» («Grube ryby») I, 500
 «Лишь бы выше» («Byle wyżej») I, 481
 «Молодые и старые» («Młodzi i starzy») I, 499

- «На родину» («Do kraju») I, 499
 «Открытый дом» («Dom otwarty») I, 500
 «Панские дяды» («Pańskie dziady») I, 499
 «Пробужденные» («Przebudzeni») I, 499
 «Советники господина советника» («Radcy pana radcy») I, 499
 «Соседи» («Sąsiedzi») I, 499
 «Тяжелые времена» («Ciężkie czasy») I, 499
 «Учительница» («Profesorka») I, 499
 Бальзак Оноре де I, 304, 371, 376, 385, 386, 388, 407, 464, 502, 536, 539, 540; II, 199, 287, 288
 «Человеческая комедия» II, 287
 Бальмонт Константин Дмитриевич I, 313; II, 241
 «Лунный свет» II, 241
 Бандровский (Bandrowski) Ежи II, 193, 210
 «Дворец поломанных кукол» («Pałac połamanych lalek») II, 210
 Баратынский Евгений Абрамович I, 230
 Барбюс Анри, II, 319
 «Огонь» II, 319
 Бартусовна (Bartusówna) Мария I, 603
 Барыка (Baryka) Петр I, 92, 261
 «Из мужика король» («Z chłopaka król») I, 92
 Бачиньский (Baczyński) Кшиштоф Камиль II, 224
 «Избранные стихи» («Wiersze wybrane») II, 224
 «Поэтический лист» («Arkusz poetycki») II, 224
 Башко Годислав (Baszko Godzisław) I, 17
 «Великопольская хроника» («Kronika wielkopolska», «Chronika Poloniae») I, 17
 Бейла Ярош — см. Жевуский Генрик
 Бек Анри II, 104
 Беккет Самуэль II, 213
 Бекю Саломея I, 314
 Белёвский (Bielowski) Август I, 241, 282, 285
 «Думки» («Dumki») I, 285
 «Отдых» («Spoczynek») I, 285
 «Сава» («Sawa») I, 285
 «Четыре брода» («Cztery brody») I, 285
 Белинский Виссарион Григорьевич I, 296, 464
 Бельский (Bielski) Марцин I, 29, 37, 44
 «Беседа новых пророков, двух баранов с одной головой» («Rozmowa nowych proroków, dwu baranów o jednej głowie») I, 37
 «Женский сейм» («Sejm niewieści») I, 37
 «Жития философов» («Żywoty filozofów, to jest mędrców nauk przyrodzonych») I, 37
 «Комедия Юстина и Констанции» («Komedia Justyna i Konstancji») I, 44
 «Майский сон одного пустынного в роше» («Sen majowy jednego pustelnika w gaju») I, 37
 «Хроника всего света» («Kronika wszystkiego świata») I, 29
 Бем (Бем) Юзеф I, 180, 437
 Бенедикт из Козьмина (Benedykt z Kozmina) I, 27
 Бениславская (Benisławska) Констанция I, 139
 Бенн Готфрид II, 304
 Бентковский (Bentkowski) Владислав I, 435, 438
 Бентковский (Bentkowski) Феликс I, 147
 «История польской литературы» («Historia literatury polskiej») I, 147
 Беньковский (Bieńkowski) Збигнев II, 301
 Бервиньский (Berwiński) Рышард I, 297, 298, 303, 304, 361
 «Богунка на Гопле» («Bogunka na Gople») I, 303
 «Великопольские повести» («Powieści wielkopolskie») I, 303
 «Изучение народной литературы с позиций исторической и научной критики» («Studia o literaturze ludowej ze stanowiska historycznej i naukowej krytyki») I, 297
 «Книга жизни и смерти» («Księga życia i śmierci») I, 297
 «Книга света и иллюзий» («Księga światła i złudzeń») I, 297
 «Марш в будущее» («Marsz w przyszłość») I, 298
 «Познанский Дон Жуан» («Don Juan poznański») I, 297
 «Поэзия» («Poezja») I, 297
 Берг Николай Васильевич I, 87
 Берг Федор Федорович I, 439
 Бергсон Анри I, 424; II, 11, 41, 232, 246, 252

- Берент (Berent) Вацлав II, 33, 34
 «Гнилье» («Próchno») II, 33, 34
 «Живые камни» («Żywe kamienie») II, 34
 «Озимина» («Ozimina») II, 34, 45
 «Специалист» («Fachowiec») II, 33, 34
 Бересфорд Уильям II, 116
 Бернарден де Сен-Пьер Жак Анри I, 147
 «Поль и Виржиния» I, 147
 Бернат из Люблина (Biernat z Lublina) I, 30, 31, 155
 «Беседа Харона с Палинуром» («Dialog Palinura z Charonem») I, 31
 «Жизнь Эзопа Фригийца» («Żywot Ezora Fryga mędrca obyczajnego z przypowieściami jego») I, 30, 31
 «Рай души» («Raj duszny») I, 30, 31
 Бернатович (Bernatowicz) Феликс I, 191, 574
 «Неразумные обеты. Письма двух влюбленных, живущих на берегах Вислы» («Nierozsądne śluby. Listy dwojga kochanków na brzegach Wisły mieszkających») I, 191
 «Повести из местных преданий и обычаев» («Powieści z podań ludu i obyczajów krajowych») I, 191
 «Поята дочь Лездейки, или Литвины в XIV веке» («Pojata, córka Lezdejki, albo Litwini w XIV wieku») I, 191
 Бернацкий Миколай — см. Родоць
 «Беседа магистра Поликарпа со смертью» («Dialog mistrza Polikarpa ze śmiercią») I, 19, 20
 Бестужев (Марлинский) Александр Александрович I, 228, 241, 296
 Бестужев-Рюмин Михаил Павлович I, 238
 Бженковский (Brzękowski) Ян II, 185
 Бжоза (Brzoza) Ян II, 202
 «Дети» («Dzieci») II, 202
 «Мы строим дом» («Budowali gmach») II, 202
 Бжозовская (Brzozowska) Данута I, 591
 Бжозовский (Brzozowski) Станислав I, 422, 425; II, 41, 42, 46
 «Голоса в ночи» («Głosy wśród nocy») II, 41
 «Идеи» («Idee») II, 41
 «Культура и жизнь» («Kultura i życie») II, 41
 «Легенда Молодой Польши» («Legenda Młodej Polski») II, 42
 «Пламя» («Płomienie») II, 46
 «Современная польская литературная критика» («Współczesna krytyka literacka w Polsce») II, 41
 «Современный польский роман» («Współczesna powieść polska») II, 41
 «Библия королевы Зофии» («Biblia królowej Zofii») I, 14
 Бибровский (Bibrowski) Мечислав II, 258
 Бирковский (Birkowski) Фабиан I, 83
 «Лагерные проповеди» («Kazania obozowe o Bogarodzicy, przy tym Nagrobek Osmanowi») I, 83
 Бисмарк Отто Эдуард Леопольд I, 417, 459
 Близиньский (Błiziński) Юзеф I, 499, 500, 501; II, 106
 «Мартовский кавалер» («Marcowy kawaler») I, 500
 «Обломки» («Rozbitki») I, 500, 501
 «Пан Дамазы» («Pan Damazy») I, 500, 501
 Блок Александр Александрович II, 319, 344
 Боброва (Bobrowa) Иоанна I, 354
 Богомолец (Bohomolec) Францишек I, 107, 112—119, 121, 126, 132, 133, 135, 138, 157
 «Автор комедии» («Autor komedii») I, 117
 «Добрый пан» («Pan dobry») I, 116
 «Женитьба по календарю» («Małżeństwo z kalendarza») I, 116
 «Из одной крайности в другую или у Суеверова другая свадьба» («Staruszkiewicz») I, 116
 «Мот или расточитель» («Marnotrawca») I, 116
 «Осчастливленная нищета» («Nędza uszczęśliwiona») I, 116
 «Фигляцкий» («Figlacki») I, 115
 «Богородица» («Bogurodzica») I, 14, 316
 Богуславский (Bogusławski) Владислав I, 467
 Богуславский (Bogusławski) Войцех I, 116, 143—145, 149, 179
 «Генрих VI на охоте» («Henryk VI na łowach») I, 144

- «Доказательство народной благодарности» («Dowód wdzięczności narodu») I, 144
- «Измахар» («Izkaħar») I, 144, 145
- «Краковяне и горцы» («Krakowiacy i górale») I, 144
- Богусевская (Boguszewska) Елена II, 199, 204, 205
- «Везут кирпич» («Jadą wozy z cegłą») II, 205
- «Висла» («Wisła») II, 205
- «Вся жизнь Сабины» («Całe życie Sabyńy») II, 205
- «Мир слепых» («Świat po niewidomemu») II, 205
- «Полонез» («Polonez») II, 206
- «Эти люди» («Ci ludzie») II, 205
- Бодлер Шарль I, 424
- Бой — см. Бой-Желенский Тадеуш
- Бой-Желенский (Boy-Zeleński) Тадеуш I, 251, 261, 265, 333; II, 13, 61, 132, 198, 211, 219, 220, 281—293, 345
- «Ад женщин» («Pieńko kobiet») II, 198, 290
- «Библиотека Боя» («Biblioteka Boya») II, 198, 199, 287
- «Бронзирования» («Brązownicy») II, 198, 291
- «Живые люди» («Ludzie żywi») II, 285
- «Забавы в кабаре» («Igraszki kabaretowe») II, 283
- «Как покончить с адом женщин?» («Jak skończyć z pieńkiem kobiet») II, 290
- «Когда человек стареет...» («Gdy się człowiek robi starszy...») II, 283
- «Консисторские девицы» («Dzielnice konsystorskie») II, 198, 289, 290
- «Марысенька Собеская» («Marysińka Sobieska») II, 292
- «Мозг и плоть» («Mózg i płeć») II, 287
- «Мольер» («Molier») II, 287
- «Наши оккупанты» («Nasi okupanci») II, 198, 290
- «Новые песенки» («Nowe piosenki») II, 283
- «О весьма невоспитанной польской литературе и её огорченной тетке» («O bardzo niegrzecznej literaturze polskiej i jej straconej ciotce») II, 284
- «Пани Ганская» («Pani Hańska») II, 287
- «Песенки и фразы Зеленого Ша-рика» («Piosenki i fraszki Zielonego Balonika») II, 283
- «Словечки» («Słówka») II, 49, 281, 283—285
- «Ты знаешь край?...» («Znaszli ten kraj?...») II, 285
- «Флирт с Мельпоменой» («Flirt z Melpomeną») II, 198, 288, 289
- «Фредровские итоги» («Obrachunki fredrowskie») II, 292, 293
- Боккаччо Джованни I, 81
- Бокль Генри Томас I, 598
- Болеслав III Кривоустый (Bolesław III Krzywousty) I, 16
- Болеслав II Смелый (Bolesław II Śmiały) I, 13
- Болеслав Храбрый (Bolesław Chrobry) I, 16
- Болеславита — см. Крашевский Юзеф Игнаций
- Бомарше Пьер Огюстен I, 117, 132, 134, 144; II, 199, 287, 346
- Бона (Bona) I, 33, 34
- Бонеры (Bonowie) I, 27
- Боровый (Borowy) Вацлав I, 426
- Брандес Георг I, 469; II, 144
- Брандыс (Brandys) Казимеж II, 224
- Браницкая (Branicka) Элиза I, 354
- Браницкий (Branicki) Францишек Ксаверий I, 135, 173
- Брантом Пьер II, 287
- «Жизнеописание галантных дам» II, 281
- Браун Джон I, 437
- Браун (Braun) Мечислав I, 425
- Бреза (Breza) Тадеуш II, 208, 224
- «Адам Гривальд» («Adam Grywałd») II, 208
- Брехт Бертольд II, 212, 342
- «Трехгрошовая опера» II, 212
- Бродзинский (Brodziński) Анджей I, 146
- Бродзинский (Brodziński) Казимеж I, 186, 191, 192, 195, 209, 220, 280
- «Веслав» («Wiesław») I, 191
- «Замечания по поводу духа польской поэзии» («Uwagi nad duchem poezji polskiej») I, 186
- «О классицизме и романтизме, а также о духе польской поэзии» («O klasycyzmie i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej») I, 186
- «О народности поляков» («O narodowości Polaków») I, 280
- «Стась и Галина» («Staś i Halina») I, 191
- Брожек (Brożek) Ян I, 80

Брокгауз Генрик I, 440
 Броневский (Broniewski) Владислав II, 173, 176, 189, 191, 192, 199, 212, 214, 215, 216, 219, 220, 318—342
 «Адам» («Adam») II, 341
 «Альпийская фиалка» («Fiołek alpejski») II, 336
 «Анка» («Anka») II, 340, 341
 «Аноним» («Anonim») II, 334, 335
 «Амютины глазки» («Bratek») II, 341
 «Баллада» («Ballada») II, 334
 «Баллада о Театральной площади» («Ballada o placu Teatralnym») II, 326, 327
 «Бар «Под Дохлым псом» («Bar «Pod Zdechłym psem») II, 331
 «Бегство» («Ucieczka») II, 321
 «Безработный» («Bezrobotny») II, 327, 328
 «В. Б. Без титула» («W. B. Bez tytułu») II, 335
 «Ветряные мельницы» («Wiatrak») II, 191, 320, 321
 «Висла» («Wisła») II, 338, 339, 340
 «Внуку» («Wnułowi») II, 336
 «Вчера и завтра поэзии в Польше» («Wczoraj i jutro poezji w Polsce») II, 324
 «Гробница Тамерлана» («Grób Tamerlana») II, 333
 «Дамаск» («Damaszek») II, 334
 «Домбровский бассейн» («Zagłębie Dąbrowskie») II, 328, 335
 «Дон Кихот» («Don Kiszot») II, 321
 «Древо отчаяния» («Drzewo rozpaczające») II, 222, 333
 «Друг, нас судьба разделила» («Przyjacielu, los nas poróżnił») II, 329
 «Другу» («Do przyjaciela») II, 340
 «Дымы над городом» («Думу nad miastem») II, 191, 322, 328
 «Зачем мы живем» («Po co żyjemy») II, 334
 «Как это славно...» («Jak to przyjemnie utworzyć czy...») II, 341
 «Каменные бабы» («Baby kamienne») II, 337
 «К друзьям-поэтам» («Do przyjaciół-poetów») II, 332
 «Когда я буду умирать» («A kiedy będę umierał») II, 334
 «Кольцо» («Obrączka») II, 336
 «Концерт» («Koncert») II, 321
 «Легкая атлетика» («Lekka atletyka») II, 327

«Листопады» («Listopady») II, 323
 «Лодзь» («Łódź») II, 324
 «Луна Павлей улицы» («Księżyc ulicy Pawiej») II, 329
 «Магнитогорск, или разговор с Яном» («Magnitogorsk albo rozmowa z Janem») II, 215, 330
 «Мазовше» («Mazowsze») II, 338, 339
 «Майская песня» («Pieśń majowa») II, 335
 «Милая улица» («Ulica Miła») II, 331
 «Мои похороны» («Mój pogrzeb») II, 337
 «Мои поэтические привязанности» («Moje przyjaźnie poetyckie») II, 342
 «Молодость» («Młodość») II, 320
 «Мост Понятовского» («Most Poniatowskiego») II, 335
 «Моя библиотека» («Moja biblioteka») II, 336, 337
 «Моя милая» («Moja miła») II, 334
 «Моя судьба» («Mój los») II, 340
 «Надежда» («Nadzieja») II, 335, 336, 340
 «На смерть революционера» («Na śmierć rewolucjonisty») II, 323
 «Нике» («Nike») II, 323
 «Ничего больше» («Nic więcej») II, 334
 «Новые стихи» («Nowe wiersze») II, 341
 «Обида» («Krzywda») II, 337
 «Об отцветании» («O przekwitaniu») II, 340
 «О самом себе» («O sobie samym») II, 323
 «Освенцимские рассказы» («Opowiadania oświęcimskie») II, 336
 «О соловьиной жестокости» («O słowiczym okrucieństwie») II, 340
 «§» II, 327
 «Парижская Коммуна» («Komuna Paryska») II, 215, 324—326, 328, 335, 336
 «Первое мая» («Pierwszy Maja») II, 335
 «Песнь о гражданской войне» («Pieśń o wojnie domowej») II, 322
 «Печаль и песня» («Troska i pieśń») II, 173, 192, 214, 324, 329
 «Пионерам» («Pionierom») II, 323, 335

«Письмо без адреса» («List bez adresu») II, 334
 «Повесть о жизни и смерти Кароля Вальтера Сверчевского, рабочего и генерала» («Opowieść o życiu i śmierci Karola Waltera Świerczewskiego, robotnika i generała») II, 338
 «Поклон Октябрьской революции» («Pokłon Rewolucji Październikowej») II, 336, 337
 «Полицейские псы в Луцке» («Psy policyjne w Łucku») II, 327
 «Польский солдат» («Żołnierz polski») II, 333
 «Последний клич» («Krzyk ostateczny») II, 214, 332
 «Последняя война» («Ostatnia wojna») II, 320
 «Поэзия» («Poezja») II, 324
 «Поэт» («Poeta») II, 329
 «Поэт и трезвые» («Poeta i trzeźwi») II, 331
 «Прилив» («Przypływ») II, 334
 «Примкнуть штyki» («Bagnet na broń») II, 219, 222, 332, 333
 «Пятьдесят» («Pięćdziesięciu») II, 335
 «50 дней в СССР» («50 dni przez ZSRR») II, 330
 «Рабочие» («Robotnicy») II, 320, 335
 «Рисунок» («Rysunek») II, 334
 «Родной город» («Miasto rodzinne») II, 332
 «Роза» («Róża») II, 322
 «Рука умершей» («Ręka umarłej») II, 334
 «Скерцо» («Scherzo») II, 331
 «Слово о Сталине» («Słowo o Stalinie») II, 336
 «Стихи все короче...» («Coraz krótsze wiersze...») II, 341
 «Стихи о ранней весне, написанные поздней осенью» («Wiersze o wczesnej wiosnie pisane późną jesienią») II, 329
 «Сын покоренной страны...» («Syn podbitego narodu...») II, 333
 «Тела» («Ciała») II, 334
 «Тени» («Cienie») II, 331
 «Товарищам по оружию» («Do towarzyszy broni») II, 328
 «Три залпа» («Trzy salwy») II, 190, 332
 «Умершей» («Do umarłej») II, 336
 «Цветок вишни» («Kwiat wiśniowy») II, 337

«Цитадель» («Cytadela») II, 335
 «Честь и граната» («Cześć i dynamit») II, 215, 330
 «14 апреля» («14 kwietnia») II, 329
 «Элегия о смерти Людвика Варыньского» («Elegia o śmierci Ludwika Waryńskiego») II, 324, 325, 326, 338
 «Ясневый гроб» («Trumna jesionowa») II, 340
 «No pasaran» II, 215, 330
 «Soldat inconnu» II, 320
 Броншевский (Broniszewski) Гжегож I, 133
 «Бессердечный любовник или кокетливая гувернантка» («Kochanek bez serca czyli guwernantka zalotna») I, 133
 «Око за око» («Wet za wet») I, 133
 «Хорошая жена» («Dobra żona») I, 133
 Брун-Бронович (Brun-Bronowicz) Юзеф II, 169, 195, 372
 «Трагедия ошибок Стефана Жеромского» («Stefana Żeromskiego tragedia pomyłek») II, 195, 372
 Брусек — см. Роздзеньский Валентий
 Брюкнер Александр I, 467
 Брюнетьер Фердинанд II, 287
 Брюсов Валерий Яковлевич I, 313
 Буало Никола I, 114, 126, 132, 149, 173
 «Налой» I, 132, 173
 Бугай Ян — см. Бачинский Кшиштоф Камиль
 Будный (Budny) Симон I, 46
 «О важнейших пунктах христианской веры» («O przedniejszych wiary chrześcijańskiej artykułach, to jest o Bogu jedynym, o Synu jego i o duchu św.») I, 46
 «О чине, меч употребляющем» («O urzędzie miecza używającym») I, 47
 Буйницкий (Bujnicki) Теодор II, 218
 Буллингер Генрих I, 55
 Бульвер-Литтон Эдвард Джордж Чарльз I, 558
 «Последние дни Помпеи» I, 558
 Бунин Иван Алексеевич I, 231
 Буонакорси Филипп — см. Каллимах Филипп
 Бурже Поль Шарль Жозеф I, 485, 576; II, 143, 144
 «Ученик» I, 485, 576
 Бурский (Burski) Адам I, 80

Бьюкенен Джордж I, 74
Бэйла — см. Жевуский Генрик
Бэлза (Bełza) Владислав I, 492, 599
Бюргер Готфрид Август I, 195, 196
«Ленора» I, 195, 196
Бялоблцкий (Białobłocki) Бронислав I, 470

Вагнер Рихард I, 429, 437, 440
Важик (Ważyk) Адам I, 426; II, 185, 187, 220, 222
«Очи и уста» («Oczy i usta») II, 187
«Семафоры» («Semaforzy») II, 187
«Сердце гранаты» («Serce granatu») II, 222

Валерий Максим I, 55
Вандурский (Wandurski) Витольд II, 105, 189, 190, 191, 212, 319, 322, 328

«В отеле «Империализм» («W hotelu Imperializm») II, 212
«Представление об Ироде» («Gra o Herodzie») II, 212

«Рабан» («Raban») II, 212
«Сажа и золото» («Sadza i złoto») II, 191

«Смерть на груше» («Śmierć na gruszy») II, 191, 212

«Три залпа» («Trzy salwy») II, 190, 322

Варыньский (Waryński) Людвик I, 462, 497; II, 33, 337

«Кандалная мазурка» («Mazur kajdaniarski») I, 497

Василевская (Wasilewska) Ванда II, 199, 201—203, 220, 361—370

«В борьбе роковой» II, 370

«В Вене» II, 370

«В Германии» II, 370

«В Китае» II, 370

«В Париже и вне Парижа» II, 370

«Гости со всего мира» («Goście z całego świata») II, 362

«Десять дней на Кубе» II, 370

«Звезды в озере» («Gwiazdy w jeziorze») II, 369

«Земля в ярме» («Ziemia w jarzmie») II, 202, 362, 366, 367

«История о первобытном человеке» («Historia o człowieku pierwotnym») II, 362

«Когда загорится свет» («Gdy światło zapłonie») II, 370

«Облик дня» («Oblicze dnia») II, 201, 203, 362, 363, 365

«Песнь над водами» («Pieśń nad wodami») II, 202

«Письма из Рима» II, 370

«Пламя на болотах» («Płomień na bagnach») II, 202, 367, 368

«Просто любовь» («Po prostu miłość») II, 370

«Радуга» («Tęcza») II, 369, 370

«Реки горят» («Rzeki płoną») II, 369

«Родина» («Ojczyzna») II, 201, 364, 365, 366, 367

«Хрустальный шар Христофора Колумба» («Kryształowa kula Krzysztofa Kolumba») II, 362

Василевский (Wasilewski) Эдмунд I, 292, 293, 428

«Вавельский колокол» («Dzwon wawelski») I, 293

«Гимн орлов» («Hymn orłów») I, 293

«Краковяки» («Krakowiaki») I, 293

«Песнь мореходов» («Pieśń żeglazów») I, 293

«Поэзия» («Poezje») I, 292

«Собор на Вавеле» («Katedra na Wawelu») I, 293

Ват (Wat) Александр II, 182

Вацлав из Олеска — см. Залеский Вацлав

Вацлав из Шамотул (Wacław z Szamotuł) I, 27

Вашингтон Джордж I, 130, 169, 173

Вежиньский (Wierzyński) Казимеж II, 178, 181, 198, 220

«Трагическая свобода» («Wolność tragiczna») II, 198

«Фанатические песни» («Pieśni fanatyczne») II, 198

Вейсенгоф (Weysenhoff) Юзеф II, 35

«Жизнь и мысли Зыгмунта Подфилипского» («Żywot i myśli Zygmunta Podfilipskiego») II, 35

«Соболь и панна» («Soból i rapna») II, 35

Вейссенхоф (Wejssenhoff) Юзеф I, 127

Велёпольский (Wielopolski) Александр I, 410

Велёпольская (Wielopolska) Мария Иеханне II, 193

Вельгорский (Wielgorski) Михал I, 156

«О восстановлении прежнего управления...» («O przywróceniu dawnego rządu...») I, 156

Венгерский (Węgierski) Томаш Каэтан I, 113, 130—132, 156, 219

«Беляны» («Bielany») I, 132

«Мысль о поэзии» («Myśli o poezji») I, 131

- «На бал князя Любомирского» («Na bal ks. Marcina Lubomirskiego») I, 131
- «Орган» («Organy») I, 131
- «Портреты пяти Эльжбет» («Portrety pięciu Elżbiet») I, 131
- «Послание ксендзу Венгерскому» («List do księdza Węgierskiego») I, 131
- «Последний вторник» («Ostatni wtorek») I, 131
- «Стихотворение на въезд в Варшаву сенатора Шидловского» («Wiersz na wjazd do Warszawy senatora Szydłowskiego») I, 131
- «Суд четырех министров» («Sąd czterech ministrów») I, 131
- Венявский (Wieniawski) Юлиан I, 480
- Вергилий Марон Публий I, 33, 84, 86, 150, 157, 429
- «Георгики» I, 150
- «Энеида» I, 157
- Верещагин Василий Васильевич I, 540
- Верещака (Wereszczaka) Мария I, 216, 222, 225
- Верхарн Эмиль II, 234
- Вида Марко Джеронимо I, 65
- «Игра в шахматы» I, 65
- Вийон Франсуа II, 198, 287, 344
- Вико Джамбаттиста I, 342
- Виктор (Wiktor) Ян II, 207, 208
- «Вербы над Сеной» («Wierzby nad Sekwaną») II, 207
- «Вспашка паров» («Orka na ugorze») II, 207
- Вильконьский (Wilkoński) Август I, 427
- Винавер (Winawer) Бруно II, 47
- «Конституция с нагайкой» («Konstytucja z nahajką») II, 47
- Винцентий Кадлубек (Wincenty Kadłubek) I, 16, 17, 161
- «Хроника» («Chronica Polonorum») I, 17
- Винчи Леонардо, да I, 433; II, 226
- Виньи Альфред Виктор, де I, 416
- Виртембергская Мария — см. Чарторыская-Виртембергская Мария
- Вислицкий (Wiślicki) Адам I, 460, 468, 470
- «Горох о стену» («Groch na ścianę») I, 468
- Вит (Wit) Юлиуш II, 215, 216
- Витвицкий (Witwicki) Стефан I, 197, 281
- «Баллады и романсы» («Ballady i romanse») I, 196
- Вителио (Вителон, Vitellio, Vitelo) I, 12
- Виткаций — см. Виткевич Станислав Игнаций
- Виткевич (Witkiewicz) Станислав I, 422, 470, 586; II, 9, 158
- Виткевич (Witkiewicz) Станислав Игнаций II, 182, 187, 188, 189, 213, 219, 288
- «В маленькой усадьбе» («W małym dworku») II, 213
- «Ненасыщение» («Nienasycenie») II, 188
- «Новые формы в живописи» («Nowe formy w malarstwie») II, 188
- «Очерки по эстетике» («Szkice estetyczne») II, 188
- «Прощание с осенью» («Pożegnanie jesieni») II, 188
- «Сапожники» («Szewcy») II, 213
- «Театр» («Teatr») II, 188
- «Ян Мачей Кароль Бешеный» («Jan Maciej Karol Wścieklica») II, 213
- Вит Ствош (Wit Stwosz) I, 26
- Витте (Witte) Кароль I, 429
- Вিশоватый (Wiszowaty) Анджей I, 96
- «О религии, согласной с разумом» («Religio rationalis seu de rationis judicio, in controversius etiam theologicis ac religiosis adhibendo, tractatus») I, 96
- Владислав IV Ваза (Władysław IV Waza) I, 83, 93, 103
- Владислав III Варненчик (Władysław III Warneńczyk) I, 30
- Владислав Локеток (Władysław Łokietek) I, 10
- Владислав Ягайло — см. Ягайло
- Владиславиуш (Władysławiusz) Адам I, 88
- «Беседы юноши с девицей» («Rozmowy młodzieńca z panną») I, 89
- «Веселые развлечения и разные шутки» («Krotofile ucieszne i żarty rozmaite») I, 89
- «Приключения и шутовские проделки людей разного состояния» («Przygody i sprawy trefne ludzi stanu wszelakiego») I, 89
- «Франц, секретарь, придворный и усердный слуга князя гульятинского» («Franc, sekretarz, dworzanin i sługa najprzedsiejszy księcia gułtajńskiego») I, 89
- Влодковиц (Włodkowic) Павел I, 20

- Водзицкий (Wodzicki) Людвик I, 461
 «Портфель Станьчика» («TeKa Stańczyka») I, 461
 Войковская (Woykowska) Юлия I, 290
 Войковский (Woykowski) Антоний I, 290
 Войцех из Брудзева (Wojciech z Brudzewa) I, 30
 Волица (Wolica) Анджей II, 192, 202, 213, 214
 «Из каменного дома» («Z kamien-nego domu») II, 213
 «Молоты в ладонях» («Młoty w dłoniach») II, 213
 «Улица Огородова» («Ulica Ogro-dowa») II, 202
 Вольская (Wolska) Марыля II, 22
 «Кувшин малины» («Dzbanek ma-lin») II, 22
 «Осенняя симфония» («Symfonia jesienna») II, 22
 «Праздник солища» («Święto słońca») II, 22
 Вольский (Wolski) Владзимеж I, 295, 296, 361, 376, 377, 381, 428
 «Галька» («Halka») I, 295
 «Домик на улице Глубокой» («Do-mek przy ulicy Głębokiej») I, 376
 «Отец Гилярий» («Ojciec Hilary») I, 295
 «Повстанческие песни» («Śpiewy powstańcze») I, 381
 Вольтер Мари Франсуа I, 107, 118, 120, 131, 132, 148, 152, 155, 157, 170, 173, 219, 388, 516; II, 287
 «Блудный сын» I, 157
 «Воспитание девушки» I, 219
 «Воспитание принца» I, 219
 «Генриада» I, 150, 170
 «Китайский сирота» I, 157
 «Орлеанская девственница» I, 132, 219
 «Письма» I, 131
 «Танкред» I, 118
 «Что нравится дамам» I, 173
 Вольф Фридрих II, 212
 «Дианкалы» II, 212
 Вордсворт Уильям I, 174
 Воровский Вацлав Вацлавович I, 339
 Воронич (Woronicz) Ян Павел I, 145
 Ворцель (Worcell) Станислав I, 246, 272
 «Воспоминания безработных» («Pa-miętniki bezrobotnych») II, 203
 «Воспоминания крестьян» («Pamięt-niki chłorów») II, 203
 Врублевский (Wróblewski) Валерий I, 462
 Врхлицкий Ярослав I, 492, 609
 Вуек (Wujek) Якуб I, 55
 «Постилла» («Postille mniejszej części pierwsza ozimia, to jest krótkie kazania albo wykłady Ewangeliej na każdą niedzielę i na każde święto... Część wtora letnia») I, 55
 Выбицкий (Wybicki) Юзеф I, 111, 136, 144, 145
 «Дворянин во мещанстве» («Szlach-cic mieszczańinem») I, 136, 144
 «Зыгмунт Август» («Zygmunt August») I, 136
 «Мазурка Домбровского» (Mazu-rek Dąbrowskiego) I, 145
 «Мужичок» («Kmiotek») I, 136
 «Полька или осада Трембовли» («Polka czyli oblężenie Trem-bowli») I, 136
 «Самнитка» («Samnitki») I, 136
 «Тройки на масленицу» («Kulig») I, 136
 Выгодский (Wygodzki) Станислав II, 213
 «Призыв» («Apel») II, 213
 «Стихия листвы» («Żywiół liścia») II, 213
 «Хлеб насущный» («Chleb pow-szedni») II, 213
 Выка (Wyka) Казимеж I, 426; II, 175, 181, 224, 380
 Высоцкая (Wysocka) Станислава II, 36
 Выспяньский (Wyspiański) Стани-слав I, 444, 448; II, 11, 17, 21, 25, 35—38, 45, 49, 74, 95, 103, 114—139, 169, 212, 279, 285, 345, 378
 «Акрополь» («Akropolis») II, 119, 120, 139
 «Ахиллеяда» («Achilleis») II, 120
 «Болеслав Смелый» («Bolesław Smiały») II, 37, 120, 125
 «Варшавянка» («Warszawianka») II, 37, 118, 120, 127, 128
 «Возвращение Одисея» («Powrót Odysa») II, 120, 122
 «Даниил» («Daniel») II, 117
 «Зыгмунт Август» («Zygmunt August») II, 120
 «Казимеж Великий» («Kazimierz Wielki») II, 37, 118, 125, 126
 «Книжка — мое утешение» («Po-ciecho moja, ty, książeczko») II, 21

- «Когда наш грустный мир по-
кину» («Gdy przyjdzie mi ten
świat porzucić») II, 21
- «Королева польской короны»
(«Królowa Polskiej Korony») II,
117
- «Легенда» («Legenda») II, 37, 118,
124, 125
- «Легенда I» («Legenda I») II, 120
- «Легенда II» («Legenda II») II,
120
- «Легион» («Legion») II, 118, 120,
130—132
- «Лелевель» («Lelewel») II, 118,
120, 130, 131
- «Мелеагр» («Meleager») II, 118,
120, 121
- «Ноябрьская ночь» («Noc listopa-
dowa») II, 37, 120, 126, 129, 130
- «Освобождение» («Wyzwolenie») I,
444; II, 37, 119, 120, 131, 138, 212
- «Проклятие» («Klątwa») II, 118,
120, 122, 123
- «Протесилай и Лаодамия» («Pro-
tesilas i Laodamia») II, 118, 120
- «Свадьба» («Wesele») II, 37, 103,
119, 120, 132—137, 378, 379
- «Святой Станислав» («Święty Sta-
nisław») II, 125
- «Скалка» («Skalka») II, 120
- «Судьи» («Sędziowie») II, 120, 122
- Вэнжик (Wężyk) Францишек I, 150,
189
- «Окрестности Кракова» («Okolice
Krakowa») I, 189
- Вяземский Петр Андреевич I, 230
- Габриэля — см. Жмиковская Нар-
циза
- Гаврилюк Александр Акимович II,
199
- Гайцы (Gajcy) Тадеуш II, 221
- Галай Ярослав Александрович II,
199
- Галецкий Тадеуш — см. Струг Анд-
жей
- Галица (Galica) Анджей II, 87
- Галка (Gałka) из Добчина Анджей
I, 20
- «Песнь о Виклефе» («Pieśń o Wik-
lefiu») I, 20
- Галл Аноним (Gall Anonim) I, 14,
16, 17
- «Хроника» I, 14, 16
- Галчиньский (Gałczyński) Констан-
ты Ильдефонс I, 162, 425; II, 192,
217, 220, 343—360
- «Анинские ночи» («Anińskie
pосе») II, 350
- «Бал у Соломона» («Bał u Salo-
mona») II, 352
- «Бедный Лоло» («Biedny Lolo») II,
352
- «Благодарственная песня» (Pieśń
dziękczynna) II, 358
- «Бросаю цветы на рельсы»
(«Kwiaty na tor») II, 358
- «Варшавяне» («Warszawianie») II,
352
- «Визит» («Wizyta») II, 351
- «Вит Ствош» («Wit Stwosz») II,
358—360
- «Всё колеблется» («Wszystko się
chwije») II, 353
- «Въезд на ките» («Wjazd na wie-
lorybie») II, 357
- «Две гитары» («Dwie gitary») II,
358
- «Дымящаяся печка» («Dymiący
piecyk») II, 355
- «Заколдованная пролётка» («Za-
czarowana drożka») II, 355, 356
- «Зеленый гусь» («Zielona gęś») II,
354, 355, 358, 359
- «Зима в школьной хрестоматии»
(«Zima z wypisów szkolnych») II,
353
- «Зоосад» («Zoo») II, 345
- «Импрессарио и поэт» («Impresario
i poeta») II, 349
- «Конец света» («Koniec świata») II,
346, 349
- «Лирика, лирика, нежная дина-
мика» («Liryka, liryka, tkliwa
dynamika») II, 357
- «Лирические стихи» («Wiersze li-
ryczne») II, 357
- «Лирический разговор» («Roz-
mowa liryczna») II, 356
- «Могила Красидкого» («Grób Kra-
sidkiego») I, 162
- «Молитва ангелу хранителю»
(«Modlitwa do Anioła Stróża») II,
351
- «Молитва польского поэта» («Mod-
litwa polskiego poety») II, 349
- «Народная забава» («Ludowa za-
bawa») II, 347, 348, 349
- «На смерть бабочки, раздавленной
грузовиком» («Na śmierć
motyla») II, 345
- «Недоразумения» («Nieporozumie-
nia») II, 349
- «Ниобея» («Niobe») II, 358, 359,
360

«Обручальные кольца» («Ślubne obrączki») II, 357
 «О моей поэзии» («O mej poezji») II, 350
 «О нашем хозяйстве» («O naszym gospodarstwie») II, 351
 «Описание дома поэта» («Opis domu poety») II, 351
 «Папаша» («Tatusz») II, 352
 «Перед мавзолеем Ленина» («Przed mauzoleum Lenina») II, 357
 «Песни» («Pieśni») II, 358, 360
 «Песня о флаге» («Pieśń o fladze») II, 353
 «Песня херувимов» («Pieśń cherubimńska») II, 349
 «Письма с фиалкой» («Listy z fiołkiem») II, 354
 «Письмо из плена» («List jeńca») II, 353
 «Порфирион Ослик или Клуб святотатцев» («Porfiryon Osielek, czyli klub świętokradców») II, 352
 «Поэтические произведения» («Utwory poetyckie») II, 217
 «Призыв, летящий по свету» («Przez świat idzie wołanie») II, 358
 «Путешествие Хризостома Бульвеция в Темноград» («Chryzostoma Bulwiecia podróż do Ciemnogrodu») II, 358
 «Разговор городов» («Rozmowa miast») II, 358
 «Распродажа поэзии» («Wyprowadź poezji») II, 352
 «Реквием?» («Requiem?») II, 358
 «Сервус, мадонна» («Servus, madonna») II, 348, 349, 351
 «Скумбри в томате» («Skumbrie w tomacie») II, 353
 «Смерть интеллигента» («Śmierć inteligenta») II, 355
 «Смерть поэта» («Śmierć poety») II, 352
 «Страшная жаба» («Strasna zaba») II, 353
 «Уж столько лет я тебя люблю» («Już kocham cię tyle lat») II, 351
 «Фарландия» («Farlandia») II, 351, 352
 «Целую музе ножки» («Muzie póżki sałuje») II, 349
 «Чиновник, скрепки и лев» («Urzędnik, spinałki i lew») II, 352, 353

«Эзон свежевыкрашенный» («Ezon świeżo malowany») II, 358, 359
 «Ars poetica» II, 357
 «Grüssen aus Polen» II, 352
 «Insula Timor» II, 353
 «Noctes aninenses» II, 351
 Гамсун Кнут II, 36
 Гарчиньский (Garczyński) Стефан I, 108
 «Анатомия Речи Посполитой, сынам отчизны в назидание» («Anatomia Rzeczypospolitej Polskiej synom ojczyzny ku przestrodze poprawie...») I, 108
 Гарчиньский (Garczyński) Стефан I, 211, 212, 213
 «Битва под Гроховом» («Bitwa pod Grochowem») I, 213
 «К народам» («Do ludów») I, 213
 Гауптман Гергарт II, 104, 117
 Гашек Ярослав II, 212
 «Бравый солдат Швейк» II, 212
 Гашиньский (Gaszyński) Константы I, 212
 Гейденрайх (Heidenreich) Михал I, 610
 Гейм Георг II, 304
 «Бог города» II, 304
 «Демоны города» II, 304
 Гейне Генрих I, 424, 429, 492, 508, 609
 «Атта Троль» I, 609
 «Еврейские мелодии» I, 609
 «Путевые картины» I, 609
 «Путешествие на Гарц» I, 609
 «Рыцарь Олаф» I, 609
 «Серафима» I, 609
 Гегель Георг Вильгельм Фридрих I, 288, 309, 310, 349, 355, 405, 429
 Геллерт Христиан Фюрхтеготт I, 176
 Гемпель (Hempel) Ян II, 189, 330
 Генрих Валуа I, 65, 67
 Гервер Георг I, 431
 Гервер Эмма I, 431
 Гердер Иоганн Готфрид I, 219, 342
 Герцен Александр Иванович I, 230, 231, 241, 246—248, 431, 436, 440, 465, 610; II, 46
 «Былое и думы» I, 248
 Герьмский (Gierzyński) Александр I, 466
 Гесснер Саломон I, 120
 Гёте Иоганн Вольфганг I, 147, 183, 191, 196, 199, 207, 219, 225, 235, 243, 352; II, 279
 «Герман и Доротея» I, 243
 «Страдания молодого Вертера» I, 147, 191

«Фауст» I, 207
 Гетель (Goetel) Фердинанд II, 193, 198
 «Под знаком фашизма» («Pod znakiem faszyzmu») II, 198
 Гжегож из Санока (Grzegorz z Sanoka) I, 29, 30
 Гжегож Павел из Бжезин (Grzegorz Paweł z Brzezini) I, 47
 Гладков Федор Иванович II, 200
 «Энергия» II, 200
 Глинка Михаил Иванович I, 229
 Глинская (Glińska) Теофиля I, 139
 «Щорсы» («Szczorse») I, 139
 Гловацкий Александр — см. Прус Болеслав
 Гнатовский (Gnatowski) Ян I, 600
 «Гнезненские проповеди» («Kazania gnieźnieńskie») I, 13
 Гоголь Николай Васильевич I, 246, 371, 385, 405, 407, 476, 502, 564, 574; II, 212, 273, 342
 «Записки сумасшедшего» I, 405
 «Мертвые души» I, 405, 564
 «Тарас Бульба» I, 574
 «Шинель» I, 405
 Гodebsкий (Godebski) Циприан I, 145, 146
 «Гренадер-философ» («Grenadier-filozof») I, 146
 «Стих к польским легионерам» («Wiersz do legiów polskich») I, 146
 Голишевский (Goliszewski) Гжегож I, 133
 «Коварная дружба или любовь без счастья» («Podstępna przyjaźń, czyli miłość bez szczęścia») I, 133
 Голувинский (Hołowiński) Игнаций I, 393
 Голсуорси Джон II, 269
 «Сага о Форсайтах» II, 269
 Гольбах Поль Анри I, 151
 Гольдони Карло I, 114, 116, 132, 258
 Гольдсмит Оливер I, 174
 Гольцев Виктор Александрович I, 534, 535
 Голяньский (Golański) Филип Нериуш I, 114
 Гомбрович (Gombrowicz) Витольд II, 211, 220
 «Фердыдурке» («Ferdydurke») II, 211
 Гомер I, 441, 540, 562, 574; II, 115, 122
 «Илиада» I, 32, 67, 68, 246, 574; II, 118, 121, 233
 «Одиссея» I, 441; II, 121

Гомулицкий (Gomulicki) Виктор I, 492, 493—496
 «Варшавянка» («Warszawianka») I, 494
 «Вождем народа» («Wodzem ludu») I, 493
 «В окне напротив» («W oknie naprzeciwko») I, 493
 «На Канонии» («Na Kanonii») I, 493
 «Накормить голодного» («Głodnego nakarmić») I, 494
 «На пепелище» («Na zgliszczach») I, 494
 «Нищие» («Nędzarze») I, 494
 «Новые песни» («Nowe pieśni») I, 493
 «Остатки» («Ostatki») I, 494
 «Песнь о Гданьске» («Pieśń o Gdańsku») I, 493
 «Под ударом» («Pod ciosem») I, 493
 «Помещичий сын» («Syn obywatelski») I, 493
 «Похороны актера» («Pogrzeb aktora») I, 494
 «Стихотворения» («Poezje») I, 493
 «Уличные строфы» («Strofy uliczne») I, 493
 «Француженка» («Francuzica») I, 494
 «El moli rachmim» I, 493
 Гомулицкий (Gomulicki) Юлиуш Виктор I, 426
 Гомулка (Gomółka) Миколай I, 27, 74
 Гонсёрек — см. Клерыка Станислав
 Гончаров Иван Александрович I, 524; II, 273
 «Обрыв» I, 524
 Гораций I, 33, 42, 61, 62, 72, 118, 133, 138, 149, 157, 168, 180, 429, 441
 Горещкий (Gorecki) Антоний I, 146, 189
 «Дума о генерале Грабовском» («Duma o generale Grabowskim») I, 146
 «Дума о Закшевском» («Duma o Zakrzewskim») I, 146
 «Думы» («Dumy») I, 146
 «Краковяки, принесенные в дар полякам» («Krakowiaki ofiarowane polkom») I, 146
 «Штурм ущелья под Сомосьеррой» («Zdobycie wąwozów pod Somo-sierrą») I, 146
 Горький Алексей Максимович I, 339, 576; II, 36, 39, 40, 47, 111, 200, 277

- «Варвары» II, 111
 «В людях» II, 200
 «Детство» II, 200
 «Мещане» II, 111
 «Мои университеты» II, 200
 «Песня о Соколе» II, 47
 «Разрушение личности» I, 339
- Гославский (Goślawski) Мауриций I, 201, 211—213
 «Мазурка в честь диктатора» («Mazur na cześć dyktatora») I, 213
 «Могилы Праги» («Mogily Pragi») I, 213
 «На смерть Пестеля, Муравьева и всех погибших за русскую свободу» («Na śmierć Pestela, Murawiewa i innych męczenników rosyjskiej wolności») I, 201
 «Подolia» («Podole») I, 201
 «Поэзия» («Poezje») I, 201
- Готтлиб (Gottlieb) Генрик II, 182
 Готье Теофиль I, 423, 429, 558
 «Роман мумии» I, 558
- Гоффман Эрнст Теодор I, 389, 392; II, 344
- Гощинский (Goszczyński) Северин I, 198, 200, 201, 204, 206, 207, 209, 211, 212, 254, 272, 276, 277, 282, 284, 285, 292, 305, 430, 434, 438; II, 56
 «Боевая музыка» («Muzyka wojskowa») I, 284
 «Дневник путешествия в Татры» («Dziennik podróży do Tatrów») I, 284
 «Каневский замок» («Zamek Kaniowski») I, 206, 207, 209, 285
 «Ковчег свободы» («Korab wolności») I, 201
 «Молитва свободного» («Modlitwa wolnego») I, 201
 «Новая эпоха польской поэзии» («Nowa epoka poezji polskiej») I, 276, 284
 «Песнь веры» («Pieśń wiary») I, 284
 «Песнь вулкана» («Pieśń wulkanu») I, 200
 «Пир мести» («Uczta zemsty») I, 201
 «Побудка» («Pobudka») I, 212
 «Призрак рабства» («Larwa niewoli») I, 200
 «Собутка» («Sobótka») I, 284
 «Сочинения» («Pisma») I, 284
 «Три струны» («Trzy struny») I, 284
- Гоявичинская (Gojawczyńska) Поля II, 206, 207
 «Будничный день» («Powszedni dzień») II, 206
 «Девушки с Новолипок» («Dziewczęta z Nowolipiek») II, 207
 «Земля Эльжбеты» («Ziemia Elżbiety») II, 206
 «Огненные столбы» («Słupy ogniste») II, 207
 «Райская яблоня» («Rajska jabłoń») II, 207
- Грабовецкий (Grabowiecki) Себастиан I, 83
 «Мартин Лютер и его нечестие» («Martinus Luter eiusque levitas») I, 83
 «Собрание рифм духовных» («Sętnik rymów duchownych») I, 83
- Грабовский (Grabowski) Михал I, 159, 198, 271, 303, 308, 390, 391, 393, 396, 397, 402
 «Литература и критика» («Literatura i krytyka») I, 308
- Грелль (Grell) Михал I, 164
- Грибоедов Александр Сергеевич I, 380
- Гроттгер (Grottger) Артур I, 466; II, 115
- Гроховяк (Grochowiak) Станислав I, 425
- Грубинский (Grubiński) Вацлав II, 211
- Грушецкий (Gruszecki) Артур I, 470, 489, 586; II, 31, 32, 152
 «Доменщик» («Hutnik») II, 31
 «Кроты» («Krety») II, 31
- Гурницкий (Górnicki) Лукаш I, 38, 39, 44, 48, 64
 «История Короны польской» («Dzieje w Koronie Polskiej... od roku 1538 aż do roku 1572») I, 38
 «Польский придворный» («Dworzanin polski») I, 38, 39, 48
 «Путь к полной свободе» («Droga do zupełnej wolności») I, 38
 «Разговор поляка с итальянцем о польских законах и вольностях» («Rozmowa Polaka z Włochem o wolnościach i prawach polskich») I, 38
- Гурская (Górska) Галина II, 99, 204, 206, 220
 «Барак горит» («Barak płonie») II, 206
- Гурский (Górski) Артур II, 12, 13, 15
 «Молодая Польша» («Młoda Polska») II, 12

- «Monsalvat» II, 13
 Гус Ян I, 20
 Гуссовский (Гуссовчик, из Гусова, Hussowski) Миколай I, 33, 34
 «О виде и дикости зубра и охоте на него» («Carmen... de statura, feritate ac venatione bisontis») I, 34
 Гюго Виктор I, 386, 410, 416, 424, 426, 464, 504
 «Бургграфы» I, 504
 «Отверженные» I, 410
- Давид (Dawid) Ян Владислав II, 16, 38
 Даниловский (Daniłowski) Густав II, 43, 44
 «Из минувших дней» («Z dni minionych») II, 44
 «Ласточка» («Jaskółka») II, 44
 «Поезд» («Pociąg») II, 44
 Данте Алигьери I, 183, 219, 312, 321, 350, 430, 438, 441, 506
 «Божественная комедия» I, 321, 430, 506
 Дантышек (Dantyszek) Ян I, 33
 «Жизнь Яна Дантышка» («Vita Joannis de Curia Dantisci») I, 33
 «О бедствиях нашего времени» («De nostrorum temporum calamitatibus silva») I, 33
 Дарвин Чарлз I, 460, 537, 585, 586, 590; II, 271
 Декарт Ренэ I, 151
 Деккер Томас I, 93
 Делиль Жак I, 138, 150
 «Парки» I, 138, 150
 Дельвиг Антон Антонович I, 230
 Дембинский (Dembński) Генрик I, 180, 437
 Дембовский (Dembowski) Эдвард I, 288, 290, 291, 293, 294, 297, 309, 310, 339, 348, 367, 402
 «Молодая варшавская словесность» («Młoda piśmiennosc warszawska») I, 293
 «О драме в нынешней польской литературе» («O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim») I, 309
 «Очерк польской словесности» («Piśmiennictwo polskie w zarysie») I, 291, 309
 Депорт Филипп I, 67
 «Прощание с Польшей» I, 67
 Дегуш Филипп I, 117
 Джевецкий (Drzewiecki) Генрик II, 202, 203, 362
- «Кисловцы» («Kwaśniacy») II, 202, 203, 362
 Джефферсон Томас I, 169
 Джонсон Самюэл I, 173
 «Расселас, принц абиссинский», I, 173
 Джотто ди Бондоне I, 609
 Дзвонковский — см. Ян Дзвонковский
 Дзежковский (Dzierkowski) Юзеф I, 290, 305, 306, 361, 378
 «Двое близнецов» («Dwaj bliźnięta») I, 378
 «Картинки из жизни и путешествий» («Obrazy z życia i podróży») I, 305
 «Найденыш» («Znajda») I, 378
 «Повести из светской жизни» («Powieści z życia towarzyskiego») I, 305
 «Салон и улица» («Salon i ulica») I, 305
 «Семья в салоне» («Rodzina w salonie») I, 378
 «Фокусники» («Kuglarze») I, 305
 Дибич Иван Иванович I, 212
 Дидро Дени I, 114, 117, 132, 144, 151, 152, 155, 516; II, 199, 287
 Диккенс Чарлз I, 304, 371, 376, 385, 407, 464, 476, 502, 536, 540, 542, 565; II, 311
 Длугош (Długosz) Ян I, 27, 28, 30
 «История Польши» («Annales seu cronicae incluti regni Poloniae») I, 27, 28
 Дмоховский (Dmochowski) Францишек Ксаверий I, 114, 124, 126, 140, 148
 «Искусство поэзии» («Sztuka rytmotwórcza») I, 114, 126
 «Об установлении и падении Конституции 3 мая» («O ustanowieniu i upadku Konstytucji 3 maja») I, 140
 Дмоховский (Dmochowski) Франтишек Салезий I, 209
 Добжанский (Dobrzański) Ян I, 371
 «Литературные записки» («Zapiski literackie») I, 371
 Добровольский (Dobrowolski) Станислав Ришард I, 425; II, 192, 214, 215
 «Возвращение на Повислье» («Powrót na Powiśle») II, 214, 215
 «Яносик с Тарховой» («Janosik z Tarchowej») II, 214, 215
 Добролюбов Николай Александрович I, 241, 464, 610; II, 288
 Доленга-Мостович (Dolega-Mostowicz) Тадеуш II, 204

«Карьера Никодима Дызмы» («Kariera Nikodema Dyzmy») II, 204
Долэнга Ходаковский — см. Ходаковский

Домбровская (Dąbrowska) Мария II, 195, 203, 266—280

«Беседа о литературе» («Gawęda o literaturze») II, 279

«Беседа о читателях» («Gawęda o czytelnikach») II, 279

«Ветка черешни» («Gałąź czereśni») II, 267

«Волчата с черного двора» («Wilczęta z czarnego podwórza») II, 275

«Выполнение земельной реформы» («O wykopaniu reformy rolnej») II, 267

«Гений—сирота» («Geniusz sierocy») II, 276

«Дети родины» («Dzieci ojczyzny») II, 267

«Дикая трава» («Dzikie ziele») II, 268

«Жизнь и творчество Эдварда Абрамовского» («Życie i dzieło Edwarda Abramowskiego») II, 267

«Ксёндз Филин» («Ksiądz Filip») II, 275

«Литературная профессия как служение обществу» («Zawód literacki jako służba społeczna») II, 276

«Люди оттуда» («Ludzie stamtąd») II, 195, 268, 269, 274

«Мелюзга» («Drobiazg») II, 275

«Мысли о делах и людях» («Myśli o sprawach i ludziach») II, 279

«На деревне свадьба» («Na wsi wesele») II, 277, 278

«Ночи и дни» («Noce i dnie») I, 560; II, 173, 203, 269—275

«Ночная встреча» («Nocne spotkanie») II, 277

«Об объединенной Польше» («O zjednoczonej Polsce, jej mieszkańcach i gospodarce») II, 267

«Очерки о поездке» («Szkice z podróży») II, 279

«Очерки о Конраде» («Szkice o Conradzie») II, 280

«Паломничество в Варшаву» («Pielgrzymka do Warszawy») II, 277

«Пани Зося» («Pani Zosia») II, 277

«Панна Винчевская» («Panna Winiewiczowska») II, 275

«Первый день в школе» («Pierwszy dzień w szkole») II, 275

«Перепутье» («Rozdroże») II, 276

«Победа Дионизия» («Triumf Dionizego») II, 269

«Признаки жизни» («Znaki życia») II, 275

«Приключения мыслящего человека» («Przygody człowieka myślącego») II, 280

«Рукопожатие. Трактат о кооперативном движении» («Ręce w uścisku. Rzec o spółdzielczości») II, 267

«Самый дальний путь» («Najdalsza droga») II, 268

«Станислав и Богумил» («Stanisław i Bogumił») II, 277

«Стёклышко» («Szkielko») II, 275

«Третья осень» («Trzecia jesień») II, 277

«Улыбка детства» («Uśmiech dzieciństwa») II, 267

«Утренняя звезда» («Gwiazda zapałna») II, 277

«Финляндия — образцовая страна кооперации» («Finlandia — wzorowy kraj kooperacji») II, 267

«Чистые сердца» («Czyste serca») II, 275

Домбровский (Dąbrowski) Ярослав I, 441, 462

Достоевский Федор Михайлович I, 465, 518, 551; II, 11, 83, 144, 212, 342

«Преступление и наказание» I, 518

Дрогошевский (Drogoszewski) Аупеллий I, 524, 532

Дроздовский (Drozdowski) Ян I, 133

«Литератор по бедности» («Literat z biedy») I, 133

«Ухаживание из услуги» («Umizgi dla przysługi») I, 133

Дружбацкая (Družbacka) Эльжбета I, 106, 107

«Описание четырех времен года» («Opisanie czterech części roku») I, 107

«Собрание ритмов духовных, панегирических, моральных и светских» («Zbiór rytmów duchownych, panegirycznych, moralnych i światowych») I, 107

Дрэпер Джон Вильям I, 598

Дунин-Борковский (Dunin-Borkowski) Александр Лешек I, 254, 282, 290, 306, 371

- «Захолустье» («Parafiańszczyzna») I, 306
- «Не-повести и не-трактаты» («Niepowieści i nierozprawy») I, 306
- «Польская словесность» («Powieściopisarstwo polskie») I, 371
- Дунин-Борковский (Dunin-Borkowski) Юзеф I, 211, 282, 286, 290
- «Пелтевские сонеты» («Sonety pełtewne») I, 286
- «Сочинения» («Pisma») I, 286
- Дунин-Марцинкевич Викентий Иванович I, 450
- Дыбальский (Dybalski) Анджей II, 62
- Дыгасиньский (Dygasiński) Адольф I, 461, 470, 488, 489, 501, 585—595; II, 103
- «Ас» («As») I, 590
- «Бельдонец» («Beldonek») I, 489, 594
- «Братья Татары» («Bracia Tatarzy») I, 593
- «В неволе у человека» («W niewoli u człowieka») I, 591
- «Водка» («Gorzałka») I, 593
- «Волк, собаки и люди» («Wilk, psy i ludzie») I, 489, 590, 592
- «Воробьи» («Wróble») I, 590
- «Голод и любовь» («Głód i miłość») I, 591, 592
- «Голод и совесть» («Głód i sumienie») I, 589
- «Дворовые драмы» («Podwórzowe dramata») I, 588, 590, 592
- «Дни и ночи в канторке» («Dni i nocy w kantorze») I, 587
- «За корову» («Za krowę») I, 586, 588
- «Заяц» («Zając») I, 489, 590, 594, 595
- «Крайний» («Krańcowy») I, 595
- «Куба Гонсёр» («Kuba Gąsior») I, 589
- «Кульг свет» («Kult światła») I, 589
- «Лесной вор» («Złodziej leśny») I, 589
- «Лиса» («Lis») I, 590
- «Любовь без гнезда» («Miłość bez gniazda») I, 590
- «Любондзкие драмы» («Dramaty lubądzkie») I, 594
- «Маргеля и Маргелька» («Margiela i Margielka») I, 489, 594, 595
- «Мацек Фула» («Maciek Fuła») I, 592
- «На варшавской мостовой» («Na warszawskim bruku») I, 591, 592
- «На гробик» («Na trumienkę») I, 593
- «На защите детей» («W obronie dzieci») I, 590
- «Найденый» («Znajdka») I, 595
- «На небе и на земле» («Na niebie i na ziemi») I, 588
- «На останках животного» («Na zwłokach zwierzęcia») I, 589
- «На панском дворе» («Na pańskim dworze») I, 489, 591
- «Начальное обучение дома и в школе» («Pierwsze nauczanie w domu i w szkole») I, 586
- «Недотепа» («Niezdara») I, 592
- «Новые тайны Варшавы» («Nowe tajemnice Warszawy») I, 588
- «От деревни до деревни» («Ze wsi do wsi») I, 588
- «Пан Енджей Пищальский» («Pan Jędrzej Piszczalski») I, 593
- «Перед отлётом» («Na odlocie») I, 590
- «Письма из Бразилии» («Listy z Brazylii») I, 578, 593
- «Поджигательница» («Podpalaczka») I, 588
- «Праздник жизни» («Gody życia») I, 590, 595
- «При церкви» («Przy kościele») I, 588
- «Прожорливый мужик» («Zerty chłor») I, 588
- «Слома голову» («Na złamanie karku») I, 593
- «Собачья доля» («Psia dola») I, 590
- «Собственники» («Właściciele») I, 489, 589, 594
- «Фон Мольткен» («Von Molken») I, 591, 592
- «Франт» («Alegant») I, 588
- «Что делается в гнездах» («Co się dzieje w gniazdach») I, 590, 592
- «Чудесные сказки» («Cudowne bajki») I, 595
- Дыгат (Dygat) Станислав II, 224
- Дюма Александр (отец) I, 378, 385, 416, 574
- Дюма Александр (сын) I, 498; II, 287
- Еврипид II, 69
- Едлич (Jedlicz) Юзеф II, 87
- Еж (Jeż) Теодор Томаш I, 361, 377,

- 394, 410, 411, 417, 469, 472, 474, 475, 486, 574, 602; II, 64
- «Асан» («Asan») I, 474
- «Василь Голуб» («Wasył Holub») I, 377, 474
- «Веретено» («Wrzeciono») I, 474
- «Гандзя Загорницкая» («Handzia Zahornicka») I, 377
- «Григор сердечный» («Hryhor serdeczny») I, 474
- «Жертвы» («Ofiary») I, 474
- «На рассвете» («W zaraniu») I, 474
- «Очаровательная» («Urocz») I, 474
- «Под обухом» («Pod obuchem») I, 474
- «Рассказ Стася» («Opowiadanie Stasia») I, 474
- «Ускоки» («Uskoki») I, 474
- «Шандор Ковач» («Szandor Kowacz») I, 474
- «Шляхетская дипломатия» («Dyplomacja szlachecka») I, 474
- «Эти и те» («Ci i tamci») I, 474
- Езерский (Jezierski) Францишек Салезий I, 124, 125, 129, 130, 178
- «Говорэк герба Равич» («Goworek herbu Rawicz») I, 125
- «Дух покойницы Бастилии» («Duch nieboszczki Bastylii») I, 129
- «Жепиха, мать королей» («Rzepicha, matka królów») I, 124
- «Катехизис о тайнах польского правления» («Katechizm o tajemnicach rządu polskiego») I, 130
- «Некоторые слова, собранные в алфавитном порядке» («Niektóre wyrazy porządkiem abecadła zebrane») I, 129
- «Обращение к городскому сословию» («Głos naprędce do stanu miejskiego») I, 129
- «Размышления о нешляхетском сословии в Польше» («Uwagi nad stanem nieszlacheckim w Polsce») I, 130
- Екатерина II I, 152, 155, 173
- Елагина Авдотья Петровна I, 232
- Елента (Jellenta) Цезарий II, 16
- «Форпосты цивилизации» («Forpocztu») II, 16
- Есенин Сергей Александрович II, 190, 319, 342
- Еске-Хоиньский (Jeske-Choiński) Теодор I, 487, 600
- «Жалоба крестьян» («Lament chłopski») I, 91
- «Жалоба крестьян на господ» («Lament chłopski na panu») I, 91
- «Жалоба крестьян на худые годы» («Lament chłopski na złe lata») I, 91
- Жанлис Мадлен Фелисите I, 147
- Жарновер (Zarnower) Тереза II, 189
- Жевуский (Rzewuski) Вацлав I, 107, 116
- «Владислав под Варной» («Władysław pod Warną») I, 107
- «Жулковский» («Żółkiewski») I, 107
- «Назойливый» («Natręt») I, 107
- «Чудак» («Dziwak») I, 107
- Жевуский (Rzewuski) Генрик I, 112, 176, 271, 301—303, 307, 363, 390, 393, 402, 403, 405, 406, 408, 409, 574
- «Воспоминания пана Северина Соплицы, чесника парнавского» («Pamiętki J. Pana Seweryna Soplicy, cześnika parnawskiego») I, 301, 302
- «Ноябрь» («Listopad») I, 302, 402, 405
- «Нравоописательная смесь» («Mieszaniny obyczajowe») I, 303, 307, 403
- Жевуский (Rzewuski) Северин I, 135, 173
- Желеньский (Zeleński) Владислав II, 282
- Желеньский (Zeleński) Тадеуш — см. Бой-Желеньский Тадеуш
- Желиговский Эдвард — см. Сова Антоний
- Желябов Андрей Иванович II, 337
- Жеромский (Zeromski) Стефан I, 422, 438, 466, 488, 545, 549, 551, 560, 572, 583, 593, 595, 603, 605; II, 17, 25, 30, 31, 34—36, 39—41, 43—46, 49, 74, 94, 140—170, 194, 204, 234, 266, 316, 322, 338, 368, 372, 375
- «Ананке» («Ananke») II, 145
- «Ах, если б мне дожить» («Ach, gdybym dożył tej pociechy») II, 144
- «Бездомные» («Ludzie bezdomni») I, 560; II, 34, 94, 152—154, 157, 158, 167
- «Белая перчатка» («Biała rękawiczka») II, 167
- «Белее снега» («Ponad śnieg bielszym się stanie») II, 167
- «Бичи из песка» («Bicze z piasku») II, 167

«Борьба с сатаной» («Walka z szatanem») II, 45, 164, 165
 «Верная река» («Wierna rzeka») II, 46, 163, 169
 «Ветер с моря» («Wiatr od morza») II, 166
 «Висла» («Wisła») II, 166
 «Воскресенье» («Niedziela») II, 145
 «В сетях злосчастия» («W siłach niedoli») II, 142
 «Грех» («Grzech») II, 152
 «Дневники» («Dzienniki») II, 142, 143
 «Доктор Петр» («Doktor Piotr») II, 146, 147, 149
 «Дума о гетмане» («Duma o hetmanie») II, 46, 161
 «Забвение» («Zapomnienie») II, 30, 144—147
 «История греха» («Dzieje grzechu») II, 45, 160, 164
 «Канун весны» («Przedwiośnie») II, 167—169, 194, 195
 «Красота жизни» («Uroda życia») II, 45, 158, 162
 «Курган» («Mogiła») II, 148, 164
 «Луч» («Promień») II, 30, 145, 148, 152
 «Междуморье» («Międzymorze») II, 166
 «Метель» («Zamieć») II, 164
 «Нагая мостовая» («Nagi bruk») II, 159
 «Начало мира труда» («Początek świata pracy») II, 166
 «Непреклонная» («Siłaczka») II, 34, 144, 147, 148
 «Ноктюрн» («Nokturn») II, 159
 «Обращение Иуды» («Nawracanie Judasza») II, 164, 167
 «Организация профессиональной интеллигенции» («Organizacja inteligencji zawodowej») II, 166
 «О солдате-скитальце» («O żołnierzu-tulaczu») II, 36, 150, 156
 «Ошибка» («Pomyłka») II, 167
 «Пепел» («Popioły») I, 583; II, 154—158
 «Перепелочка» («Uciekła mi przepióreczka») II, 167
 «Песня пахаря» («Pieśń rolnika») II, 141
 «Повесть об Удалом Вальгерзе» («Powieść o Udałym Walgierzu») II, 161
 «Поездка на лекцию» («Z odczytem») II, 41
 «Проект Академии польской лите-

ратуры» («Projekt Akademii literatury polskiej») II, 166
 «Расклет на воронье» («Rozdzioba nas kruki, wrony») II, 36, 149, 158
 «Рассказы» («Opowiadania») II, 30, 149, 150
 «Роза» («Róża») II, 40, 49, 161, 212
 «Сизифов труд» («Syzyfowe prace») II, 30, 148, 151
 «Слово о батраке» («Słowo o bandosie») II, 159
 «Собачий долг» («Psie prawo») II, 144
 «Сон о шпаре» («Sen o szpadzie») II, 159
 «Сулковский» (Sułkowski) II, 156, 162
 «Сумерки» («Zmierzch») II, 30, 144, 145
 «Туронь» («Turoń») II, 167
 «Элегия» («Elegia») II, 144
 «Эхо лесов» («Echo leśne») II, 158, 164
 «Charitas» II, 164, 165
 Жид Андре I, 424; II, 287
 Жмиковская (Zmichowska) Нарциса I, 293, 294, 307, 308, 373, 374, 381, 428, 485; II, 198, 282, 292
 «Белая роза» («Biała róża») I, 374
 «Бог с Вами» («Bóg z Wami») I, 381
 «Книга воспоминаний» («Książka pamiątek») I, 308, 373, 374
 «Свободные минуты Габриэли» («Wolne chwile Gabryelli») I, 293
 «Язычница» («Poganka») I, 307
 Жуковский Василий Андреевич I, 195, 196, 230, 232
 «Людмила» I, 195, 196
 Жукровский (Zukrowski) Войцех II, 224
 Жулавский (Żuławski) Ежи II, 21
 Жулковский (Żółkowski) Алоизий I, 466
 Заблоцкий Тадеуш Лада — см. Лада-Заблоцкий Тадеуш
 Заблоцкий (Zabłocki) Францишек I, 113, 130, 133—135, 138—140
 «Выезд литератора» («Odjazd literata») I, 130
 «Есть у пана голова на плечах» («Ma pan rozum») I, 135
 «К князю Чарторыскому» («Do ks. Czartoryskiego») I, 135
 «К фиакрам» («Do fiaków») I, 135

- «На суд сейма» («Do sądu sejmowego») I, 135
- «Описание гения сатиры» («Opisanie geniusza satyry») I, 135
- «По поводу нескольких вздорных и безрезультатных заседаний сейма» («Z okazji kilku bala-mutnych i nieczynnych sesji») I, 135
- «Сарматизм» («Sarmatyzm») I, 134
- «Суеверный» («Zabobonnik») I, 134
- «Ухаживания франтика» («Fircyk w zalotach») I, 133
- Заборовский (Zaborowski) Тимон I, 190
- «Богдан Хмельницкий» («Bohdan Chmielnicki») I, 190
- «Болеслав Храбрый или взятие Киева» («Bolesław Chrobry, czyli zdobycie Kijowa») I, 190
- «Подольские думы во времена турецкого владычества» («Dumy podolskie za czasów panowania tureckiego w tej ziemi») I, 190
- Завистовская (Zawistowska) Казимера II, 19, 22
- Завиша Черный (Zawisza Czarny z Garbowa) I, 18
- Загурский Влодзимеж — см. Хохлик
- Загурский (Zagórski) Ежи II, 218
- Залеский (Zalewski) Казимеж I, 499
- Залеский (Zaleski) Вацлав I, 195
- Залеский (Zaleski) Юзеф Богдан I, 180, 197, 198, 211, 281, 285, 314, 430, 434, 436
- «Дух степей» («Duch od stepu») I, 197
- «Збаражский поход» («Potrzeba zbarska») I, 197
- «Золотая дума» («Złota дума») I, 197
- «Поэзия» («Poezje») I, 197
- Заливский (Zaliwski) Юзеф I, 270
- Замойский (Zamoyski) Август II, 182
- Замойский (Zamoyski) Енджей I, 125, 128
- Замойский (Zamoyski) Ян I, 65, 79, 86
- Зан (Zan) Томаш I, 196, 198
- Запольская (Zapolska) Габриэля I, 489; II, 31, 32, 38, 99—113, 252
- «Акварели» («Akwarele») I, 489; II, 31, 100
- «В Горняцкой Домброве» («W Dąbrowie Górniczej») II, 105
- «В крови» («We krwi») II, 101
- «Двое» («Dwie») II, 105
- «Дрессированные души» («Tresowane dusze») II, 105, 106
- «Женщина без упрека» («Kobieta bez skazy») II, 107
- «Их четверо» («Ich czworo») II, 50, 107
- «Жабуся» («Żabusia») II, 104, 107
- «Каська-Кариатида» («Kaśka-Kariatyda») I, 489; II, 31, 101
- «Козел отпущения» («Kozioł ofiarny») II, 102
- «Козырь» («Skiz») II, 107
- «Котик» («Kotek») II, 102
- «Кусок жизни» («Szmata życia») II, 102
- «Лес шумит» («Zasumi las») II, 105
- «Львенок» («Lewek») II, 102
- «Люблю тебя» («Kocham cię») II, 100
- «Лягушечка» («Żabusia») II, 102
- «Малашка» («Małaszka») II, 100, 104, 105
- «Малка Шварценкопф» («Małka Szwarzenkopf») II, 105
- «Мораль пани Дульской» («Moralność pani Dulskiej») II, 50, 107, 108—112
- «Наконец-то одни» («Nakoniec sami») II, 100
- «Один день из жизни розы» («Jeden dzień z życia róży») II, 99, 100
- «Они» («One») II, 100
- «Ослица» («Oślica») II, 102
- «Пани Дульская в суде» («Pani Dulska przed sądem») II, 111
- «Панна Маличевская» («Panna Maliczevska») II, 50, 107, 112, 113
- «Попугай» («Papuga») II, 102
- «Преддверие ада» («Przedpiekle») II, 31, 100
- «Сезонная любовь» («Sezonowa miłość») II, 31, 100
- «Сибирь» («Sybir») II, 105
- «Смерть Фелициана Дульского» («Śmierć Felicjana Dulskiego») II, 111, 112
- «Сука» («Suka») II, 102
- «То, о чем даже думать не хотят» («O czym się nawet myśleć nie chce») II, 101
- «То, о чем не говорят» («O czym się nie mówią») II, 101
- «Тот» («Tamten») II, 105
- «Фантазии и мелочи» («Fantazje i drobnostki») II, 100
- «Царь едет» («Car jedzie») II, 105

- «Человеческий зверинец» («Mępa-
zeria ludzka») II, 31, 102
«Шакалы» («Szakale») II, 102
«Янка» («Janka») II, 100, 102
«Fin-de-siècl-istka» II, 100
Захарьяевич (Zacharyasiewicz) Ян
I, 472, 473
«Закрытые карты» («Zakryte
karty») I, 473
«История идеала» («Dzieje ideału»)
I, 473
«Красная шапка» («Czerwona
czapka») I, 472
«Марциан Кордыш» («Marcyan
Kordysz») I, 472
«Миллион на чердаке» («Million
na poddaszu») I, 473
«Накануне» («W przededniu») I,
472
«Польская любовь» («Polska mi-
łość») I, 472
«Святой Юр» («Święty Jur») I, 472
«Фамильные перспективы» («Wi-
doki familijne») I, 473
«Человек без завтра» («Człowiek
bez jutra») I, 473
«Ярема» («Jarema») I, 472
Збылитовский (Zbylitowski) Анджей
I, 80
«Жизнь шляхтича в деревне»
 («Żywot szlacheica we wsi») I,
80
Збылитовский (Zbylitowski) Петр I,
80
«Беседа польского шляхтича с чу-
жеземцем» («Rozmowa szlacheica
polskiego z cudzoziemcem») I,
80
«Встреча помещиков» («Schadzka
ziemiańska») I, 80
«Порицание изысканных женских
нарядов» («Przygana wymyślnym
strojom białogłowskim») I, 80
Зегадлович (Zegadłowicz) Эмиль II,
178, 198, 199, 220
«Бескидские бродяги» («Powsinogi
bezkidzkie») II, 178
Зелинский (Zieliński) Густав I,
211, 297
«Киргиз» («Kirgiz») I, 297
Зиморович (Зиморовиц, Zimorowic)
Шимон I, 87
«Роксоланки» («Roxolanki to jest
ruskie panny») I, 88
Зиморович (Зиморовиц, Zimorowic)
Юзеф Бартломей I, 88
«Новые украинские селянки»
 («Sielanki nowe ruskie») I, 88
Златоврацкий Николай Николаевич
I, 464
Злота — см. Слота
Зморский (Zmorski) Роман I, 294,
295, 428
«Башня семи вождей» («Wieża
siedmiu wodzów») I, 295
«Леслав» («Lesław») I, 295
«Поэзия» («Poezje») I, 295
Золя Эмиль I, 464, 470, 502, 540,
546, 568, 591, 592; II, 102, 143, 144,
205
«Жерминаль» I, 568
«Западня» I, 592
«Ругой-Маккары» I, 470
Зудерман Герман II, 117
Зыгмунт I (Zygmunt I) I, 26, 33, 51
Зыгмунт II Август (Zygmunt II
August) I, 26, 35, 38, 64, 67, 78
Зыгмунт III Ваза (Zygmunt III
Waza) I, 78, 79, 93, 391
Ибсен Генрик II, 11, 15, 36, 104, 117,
212
«Кукольный дом» II, 104
Иванов Всеволод Вячеславович II,
342
Ивашкевич (Iwaszkiewicz) Ярослав
II, 175, 178, 209, 211, 269, 293
«Блендомирские страсти» («Pasja
błędomiarskie») II, 209
«Возвращение в Европу» («Pow-
rót do Europy») II, 180
«Дионисии» («Dionizje») II, 180
«Книга дня и книга ночи»
 («Księga dnia i księga nocy») II,
180
«Красные щиты» («Czerwone
tarcze») II, 209
«Лето в Ноане» («Lato w Nohant»)
II, 211
«Лето 1932» («Lato 1932») II, 180
«Мельница над Утрадой» («Młyn
nad Utrąą») II, 209
«Октостихи» («Oktostychy») II,
180
«Пяны из Вилька» («Panny z
Wilka») II, 209
Игнатович (Ihnatowicz) Януш Артур
I, 425
Ижиковский (Irzykowski) Кароль II,
42, 189, 220, 291
«Борьба за содержание» («Walka
o treść») II, 189
«Любимчик» («Beniaminek») II,
291
«Палуба» («Pałuba») II, 42

«Слово и дело» («Czyn i słowo») II, 42
Ирвинг Вашингтон I, 388

Ионеско Эжен II, 213

Кавеньяк Эжен I, 429

Каден-Бандровский (Kaden-Bandrowski) Юлиуш II, 193, 194, 196, 197

«Генерал Барч» («General Barcz») II, 196

«Матеуш Бигда» («Mateusz Bigda») II, 198

«Черные крылья» («Czarne skrzydła») II, 196

Кадлубек — см. Винцентий Кадлубек

Казимир III Великий (Kazimierz III Wielki) I, 10, 18

Казимир II Справедливый (Kazimierz II Sprawiedliwy) I, 16, 17

Казимир IV Ягеллончик (Kazimierz IV Jagiellończyk) I, 30

Калергис Мария I, 429, 430, 436

Каллимах (Kallimach) Филипп I, 27, 30

Кальдерон де ля Барка Педро I, 332, 513

«Стойкий принц» I, 332, 513

Каменьский (Kamieński) Генрик I, 288, 356

«Демократический катехизис» («Katechizm demokratyczny, czyli opowiadanie słowa ludowego») I, 288

«О жизненных истинах польского народа» («O prawdach żywotnych narodu polskiego») I, 288, 356

«Философия материальной экономики человеческого общества» («Filozofia ekonomii materialnej ludzkiego społeczeństwa») I, 288

Каминьский (Kamiński) Казимеж II, 36

Каминьский (Kamiński) Мацей I, 116

Кант Иммануил I, 429

Кармановский (Karmanowski) Ольбрыхт I, 84

«Покаянные песни» («Pieśni pokutne») I, 84

Карпиньский (Karpiński) Франциск I, 136—139, 145, 146, 197, 220

«Альцеста» («Alcesta») I, 137

«Болеслав III» («Bolesław III») I, 138

«В день 3 мая 1791 года» («Na dzień Konstytucji 3 maja») I, 137

«Весенняя грусть» («Tęskność na wiosnę») I, 136

«Возвращение из Варшавы в деревню» («Powrót z Warszawy na wieś») I, 138

«Все наши дневные дела» («Wszystkie nasze dzienne sprawy») I, 137

«Глас убиенного к суду» («Głos zabitego do sądu») I, 137

«Дневник» («Pamiętniki») I, 138

«Жалобы сармата» («Żale sarmaty») I, 137, 145

«К жаворонку» («Do skowronka») I, 136

«К мотыльку» («Do motyla») I, 136

«Когда занимаются ранние зори» («Kiedy ranne wstają zorze») I, 137

«Корыдон, грустящий из-за Пальмиры» («Korydon smutny na cześć Palmiry») I, 137

«К Станиславу Малаховскому» («Do Stanisława Małachowskiego») I, 137

«Лаура и Филон» («Laura i Filon») I, 137

«Мазурка» («Mazurek») I, 137

«Мазурская песня» («Pieśń mazurecka») I, 137

«Оброк» («Czynsz») I, 137

«О красноречии в прозе или стихе» («O wymowie w prozie albo wierszu») I, 138

«О несчастьях отчизны» («O nieszczęściach Ojczyzny») I, 137

«Песня сокальского странника» («Pieśń dziada sokalskiego») I, 137

«Расставание Медона» («Rozstanie się Medona») I, 137

Каспрович (Kasprowicz) Ян I, 34; II, 17, 20, 22, 24, 27, 47, 62—73, 74, 86, 87, 152, 176, 177, 228

«Баллада о подсолнечнике» («Ballada o słoneczniku») II, 69, 70

«Благословение» («Błogosławieństwo») II, 69

«Бунт Наперского» («Bunt Napierkiego») II, 67, 72

«Варшавянка» («Warszawianka») II, 47, 68

«Гимн святого Франциска Ассизского» («Hymn Świętego Franciszka z Asyżu») II, 68

- «Гимны» («Hymny») II, 24, 65, 67, 68, 70, 71, 73
- «Из заключения» («Z Więzienia») II, 63, 65
- «Из хаты» («Z chałupy») II, 63, 64
- «Книга бедняков» («Księga ubogich») II, 69, 70, 71
- «Конец света» («Świat się kończy») II, 64
- «Ксендз каноник» («Ksiądz kanonik») II, 72
- «Куст дикой розы» («Krzak dzikiej róży») II, 66, 67, 73
- «Куст дикой розы в темномспрецинских скалах» («Krzak dzikiej róży w Ciemnych Smreczynach») II, 20, 66
- «Лебедь» («Łabędz») II, 62
- «Люди, любимые люди» («Ludzie kochani ludzie») II, 71
- «Мария Египетская» («Maria Egipcjanka») II, 68
- «Мархолт грубый и беспутный» («Marchołt gruby a sprośny») II, 71, 72
- «Мгновения» («Chwile») II, 69, 70, 71
- «Мой мир» («Mój świat») II, 72
- «Молитва мещанина» («Modlitwa episjera») II, 69
- «Моя вечерняя песня» («Moja pieśń wieczorna») II, 67, 68
- «О вилинии римской церкви на цивилизацию» («O wpływie Kościoła rzymskiego na cywilizację») II, 63
- «О героическом коне» («Ballada o bohaterskim koniu») II, 68
- «О героическом коне и разваливающимся доме» («O bohaterskim koniu i walącym się domu») II, 68, 69, 70
- «Пана Антония К., совладельца фирмы Антоний и К^о, что на улице М., сен о судном дне» («Pana Antoniego C. współwłaściciela firmy Antoni & Sp. przy ulicy M., sen o Sądzie Ostatecznym») II, 69, 73
- «Полдень» («Południe») II, 69
- «Просьба гусяра» («Prośba guślarza») II, 62
- «Развалины люблю твои и вино твоё люблю» («Zwaliska lubię twoje i twe wino lubię») II, 70
- «С арены борьбы» («Z radołu walki») II, 63
- «Свободы, мира и хлеба» («Wolności, światła, chleba») II, 63
- «С гор» («Z gór») II, 66
- «Сибарит» («Sybaryta») II, 72
- «С крестьянской нивы» («Z chłopskiego zagonu») II, 64
- «Смолоктуры» («Smolarze») II, 72
- «С общественной арены» («Z areny publicznej») II, 65
- «Старинный костёл» («Starożytny kościół») II, 69
- «У пирамиды Цестия» («U piramidy Cestiusza») II, 63
- «Христос» («Chrystus») II, 64, 65, 70, 71
- «Час мой последний» («Gdy przyjdzie czas») II, 70
- «Чего же еще хотите...» («A czego jeszcze chcecie...») II, 70
- «Шум воды» («Szum wody») II, 73
- «Я ждал» («Czekałem na ciebie wczora») II, 70
- «Anima lachrymans» II, 65, 73
- «L'amore desperato» II, 65, 66
- «Circulus vitiosus» II, 65
- «Dies irae» II, 67
- «Odi profanum vulgus» II, 65
- «Salve regina» II, 67
- Кашпак (Kasprzak) Мариан II, 44
- Кастильоне Бальдассарпе I, 38
- «Придворный» I, 38
- Катаев Валентиц Иванович II, 200
- «Время, вперед!» II, 200
- Катулл I, 42
- Кафка Франц II, 209
- «Процесс» II, 209
- Кашевский (Kaszewski) Казимеж I, 467
- Качковский (Kaczkowski) Зыгмунт I, 112, 176, 378, 379, 406, 409, 487, 574
- «Внуки» («Wnuczęta») I, 379
- «Мурделион» («Murdelio») I, 379
- «Потерпевший крушение» («Rozbitek») I, 379
- «Русалка» («Dziwożona») I, 379
- Кеджиньский (Kiedrzyński) Стефан II, 211
- Келер (Keler) Ежи II, 200
- Келлес-Крауз (Kelles-Krauz) Казимеж I, 599
- Кинне Эдгар I, 342
- Киплинг Джозеф Редиард I, 582
- Киркор (Kirkor) Адам I, 361
- Кирхмайер — см. Нагеорг Томас
- Киселевский (Kisielewski) Ян Август II, 38
- «В сети» («W sieci») II, 38

- «Карикатуры» («Karykatury») II, 38
- Китович (Kitowicz) Енджей I, 111, 112, 301
- «Описание польских обычаев во времена правления Августа III» («Opis obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta III») I, 111
- «Польская история» («Pamiętnik, czyli historia polska») I, 111
- Клёнович (Клёновиц, Klonowic) Себастьян Фабиан I, 61, 85, 86, 88
- «Мопна Иуды» («Worek Juda-szów») I, 85
- «Надгробные плачи на смерть Яна Кохановского» («Żale nagrobne na ślachtetnie urodzonego i znacznie uczonego męża, nieboszczyka pana Jana Kochanowskiego») I, 85
- «Победа богов» («Victoria deorum») I, 85
- «Роксолания» («Roxolania») I, 85
- «Флис или сплав судов по Висле и выпадающим в нее рекам» («Flis, to jest spuszczenie statków Wisłą i inszymi rzekami do niej przypadającymi») I, 86
- Клерыка (Kleryka) Станислав I, 35, 38
- Климент XIV I, 154
- Клопинель Жан I, 57
- «Роман о розе» I, 57
- Клячко (Klaczko) Юлиан I, 371, 420
- Кмита (Kmita) Петр I, 34
- Кнапский (Knapski) Гжегож I, 93
- Князевич (Kniażewicz) Кароль I, 145, 180
- Князьнин (Kniażnin) Францишек Дионизий I, 113, 138, 139, 154, 197
- «Бабыя гора» («Babia góra») I, 139
- «Воздушный шар» («Balon») I, 139
- «Гектор» («Hektor») I, 139
- «Зосины» («Zosiny») I, 139
- «К революции 1794 г.» («Na rewolucję 1794 r.») I, 139
- «К Родине» («Do Ojczyzny») I, 139
- «К согласию» («Do zgody») I, 139
- «К Тадеушу Костюшке» («Do Tadeusza Kościuszki») I, 139
- «Маринки» («Marynki») I, 139
- «Мать-гражданка» («Matka obywatelka») I, 139
- «Мать-спартанка» («Matka spartanka») I, 139
- «На смерть Яна Декерта» («Na śmierć Jana Dekerta») I, 139
- «Плач Орфея над Эвридикой» («Żale Orfeusza nad Eurydyką») I, 138
- «Розмарин» («Rozmaryn») I, 139
- «Три празднества» («Trzy gody») I, 139
- «Фемистокл» («Femistokles») I, 139
- «Цыгане» («Cyganie») I, 139
- Кобер (Kober) Миколай I, 79
- Ковальская (Kowalska) Анна II, 199, 204
- Ковальский (Kowalski) Владислав II, 202, 204
- «В Гжмёнцей» («W Grzmiącej») II, 202
- «Мархатские мужики» («Chłop z Marchat») II, 362
- «Семья Мьяновских» («Rodzina Miałowskich») II, 202
- «Старый Ленк» («Bunt w Starym Łeku») II, 362
- Ковальский (Kowalski) Ежи II, 204
- Ковальский (Kowalski) Францишек I, 212
- Коженёвский (Korzeniowski) Аполло I, 362, 380
- «Комедия» («Komedia») I, 380
- «Ради наживы» («Dla miłego grosza») I, 380
- Коженёвский (Korzeniowski) Юзеф I, 298—300, 307, 370, 375, 376, 404, 405, 409, 500, 539
- «Евреи» («Żydzi») I, 299
- «Карпатские горцы» («Karpaccy górale») I, 299
- «Коллокация» («Kollokacja») I, 376, 404
- «Родственники» («Krewni») I, 376
- «Спекулянт» («Spekulant») I, 375, 404
- Козлов Иван Иванович I, 230
- Козмян (Kozmian) Каetan I, 150, 175, 189, 190, 218
- «Польское земледелие» («Ziemianstwo polskie») I, 150, 189
- «Стефан Чарнецкий» («Stefan Czarniecki») I, 150
- Козмян (Kozmian) Станислав I, 461, 466
- «Портфель Станьчика» («Teki Stańczyka») I, 461, 466
- Рок Поль де I, 391
- «Белый дом» I, 391
- Роклен Бенуа Констан II, 117
- Колачковский (Kołaczkowski) Стефан I, 425, 426
- Коллонтай (Kolłataj) Гуго I, 121, 128, 129, 133, 135, 140, 144, 147

- «Заметки о современном положении той части польской земли, которую... начали называть Княжеством Варшавским» («Uwagi nad teraźniejszym położeniem tej części ziemi polskiej, którą od pokoju tylżyckiego zaczęto zwać księstwem Warszawskim») I, 147
- «Несколько писем анонима к Станиславу Малаховскому, референдарю коронному, о будущем сейме» («Do Stanisława Małachowskiego referendarza koronnego o przyszłym sejmie Anonima listów kilka») I, 129
- «Об установлении и падении Конституции 3 мая» («O ustanowieniu i upadku Konstytucji 3 Maja») I, 140
- «Политическое право польского народа» («Prawo polityczne narodu polskiego») I, 129
- «Физико-моральный порядок» («Porządek fizyczno-moralny...») I, 147
- Колумб Христофор I, 438
- Коморницкая (Komornicka) Мария II, 16
- «Форпосты цивилизации» («Forpocztu») II, 16
- Конарский (Konarski) Станислав I, 106, 108, 112, 396
- «Об успешном способе проведения совещаний» («O skutecznym rad sposobie, albo o utrzymaniu ordynaryjnych sejmów») I, 108
- «О исправлении недостатков красноречия» («De emendandis eloquentiae vitiis») I, 108
- «Трагедия Эпаминонды» («Tragedia Epaminondy») I, 108
- Конарский (Konarski) Шимон I, 270, 287
- Конач Микулаш I, 31, 37
- Кондратович Людвик — см. Сыркомя Владислав
- Конопка (Конорка) Казимеж I, 129
- Конопницкая (Konornicka) Мария I, 465, 485, 492, 495, 496, 501, 516, 568, 581, 583, 596—615; II, 9, 10, 22, 23, 31, 39, 47, 55, 63, 64, 69, 87, 143, 144, 266
- «Банасёва» («Banasiowa») I, 604, 605
- «Банкротство эгоизма» («Bankructwo egoizmu») I, 602
- «Без крова» («Bez dachu») I, 599
- «Братьям певцам» («Braciom pieśniarzom») I, 608
- «Братьям-чехам» («Braciom czechom») I, 608
- «В горах» («W górach») I, 598
- «В дни печали» («Z dni smutku») I, 599, 600
- «Везалий» («Vezalius») I, 600
- «Виктор Гюго. Посмертные воспоминания» («Wiktor Hugo. Wspomnienia pośmiertne») I, 603
- «Вилла Волконских» («Willa Wołkońskich») I, 603
- «В лоджиях» («W loggiach») I, 609
- «Во власти закона» («Pod prawem») I, 604
- «В Парме» («W Parmie») I, 609
- «В подвале» («W piwniczej izbie») I, 496
- «Выйди, сын мой» («Wstań, o dziecie...») I, 606
- «Галилей» («Galileusz») I, 600
- «Ганысек» («Hanysek») I, 610, 611
- «Год 1835» («Z 1835 roku») I, 610
- «Драматические отрывки» («Z przeszłości. Fragmenty dramatyczne») I, 600
- «Дым» («Dym») I, 610
- «Евреечка» («Żydoweczka») I, 614
- «За тюремной решеткой» («Za kratą») I, 602
- «Зимнее утро» («Zimowy rane») I, 598
- «Из книг пророков» («Z ksiąg proroków») I, 602
- «Из моей библии» («Z mojej biblii») I, 606
- «Имагина» («Imagina») I, 603, 604
- «Ипатия» («Hupatia») I, 600
- «Исторический песенник» («Śpiewnik historyczny») I, 608
- «Италия» («Italia») I, 606, 609
- «Как король шел на войну» («A jak poszedł król...») I, 601
- «Как погиб Сузин» («Jak Suzin zginął») I, 610
- «Капри» («Capri») I, 609
- «Картинки» («Obrazki») I, 610; II, 64
- «Ключи грядущей веры» («Wyroczeni klucz żywota...») I, 614
- «Ксаверий» («Ksawery») I, 604
- «Линии и звуки» («Linie i dźwięki») I, 496
- «Люди и вещи» («Ludzie i rzeczy») I, 488
- «Людям и времени» («Ludziom i chwilom») I, 606, 608

- «Мадонна» («Madonna») I, 609
«Марыська» («Maryśka») I, 604
«Мелочи из путевого блокнота» («Drobiazgi z podróźnej teki») I, 606, 609
«Мендель Гданский» («Mendel Gdański») I, 610
«Мицкевичевский день» («Dzień Mickiewiczowski») I, 603
«Мицкевич, его жизнь и дух» («Mickiewicz, jego życie i duch») I, 603
«Милосердие общины» («Miłosierdzie gminy») I, 610
«Мои знакомые» («Moi znajomi») I, 488, 604
«На встречу в Кромержиже» («Na zjazd w Kromieřyżu») I, 608
«На дороге» («Na drodze») I, 488, 606, 610
«На Нормандском берегу» («Na Normandzkim brzegu») I, 606, 611
«На пороге» («Na progu») I, 602
«На свирели» («Na fujarce») I, 601
«Натюрморт» («Martwa natura») I, 604, 605
«На Юнгфрау» («Na Jungfrau») I, 609
«Новеллы» («Nowele») I, 488, 606, 611
«О Вжесне» («O Wrześni») I, 608
«О вы, что терпеть умеете покорно» («O wy, co cierpieć umiecie») I, 602
«О первой и второй частях мицкевичевских «Дзядов» («O pierwszej i drugiej częściach Mickiewiczowskich «Dziadów» słów kilka») I, 603
«Пан Бальцер в Бразилии» («Pan Balcer w Brazylii») I, 603, 611, 615; II, 47
«Песни без эха» («Pieśni bez echa») I, 601, 607
«Повести Саввы» («Powieści Sawy») I, 610
«По дороге» («Na drodze») I, 606
«Портреты пером» («Portrety piórem») I, 603
«Прометей и Сизиф» («Prometeusz i Syzyf») I, 606
«Свободный батрак» («Wolny najmity») I, 599
«Слезы и песни» («Łzy i pieśni») I, 601
«С лугов и полей» («Z łąk i pól») I, 601
«Со взломом» («Z włamaniem») I, 610, 611
«Сон Ермака» («Sen Jermaka») I, 608
«Сорренто» («Sorrento») I, 609
«С поля и из лесу» («Z pola i z lasu») I, 607
«Стихотворения» («Poezje») I, 496, 600, 606
«Строки и звуки» («Linie i dźwięki») I, 601, 606—608
«Субботний вечер» («Sobotni wieczór») I, 599, 610
«Та звезда» («Ta gwiazda») I, 607
«Тоска» («Tęsknota») I, 599
«Третий май» («Trzeci maj») I, 608, 609
«Фрагменты» («Fragment») I, 602
«Через глубины» («Przez głębiny») I, 608
«Четыре новеллы» («Cztery nowele») I, 488, 604
«Ян Гус» («Jan Hus») I, 602
«Ave, patria» I, 608
«Dum spiro — spero» I, 607
«Helenica» I, 606
«Contra spem spero» I, 602
«Credo», I, 599
«Sclavus saltans» I, 602
«Vivos voco — mortus plango» I, 606
Конрад Джозеф II, 280
Констан Пьер II, 287
Константин Павлович I, 177, 178, 179, 241, 232
Коперник (Kopernik) Миколай I, 27, 30, 151, 438
Кораб-Бжозовский (Korab-Brzozowski) Винцентий II, 19
«Родство теней и цветов в сумерках» («Powinowactwo Cieni i Kwiatów — o zmierzchu») II, 19
Корвин (Korwin) Вавжинец I, 30
Корвин-Пиотровская Габриэля — см. Запольская Габриэля
Корзон (Korzon) Тадеуш I, 466
Корнацкий (Kornacki) Ежи II, 204, 205
«Везут кирпич» («Jadą wozy z cegłą») II, 205
«Висла» («Wisła») II, 205
«Полонез» («Polonez») II, 206
Корнель Пьер I, 98, 103, 149
«Сид» I, 98, 103
Короленко Владимир Галактионович I, 465; II, 155

Корсак (Korsak) Юлиан I, 296
 Коссак (Kossak) Юлиуш I, 466
 Коссак-Щуцкая (Kossak-Szczucka) Зофья II, 193
 «Золотая вольность» («Złota wolność») II, 193
 «Крестоносцы» («Krzyżowcy») II, 193
 Коссаковский (Kossakowski) Юзеф Казимеж I, 125
 «Гражданин» («Obywatel») I, 125
 «Приходский священник» («Ksiądz Pleban») I, 125
 Костюшко (Kościuszko) Тадеуш I, 122, 130, 133, 140, 141, 143, 145, 167, 169, 170, 173, 200, 215, 278, 438
 Косцельский (Kościelski) Владислав II, 47
 Котарбиньский (Kotarbiński) Юзеф I, 467, 468; II, 36
 Коттэн Мари Софи I, 147
 Кохановская (Kochanowska) Уршула I, 75
 Кохановский (Kochanowski) Петр I, 80
 Кохановский (Kochanowski) Ян I, 27, 39—42, 44, 56, 60, 61—76, 80, 84, 87, 91, 101, 108, 120, 138, 168, 178, 220, 393, 467; II, 234
 «Бартошу» («Do Bartosza») I, 71
 «Знамя или прусская присяга» («Prorozec albo hołd pruski») I, 67
 «История о Чехе и Лехе...» («O Czechu i Lechu historyja naganią») I, 67
 «Книжица лирики» («Lyricorum libellus») I, 70
 «Кукарекающему петуху» («Gallo crositanti A'МОИВН») I, 67
 «Лесам и горам» («Do gór i lasów») I, 72
 «Муза» («Muza») I, 65
 «На алчного» («Na łakomego») I, 71
 «На гордеца» («Na hardego») I, 71
 «На Конрата» («Na Konrata») I, 71
 «На Матуша» («Na Matusza») I, 71
 «На нунция» («Na posła papieskiego») I, 71
 «На Петра» («Na Piotra») I, 71
 «На пьяного» («Na pijanego») I, 71
 «На розу» («Na różą») I, 72
 «На шляхтичей» («Na pany») I, 71

«О докторе испанде» («O doktorze Hiszpanie») I, 71
 «О жизни человеческой» («O żywocie ludzkim») I, 72
 «О зависти» («O zazdrości») I, 71
 «О капеллане» («O kapelanie») I, 71
 «О проповеднике» («O kaznodziei») I, 71
 «Отказ греческим послам» («Odprowa posłów greckich») I, 40, 65, 68
 «Песни» («Pieśni») I, 41, 69, 70, 72, 73
 «Поход на Москву» («Jezda do Moskwy») I, 67
 «Псалтырь Давида» («Psalterz Dawidów») I, 74, 120
 «Раки» («Raki») I, 72
 «Сатир или дикий человек» («Satyr albo dziki mąż») I, 39, 66, 80
 «Свентоянская песнь о Собутке» («Pieśń świętojańska o Sobótce») I, 40, 73, 74, 87
 «Согласие» («Zgoda») I, 39, 66
 «Станиславу Ваповскому» («Do Stanisława Wapowskiego») I, 71
 «Сусанна» («Zuzanna») I, 64, 65
 «Трены» («Treny») I, 41, 70, 75, 138
 «Фрагменты» («Fragmenta albo pozostałe pisma») I, 70
 «Фрашки» («Fraszki») I, 39, 41, 70, 71, 72, 73
 «Четыре книги элегий, а также фразки этого же автора или книжечка эпиграмм» («Elegiarum libri IV, eiusdem Foricoenia sive epigrammarum libellus») I, 70
 «Шахматы» («Szachy») I, 65, 220
 «Эпитафия Косу» («Epitafium Kosowi») I, 72
 «Юсту» («Do Josta») I, 71
 «Якубу» («Do Jakuba») I, 71
 Коханьский (Kochański) Адам I, 96
 Коховский (Kochowski) Веспазиан I, 98, 574
 «Дело божье или песни спасенной Вены...» («Dzieło Boskie albo pieśni Wiednia wybawionego i innych transakcej wojny tureckiej w r. 1683 szczęśliwie rozpoczętej») I, 98
 «Ежегодники» («Roczniki», «Annaliam Poloniae... Climacter, I—IV») I, 574

- «Непраздный досуг» («Niepróżnujące próżnowanie ojczystym rytmem na liryka i epigramata polskie rozdzielone i wydane») I, 98
- «Польская псалмодия» («Trybut należyty wdzięczności wszystkiego dobrego Dawcy, Panu i Bogu, albo Psalmodia polska, za dobrodziejstwa Boskie dziękująca») I, 98
- «Христос страждущий» («Chrystus cierpiący, według tekstu Ewangelii Świętej wierszem polskim wystawiony») I, 98
- «Четки пресвятой девы Марии» («Różaniec Najświętszej Panny Maryjej») I, 98
- Коцебу Август Фридрих Фердинанд I, 144
- «Отшельник» I, 144
- «Повторенная свадьба» I, 144
- Кошут Людвиг I, 437
- Краевский (Krajewski) Михал Дымитр I, 124, 125
- «Войцех Эдажиньский» («Wojciech Zdarzyński») I, 124
- «Лешек Белый» («Leszek Biały») I, 125
- «Пани Подчашина» («Pani Podczaszyna») I, 125
- «Подольнка, воспитанная на лоне природы» («Podolanka, wychowana w stanie natury») I, 125
- «Краледворская рукопись» I, 285
- Крамской Иван Николаевич I, 540
- Красиньский (Kraśiński) Зыгмунт I, 125, 208, 245, 272, 273, 279, 281, 282, 292, 312, 333, 336, 339—358, 360, 382, 385, 418, 420, 421, 430—432, 434—437, 448, 464, 505, 532; II, 10, 212
- «Агай-хан» («Agaj-Han») I, 344
- «Безумный Адам» («Adam Szaleńiec») I, 343
- «Видение духов столетий» («Vision des esprits des siècles») I, 343
- «Владислав Герман и его двор» («Władysław Herman i dwór jego») I, 341
- «Гробница семьи Рейхшталей» («Grób rodziny Reichstałów») I, 341
- «Дневник умирающего» («Le journal d'un mourant») I, 343
- «Иридион» («Irydion») I, 350, 351, 352, 354
- «Искушение» («Pokusa») I, 354
- «Исповедь Наполеона» («La confession de Napoléon») I, 343
- «Летняя ночь» («Noc letnia») I, 354
- «Мстительный карлик и Маслав, князь Мазовецкий» («Mściwy karzeł i Masław, książę mazowiecki») I, 341
- «Небожественная комедия» («Nieboska komedia») I, 273, 277, 339, 345, 346, 348, 350, 358, 396, 400, 411; II, 212
- «Несколько слов о Юлиуше Словацком» («Kilka słów o Juliuszu Słowackim») I, 354
- «Нынешний день» («Dzień dzisiejszy») I, 357
- «Он. Дневник жизни юноши» («On. Ułomek z pamiętników życia młodzieńca») I, 343
- «О положении Польши с божественной и человеческой точки зрения» («O stanowisku Polski z Bożych i ludzkich względów») I, 356
- «Перед рассветом» («Przedświt») I, 356
- «Последний» («Ostatni») I, 358
- «Псалом веры» («Psałm wiary») I, 356
- «Псалом доброй воли» («Psałm dobrej woli») I, 357
- «Псалом любви» («Psałm miłości») I, 356
- «Псалом надежды» («Psałm nadziei») I, 356
- «Псалом печали» («Psałm żalu») I, 357
- «Псалмы будущего» («Psałmy przyszłości») I, 356
- «Три мысли Генрика Лигензы» («Trzy myśli pozostałe po śp. Henryku Ligenzie») I, 356
- «Холера» («Le cholera») I, 343
- «Ressurrecturis» I, 357
- Красицкий (Kraśicki) Игнаций I, 112—114, 117, 122—126, 135, 142, 146, 147, 149, 153, 156, 159—168, 171, 175, 180, 219, 388, 393, 402, 596
- «Антимонахомахия» («Antymonachomachia») I, 162
- «Беседы умерших» («Rozmowy zmarłych») I, 168
- «Вино и вода» («Wino i woda») I, 164
- «Гимн о любви к Родине» («Hymn o miłości Ojczyzny») I, 160

- «Гражданский календарь» («Kalendarz obywatelski») I, 168
- «Жена-модница» («Żona modna») I, 163
- «Жизнь благородных мужей по примеру Плутарха» («Życia zaspanych mężów na wzór Płutarcha») I, 168
- «Именинник» («Solenizant») I, 117
- «История» («Historia») I, 166
- «К королю» («Do Króla») I, 162
- «Лгуны» («Łgarzy») I, 117
- «Лошади» («Konie») I, 164
- «Лягавая и дворняга» («Wyżeł i brytan») I, 164
- «Монахомахия или война монахов» («Monachomachia, czyli wojna mnichów») I, 161
- «Мышеида» («Myszeis») I, 161, 167, 168
- «Надежда» («Nadzieja») I, 168
- «Непослушные волю» («Woły kpiące») I, 164
- «Новые басни» («Bajki nowe») I, 164
- «О стихотворстве и стихотворцах» («O rymotwórstwie i rymotwórcach») I, 168
- «Пан и собака» («Pan i pies») I, 164
- «Пан, недостойный слуги» («Pan niewart sługi») I, 163
- «Пан Подстолий» («Pan Podstoli») I, 124, 125, 165, 166, 393
- «Песнь на день 3 мая 1792 г.» («Pieśń na dzień 3 maja roku 1792») I, 167
- «Письма о парках» («Listy o ogrodach») I, 168
- «Политик» («Statysta») I, 117
- «Порочный мир» («Świat zepsuty») I, 163
- «Послание Адаму Нарушевичу» («List do Adama Naruszewicza») I, 167
- «Посольство в Рим» («Poselstwo do Rzymu») I, 167
- «Правдивая повесть об уголовном доме в Кукуровцах» («Powieść prawdziwa o naróżnej kamienicy w Kukurowcach») I, 168
- «Придворная жизнь» («Życie dworskie») I, 163
- «Приключения Миколая Досвідчиньского» («Mikołaja Doświadczynskiego przypadki») I, 123, 124, 164, 165, 166, 388
- «Пьянство» («Pijaństwo») I, 163
- «Собрание необходимых сведений» («Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu wyłożonych») I, 167
- «Стихи по поводу провозглашения Конституции 3 мая» («Wiersze z okazji ogłoszenia Konstytucji 3 maja») I, 167
- «Философ и мужик» («Filozof i chłop») I, 164
- «Хлеб и сабля» («Chleb i szabla») I, 164
- «Хотинская война» («Wojna chocimska») I, 166
- «Щегол и дрозд» («Szczygieł i kos») I, 164
- Крахельская (Krahelska) Галина II, 204
- Крашевский (Kraszewski) Юзеф Игнаций I, 112, 159, 176, 291, 307, 362, 363, 370—375, 382—417, 420, 430, 469, 472—474, 477, 486, 487, 523, 539, 541, 564, 567, 572—574, 581, 583, 602, 608; II, 62
- «Абракадабра» («Abakadabra») I, 406
- «Арина» («Jaryna») I, 374, 405
- «Асмодей» («Asmodeusz w roku 1837») I, 307, 393—395
- «Бедлам» («Bedlam») I, 389
- «Блудный сын» («Syn marnotrawny») I, 398
- «Болезни века» («Choroby wieku») I, 407
- «Болеславовцы» («Boleszczycy») I, 414
- «Большой свет маленького городка» («Wielki świat małego miasteczka») I, 389
- «Брюль» («Brühl») I, 415, 486, 487
- «Будник» («Budnik») I, 405
- «Варшавский староста» («Starosta warszawski») I, 415
- «Вечер или приключения парика» («Wieczór, czyli przypadki peruki») I, 386
- «Витольдовы сражения» («Witoldowe boje») I, 397
- «Волшебный фонарь» («Latarnia czarnoksiężska») I, 399, 400, 404, 417
- «Волыньские вечера» («Wieczory wołyńskie») I, 408
- «Воспоминания об Одессе, Едысане и Буджаке» («Wspomnienia Odessy, Jedyssanu i Budżaku») I, 405

«Воспоминания о Волини, Полесье и Литве» («Wspomnienia Polesia, Wołynia i Litwy») I, 405

«В поте лица» («W pocie czoła») I, 398

«Всю жизнь бедная» («Całe życie biedna») I, 397

«Голубой миндаль» («Niebieskie migdały») I, 412

«Грамота Флемминга» («Skrypt Fleminga») I, 415

«Графиня Козель» («Hrabina Cosel») I, 415

«Два мира» («Dwa światy») I, 372, 407, 408

«Дворец и фольварк» («Pałac i folwark») I, 411

«Дети века» («Dzieci wieku») I, 412

«Дитя Старого Города» («Dziecię Starego Miasta») I, 472

«Дневник Мрочка» («Pamiętnik Mroczka») I, 415

«Дневник незнакомого» («Pamiętniki nieznanego») I, 412

«Дневник панича» («Pamiętnik paniec») I, 411

«Дом на Длинной Площади» («Kamienica w Długim Rynku») I, 409

«Древнепольская любовь» («Staropolska miłość») I, 398, 415

«Дрезденские письма» («Listy drezdeńskie») I, 410

«Дьявол» («Diabeł») I, 398, 415

«Дьявол и женщина» («Szatan i kobieta») I, 397

«Еврей» («Żyd») I, 411, 417

«Ермола» («Jermola») I, 374, 405

«Жизнь и деяния его милости пана Медарда Пелки» («Żywot i sprawę JM Pana Medorda z Gołczwi Pełki») I, 415

«Жизнь сироты» («Życie sieroty») I, 395

«Загадки» («Zagadki») I, 411

«Золотое яблоко» («Złote jabłko») I, 375, 408

«Золотой Ясенько» («Złoty Jasieńko») I, 409

«Золушка» («Kopciuszek») I, 409

«Зыгмунтовские времена» («Zygmuntownskie czasy») I, 397

«Идея системы Гегеля» («Idea systemu Hegla») I, 405

«Из жизни авантюриста» («Z życia awanturnika») I, 411

«Из семилетней войны» («Z siedmioletniej wojny») I, 415

«Именины» («Imieniny») I, 391

«Импровизация для моих друзей» («Improwizacja dla moich przyjaciół») I, 392

«Итоги» («Rachunki») I, 410, 416

«Искусство славян» («Sztuka Słowian») I, 413

«История бледной девушки» («Historia o bladej dziewczynie») I, 397

«История колышка в плетне» («Historia kołka w płocie») I, 374, 409, 417

«История польской литературы» («Historia literatury polskiej») I, 413

«Как делаются новые книги из старых. О литературной краже» («Jak się robią książki nowe z starych książek. Rzecz o kradzieży literackiej») I, 393

«Капри и Рим» («Caprea i Roma») I, 414

«Комедианты» («Komedianci») I, 408

«Кордецкий» («Kordecki») I, 414

«Королевские сыновья» («Królewscy synowie») I, 414

«Костел святого Михаила в Вильне» («Kościół Święto-Michalski w Wilnie») I, 390

«Краковские жаки» («Zacy krakowscy») I, 396

«Красная чета» («Para czerwona») I, 472

«Крестоносцы» («Krzyżacy») I, 417

«Лекции о цивилизации в Польше» («Odczyty o cywilizacji w Polsce») I, 413

«Леон-Леонтина» («Leon-Leontyna») I, 389

«Литература в Вильне в начале XIX в.» («Literatura w Wilnie w początku XIX w.») I, 393

«Литературные, фантастические и исторические путешествия» («Wędrowki literackie, fantastyczne i historyczne») I, 389

«Любоне» («Lubonie») I, 414

«Маслав» («Masław») I, 414

«Мастер Бартоломей» («Majster Bartłomiej, czyli piekarz i jego rodzina») I, 391

«Мачеха» («Macocha») I, 398

«Метаморфозы» («Metamorfozy») I, 409
 «Миндовг» («Mindowe») I, 397
 «Могильна» («Mogilna») I, 411
 «Монастырь на горе» («Klasztor na górze») I, 387
 «Моральные болезни XIX века» («Choroby moralne XIX wieku») I, 307, 394
 «Москаль» («Moskal») I, 411, 472
 «Мы и они» («My i oni») I, 411, 472
 «О польских романистах» («O polskich romansopisarzach») I, 393
 «Орбэка» («Orbeka») I, 409
 «Остап Бондарчук» («Ostap Bondarczuk») I, 307, 403—405
 «Пан Валерий» («Pan Walery») I, 386, 389
 «Пан Кароль» («Pan Karol») I, 391, 392
 «Пан Твардовский» («Pan Twardowski») I, 397
 «Пещера лада» («Ładowa pieczara») I, 405, 407
 «Пир нищего» («Uczta żebraka») I, 389
 «Повесть без названия» («Powieść bez tytułu») I, 412
 «Польская программа» («Program polski 1872 г.») I, 410
 «Польский вопрос в 1861 г.» («Sprawa polska w roku 1861») I, 410
 «Польша во времена трех разделов» («Polska w czasie trzech rozbiorów») I, 413
 «Последние минуты князя воеводы» («Ostatnie chwile księcia wojewody») I, 398, 415
 «Последний год правления Зыгмунта III» («Rok ostatni panowania Zygmunta III») I, 390
 «Последний из Секежинских» («Ostatni z Siekierzyńskich») I, 375, 407
 «Последняя из князей Случких» («Ostatnia z książąt Słuckich») I, 396
 «Поэзия» («Poezje») I, 392
 «Поэт и мир» («Poeta i świat») I, 307, 395—397, 412
 «Правдивая история о Петрке Власте» («Historia prawdziwa o Petrku Właście») I, 414
 «Проект энциклопедии польских древностей» («Projekt encyklopedii

dii starożytności polskich») I, 413
 «Прошлое и будущее романа» («Przeszłość i przyszłość romansu») I, 393
 «Работы и труды» («Roboty i prace») I, 412
 «Рим при Нероне» («Rzym za Nerona») I, 415, 417
 «Саксонские остатки» («Saskie ostatki») I, 414
 «Секрет пана Чурылы» («Sekret pana Czuryły») I, 415
 «Семейные интересы» («Interesa familijne») I, 408
 «Скитальцы» («Tułacze») I, 411
 «Старое предание» («Stara baśń») I, 414, 415, 486
 «Сто дьяволов» («Sto diabłów») I, 415
 «Стах из Конар» («Stach z Konar») I, 414
 «Сфинкс» («Slinks») I, 412
 «Томко Правдиц» («Tomko Prawdżic») I, 406
 «Уляна» («Ulana») I, 307, 400—404, 474
 «Хата за деревней» («Chata za wsią») I, 374, 405
 «Хроника Станьчика» («Stańczykowa kronika») I, 396
 «Четыре свадьбы» («Cztery wesela») I, 392
 «Чудаки» («Dziwadła») I, 407
 «Шпион» («Szpieg») I, 472
 «Эмиссар» («Emisariusz») I, 411
 «Anafielas» I, 397
 «Maleparta» I, 398, 415
 «Morituri» I, 411
 «Resurrecturi» I, 412
 Кребильтон Проспер I, 149
 Кремер (Kremer) Юзеф I, 309, 370, 598
 «Письма из Кракова» («Listy z Krakowa») I, 309, 370
 Кремповецкий (Krępowiecki) Тадеуш I, 241, 272
 «Крепки тайны божьи» («Mocne boskie tajemności») I, 14
 Креховецкий (Krechowiecki) Адам I, 487
 Кровицкий (Krowicki) Марцин I, 47
 «Защита истинного учения и стародавней веры христианской» («Obrona nauki prawdziwej i wiary starodawnej krześcijańskiej») I, 47

- «Образ и подлинный портрет антихристов» («Obraz a kontrfekt własny Antykrystów») I, 47
- Крокус Корнелий I, 54
- «Священная комедия под названием «Иосиф» I, 54
- Кромер (Kromer) Марцин I, 28
- «О происхождении и деянии поляков» («De origine et rebus gestis Polonorum libri XXX») I, 28
- Кропиньский (Kropiński) Людвик I, 147
- «Юлия и Адольф или необыкновенная любовь на берегах Днестра» («Julia i Adolf czyli nadzwyczajna miłość dwojga kochanków nad brzegami Dniestru») I, 147
- Круликовский (Królikowski) Ян I, 466
- Крупиньский (Krupiński) Франциск Салезий I, 467, 469
- «Романтизм и его последствия» («Romantyzm i jego skutki») I, 467
- Кручковский (Kruczkowski) Леон II, 173, 199, 201, 203, 221, 371—390
- «В атмосфере диктатуры» («W klimacie dyktatury») II, 379
- «В погу с историческим процессом» («O współbieżność z procesem historycznym») II, 382
- «Возмездие» («Odwety») II, 383, 388
- «Герой нашего времени» («Bohater naszych czasów») II, 213, 376, 377
- «Драма Вольборских» («Dramat Wolborskich») II, 390
- «За новую общественную судьбу произведения искусства» («O nowy los społeczny dzieła sztuki») II, 382
- «Кордиан и хам» («Kordian i cham») II, 173, 201, 202, 213, 372—376
- «Молоты над миром» («Młoty nad światem») II, 372
- «На расстоянии вытянутой руки» («Na odległość wyciągniętej ręki») II, 382
- «Немцы» («Niemcy») II, 383—385, 388
- «О чем забыли писатели» («O czym pisarze zapomnieli») II, 382
- «Павлиньи перья» («Pawie pióra») II, 201, 377—379
- «Первый день свободы» («Pierwszy dzień wolności») II, 386—389
- «Посещение» («Odwiedziny») II, 386
- «Почему я социалист» («Dlaczego jestem socjalistą») II, 379
- «Приключение с фатерляндом» («Przygoda z Vaterlandem») II, 213, 377
- «Роковая ошибка жизни» («Wielki błąd życia») II, 390
- «Святой» («Święty») II, 390
- «Слово имеет обвиняемый» («Słowo oskarżony») II, 390
- «Смерть губернатора» («Śmierć gubernatora») II, 388, 389
- «Тенета» («Sidła») II, 201, 379—381
- «Человек и повседневность» («Człowiek i powszedniość») II, 379
- «Эскизы из ада честных людей» («Szkice z piekła ludzi uczciwych») II, 389, 390
- «Юдицкий» («Judycki») II, 390
- «Юлиуш и Этель» («Juliusz i Ethel») II, 385
- «Gepflicht Oflag IID» II, 390
- Крылов Иван Андреевич I, 116
- Крэг Гордон II, 139
- Кубацкий (Kubacki) Вацлав I, 456
- Кузен Виктор I, 433
- Кульчицкая-Салони (Kulczycka-Saloni) Янина I, 556
- Кунцевич (Kunczewiczowa) Мария II, 208
- «Иностранка» («Cudzoziemka») II, 208
- Курек (Kurek) Ялу II, 185, 207, 213
- «Грипп свирепствует в Направе» («Grypa szaleje w Naprawie») II, 207
- Курочкин Василий Степанович I, 451
- Кшешиньский (Krzemiński) Станислав I, 467, 469
- «Несколько слов по поводу статьи «Романтизм и его последствия» («Kilka słów z powodu artykułu «Romantyzm i jego skutki») I, 469
- Кшвицкая (Krzywicka) Ирена II, 208
- «Бегство из темноты» («Ucieczka z ciemności») II, 208
- «Женщина ищет себя» («Kobieta szuka siebie») II, 208
- Кшвицкий (Krzywicki) Людвик I, 470, 536, 600; II, 16, 17, 63, 68, 94

- «Об искусстве и неискусстве. Заметки профана» («O sztuce i nie-sztuce. Uwagi profana») II, 47
- Кржижановский (Krzyżanowski) Юлиан I, 460, 584
- Кршицкий (Krzycki) Аяджей I, 33—35, 53
- «Жалобы религии и Речи Посполитой» («Religionis et Republicae quaerimonia») I, 34
- Кювье Жорж I, 331
- Кюн Цезарь Антонович I, 229
- Лавренев Борис Андреевич II, 200
- Лавров Вукот Михайлович I, 535, 577
- Лада-Заблокский (Łada Zabłocki) Тадеуш I, 296
- «Взгляд на грузинскую литературу» («Rzut oka na piśmiennictwo gruzińskie») I, 296
- Ладислав из Гельнёва (Ładysław z Gelniewa) I, 14
- «Алтарь Иисусов или пятнадцать размышлений о страстях господних» («Zołtář Jezusow, czyli piętnaście rozmyślań o Bożym umęczeniu») I, 14
- Ламартин Альфонс Мари Луи, де I, 314
- Ланге (Lange) Антоний II, 21, 22, 47
- «Первый день созидания» («Pierwszy dzień stworzenia») II, 47
- «Поэзия» («Poezje») II, 21
- «Раздумья» («Rozmyślania») II, 21
- Ларошфуко Франсуа, де I, 105; II, 287
- «Размышления или моральные изречения и максимы» I, 105
- Лафонтен Жан I, 107, 116, 120, 138, 154, 164, 180, 387
- Лашовский (Łaszowski) Альфред II, 216
- Левестам (Lewestam) Фридерик Генрик I, 372
- Лейбниц Готфрид Вильгельм I, 151
- Леконт де Лиль Шарль I, 423
- Лелевель (Lelewel) Иоахим I, 210, 212, 236, 241, 271, 279, 387, 430, 432
- «О романтизме» («O romantyczności») I, 210
- Леманьский (Lemański) Ян II, 48
- «Басни» («Bajki») II, 48
- «Басни о животных» («Bajki o zwierzętach») II, 48
- «Зверинец» («Zwierzyniec») II, 48
- «Ироническая проза» («Proza ironiczna») II, 48
- «Право собственности» («Prawo własności») II, 48
- «Сказка о правде» («Baśń o prawdzie») II, 48
- «Философский камень» («Kamień filozoficzny») II, 48
- Ленартович (Lenartowicz) Теофиль I, 364, 365, 381, 384, 417, 427, 428, 437, 441, 490; II, 69
- «Гладиаторы» («Gladiatorowie») I, 365
- «Два дуба» («Dwa dęby») I, 364
- «Два товянчика» («Dwaj towiańczycy») I, 364
- «Думка изгнанника» («Dumka wygnajca») I, 364
- «Из изгнания» («Z wygnania») I, 364
- «Итальянский альбом» («Album włoski») I, 490
- «Калина» («Kalina») I, 364
- «Как на Мазовше» («Jak to na Mazowszu») I, 364
- «К Висле» («Do Wisły») I, 364
- «Лазарь, встань» («Łazarzu, wstań») I, 381
- «Лири» («Lirenka») I, 364, 428
- «Марцин Борелёвский-Лелевель» («Marcin Borelowski Lelewel») I, 365, 490
- «Новая лири» («Nowa lirenka») I, 364
- «Париж, 1855» («Paryż, 1855») I
- «Петербург в огне» («Petersburg w ogniu») I, 365
- «Похороны москаля» («Pogrzeb Moskala») I, 365
- «Пусть живет Польша» («Niech żyje Polska») I, 364
- «Самая красивая» («Najpiękniejsza») I, 364
- «Ягода» («Jagoda») I, 364
- Ленин Владимир Ильич I, 184, 533; II, 69
- Леонард из Боньчи (Leonard z Bończy) I, 32
- «История о жизни Александра Македонского» («Historia Aleksandra Wielkiego króla macedońskiego o walkach») I, 32
- Леонид Леонид Максимович II, 200
- «Барсуки» II, 200
- «Скутаревский» II, 200
- Лермонтов Михаил Юрьевич I, 231, 296, 405, 451, 485, 576; II, 141, 144

«Герой нашего времени» I, 485, 576
 «Желание» II, 141
 Лесаж Ален Рене I, 132, 388; II, 287
 Лессинг Готхольд Эфраим I, 132, 144
 «Эмилия Галотти» I, 144
 Лесьмян (Leśmian) Болеслав II, 48, 176, 177, 238, 240—250, 295
 «Актеон» («Akteon») II, 247
 «Баллады» («Ballady») II, 245
 «Брат» («Brat») II, 248
 «Весна» («Wiosna») II, 248
 «Вечером» («Wieczorem») II, 242
 «В малиновом кустарнике» («W malinowym chruśniaku») II, 246
 «Возвращение» («Powrót») II, 248
 «Возлюбленные» («Kochankowie») II, 248
 «Воспоминание» («Wspomnienie») II, 248
 «В поле» («W polu») II, 242
 «Все меняют свои очертания стаи...» («Wślad za górnym orszakiem obłoków przesuwanych») II, 244
 «В солнце» («W słońcu») II, 242
 «В туч отраженьи» («W chmur odbiciu») II, 248
 «В углу кладбища» («W zakątku cmentarza») II, 248
 «Два Мадея» («Dwaj Macieje») II, 249
 «Зачем столько свечей надо мною» («Po co tyle świec nade mną, tyle twarzy») II, 248
 «Зеленый час» («Zielona godzina») II, 244
 «Лесное деяние» («Dziejba leśna») II, 177, 247
 «Луг» («Łąka») II, 177, 242, 243, 244, 245
 «Лунное похмелье» II, 240
 «Люди» («Ludzie») II, 248
 «Одиночество» («Samotność») II, 249
 «Пан Блыщинский» («Pan Błyszczuński») II, 249
 «Первая встреча» («Pierwsza schadzka») II, 248
 «Первый дождь» («Pierwszy deszcz») II, 243
 «Песни Василисы Премудрой» II, 240
 «Песни убогих» («Pieśni kalekujące») II, 245
 «Пила» («Piła») II, 245
 «Поспешность» («Pośpiech») II, 241

«Превращения» («Przemiany») II, 244
 «Пропасть» («Otcłai») II, 244
 «Прохожий» («Przechodzień») II, 249
 «Пчелы» («Pszczoły») II, 248
 «Пылающая черешня...» («Zapłoniona czereśnia, przez wróble opita») II, 242, 243
 «Радуга» («Tęcza») II, 243
 «Ритм как мировоззрение» («Rytm jako światopogląd») II, 246
 «Сад на перепутье» («Sad rozstajny») II, 48, 241, 244, 247
 «Свидрига и Мидрига» («Swidryga i Midryga») II, 245
 «Сестре» («Do siostry») II, 248
 «Солнце пронизывает светом...» («Oto słońce przynika światłem bór daleki...») II, 243
 «Студёное питьё» («Napój ciemisty») II, 177, 247
 «Убожество» («Ubóstwo») II, 249
 «Уже пора полюбить...» («Juz czas ukochać w sadzie pustkowiem bezdomne») II, 248
 «У истоков ритма» («U źródeł rytmu») II, 246
 «Урсула Кохановская» («Urszula Kochanowska») II, 248
 «Утопленник» («Topielec») II, 243
 «Ухаживание» («Zaloty») II, 245
 «Элиаш» («Eliasz») II, 248
 Лехонь (Lechoń) Ян II, 178, 180, 181, 220, 346
 «Пурпурная поэма» («Karmazynowy poemat») II, 180
 «Серебряное и черное» («Srebrne i czarne») II, 180
 Лещинский Станислав I, 94, 107
 «Свободный голос, свободу обеспечивающий» («Głos wolny wolność ubezpieczający») I, 107
 Лец (Lec) Станислав Ежи II, 215
 Лёхер Якоб I, 44
 «Суд Париса» I, 44
 Либельт (Libelt) Кароль I, 289, 290, 309, 362, 370, 429, 431
 «Эстетика или изящное искусство» («Estetyka czyli Umnictwo piękne») I, 309, 370
 Ливий Тит I, 28
 Лидин Владимир Германович II, 200
 Лизогуб Дмитрий II, 63
 «Последние минуты» II, 63
 Линде (Linde) Самуил Богумил I, 147
 Липиньский (Lipiński) Юзеф I, 147
 «Халина и Фирлей или опасные

- страсти» («Halina i Firlej czyli niebezpieczne zapaly») I, 147
- Лист Ференц I, 429
- Лозинский (Łoziński) Валерий I, 361, 377, 378
- «Заколдованный двор» («Zaklęty dwór») I, 377
- «Черный Матвей» («Czarny Matwój») I, 378
- Локк Джон I, 402
- Лоренц Христоф I, 112
- Лоррис Гильом, де I, 57
- «Роман о розе» I, 57
- Лукиан I, 160, 168
- Лукреций II, 63
- «De rerum natura» II, 63
- Луначарский Анатолий Васильевич I, 214, 425
- Лускина (Łuskina) Стефан I, 127
- Лущкевич (Łuszczkiewicz) Владислав II, 115
- Любовский (Lubowski) Эдвард I, 499
- Любомирский (Lubomirski) Станислав Гераклиуш I, 99, 103, 104, 106
- «Беседы Артаксеркса и Эвандра» («Rozmowy Artaxessa i Ewandra...») I, 104
- «Комедия о Дон-Альваресе» («Komedia o Don Alwarezie») I, 104
- «Комедия о Лопесе» («Comedia o Lopesie») I, 104
- «О бесполезности совещаний» («De vanitate consiliorum») I, 106
- «Освобожденный Товий» («Tobiasz wyzwolony») I, 99
- «О стиле или способе говорить и писать» («O stylu albo sposobie mówienia i pisanja») I, 104
- «Раскаяние больного лихорадкой» («Pokuta w kwarantannie Pobożna do Pana Boga aspiracja») I, 99
- «Экклезиаст» («Ecclesiastes po hebrajsku nazwany Coheleth z pisma Świętego na wiersz polski przetłumaczony») I, 99
- «Эрмида или королева-пастушка, то есть тот счастлив, кто удовлетворяется своим состоянием» («Ernida albo królowna pasterska, to jest ten szczęśliwy, który się swym stanem kontentuje») I, 103
- Людвик Венгерский (Ludwik Węgierski) I, 18
- Лютер Мартин I, 31, 33, 44
- Лям (Lam) Ян I, 475, 476
- «Высший свет Козлищ» («Wielki świat Sapowic») I, 476
- «Головы для позолоты» («Głowy dla pozłoty») I, 476
- «Господин военный комиссар» («Pan komisarz wojenny») I, 476
- «Житель «Короны» в Галиции» («Koroniarz w Galicji») I, 476
- «Львовская хроника» («Kroniki lwowskie») I, 483
- «Удивительные карьеры» («Dziwne kariery») I, 476
- Лянгевич (Langiewicz) Мариан I, 438
- Магнушевский (Magnuszewski) Доминик I, 282
- Маевская (Majewska) Барбара I, 215
- Майков Аполлон Николаевич I, 231
- Маккиавелли Никколо I, 429
- Маковецкий (Makowiecki) Тадеуш I, 426
- Малецкий (Malecki) Антоний I, 467
- Малишевский (Maliszewski) Александр II, 192
- Малларме Стефан I, 423
- Малиновский (Malinowski) Николай I, 361
- Мальчевский (Malczewski) Антоний I, 169, 194, 198, 203—206, 312, 322
- «Мария» («Maria») I, 169, 203—206, 209, 322
- Мальчевский (Malczewski) Яцек II, 11
- Манцолли П. А. — см. Палингений
- Манн Генрих I, 559
- Манн Томас II, 270, 279
- «Будденброки» II, 269
- Маноцков В. I, 557
- Мариво Пьер I, 117, 132, 134; II, 287
- Марино Джамбаттиста I, 97
- Мария Собеская (Maria Sobieska) I, 103
- Маркевич (Markiewicz) Генрик I, 547, 551; II, 168
- Марко Вовчок I, 519
- Маркс Карл I, 184, 275, 431; II, 63
- «Капитал» II, 63
- Марло Кристофер I, 93
- Мармонтель Жан Франсуа I, 132, 139
- «Инки» I, 139
- «Нравоучительные рассказы» I, 132

- Мартен дю Гар Роже II, 269
 «Семья Тибо» II, 269
 Мархлевский (Marchlewski) Юлиан I, 462; II, 16, 86, 94
 «Химерический взгляд на отношение искусства и общества» («Chimeryczny pogląd na stosunek społeczeństwa do sztuki») II, 16
 Марцинковский (Marcinkowski) Антоний I, 291, 370
 Маскофф Юзеф — см. Запольская Габриэля
 Матейко (Matejko) Ян I, 83, 466, 523, 583, 608; II, 115, 116, 132, 135
 Матушевский (Matuszewski) Игнаций I, 556; II, 10
 «Словацкий и новое искусство. Модернизм» («Słowacki i nowa sztuka. Modernizm») II, 10
 Мацейский Игнаций — см. Север Мацей из Мехова (Меховита, Меховский, Maciej z Miechowa) I, 28
 «Польская хроника» («Chronika Polonogum») I, 28
 «Трактат о двух Сарматиях» («Tractatus de duabus Carpatiis Asiana et Europiana, et de contentis in eis») I, 28
 Машиньский (Maszyński) Юлиан II, 211
 Маяковский Владимир Владимирович II, 190, 320, 328, 329, 342
 «Поэт-рабочий» II, 320
 Мейер (Meier) Юзеф I, 129
 Меланхтон Филипп I, 33, 44
 Мериме Проспер II, 199, 287
 Мерославский (Mierosławski) Людвик I, 504
 Мерсье Луи Себастьян I, 117, 132, 134, 144
 Местр Жозеф де I, 303, 429
 Метастазιο Пьетро I, 139
 Метерлинк Морис II, 11, 36, 96, 117, 228
 Мефодий I, 10
 Мехоффер (Mehoffer) Юзеф II, 115, 116
 Микеланджело Буанароти I, 429, 433, 438, 441, 609; II, 226
 Николай из Вильковецка (Mikołaj z Wilkowiecka) I, 44
 «История о славном Воскресении господнем» («Historia o chwalebnym zmartwychstaniu Pańskim») I, 44
 Милковский Зыгмунт — см. Еж Теодор Томаш
 Милль Джон Стюарт I, 586, 598
 «Логика» I, 586
 Милош (Miłosz) Чеслав I, 425; II, 218
 «Поэма о застывшем времени» («Poemat o czasie zastygłym») II, 218
 «Три зимы» («Trzy zimy») II, 218
 Минасович (Minasowicz) Юзеф Эпифаний I, 112
 Мириам I, 422, 426, 497; II, 21, 116, 176, 177
 «Гармонии и диссонансы» («Harmonie i dysonanse») II, 11—15, 241, 242
 Митцлер де Колоф (Mitzler de Kolo) I, 112
 Михайловский Николай Константинович I, 464
 Мициньский (Miciński) Тадеуш II, 15, 24, 25, 39
 «Ананке» («Ananke») II, 25
 «Во мраке звезд» («W mroku gwiazd») II, 24
 «Каин» («Kain») II, 25
 «Князь Потёмкин» («Książę Potiomkin») II, 49, 212
 «Корсар» («Korsarz») II, 25
 «Люцифер» («Lucifer») II, 25
 «Свергнутые с небес» («Strąceni z niebiosów») II, 25
 Миккевич (Mickiewicz) Адам I, 40, 83, 87, 102, 103, 125, 137, 145, 148, 150, 153, 157—159, 166, 169, 174, 177, 180, 183, 186, 190, 193—196, 198—200, 202, 203, 205, 207—209, 212, 214—249, 270, 272, 275—278, 280—282, 292, 311—317, 319, 329, 338, 339, 342, 345, 351, 355, 358, 365, 367, 368, 382, 385, 389, 392, 412, 418, 420, 421, 425, 427, 428, 430—432, 436—438, 448, 455, 464, 465, 502, 505, 564, 581, 596, 603, 604, 607—609, 611; II, 10, 13, 23, 35, 62, 68, 103, 114, 115, 124, 131, 132, 138, 143, 161, 198, 212, 222, 245, 279, 291, 318, 333, 334, 345, 375
 «Анеля» («Pani Aniela») I, 219
 «Баллады и романсы» («Ballady i romanse») I, 174, 177, 193—195, 198, 222, 226, 227
 «Барские конфедераты» («Les confédérés de Bar») I, 246
 «Бегство» («Ucieczka») I, 196
 «Будрыс и его сыновья» — см. «Три Будрыса»
 «Воевода» — см. «Дозор»

«Возвращение отца» («Powrót taty») I, 222
 «Возвращение к русским, проект» («Projekt odezwy do Rosjan») I, 242
 «Гете и Байрон» («Goethe et Byron») I, 234
 «Гражина» («Grażyna») I, 203, 222, 224, 232, 233, 455, 581
 «Дяды» («Dziady») I, 198, 201, 202, 207, 208, 222, 224—227, 234—236, 238—241, 272, 273, 275, 276, 278, 280, 281, 313, 319, 340, 396, 400, 411; II, 36, 104, 138, 161, 212
 «Дозор» («Czaty») I, 234
 «Дорога в Россию» («Droga do Rosji») I, 241
 «История будущего» («Historia przyszłości») I, 242, 279
 «Картофель» («Kartofla») I, 219
 «К. Д. Д.» («Когда в час веселый» — «Do D. D.» — «Moja pieśń») I, 229
 «Книги польского народа и польского пилигримства» («Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego») I, 242, 276, 277, 280, 321, 322
 «Конрад Валленрод» («Konrad Wallenrod») I, 202, 207, 209, 231—234, 455
 «Крымские сонеты» («Sonety krymskie») I, 199, 209, 230, 231, 296, 609
 «Лилии» («Lilie») I, 196, 221, 228
 «Матери — польке» («Do matki Polki») I, 235
 «Мешко, князь новогрудский» («Mieszko, książę Nowogródka») I, 219
 «Над водным простором» («Nad wodą wielką i czystą») I, 247
 «Ночлег» («Nocleg») I, 235
 «Ода к молодости» («Oda do młodości») I, 200, 212, 217—219, 316
 «О критиках и рецензентах варшавских» («O krytykach i recenzentach warszawskich») I, 209, 234
 «О романтической поэзии» («O poezji romantycznej») I, 193, 220
 «Отрывок III части Дзядов» («Ustęp III części Dziadów») I, 236, 240, 241
 «Памятник Петру Великому» («Pomnik Piotra Wielkiego») I, 231, 241

«Пани Твардовская» («Pani Twardowska») I, 196
 «Пан Тадеуш» («Pan Tadeusz») I, 125, 166, 243, 245, 246, 261, 273—276, 278, 281, 303, 312, 448, 531, 611
 «Певец» («Dudarz») I, 222
 «Первоцвет» («Pierwiosnek») I, 221
 «Песнь филаретов» («Pieśń Filaretów») I, 217
 «Полились мои слёзы...» («Polały się lzy me...») I, 247
 «Поэзия» («Poezje») I, 220, 222
 «Привал в Ушите» («Popas w Upiście») I, 229
 «Пушкин и литературное движение в России» («Pouchkine et le mouvement littéraire en Russie») I, 231
 «Размышления в день отъезда» («Dumania w dzień odjazdu») I, 229
 «Редут Ордона» («Reduta Ordona») I, 180, 235
 «Ренегат» («Renegat») I, 196
 «Романтика» («Romantyczność») I, 220
 «Русским друзьям» («Do przyjaciół Moskali») I, 228, 236, 241
 «Рыбка» («Rybka») I, 222
 «Свитезь» («Świtez») I, 196, 222
 «Свитезянка» («Świtezianka») I, 196, 228
 «Свод принципов» («Skład zasad») I, 248
 «Смерть полковника» («Śmierć pułkownika») I, 235
 «Сонеты» («Sonety») I, 231
 «Три Будрысы» («Trzech Budrysów») I, 234
 «Уже с лица небес» («Już się z pogodnych niebios») I, 217
 «Украшим чело венками» («Hej, radością oczu błysną») I, 216
 «Фарис» («Farys») I, 199, 234
 «Холмик Марыли» («Kurhanek Maryli») I, 222
 «Шашки» («Warcaby») I, 220
 «Якуб Ясиньский или две Польши» («Jacques Jasiński, ou les deux Polognes») I, 246, 278
 Мишле Жюль I, 342
 Мишо Анри I, 599
 Млодоженец (Młodożeniec) Станислав II, 182
 «Крески-футурески» («Kreski-futuriski») II, 182

Моджеевская (Modrzejewska) Елена I, 466
 Моджевский — см. Фрыч-Моджевский
 Мольер Жан Батист I, 107, 116, 117, 134, 144, 386; II, 117, 198, 212, 247, 287
 «Критика «Школы жен» I, 117
 «Плутин Скапена» II, 247
 Момбелли Николай Александрович I, 241
 Моне Клод II, 241
 Монтень Мишель I, 598; II, 198, 287
 Монтескье Шарль Луи I, 132, 139, 444; II, 198, 287
 «Инидский храм» I, 139
 «Персидские письма» I, 132
 Мончиньский (Mączyński) Ян I, 25
 Монюшко (Moniuszko) Станислав I, 197, 293, 295, 296
 Мопассан Ги, де II, 143
 Мор Томас I, 33
 Моравский (Morawski) Францишек I, 150, 189, 209
 Морачевский (Moraczewski) Енджей I, 290
 Мореловский (Morelowski) Юзеф I, 145
 «Трены на раздел Польши» («Treny na rozbiór Polski») I, 145
 Моррис Уильям I, 422
 Морцинек (Morcinek) Густав II, 204, 206
 «Вывороченные камни» («Wyogranane kamienie») II, 206
 «Вырубленный штрек» («Wygrabany chodnik») II, 206
 Морштын (Morsztyn) Збигнев I, 102
 «Домашняя муза» («Muza domowa») I, 102
 «Мысль человеческая» («Myśl ludzka») I, 102
 «Песнь притесняемых» («Pieśń w ucisku») I, 102
 Морштын (Morsztyn) Иероним I, 81
 «Забавная история о добродетельной королеве Банялюке из земли восточной» («Historia ucieczna o zasnej królowie Banialuce») I, 81
 «Прелесть мира» («Światowa rozkosz») I, 81
 «Суммарий стихотворений» («Summarius wierszów») I, 81
 Морштын (Morstin) Людвик Иероним II, 47, 48
 Морштын (Morsztyn) Станислав I, 103

Морштын (Morsztyn) Ян Анджей I, 97—99, 102, 103
 «Каникула» («Kanikuła albo psia gwiazda») I, 97
 «Лютня» («Lutnia») I, 97
 Мостовская (Mostowska) Анна Барбара Олимпия I, 147, 186
 Мостовский (Mostowski) Тадеуш Антоний I, 127, 180
 Мотылева Тамара Лазаревна I, 529
 Мохнацкий (Mochnicki) Мауриций I, 159, 192, 207, 209, 210, 211, 235, 308
 «История восстания польского народа» («Powstanie narodu polskiego w r. 1830—1831») I, 210
 «О польской литературе в XIX веке» («O literaturze polskiej w wieku XIX») I, 210
 Мур Томас I, 314
 Мур Эдуард I, 132
 Мышковский (Myszkowski) Петр I, 64, 66
 Мюрже Анри II, 287
 Мюссе Альфред I, 429; II, 287, 293
 Мясоедов Григорий Григорьевич I, 540
 «Мясопуст» («Mięsoпуст abo tragicosomaedia») I, 93
 Наборовский (Naborowski) Даниэль I, 81
 Нажимский (Narzymiski) Юзеф I, 475, 476, 498; II, 106
 «Отчим» («Ojczym») I, 475
 «Позитивные» («Pozytywni») I, 498
 «Эпидемия» («Epidemia») I, 498
 Налковская (Nałkowska) Зофья I, 547; II, 44, 198, 204, 209, 211, 251—265
 «Взрослые и дети в Освенциме» («Dorośli i dzieci w Oświęcimiu») II, 263
 «Возобновлённая жизнь» («Życie wznowione») II, 265
 «Граница» («Granica») II, 209, 258—262
 «Граф Эмиль. Современный роман» («Hrabia Emil. Romans nowoczesny») II, 254
 «День его возвращения» («Dzień jego powrotu») II, 211, 258
 «Дом женщин» («Dom kobiet») II, 211, 258
 «Дом над лугами» («Dom nad łąkami») II, 256
 «Женщины» («Kobiety») II, 44, 251, 252

«Замечания об этических задачах женского движения» («Uwagi o etycznych zadaniach ruchu kobiet») II, 252

«Змея и розы» («Wężei róże») II, 254

«Князь» («Książę») II, 44, 252, 253

«Кошечка, или белые тюльпаны» («Koteczka czyli białe tulipany») II, 252

«Медальоны» («Medaliony») II, 263, 264

«Нарциса» («Narcyza») II, 44, 253

«Недобра любовь» («Niedobra miłość») II, 257—259

«Нетерпеливые» («Niecierpliwi») II, 258

«Профессор Спаннер» («Profesor Spanner») II, 263

«Ровесницы» («Rówieśnice») II, 44, 253

«Роман Терезы Геннерт. Повесть наших дней» («Romans Teresy Hennert. Powieść dzisiejsza») II, 194, 255, 258

«Стены мира» («Ściany świata») II, 257

«Тайны крови» («Tajemnice krwi») II, 254

«Узлы жизни» («Węzły życia») II, 264, 265

Налковский (Nałkowski) Вацлав II, 40, 251

«Пролетарии и творцы» («Proletariat i twórcy») II, 40

«Форпосты цивилизации» («Forpocztę») II, 16

«Химера» перед лицом эволюции» («Chimera» wobec ewolucji») II, 16

Нагеорг Томас I, 53

Наполеон I I, 146, 147, 150, 169, 215, 244, 252, 340, 582

Наполеон III I, 410, 429

Направник Эдуард Францевич I, 229

Нарбутт (Narbutt) Теодор I, 397

«История Литвы» («Dzieje starożytne narodu litewskiego») I, 397

Нарушевич (Naruszewicz) Адам I, 113, 118—122, 126, 130, 133, 135, 138, 153, 154, 156, 177, 391, 393, 416

«Бедный литератор» («Chudy literat») I, 119

«Гвидо граф Блезу» («Gwido hrabia Blezu») I, 118

«Гимн богу» («Hymn do Boga») I, 120

«Гимн солнцу» («Hymn do słońca») I, 120

«Глупость» («Głupstwo») I, 121

«Голос умерших» («Głos umarłych») I, 119

«Даниэль Кальвинский к Трембецкому по поводу ликвидации ордена иезуитов» («Daniel Kałwiński do Trembeckiego na skazowanie jezuitów») I, 120

«Жизнь Кароля Ходкевича» («Żywot Karola Chodkiewicza») I, 121

«Испорченный век» («Wiek zepsuty») I, 121

«История польского народа» («Historia narodu polskiego») I, 121, 122, 126, 177

«Капитул бернардинцев» («Kapituła bernardynów») I, 120

«К клеветникам» («Do potwarców») I, 119

«К мудрости» («Do mądrości») I, 120

«К простонародью» («Do gminu») I, 119

«К Родине» («Do Ojczyzny») I, 119

«К справедливости» («Do sprawiedliwości») I, 119

«К Станиславу Августу» («Do Stanisława Augusta») I, 119

«Лесть» («Pochlebstwo») I, 121

«Маскарады» («Reduty») I, 121

«Об обязанностях человека» («O powinnościach człowieka») I, 120

«Ода X» («Oda X») I, 119

«О настоящем шляхетстве» («O prawdziwym szlacheństwie») I, 121

«Равенство после смерти» («Równość po śmierci») I, 119

«Различия при жизни» («Różnice za życia») I, 119

«Секрет» («Sekret») I, 121

«Супружество» («Małżeństwo») I, 121

«Таврия» («Tauryka») I, 121

«Франт» («Fircyk») I, 121

Негри Ада I, 609

Недзвецкий (Niedzwiedzki) Зыгмунт I, 489; II, 32

«Грех» («Grzech») II, 32

«Друг» («Przyjaciel») II, 32

«Единственное произведение» («Jedyne dzieło») II, 32

«Общественное благо» («Dobro publiczne») II, 32
 «Один на один» («Sam na sam») II, 32
 «Прошу слова» («Proszę o głos») II, 32
 «Солнце» («Słońce») II, 32
 «У костра» («U ogniska») II, 32
 Некрасов Николай Алексеевич I, 313, 451, 465, 493
 Немоевский (Niemojewski) Анджей II, 23, 39, 44, 152
 «Борух» («Boruch») II, 44
 «Вечный огонь» («Wieczny ogień») II, 23
 «Люди революции» («Ludzie rewolucji») II, 23, 44
 «Легенды» («Legendy») II, 23
 «Листопад» («Listopad») II, 23
 «Письма безумца» («Listy człowieka szalonego») II, 23
 «Птица» («Ptak») II, 44
 «Рекрутчина» («Branka») II, 23
 «Съезд граждан» («Zjazd obywatelski») II, 23
 «У цели» («U celu») II, 23
 «Moriturus» II, 23
 «Polonia irredenta» II, 23
 Немцевич (Niemcewicz) Юлиан Урсын I, 111, 127, 135, 136, 140, 144, 146, 147, 169—180, 191, 195, 220, 562, 574
 «Алонзо и Елена» («Alondzo i Helena») I, 174
 «Бал-маскарад» («Bal maskowy») I, 180
 «Богдан Хмельницкий» («Bohdan Chmielnicki») I, 179
 «Владислав под Варной» («Władysław pod Warną») I, 136, 171
 «Возвращение депутата» («Powrót posła») I, 136, 144, 171, 172, 179
 «Год 3333 или неслыханный сон» («Rok 3333, czyli sen niesłyszany»), I, 176
 «Два пана Сепеха» («Dwaj panowie Sieciechowie») I, 147, 175, 176
 «Дети в лесу» («Dzieci w lesie») I, 174
 «Дилижанс» («Dyliżans») I, 179
 «Дневники моего времени» («Pamiętniki czasów moich») I, 169, 173
 «Думы» («Dumy polskie») I, 174
 «Защита московского войска» («Obrona wojska moskiewskiego») I, 173

«Збигнев» («Zbigniew») I, 179
 «Зима» («Zima») I, 174
 «Искра» («Iskra») I, 180
 «Исторические песни» («Śpiewy historyczne») I, 147, 174, 175, 177, 562
 «Исторические путешествия» («Podróże historyczne») I, 178
 «История правления Зыгмунта III» («Dzieje panowania Zygmunta III») I, 177
 «Казимеж Великий» («Kazimierz Wielki») I, 136, 172
 «Кейстут» («Kiejstut») I, 179
 «Козел и орел» («Kozioł i orzeł») I, 180
 «Кроты» («Krety») I, 172
 «Лейбе и Сюра» («Leibe i Sióra czyli listy dwojga kochanków») I, 176, 177
 «Литовские послания» («Listy litewskie») I, 174
 «Мальвина» («Malwina») I, 174
 «Мнимый сирота или картина времени» («Mniemany sierota, czyli obraz czasów») I, 178
 «Мои метаморфозы» («Moje przemiany») I, 180
 «Мои мечтания» («Moje marzenia») I, 180
 «Монах» («Mnich») I, 174
 «Муха и пчела» («Mucha i pszczoła») I, 180
 «На главарей Тарговицких» («Na hersztów targowickich») I, 173
 «На сейм в Гродно» («Na sejm Grodzieński») I, 173
 «Несчастья пагубного кокетства» («Nieszczęścia występnej zalotności») I, 176
 «Оруженосцы короля Яна» («Giermkowie króla Jana») I, 179
 «Панна Гуздральская» («Panna Guzdralska») I, 180
 «Пан Новина» («Pan Nowina») I, 179
 «Подозрительный» («Podejrzliwy») I, 179
 «Пожар» («Pożar») I, 172
 «Прометей» («Prometeusz») I, 180
 «Прощание моей лютни» («Pożegnanie lutni mojej») I, 180
 «Пулавы» («Puławy») I, 173
 «Пяст» («Piast») I, 179
 «Разваливающийся дом» («Gmach podupadły») I, 172
 «Размышления в Урсынове»

- («Dumania w Ursynowie») I, 180
- «Себялюб» («Samolub») I, 179
- «Седлайте коней, братья» («Do koni, bracia») I, 174
- «Сломанный дилижанс» («Powóz złamany») I, 176
- «Собачонка» («Kundla») I, 172
- «Сова» («Sowa») I, 180
- «Сон Марыси» («Sen Marysi») I, 174
- «Тень Эвелины» («Cień Eweliny») I, 174
- «Трены изгнанника» («Treny wynańca») I, 180
- «Три разбойника» («Trzech łotrów») I, 180
- «Форма истинно свободного правления» («Forma prawdziwego wolnego rządu przez konfederację targowicką ułożona») I, 173
- «Фрагмент Тарговицкой библии» («Fragment Biblii Targowickiej») I, 172
- «Черевички» («Trzewiki») I, 180
- «Четыре поры жизни человеческой» («Cztery pory życia ludzkiego») I, 173
- «Эдвин и Анеля» («Edwin i Aniela») I, 174
- «Ядвига» («Jadwiga, Królowa polska») I, 179
- «Ян из Тенчина» («Jan z Tęczyna») I, 177, 178, 393
- «Ян Кохановский в Чернолесье» («Jan Kochanowski w Czarnym Lesie») I, 179
- Несецкий (Niesiecki) Кацпер I, 106
- «Корона Польская... Рыцарские гербы и фамилии» («Korona polska... Herby i familie rycerskie») I, 106
- Нессельроде Карл Васильевич I, 429
- Нидецкий (Nidecki) Анджей Патриций I, 64
- Николай I, I, 211, 212, 270, 345
- Ницше Фридрих I, 552; II, 11, 17, 25, 230, 295
- «Рождение трагедии» II, 295
- Поваковский (Nowakowski) Зыгмунт II, 193, 198, 211
- «Ветка розмарина» («Gałązka rozmarynu») II, 198
- Новачиньский (Nowaczyński) Адольф II, 48, 87, 193, 198
- «Великий Фридрих» («Wielki Fryderyk») II, 48
- «Меандры» («Meandry») II, 48
- «Новые Афины» («Nowe Ateny») II, 48
- «Обезьянье зеркало» («Małpie zwierciadło») II, 48
- «Новая рыбалтовская комедия» («Komedia rybałtowska nowa») I, 92
- Новиков-Прибой Алексей Силыч II, 200
- «Щусима» II, 200
- Новицкий (Nowicki) Францишек Генрик II, 22, 23, 56
- «Апофеоз» («Apoteoza») II, 23
- «Песни времени» («Pieśni czasu») II, 22
- «Поэзия» («Poezje») II, 22
- «Славянский Рим» («Rzym słowiański») II, 23
- «Татранские сонеты» («Tatry») II, 22
- Новосельский А. — см. Марцинковский Антоний
- Новосильцев Николай Николаевич I, 175, 179, 227, 232, 238, 491
- Норблин (Norblin) Ян Петр I, 122
- Норвид (Norwid) Циприан Камил I, 312, 368, 369, 381, 418—449, 490, 497; II, 305, 319
- «Актер» («Aktor») I, 437, 443
- «Ассунта» («Assunta») I, 368, 441
- «Белые цветы» («Białe kwiaty») I, 368, 437, 442, 445
- «Белый мрамор» («Marmur biały») I, 438
- «Браслет» («Branzoletka») I, 446
- «Ванда» («Wanda») I, 434, 443, 448
- «Вечер в пустынных местах» («Wieczór w pustkach») I, 428
- «Вещь о свободе слова» (Rzecz o wolności słowa) I, 440
- «Воспоминания о деревушке» («Wspomnienie wioski») I, 428
- «Времена» («Czasy») I, 432
- «Гражданину Джону Брауну» («Do obywatela Johna Brown») I, 368, 438
- «Графиня Пальмира» («Hrabina Palmira») I, 441
- «Действительность и мечты [!]
- » («Rzeczywistość i marzenia [!]) I, 436
- «Джон Браун» («John Brown») I, 368, 438
- «Дух Адама и скандал» («Duch Adama i skandal») I, 438

«Еще слово» («Jeszcze słowo») I, 432
 «Еще Франция не погибла» («Jeszcze Francja nie zginęła») I, 441
 «Жаворонок» («Skowronek») I, 428
 «За кулисами» («Za kulisami») I, 441, 443, 447, 448
 «Зволон» («Zwolon») I, 434, 444, 448
 «Импровизация на вопрос о вестях из Варшавы» («Improwizacja na zapytanie o wieści z Warszawy») I, 368, 439
 «Канун» («Wigilia») I, 432
 «К врагу» («Do wroga») I, 439
 «К крестьянке» («Do wieśniaczki») I, 428
 «Клеопатра» («Kleopatra») I, 441, 443, 444, 448
 «К моему брату Людвигу» («Do mego brata Ludwika») I, 434
 «К москалям-славянам» («D. Moskali-Słowian») I, 432
 «К пишущим» («Do piszących») I, 428
 «Кракус» («Krakus») I, 434, 443, 448
 «Кротость» («Słodycz») I, 437
 «К эмиру Абд-эль-Кадеру» («Do emira Abdel-Kadera w Damaszk») I, 438
 «Мемориал о молодой эмиграции» («Memoriał o młodej emigracji») I, 432
 «Мемориал о пресесе» («Memoriał o prasie») I, 438
 «Молчание» («Milczenie») I, 442
 «Моя песенка» (I) («Moja piosenka», I) I, 430
 «Моя песенка» (II) («Moja piosenka», II) I, 436
 «Об искусстве (для поляков)» («O sztuce (dla polaków)») I, 368, 421, 437
 «Об Юлиуше Словацком» («O Juliuszu Słowackim») I, 437
 «Памяти Бема траурный рапсод» («Bema pamięci żałobny rapsod») I, 368, 438
 «Памятка» («Pamiętka») I, 430
 «Паткуль» («Patkuł») I, 434
 «Первое письмо, что дошло до меня из Европы» («Pierwszy list, co mnie doszedł z Europy») I, 436
 «Перо» («Pióro») I, 428

«Перстень великосветской дамы» («Pierścień wielkiej damy») I, 441, 444, 447, 448
 «Песни общественной четыре стороны» («Pieśni społecznej cztery strony») I, 433
 «Песнь от нашей земли» («Pieśń od ziemi naszej») I, 432
 «Печать» («Stygmata») I, 446
 «Письма об эмиграции» («Listy z emigracji») I, 447
 «Письмо» («Pismo») I, 428
 «Польские евреи» («Żydowie polscy») I, 368, 439
 «Прометидион» («Promethidion») I, 368, 433
 «Пять бытовых зарисовок» («Pięć zarysów obyczajowych») I, 435
 «Размышление» (I) («Dumanie», I) I, 428
 «Размышление» (II) («Dumanie», II) I, 428
 «Сариуш» («Sariusz») I, 439
 «Социализм» («Socjalizm») I, 432
 «Спартак» («Spartakus») I, 438
 «Столица» («Stolica») I, 368
 «Странствующий искусник» («Wędrowny sztukmistrz») I, 424
 «Тайна лорда Сингэльворта» («Tajemnica lorda Singelworth») I, 446
 «Тиртей» («Tyrtęj») I, 441, 443, 444, 448
 «Три вопроса» [«Неволя»] («Trzy pytania» [«Niewola»]) I, 433, 440
 «Три строфки» («Trzy strofki») I, 436
 «Фортениано Шопена» («Fortepian Szopena») I, 368, 439, 446
 «Цивилизация» («Cywilizacja») I, 446
 «Ченстоховские стихи» («Częstochowskie wiersze») I, 424
 «Черные цветы» («Czarne kwiaty») I, 368, 437, 445
 «Чистая любовь при морских купаниях» («Miłość czysta przy kąpielach morskich») I, 448
 «Что ты сделал Афинам, Сократ» («Coś ty Atenom zrobił...») I, 438
 «Эмил из Гоздавия» («Emil z Gózdawia») I, 441, 443
 «Эпос — наш» («Epos — nasza») I, 434
 «Ad leones» I, 368, 446

«A Dorio ad Phrygium» I, 441, 443, 448
 «Fulminant» I, 440
 «Italiam! Italiam!» I, 430
 «Quidam» I, 437, 443
 «Vade mecum» I, 368, 440, 441, 443, 446, 490
 «Нужда с Бедой из Польши идут» («Nędza z Biedą z Polski idą») I, 91
 Ньютон Исаак I, 151

Овидий Назон Публий I, 12, 33, 42, 74, 84, 429, 441
 Овсяннико-Куликовский Дмитрий Николаевич I, 551, 554
 Огарев Николай Платонович I, 241, 610
 Одынец (Odyniec) Антоний Эдвард I, 196, 208, 234, 296, 361
 «Изора» («Izora») I, 208
 «Ренегат» («Renegat») I, 196
 Ожеховский (Orzechowski) Станислав I, 47, 48
 «Верноподданный» («Fidelis subditus sive de institutione regia ad Sigismundum Augustum...») I, 48
 Ожешко (Orzeszkowa) Элиза I, 268, 374, 399, 408, 413, 417, 461, 467—469, 477—479, 481, 482, 484, 485, 487, 501, 502, 514—535, 549, 568, 583, 589, 595, 596, 598, 599, 602—604, 610; II, 10, 26, 78, 144, 203, 266, 269, 279, 338
 «Австралиец» («Australczyk») I, 487, 532
 «Анастасия» («Anastazja») I, 532
 «Аргонавты» («Argonauci») I, 533
 «В голодные годы» («Obrazek z lat głodowych») I, 517
 «В клетке» («W klatce») I, 520
 «В провинции» («Na prowincji») I, 520
 «Дай цветочек» («Daj kwiatek») I, 523
 «Два полюса» («Dwa bieguny») I, 487, 532
 «Джорджи» («Dziurdziowie») I, 484, 527
 «Дневник Вацлавы» («Pamiętnik Wacławy») I, 477, 481
 «Добрая пани» («Dobra pani») I, 524
 «Добродетельные» («Cnotliwi») I, 520
 «Зыгмунт Лавич и его товарищи»

(«Żygmunt Ławicz i jego koledzy») I, 484, 524, 526
 «Из разных сфер» («Z różnych sfer») I, 482, 523
 «И песня пусть заплачет» («I pieśń niech zapłacze») I, 534
 «Искры» («Iskry») I, 531
 «Марта» («Marta») I, 477, 514, 521, 522
 «Мгновения» («Chwile») I, 531
 «Меланхолики» («Melancholicy») I, 531
 «Меир Езофович» («Meir Ezofowicz») I, 417, 477, 514, 523
 «Милорд» («Milord») I, 518
 «Музы» («Muzy») I, 531
 «Мыльный пузырь» («Bańka mydlana») I, 524
 «Над Неманом» («Nad Niemnem») I, 484, 520, 528, 531; II, 269
 «На дне совести» («Na dnie sumienia») I, 522
 «Несколько замечаний о романе» («Kilka uwag nad powieścią») I, 468, 520
 «Несколько слов о женщинах» («Kilka słów o kobietach») I, 521
 «Низины» («Niziny») I, 484, 526, 527, 589
 «О романах Т. Т. Ежа и о романе вообще» («O powieściach T. T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle») I, 469, 522
 «Пан Граба» («Pan Graba») I, 417, 477, 481, 517, 521
 «Патриотизм и космополитизм» («Patriotyzm i kosmopolityzm») I, 526
 «Первобытные» («Pierwotni») I, 524
 «Погибший» («Stracony») I, 518
 «Помпалиньские» («Pompalińscy») I, 477, 521
 «Последняя любовь» («Ostatnia miłość») I, 477, 517, 520
 «Призраки» («Widma») I, 484, 524, 525
 «Семья Брохвичей» («Rodzina Brochwiczów») I, 477, 521
 «Серенькая идиллия» («Sielanka pierłożowa») I, 523
 «Сильвек-могильщик» («Sylwek Smentarnik») I, 484, 524
 «Сильный Самсон» («Silny Samson») I, 518, 523
 «Сильфида» («Zefirek») I, 518, 524
 «Тадеуш» («Tadeusz») I, 523
 «Хам» («Cham») I, 484, 527, 532

- «Четырнадцатая часть» («Czternasta część») I, 521
 «Чудак» («Dziwak») I, 518
 «Эли Маковер» («Eli Makower») I, 477, 481, 520
 «Юлианка» («Julianka») I, 523
 «Ad Astra» I, 531
 «Bene nati» I, 531
 «Gloria victis» I, 534; II, 46
 Ожье Эмиль I, 498; II, 104
 О'Коннел Даниел I, 438
 Олесницкий (Oleśnicki) Збигнев I, 18
 Опалинский (Opaliński) Кшиштоф I, 105
 «Сатиры или предостережения, направленные на исправление управления и обычаев в Польше» («Satyry albo przestrogi do poprawy rządu i obyczajów w Polsce należące...») I, 105
 Опалинский (Opaliński) Лукаш I, 105
 «Беседа плебана с помещиком» («Rozmowa plebana z ziemianinem albo dyskurs o postanowieniu teraźniejszym Rzeczypospolitej i o sposobie zawierania sejmów...») I, 105
 «Кое-что нового» («Coś nowego — pisanego roku 1652») I, 105
 «Новый поэт» («Poeta nowy») I, 105
 «Об обязанностях» («Pauli Naeoceli de officiis libri tres») I, 105
 Опеньский (Opieński) Генрик II, 115, 124
 Опшман Артур — см. Ор-От
 Орачевский (Oraczewski) Феликс I, 124, 133
 «Поляк-иностранец в Варшаве» («Polak-cudzoziemiec w Warszawie») I, 133
 «Развлечения или жизнь без цели» («Zabawę czyli życie bez celu») I, 133
 «Сутяга» («Pieniacz») I, 133
 Ордон (Ordon) Владислав I, 492, 599
 Оркан (Orkan) Владислав I, 480, 595; II, 20, 29, 30, 39, 86—98, 228
 «Батраки» («Komornicy») II, 29, 91, 92
 «Варшавское солнце» («Słońce») II, 97
 «В долинах» («W Roztokach») II, 29, 91—94
 «Жертва» («Ofiara») II, 96
 «Из мертвой долины» («Z martwej roztoki») II, 88
 «Из той печальной земли» («Z tej smutnej ziemi») II, 88
 «Короткий сон» («Krótki sen») II, 91
 «Костка Наперский» («Kostka Napierski») II, 97, 98
 «Месть и наказание» («Wina i kara») II, 96
 «Мор» («Pomór») II, 97, 98
 «Мученики» («Męczennicy») II, 94
 «Над пропастью» («Nad urwiskiem») II, 29, 90, 91
 «Новеллы» («Nowele») II, 90
 «Ночь» («Noc») II, 95
 «Обреченный мир» («Skapany świat») II, 95, 96
 «Пастушья любовь» («Miłość pasterska») II, 90, 97
 «Песни времени» («Pieśni czasu») II, 88
 «Песнь о бунте» («Pieśń o buncie») II, 47, 89, 97
 «Сагайдачный» («Sahajdaczny») II, 94
 «Свадьба Прометея» («Wesele Prometeusza») II, 90, 97
 «Современный Геркулес» и другие веселые вещи («Herkules powożytny i inne wesołe rzeczy») II, 90, 97
 «Франек Ракочи» («Franek Rakoczy») II, 96
 «Чантория» («Czantoria») II, 98
 «Ясная поляна» («Jasna polana») II, 91
 Орловский Александр Осипович I, 122
 Ор-От (Or-Ot) II, 21
 Ортвин (Ortwin) Остап II, 228
 Осиньский (Osiński) Людвик I, 149, 189
 Оссиан I, 160
 Оссолиньский (Ossoliński) Ежи I, 103
 Оссолиньский (Ossoliński) Юзеф Максимилиан I, 148
 Островская (Ostrowska) Бронислава II, 22
 «Опалы» («Opale») II, 22
 «Осенние листья» («Jesienne liście») II, 22
 Островский Александр Николаевич II, 111
 «Острожская библия» I, 25
 Острогор (Ostroróg) Ян I, 29
 «Мемориал об устройстве Речи Посполитой» («Monumentum pro comitiis generalibus regni sub

rege Casimiro pro Reipublicae
ordinatione congestum») I, 29
Отвиновский (Otwinowski) Вале-
риан I, 84
Отвиновский (Otwinowski) Иероним
I, 84
Отвиновский (Otwinowski) Самуэль
I, 84
Отвиновский (Otwinowski) Эразм
I, 84
«Дела или истории достойных
женщин» («Sprawa abo historye
znaczných niewiast») I, 84
«Притчи господа нашего Иисуса
Христа» («Przypowieści Pana
naszego Jezusa Chrystusa») I, 84
Охорович (Ochorowicz) Юлиан I, 599

Павел из Кросна (Paweł z Krosna)
I, 33
Павлик Михаил Иванович II, 87
Павликовская-Ясножевская (Paw-
likowska-Jasnorzevska) Мария II,
180, 211, 220
«Возвращение мамы» («Powrót
mamy») II, 211
«Голубые кавалеры» («Zalotnicy
niebiescy») II, 211
«Египетская пшеница» («Egipska
pszemica») II, 211
«Муравьи» («Mrówki») II, 211
Павликовский (Pawlikowski) Тадеуш
II, 36
Павликовский (Pawlikowski) Юзеф
I, 145
«Могут ли поляки добиться неза-
висимости?» («Czy Polacy wybić
się mogą na niepodległość?») I,
145
Павловская Элиза — см. Ожешко
Элиза
Павловский (Pawłowski) Бенедикт
I, 516
Падеревский (Paderewski) Игнаций
I, 583
Падневский (Padniewski) Филип I,
64, 66
Пайпер (Peiper) Тадеуш II, 185, 186
«Новые уста» («Nowe usta») II,
185
«Туда» («Tędy») II, 185
Палингений Марцелл I, 57, 60
«Зодиак жизни» I, 57
Пальмерстон Генри Джон Темпл I,
169
Папроцкий (Paprocki) Бартломей I,
37, 38

«Гербы польского рыцарства»
 («Herby rycerstwa polskiego») I,
38
«Гнездо добродетели» («Gniazdo
spoty») I, 38
«Десять заповедей мужьям»
 («Diesięcioro przykazanie mę-
żow») I, 37
«Королевский сад» («Ogród kró-
lewski») I, 38
«Наставления разных философов,
как выбирать себе жену»
 («Nauka rozmaitych filozofów
obierania żony») I, 37
«Панотта» («Panosza, to jest wys-
ławienie panów i paniąt ziem
ruskich i podolskich z męstwa
z obyczajów i z innych spraw
pocziwych») I, 37
«Рыцарский круг» («Koło rycer-
skie») I, 37, 38
Парандовский (Parandowski) Ян II,
199
«Мифология» («Mitologia») II, 199
«Небо в огнях» («Niebo w płomie-
niach») II, 199
«Олимпийский диск» («Dysk olim-
pijski») II, 199
«Три знака Зодиака» («Trzy znaki
Zodiaku») II, 199
Паркош (Паркошовиц, Parkosz)
Якуб I, 19
Пасек (Pasek) Ян Хризостом I, 102,
103, 112, 301, 574
«Воспоминания» («Pamiętniki») I,
102, 103, 301, 574
Паскаль Блез II, 281, 287
«Мысли» II, 281
Паскевич Иван Федорович I, 212,
303
Пастернак Борис Леонидович I,
424
Пастернак Клеофас Факунд — см.
Краплевский Юзеф Игнаций
Пастернак (Pasternak) Леон II,
213—215, 220
«Избранные стихи» («Wiersze
wybrane») II, 222, 223
«Мы с вами» («Jesteśmy z wami») II,
215
«Навстречу» («Naprzeciw») II, 213
«Слова издалека» («Słowa z da-
leka») II, 223
«Хмурый день» («Dzień poch-
murny») II, 215
«Челюскин» («Czeluskin») II, 215
Патер Уолтер II, 295
«Дионис Оксерпский» II, 295
Пауч (Pautsch) Фридерик II, 234

- Пежиньский (Perzyński) Влодзимеж II, 38, 50
 «Ашантка» («Aszantka») II, 50
 «Легкомысленная сестра» («Lekko-myślna siostra») II, 50
 «Новеллы» («Nowele») II, 50
 «Счастье Франия» («Szczęście Fra-nia») II, 50
 «То, что не проходит» («To co nie przemija») II, 50
 Пекарский (Piekarski) Кшиштоф I, 103
 «Страшный герой» («Bogaty straszny z włoskiego na polski wytlumaczony») I, 103
 Пенкель (Pekiel) Бартомея I, 96
 «Первое мая» («Pierwszy maja») II, 205
 Пергамен I, 37
 Перси Томас I, 174
 Персий Авл Флакк I, 12, 33, 105
 «Песнь об убийстве Андрея Тенчицкого» («Pieśń o zabiciu Andrzeja Tęczyńskiego») I, 19
 «Песнь о краковском войте Альберте» («Pieśń o wojcie krakowskim Albercie») I, 18
 «Песнь о Роланде» II, 287
 Петрарка Франческо I, 42, 199, 219
 Петр II, 240
 Петр из Бычины (Piotr z Byczyny) I, 18
 «Хроника князей польских» («Kronika książąt polskich») I, 18
 Петр из Гоньядза (Piotr z Goniądza) I, 47
 Пехаль (Piechal) Мариан I, 425
 Пётровский (Piotrowski) Градиан I, 120, 122
 Пивовар (Piwowar) Лех II, 215
 Пигонь (Pigoń) Станислав I, 426; II, 87
 Пий IX I, 409
 Пилсудский (Piłsudski) Юзеф II, 172, 181, 193—196, 255, 319
 Пильняк Борис Андреевич II, 200, 342
 Пильц (Piltz) Эразм I, 462
 Пилс Сэмюэл II, 277
 «Дневник» II, 277
 Писарев Дмитрий Иванович I, 464; II, 288
 Плавт Тит Макций I, 44
 «Три монеты» I, 44
 Платон I, 429, 433; II, 295
 «Диалоги» II, 295
 «Плебанский поход» («Wyprawa plebańska») I, 92
 Плут (Pług) Адам I, 406
 Плутарх I, 160
 По Эдгар II, 241, 344
 Подлецкий (Podlecki) Т. I, 127
 Познер-Гарфайн (Pozner-Garfeinowa) М. II, 15, 16
 Полевой Ксенофонт Алексеевич I, 232
 Полевой Николай Алексеевич I, 230
 Полоцкий Симеон I, 74, 95
 «Псалтырь рифмовторная» I, 74
 Поль (Pol) Винцентий I, 211, 262, 283, 284, 361, 363; 406; II, 56
 «Вахмистр Дорош в Литве» («Wachmistrz Dorosz na Litwie») I, 283
 «История сапожника Яна Килиньского» («Historia szewca Jana Kilińskiego») I, 283
 «Картины жизни и путешествий» («Obrazy z życia i podróży») I, 283
 «Мохорт» («Mohort») I, 284
 «Песни Януша» («Pieśni Janusza») I, 283
 «Песнь о нашей земле» («Pieśń o ziemi naszej») I, 283
 «Приключения Бенедикта Винницкого» («Przygody JP. Benedykta Winnickiego») I, 284
 «Польская хроника» I, 18
 «Поляк в Париже» I, 124
 Понятовский (Poniatowski) Станислав Август I, 110—112, 114, 117, 118, 121, 124, 132, 143, 144, 151, 152, 155—157, 159, 166, 168, 177, 302
 Поп Александр I, 132, 173
 «Послание Элоазы к Абеяру» I, 132
 «Похищение локона» I, 173
 Поплавский (Popławski) Ян Людвик II, 28
 Порембович (Porębowicz) Эдвард II, 10, 228
 «Польская поэзия нового столетия» («Poezja polska nowego stulecia») II, 10
 Потockая (Potocka) Дельфина I, 354, 356
 Потockий (Potocki) Вацлав I, 99—101
 «История об Аргениде, королевне сицилийской» («Historia o Argenidzie, królownie sycylijskiej») I, 99
 «Моралия» («Moralia abo rzeczy do obyczajów, nauk i przestróg w każdym stanie żywota ludzkiego») I, 100

«Новый призыв под старую хоругвь торжествующего Иисуса» («Nowy zaciąg pod chorągiew starą triumfującego Jezusa») I, 99

«Сад фрашек» («Ogród, ale nie plewiony; bróg, ale co snop, to innego zboża; kram rozlicznego gatunku») I, 100

«Силопет» («Syloret albo prawdziwy abrys po ciężkim straconych synów żalu im niespodziewańszego, tym większego smutnego ojca wesela») I, 99

«Хотинская война» («Transakcja wojny chocimskiej...») I, 100

Потоцкий (Potocki) Игнаций I, 140, 146

«Об установлении и падении Конституции 3 мая» («O ustanowieniu i upadku Konstytucji 3 Maja») I, 140

Потоцкий (Potocki) Станислав Костка I, 146, 147, 149, 187, 188

«Критический свисток» («Świstek krytyczny») I, 187

«Путешествие в Темноград» («Podróż do Ciemnogrodu») I, 188

Потоцкий (Potocki) Щенский I, 135, 157, 172, 173, 204

Потоцкий (Potocki) Юзеф Кароль II, 28

Потоцкий (Potocki) Ян I, 147, 148, 156

«Рукопись, найденная в Саргоссе» («Manuscript trouvé à Saragosse») I, 148

Правдицкий Спиридион — см. Красинский Зыгмунт

Правдовский Филарет — см. Каменьский Генрик

Преву Антуан Франсуа II, 287

Прудон Пьер Жозеф I, 431; II, 41

Прус (Prus) Болеслав I, 268, 374, 385, 413, 417, 461, 464, 465, 467, 469, 470, 477—479, 482—485, 487, 501, 502, 514, 531, 535, 536—560, 568, 569, 581, 583, 589, 595, 596, 598, 599, 603, 604; II, 9, 31, 35, 39, 50, 78, 144, 150, 152, 203, 205, 266, 269, 279, 338

«Анелка» («Anielka») I, 479, 541, 542

«Анте́к» («Antek») I, 541, 542

«Бальное платье» («Sukienka balowa») I, 541

«Возвратная волна» («Powracająca fala») I, 479, 542; II, 152

«Война и труд» («Wojna i praca») I, 559

«Голоса прошлого» («Milknące głosy») I, 536

«Дворец и лачуга» («Palac i rudera») I, 541

«Деревня и город» («Wieś i miasto») I, 541

«Дети» («Dzieci») I, 552, 559

«Жилет» («Kamizelka») I, 541, 542

«Жилец с чердака» («Lokator poddasza») I, 479, 482, 541

«Кладбищенские рассказы» («Powiastki cmentarne») I, 541

«Кукла» («Lalka») I, 417, 485, 536, 545—548, 550, 551, 554, 555, 560; II, 269

«Михалко» («Michałko») I, 479, 541

«Набросок программы в современных условиях развития общества» («Szkic programu w warunkach obecnego rozwoju społeczeństwa») I, 537

«На каникулах» («Na wakacjach») I, 541

«Наши грехи» («Nasze grzechy») I, 538

«Обращенный» («Nawrócony») I, 541

«Ошибка» («Omyłka») I, 536, 542

«Перемены» («Przemiany») I, 552, 559, 560

«Приключения Стася» («Przygoda Stasia») I, 479, 542

«Проклятое счастье» («Przekłete szczęście») I, 541

«Сиротская доля» («Sieroca dola») I, 482, 541, 542

«Сон» («Sen») I, 559

«Сочельник» («Wigilia») I, 542

«Текущие вопросы» («Sprawy bieżące») I, 483

«Тени» («Cienie») I, 541

«То и се, вернее, ни то, ни се, или сорок восемь повестушек для взрослых детей» («To i owo właściwie zaś ani to, ani owo, czyli 48 powiastek dla pełnoletnich dzieci») I, 540

«Фараон» («Faraon») I, 487, 552, 556, 559, 560; II, 35

«Форпост» («Placówka») I, 417, 485, 538, 543, 545, 581, 589; II, 205

«Хроники» («Kroniki») I, 483

«Что произошло с великой идеей

- в маленьком городке» («Co się z wielkiej idei stało w małym miasteczku») I, 538
- «Что такое социализм как экономическая система» («Co to jest socjalizm jako system ekonomiczny») I, 537, 538
- «Шкатулка бабушки» («Szkatułka babki») I, 541
- «Эмансипированные женщины» («Emancypantki») I, 487, 488, 552, 554, 555, 556
- «Эхо музыки» («Echa muzyczne») I, 541
- Пруст Марсель II, 199, 287
- Прушинский (Pruszyński) Ксаверий II, 220
- «Пулавская псалтырь» («Psalterz puławski») I, 13
- Путкамер (Puttkamer) Вавжинец I, 216
- Путрамент (Putrament) Ежи II, 218, 220
- Пушкин Александр Сергеевич I, 148, 198, 201, 215, 227, 230—232, 234, 240, 241, 245, 247, 296, 451, 454, 493, 574; II, 144, 273, 305
- «Борис Годунов» I, 231
- «Воспоминание» I, 231
- «Кавказский пленник» I, 454
- «Капитанская дочка» I, 574
- «Медный всадник» I, 227, 240, 241
- «Он между нами жил...» I, 231
- «Полтава» I, 198
- «Послание в Сибирь» I, 241
- «Цыганы» II, 305
- Пшесмыцкий Зенон — см. Мириам
- Пшецлавский (Przeclawski) Юзеф I, 271, 393
- Прибось (Przyboś) Юлиан II, 185, 186, 216, 220
- «Винты» («Sruby») II, 186
- «Обеими руками» («Oburącz») II, 186
- «Уравнение сердца» («Równanie serca») II, 216
- Пшибыльский (Przybylski) Зыгмунт I, 499
- Пшибышевский (Przybyszewski) Станислав I, 552; II, 13—17, 38, 55, 67, 87, 103, 177, 283—286
- «Андрогине» («Androgyne») II, 14
- «Во имя счастья» («Dla szczęścia») II, 14
- «Гости» («Goście») II, 14
- «Дети нищеты» («Dzieci nędzy») II, 14
- «Дети сатаны» («Dzieci szatana») II, 14
- «За новое искусство» («O nową sztukę») II, 14
- «Золотое руно» («Złote runo») II, 14
- «Мать» («Matka») II, 14
- «На дорогах души» («Na drogach duszy») II, 14
- «Сильный человек» («Mocny człowiek») II, 14
- «Снег» («Śnieg») II, 14
- «Сыновья земли» («Synowie ziemi») II, 14
- «Танец любви и смерти» («Taniec miłości i śmierci») II, 14
- «У моря» («Nad morzem») II, 14
- «Confiteor» II, 14, 16, 87
- «Homo sapiens» II, 14
- «Requiem aeternam» II, 14
- Пшиковский (Przykowski) Самуэль I, 84
- «История польских социалистов» («Historia socynianów polskich») I, 84
- «Трактат о мире и церковном согласии» («Dissertatio de pace et concordia ecclesiae») I, 84
- Пясецкий (Piasecki) Станислав II, 348
- Рабле Франсуа II, 198, 287
- Радваньский (Radwański) Тадеуш II, 47
- «Конституция с нагайкой» («Konstytucja z nahajką») II, 47
- Радзивилл (Radziwiłł) Альберт I, 390
- Радзивилл (Radziwiłłowa) Кристина I, 65
- Радзивилл (Radziwiłł) Миколай («Черный») I, 64
- Радзивилл (Radziwiłł) Уршула I, 107
- Радклиф Анна I, 147
- Расин Жан I, 103, 157, 172; II, 117, 287
- «Андромаха» I, 103, 157
- «Гофолия» I, 172
- Рафаэль I, 433, 609
- Рей (Rej) из Нагловиц Миколай I, 35—39, 42, 44, 48, 49—60, 61, 68, 76, 85, 108, 468
- «Апокалипсис» («Apocalypsis, to jest dziwna sprawa skrytych tajemnic Pańskich») I, 55
- «Варпас и Люкус» («Варпас и

- Дыкас; «Warwas z Lupusem») I, 52
- «Жизнь достойного человека» — см. «Зерцало...»
- «Житие Иосифа» («Żywot Józefa z pokolenia żydowskiego, syna Jakóbowego...») I, 36, 54, 59
- «Забавные истории» — см. «Фиглики»
- «Зверинец, в котором верно описаны виды разного положения людей, зверей и птиц, их приключения и обычаи» («Zwierzyńcie, w którym rozmaitych stanów ludzi, zwirząt i ptaków kształty, przypadki i obyczaje są właśnie wypisane») I, 36, 37, 55, 56, 58, 59
- «Зерцало или образ, в котором человек каждого состояния легко может, как в зеркале, увидеть свои поступки» («Zwierciadło albo kształt, w którym każdy stan snadnie się może swym sprawom jako we zwierciadle przypatrzeć») I, 36, 38, 48, 58, 59
- «Краткая беседа между тремя особами: Паном, Войтом и Плебаном» («Krótka rozprawa między trzema osobami, Panem, Wojtem a Plebanem») I, 36, 52, 53, 56, 59, 60
- «Купец, сиречь образ и подобие последнего суда божьего» («Kupiec, to jest kształt a podobieństwo Sądu Bożego ostatecznego») I, 36, 44, 53, 54, 59
- «Лев и кот» («Lew z kotem») I, 52
- «Подлинное изображение жизни достойного человека, в котором, как в зеркале, каждый может легко обозреть свои поступки» («Wizerunk własny żywota człowieka poczciwego») I, 36, 38, 57—60, 85
- «Постилла» («Святых слов и дел господних... хроника или постилла, на польском языке и в простом изложении для простых людей сочиненная» — «Świętych słów a spraw Pańskich... kronika albo postylla, polskim językiem a prostym wykładem też dla prostaków krótcie uczyniona») I, 36, 54, 55
- «Псалтырь Давида» («Psalterz Dawidów, który snadź jest prawy fundament wszystkiego pisma — krześcijańskiego») I, 36, 54
- «Спектрум или новое чистилище» («Spectrum albo nowy czyściciel») I, 52
- «Фиглики» («Шутки», «Figliki») I, 36, 56, 58, 59
- Рей (Rej) Станислав I, 49
- Реймонт (Reymont) Владислав Станислав I, 560, 595, 605; II, 26—29, 33, 39, 47, 74—85, 152
- «Бунт» («Bunt») II, 87
- «В конституционные дни» («Z konstytucyjnych dni») II, 83
- «Возвращение» («Powrót») II, 85
- «В осеннюю ночь» («W jesienną noc») II, 29, 75
- «Год 1794» («Rok 1794») II, 47, 84, 85
- «Дебютантка» («Adeptka») II, 77
- «Из дневника» («Z pamiętnika») II, 75
- «Исповедь» («Spowiedź») II, 85
- «Кладбище» («Cmentarzysko») II, 83, 85
- «Комедиантка» («Komediantka») II, 77, 78, 83
- «Мечтатель» («Marzyciel») II, 83
- «Мужики» («Chłopi») I, 560; II, 29, 80—83
- «На грани» («Na krawędzi») II, 83
- «Обетованная земля» («Ziemia obiecana») II, 33, 78—80
- «Однажды» («Pewnego dnia») II, 33
- «Паломничество к Ясной горе» («Pielgrzymka do Jasnej Góry») II, 77
- «Перед рассветом» («Przed świtem») II, 29, 75
- «Принцесса» («Księżniczka») II, 85
- «Смерть» («Śmierć») II, 29, 75
- «Справедливо» («Sprawiedliwie») II, 29, 76, 80
- «Счастливые» («Szczęśliwi») II, 29
- «Ферменты» («Fermenty») II, 77, 78, 83
- «Фронт» («Za frontem») II, 83, 84
- «Я убил» («Zabiłem») II, 83
- Реклевский (Reklewski) Винцентий I, 146
- Реклю Жан Жак Элизе II, 94
- Рембо Артюр I, 424; II, 296, 315
- «Гласные» I, 424
- «Париж заселяется вновь» II, 296
- «Руки Жан-Мари» II, 296
- «Сестры милосердия» II, 296
- «Сидящие» II, 296

- Ренан Эрнест I, 537
 Ребин Ильа Ефимович I, 540
 Рескин Джон I, 422; II, 94
 Риккобони Мари Жанна I, 147
 Рильке Райнер Мария I, 424; II, 299
 Римский-Корсаков Николай Андреевич I, 229
 Риттнер (Rittner) Тадеуш II, 38, 50
 «В маленьком доме» («W małym domku») II, 50
 «Волки среди ночи» («Wilki w nocy») II, 50
 «Глупый Яков» («Głupi Jakub») II, 50
 «Закрытые двери» («Drzwi zamknięte») II, 50
 Рихтер Жан Поль I, 219, 389
 Ричардсон Самуэль I, 176
 Робортелло Франческо I, 62
 Родоць I, 494, 495
 «Донос» («Denuncjacja») I, 495
 «Консерваторам» («Do konserwatystów») I, 495
 «Литераторы от станьчиков» («Literaci od stańczyków») I, 495
 «Приговор консерватора» («Wyrok konserwatysty») I, 495
 «Это совершенно иная проблема» («To zupełnie inna kwestia») I, 495
 Роздзеньский (Roździeński) Валентий I, 88
 «Officina ferraria, сиречь пла-
 вильня и мастерская с кузнями
 благородного дела железного»
 («Officina ferraria, abo huta i
 warsztat z kuźniamiszlachetnego
 dzieła żelaznego») I, 88
 Ролич-Лидер (Rolicz-Lieder) Вац-
 лав II, 21
 «Концерт моей души» («Koncert
 mojej duszy») II, 21
 «Оркестр колоколов» («Orkiestra
 dzwonów») II, 21
 «Швейцарская баркаролла»
 («Szwajcarska barcarolla») II,
 21
 Роллан Ромен II, 85
 Романовский (Romanowski) Мечи-
 слав I, 361, 362, 367, 380; II, 318
 «Встреча» («Spotkanie») I, 367
 «Девушка из Сонча» («Dziewczę
 z Sącza») I, 367
 «Новое знакомство» («Nowa zna-
 jomość») I, 367
 «Песнь молодых бойцов» («Pieśń
 młodej wiary») I, 367
 «Польские стяги в Кремле»
 («Sztandary polskie w Kremlu») I,
 367
 «Попель и Пяст» («Popiel i Piast») I,
 380
 «Audaces juvat fortuna» I, 367
 Ронсар Пьер I, 64
 Ростан Эдмон I, 609
 Ростворовский (Rostworowski) Ка-
 роль Губерт II, 50, 51, 193, 211
 «Антихрист» («Antychrist») II, 51
 «Иуда из Кариота» («Judas z Kariotu») II, 51
 «Кай Цезарь Калигула» («Kajus Cezar Kaligula») II, 51
 «Милосердие» («Miłosierdzie») II,
 51
 Рубенс Петер Пауль I, 83
 Рудницкий (Rudnicki) Адольф II,
 204, 208, 209, 220, 224
 «Крысы» («Szczury») II, 208
 «Лето» («Lato») II, 208
 «Нелюбимая» («Nekochana») II,
 208
 «Опыты» («Doświadczenia») II,
 208
 «Солдаты» («Żołnierze») II, 208
 Рудницкий (Rudnicki) Люциан II,
 201
 «Возрождение» («Odrodzenie») II,
 201
 «Демократическая республика»
 («Republika demokratyczna») II,
 201
 Руднянский (Rudniański) Сте-
 фан II, 189
 Ружицкий (Różycki) Яцек I, 96
 Руссо Жан Жак I, 125, 132, 138, 147,
 165, 176, 191, 219, 224, 225, 516;
 II, 198, 287
 «Исповедь» I, 138
 «Новая Элоиза» I, 147, 191, 225
 «Пигмалион» I, 132
 Рыдель (Rydel) Люциан II, 21, 115,
 119, 132, 284
 «Заколдованный круг» («Zaczarowane koło») II, 21
 «Сказка о Касе и королевиче»
 («Bajka o Kasi i królewiczu») II,
 21
 Рылеев Кондратий Федорович I,
 175, 198, 228, 241, 450; II, 337
 «Войнаровский» I, 450, 451
 Рыльский Максим Фадеевич I, 245,
 312
 Рымкевич (Rymkiewicz) Александр II,
 218
 Рынг (Ryng) Ежи II, 189

- Салиньский (Saliński) Станислав
Мария II, 344
Саади I, 84
«Гюлистан» I, 84
Сабовский (Sabowski) Владислав
I, 475
Садык-паша — см. Чайковский Ми-
хал
Салтыков-Щедрин Михаил Евгра-
фович I, 464, 465, 518, 535; II, 44,
342
«Июльские веяния» I, 518
Салюстий Крисп Гай I, 12, 180
Самостшельник (Samostrzelnik)
Станислав I, 27
Санд Жорж I, 246, 464
Сандауэр (Sandauer) Артур II, 176
Сандецкий-Малецкий (Sandecki-Ma-
lecki) Ян I, 32
Сапега (Sapieha) Александр I, 147
Сарбевский (Sarbiewski) Мацей
Казимеж I, 83, 84, 118
Сарду Викторьен I, 498
Сарнецкий (Sarnecki) Зыгмунт I,
499
«Сарошпатацкая библия» — см.
«Библия королевы Зофии»
«Сатира на ленивых хлопов» («Sa-
tura na leniwych chłopów») I, 19
Сведенборг Эммануил I, 504
«Свентокшижские проповеди» («Ka-
zania świętokrzyskie») I, 13
Свентоховский (Świętochowski) Але-
ксандр I, 461, 462, 468, 481—483,
498, 583, 586
«Аврелий Вишар» («Aureli Wi-
szar») I, 498
«Аспазия» («Aspazja») I, 498
«Бессмертные души» («Nieśmier-
telne dusze») I, 498
«За жизнь» («O życie») I, 481, 482
«Красивая» («Piękna») I, 498
«Невинные» («Niewinni») I, 498
«Отец Макарий» («Ojciec Мака-
ру») I, 498
«Регина» («Regina») I, 498
Свенцицкий (Święcicki) Вацлав I,
497
«Варшавянка» («Warszawianka») I,
497
Свидзиньский (Świdziński) Кароль
I, 492
Свинка (Swinka) Адам I, 18
Свитковский (Świtkowski) Петр I,
114, 127
Себыла (Sebyła) Владислав II, 192
Север (Sewer) Игнаций I, 479, 480,
482, 488; II, 86, 87
«Весна» («Wiosna») I, 480
«Голодный заем» («Głodowa po-
życzka») I, 479
«Луся Бурлак» («Łusia Burlak») I,
480
«Мать» («Matka») I, 480; II, 86
«На белом свете» («Na szerokim
świecie») I, 480
«На поле боя» («Na pobojo-
wisku») I, 479
«Нефть» («Nafta») I, 480
«Сверх сил» («Ponad siły») I,
480
«Сказочно ослепительная» («Ba-
jecznie kolorowa») I, 480
«У порога искусства» («U progu
sztuki») I, 480
«Франусь Вальчак» («Franuś
Walczak») I, 479
«Чужаки» («Przybłądy») I, 479
«Эскизы из Англии» («Szkice
z Anglii») I, 479, 482
Седлецкий (Siedlecki) Адам II, 87
Семашкова (Siemaszkowa) Ванда
II, 36
Семеньский (Siemieński) Люциан
I, 211, 282, 285, 286, 303, 305, 361,
371, 430
«Арраканский королевич в Гали-
ции» («Królewicz arrakański
w Galicji») I, 286
«Варненский поход» («Potrzeba
warnieńska») I, 285
«Деревня Сербы» («Wieś Serby») I,
286
«Думки» («Dumki») I, 285
«Жених» («Narzeczony») I, 286
«Наперский» («Napierski») I, 286
«Пан и мужик» («Pan i chłop») I,
286
«Сады и поэты» («Ogrody i poe-
ci») I, 286
«Три пророчества» («Trzy wiesz-
czby») I, 286
«Трубы в Днепре» («Trąby
w Dnieprze») I, 285
«Чернява» («Czerniawa») I, 286
«Эконом» («Ekonom») I, 305
Сенека I, 24, 44, 68
«Агамемнон» I, 68
«Троянки» I, 44
Сенкевич (Sienkiewicz) Генрик I, 99,
112, 385, 413, 416, 417, 461, 462,
464, 465, 467, 469, 470, 477—479,
481—483, 485—488, 501, 502, 514,
531, 535, 536, 541, 542, 548, 551,
561—584, 595, 596, 598, 604, 613;
II, 35, 55, 59, 60, 144
«Ангел» («Janioł») I, 478, 566

«Бартек-победитель» («Bartek Zwycięzca») I, 566, 579
 «Без догмата» («Bez dogmatu») I, 485, 488, 574, 576, 577; II, 55
 «Без названия» («Bez tytułu») I, 562
 «Водовороты» («Wiry») I, 582
 «В пустыне и в пуще» («W pustyni i w puszczy») I, 582
 «В стране золота» («W krainie złota») I, 565
 «Ганя» («Hania») I, 564
 «Два пути» («Dwie drogi») I, 481
 «За хлебом» («Za chlebem») I, 566
 «Из дневника познанского учителя» («Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela») I, 566
 «Камо грядеши» («Quo vadis») I, 417, 487, 578, 579, 584
 «Крестоносцы» («Krzyżacy») I, 417, 487, 579, 581; II, 35
 «Лев Толстой» («Lew Tołstoj») I, 583
 «Легионы» («Legiony») I, 582, 583
 «На маяке» («Łatarnik») I, 566
 «На одну карту» («Na jedną kartę») I, 567
 «На поле славы» («Na polu chwały») I, 581
 «Напрасно» («Na marne») I, 564
 «Настоящая минута» («Chwila obecna») I, 483
 «Натурализм в романе» («Naturalizm w powieści») I, 470, 583
 «Об историческом романе» («O powieści historycznej») I, 469, 583
 «Орсо» («Orso») I, 565
 «Пир» («Biesiada») I, 582
 «Письмо из путешествия» («Listy z podróży») I, 482, 564, 565
 «Письма Литвоса из Парижа» («Listy Litwosa z Paryża») I, 567
 «Письма о Золя» («Listy o Zoli») I, 583
 «По поводу «Коварства и любви»» («Z powodu «Intrygi i miłości») I, 583
 «Потоп» («Potop») I, 486, 569, 571, 572
 «Сахем» («Sachem») I, 565
 «Свадьба» («Wesele») I, 582
 «Селим Мирза» («Selim Mirza») I, 564, 568
 «Семья Полавецких» («Rodzina Połanieckich») I, 488, 548, 577, 578

«Старый слуга» («Stary sługa») I, 564
 «Суд Осириса» («Sąd Ozyrysa») I, 582
 «Татарская неволя» («Niewola tatarska») I, 568
 «Текущие вопросы» («Sprawy bieżące») I, 483
 «Текущие сообщения» («Wiadomości bieżące») I, 483
 «Трилогия» («Trylogia») I, 486, 487, 569—574, 578, 579, 581; II, 59, 98
 «Огнем и мечом» («Ogniem i mieczem») I, 469, 486, 551, 569—571
 «Пан Володыёвский» («Pan Wołodyjowski») I, 569, 572
 «Потоп» («Potop») I, 486, 569, 571, 572
 «Через степи» («Przez stepy») I, 565
 «Что случилось однажды в Сидоне» («Co się raz stało w Sydonie») I, 582
 «Эскизы углем» («Szkice węglem») I, 478, 565
 «Юморески из портфеля Воршилы» («Humoreski z teki Worszyłły») I, 478, 564
 «Янко-музыкант» («Janko Muzykant») I, 417, 478, 482, 566
 Сен-Симон Клод Анри I, 431; II, 45
 Сениавский (Sieniawski) Миколай I, 51
 Сераковский (Sierakowski) Зыгмунт I, 610
 Серафимович Лешек — см. Лехонь Ян
 Сервантес Сааведра Мигель де I, 429
 «Дон Кихот» I, 246
 Серошевский (Sieroszewski) Вацлав II, 33, 193, 197, 211
 «Большевики» («Bolszewicy») II, 193
 «В западне» («W matni») II, 33
 «12 лет в стране якутов» («12 lat w kraju Jakutów») II, 33
 «Китайские повести» («Powieści chińskie») II, 33
 «Корея» («Korea») II, 33
 «На границе лесов» («Na kresach lasów») II, 33
 «Океан» («Ocean») II, 33
 «Риштау» («Risztau») II, 33
 «Чего они хотят» («Czegoż chcą?») II, 33
 Сито (Sito) Ежи Станислав I, 425

Скарбек (Skarbkowa) Зофья I, 252
 Скарбек (Skarbek) Фридерик I, 192, 388, 485
 «Пан Антоний» («Pan Antoni») I, 192
 «Пан староста» («Pan Starosta») I, 192
 «Путешествие без цели» («Podróż bez celu») I, 192
 Скарга (Skarga) Петр I, 82, 83, 105
 «Жития святых» («Żywoty świętych») I, 82
 «Сеймовые проповеди» («Kazania sejmowe») I, 82, 83
 «Скорбь богородицы у креста» («Zale Matki Boskiej pod krzyżem») I, 14
 Скотт Вальтер I, 150, 177, 191, 232, 245, 301, 315, 341, 385, 389, 390, 415, 416
 Скупинецкий (Skrzyniecki) Ян I, 430
 Славинецкий Епифаний I, 95
 Слободник (Słobodnik) Влодзимеж II, 192
 Словацкий (Słowacki) Звзбигуш I, 314
 Словацкий (Słowacki) Юлиуш I, 80, 148, 177, 197—199, 202, 207, 208, 212, 213, 245, 270, 272—282, 292, 301, 303, 311—338, 339, 345, 354, 355, 357, 360, 365, 368, 380, 382, 385, 389, 418, 420—422, 427, 430, 432, 448, 464, 467, 502, 504—506, 511, 513, 564, 574, 581, 596, 603, 604, 607; II, 9, 74, 103, 114, 124, 126, 129, 212, 222, 279, 318, 323, 334, 336, 374, 375
 «Агесилай» («Agezylausz») I, 332
 «Ангелли» («Anhell») I, 275, 321—323
 «Араб» («Arab») I, 315
 «Балладина» («Balladyna») I, 273, 278, 279, 313, 324, 325
 «Бeatриче Ченчи» («Beatryks Cenci») I, 332
 «Бенёвский» («Beniowski») I, 274, 275, 278, 281, 328—330, 603; II, 126
 «Валленрод» («Wallenrod») I, 332
 «Вальтер Стадион» («Walter Stadion») I, 332
 «Вацлав» («Wacław») I, 322
 «Виват, познанцы!» («Vivat poznańczanie!») I, 335
 «В Швейцарии» («W Szwajcarii») I, 322, 323
 «Генезис из духа» («Genezis z Ducha») I, 332

«Гимн» («Богородица! Дева!» — «Hymn», «Bogorodzico, Dziewico!») I, 316
 «Гимн» («Грустно мне, боже...» — «Hymn», «Smutno mi, Boże...») I, 327
 «Горштыньский» («Horsztyński») I, 275, 276, 276, 320
 «Гробница Агамемнона» («Grób Agamemnona») I, 321
 «Гуго» («Hugo») I, 315
 «Дума о Вацлаве Жевуском» («Duma o Wacławie Żewuskim») I, 316
 «Завиша Черный» («Zawisza Czarny») I, 332
 «Змей» («Zmija») I, 317
 «Золотой череп» («Złota Czaszka») I, 332
 «И выйдут сто рабочих...» («Wyjdzie stu robotników...») I, 335
 «Из истории Новгорода Велико-го» («Książę Michał Twerski». — «Z dziejów Wielkiego Nowogrodu») I, 332
 «Кордиан» («Kordian») I, 273, 275, 276, 278, 281, 318, 320, 396, 400, 411; II, 36, 212
 «Король-Дух» («Król-Duch») I, 273, 338, 506, 513; II, 126
 «Ксендз Марек» («Ksiądz Marek») I, 332
 «Кулиг» («Kulik») I, 316
 «Ламбро, греческий повстанец» («Lambro, powstańca grecki») I, 274, 275, 317
 «Лилла Венеда» («Lilla Weneda») I, 278, 279, 324, 325; II, 74
 «Мазепа» («Mazepa») I, 278, 313, 324
 «Мария Стюарт» («Maria Stuart») I, 207, 315
 «Миндовг» («Mindowe») I, 207, 315, 581
 «Мое завещание» («Testament mój») I, 326
 «Монах» («Mnich») I, 315
 «Ода к свободе» («Oda do wolności») I, 316
 «Ответ на «Псалмы будущего»» («Odpowiedź na «Psalmy przyszłości») I, 336, 337
 «Отец зачумленных» («Ojciec zadżumionych») I, 274, 322
 «Песнь литовского легиона» («Pieśń legionu litewskiego») I, 316

- «Погребение капитана Майзнера» («Pogrzeb kapitana Meyznera») I, 326
- «Поэзия» («Poezje») I, 317
- «Присказки и эпиграммы» («Przyrównieści i epigramaty») I, 335
- «Поэма Пяста Дантышка герба Лелива о пекле» («Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle») I, 323
- «Путешествие из Неаполя к святым местам» («Podróż do ziemi świętej z Neapolu») I, 320, 321
- «Самуэль Зборовский» («Samuel Zborowski») I, 332
- «Серебряный сон Саломеи» («Sen srebrny Salomei») I, 332
- «Слово из изгнания к братьям в стране» («Głos z wygnania do braci w kraju») I, 337
- «Совиныйский на Воле» («Sowiński w okopach Woli») I, 334
- «Ссылка» («Posielenije») I, 321
- «Три поэмы» («Trzy poematy») I, 322
- «Успокоение» («Uspokojenie») I, 335
- «Фантазий» («Fantazy») I, 276, 281, 333, 334
- «Час раздумья» («Godzina myśli») I, 317
- «Шанфари» («Szanfary») I, 315
- «Ян Белецкий» («Jan Bielecki») I, 315
- «Ян-Казимеж» («Jan Kazimierz») I, 332
- «Слово о полку Игореве» I, 247, 285
- Слонимский (Slonimski) Антоний II, 140, 178—180, 211, 220, 222
- «Еженедельная хроника» («Kronika tygodniowa») II, 180
- «Избранные стихи» («Wybór poezji») II, 222
- «Окно без решеток» («Okno bez krat») II, 217
- «Око в око» («Oko w oko») II, 179
- «Парад» («Parada») II, 179
- «Пепел и ветер» («Popiół i wiatr») II, 222
- «Сонеты» («Sonety») II, 179
- «Тревога» («Alarm») II, 222
- «Час поэзии» («Godzina poezji») II, 179
- «Черная весна» («Czarna wiosna») II, 179
- Слота (Злота, Słota) I, 19
- Смоленский (Smoleński) Владислав I, 398, 466
- Смречиньский Францишек — см. Оркан Владислав
- Снядецкий (Sniadecki) Енджей I, 146
- Снядецкий (Sniadecki) Ян I, 146, 186, 220
- «О произведениях классических и романтических» («O pismach klasycznych i romantycznych») I, 186
- Собеский (Sobieski) Якуб I, 100
- Соболевский Сергей Александрович I, 241
- Сова (Sowa) Антоний I, 296
- «Иордан» («Jordan») I, 296
- «Совизжал» («Sowizzał») I, 32
- Совизжал I, 90
- Совиныйский (Sowiński) Леонард I, 490, 491, 497, 498, 599
- «В сумерки» («O zmroku») I, 490
- «Диссонансы» («Dysonanse») I, 490
- «Из жизни» («Z życia») I, 490
- «На Украине» («Na Ukrainie») I, 490, 497
- «Памятник поэту» («Nagrobek poecie») I, 490
- «Привидения» («Widziadła») I, 490
- «Сатира» («Satyra») I, 490
- «Сатирические фрагменты» («Fragmenty satyryczne») I, 490
- «Стихотворения» («Poezje») I, 490
- Соколич (Sokolicz) Антонина II, 189, 202
- «Кесарево сечение» («Cysarskie cięcie») II, 202
- Сократ I, 438
- Сольский (Solski) Людвик II, 36
- Сорель Жорж II, 41
- Софокл I, 513
- «Антигона» I, 513
- Спартак I, 437
- Спасович (Spasowicz) Владзимеж I, 462, 464, 467
- Ставар (Stawar) Анджей II, 189, 328, 354
- Стажевский (Starzewski) Рудольф II, 134
- Станде (Stande) Станислав Ришард II, 189—191, 319, 322, 328
- «Вещи и люди» («Rzeczy i ludzie») II, 191
- «Голубое и красное» («Granatowe i czerwone») II, 214
- «Медный всадник» («Jeździec miedziany») II, 214
- «Молодость идет» («Młodość idzie») II, 214

«Наш шаг» («Nasz krok») II, 214
 «Поэма о Магнитогорске» («Poe-
 mat o Magnitostroju») II, 214
 Станислав Лещинский — см. Ле-
 щинский Станислав
 Станиславский Константин Сергее-
 вич II, 139
 Станкевич (Stankiewicz) Казимеж
 II, 115, 116
 Старовольский (Starowolski) Шля-
 мон I, 105
 «Плач скорбящей матери Короны
 Польской» («Lament utrapionej
 Matki Korony Polskiej») I, 105
 «Преобразование польских обы-
 чаев» («Reformacja obyczajów
 polskich») I, 105
 Стафф (Staff) Леопольд II, 25, 39,
 40, 47, 176, 177, 226—239, 295, 300,
 345
 «Баллада» («Ballada») II, 238
 «Большая ода к звездам» («Wiel-
 ka oda do gwiazd») II, 239
 «В агонии в парке...» («Agonia
 plonie w parku...») II, 236
 «Весна народов» («Wiosna lu-
 dów») II, 47
 «Вечером» («Wieczorem») II, 232
 «Возвращение» («Powrót») II, 238
 «Возраст» («Wiek») II, 238
 «Время» («Czas») II, 238
 «Время от времени» («Co pewien
 czas») II, 238
 «В тени меча» («W cieniu mie-
 cza») II, 47, 231, 236
 «Высокие деревья» II, 235, 236
 «В эти времена...» («W tych cza-
 sach...») II, 237
 «Гнев справедливый» («Gniew
 sprawiedliwy») II, 233
 «Годива» («Godiwa») II, 226
 «Девять муз» («Dziewięć muz») II, 238
 «День души» («Dzień duszy») II,
 25, 230, 237
 «Дни всё короче...» («Dnie coraz
 krótsze...») II, 234
 «Заколдованный сад» («Ogród uś-
 pionu...») II, 231
 «Звезда» («Gwiazda») II, 238
 «Ива» («Wiklina») II, 238
 «Игольное ушко» («Ucho igielne») II, 235
 «Игрище» («Igrzysko») II, 226
 «Искушающая бездна» («Otchłań
 kusząca») II, 228
 «Июльская ночь» («Noc czerwco-
 wa») II, 233

«Как Польша выстояла» («Jak
 Polska przetrwała») II, 233
 «Как часто...» («Jak często...») II, 237
 «Круги» («Kregi») II, 238
 «Кузнец» («Kowal») II, 25
 «Лебедь и лира» («Łabędź i li-
 ra») II, 233
 «Маленькие люди» («Mali lud-
 zie») II, 236
 «Мать» («Matka») II, 238
 «Мгновение» («Chwila») II, 238
 «Мелодии сумерок» («Melodie
 zmierzchów») II, 229
 «Мертвая погода» («Martwa po-
 goda») II, 237
 «Мечтатели» («Marzyciele») II,
 237
 «Молитва» («Modlitwa») II, 230
 «Молодость» («Młodość») II, 234,
 235
 «На разрушение памятника Шопе-
 ну в Варшаве» («Zniszczenie
 pomnika Chopina w Warsza-
 wie») II, 237
 «О, мои серые дни...» («O, moje
 szare dni...») II, 234
 «О, Польша, ты уже не неволь-
 ница!» («Polsko, nie jesteś ty
 już niewolnica!») II, 233
 «Осенний дождь» («Deszcz jesie-
 ny») II, 229, 237
 «Осторожное наслаждение» («Roz-
 kosz ostrożna») II, 235
 «Отбросим же, наконец...» («Od-
 rzucićmyż raz...») II, 229
 «О, Франция!» («O, Francjo!») II,
 233
 «Первая прогулка» («Pierwsza
 przechadzka») II, 221, 222, 237
 «Перелом» («Przełom») II, 233
 «Пером совы» («Sowim piórem») II, 234
 «Погода поздней осени» («Pogoda
 późnej już jesieni») II, 237
 «Полевые тропы» («Ścieżki pol-
 ne») II, 176, 234
 «Поражение» («Kłęska») II, 238
 «Почерневшая фреска» («Zatarty
 fresk») II, 237
 «Правда» («Prawda») II, 230
 «Прочь, призрак!» («Precz, zmo-
 ra...») II, 230
 «Птицам небесным» («Ptakom
 niebieskim») II, 230, 239
 «Предчувствие жаворонка»
 («Przecucie skowronka») II, 237
 «Проблемы» («Problemy») II, 239

- «Пруд в осеннем парке» («Staw w parku jesienia») II, 235
 «Пылает лес вечерний золотом заката...» («Kiedy zachodu złotem...») II, 234
 «Радость и печаль счастья и мгновенья» («Radość i smutek szczęścia i chwili») II, 231
 «Радуга слез и крови» («Tęcza łez i krwi») II, 233
 «Сад» («Ogród») II, 237
 «Садовники» («Ogrodnicy») II, 238
 «Серая, потрескавшаяся земля...» («Szara, sprękana ziemia...») II, 228
 «Сестра души моей...» («O, siostrę duszy mojej...») II, 234
 «Слова бессильны передать...» («Moc słowa nie wypowie...») II, 234
 «Сны о могуществе» («Sny o potędze») II, 25, 229, 230
 «Сокровище» («Skarb») II, 226
 «Спокойные мысли» («Spokojne myśli...») II, 238, 239
 «Три города» («Trzy miasta») II, 238
 «Убитое дерево» («Zabite drzewo») II, 228
 «Уговор» («Zmowa») II, 230
 «Улыбки мгновений» («Uśmiechy godzin») II, 231, 233
 «Фундаменты» («Podwaliny») II, 239
 «Цвет меда» («Barwa miodu») II, 235, 236
 «Цветущая ветвь» («Gałąź kwitnąca») II, 47, 231—233
 «Человек» («Człowiek») II, 238
 «Эстетика» («Estetyka») II, 232
 «Я не был никогда, о жизнь, твоим неблагодарным сыном...» («Nie byłem nigdy...») II, 234
 «Città dolente» II, 229
 «Curriculum vitae» II, 231
 «Horror vacui» II, 238
 Стафф (Staff) Людвик Мария II, 47
 Сташиц (Staszic) Станислав I, 128, 146—148, 187, 416
 «Предостережения Польше» («Przestrogi dla Polski») I, 128
 «Размышления о жизни Яна Замойского» («Uwagi nad życiem Jana Zamoyskiego») I, 128
 «Человеческий род» («Rod ludzki») I, 148, 187, 188
 Стендаль II, 287, 288
 Стерн (Stern) Анатолий II, 182—184
 «Земля налево» («Ziemia na lewo») II, 184
 Стерн Лоуренс I, 192, 219, 388
 Стефан Баторий (Stefan Batory) I, 65, 79
 Стефаник Василь Семенович II, 11, 87, 88, 90
 Стефаньский (Stefański) Валентий I, 287
 Стиль Ричард I, 113
 Стопка (Stopka) Анджей II, 87
 Стриндберг Йухан Август II, 36, 116
 Струг (Strug) Анджей II, 43, 195, 198
 «Деньги» («Pieniądz») II, 195
 «Желтый крест» («Żółty krzyż») II, 195
 «Из воспоминаний старого сочувствующего» («Ze wspomnień starego sympatyka») II, 43
 «История одной бомбы» («Dzieje jednego pocisku») II, 43
 «Карьера кассира Спеванкевича» («Fortuna kasjera Spiewankiewicza») II, 195
 «Люди подполья» («Ludzie podziemni») II, 43
 «Награда за верную службу» («Odznaka za wierną służbę») II, 195
 «Наши отцы» («Ojcowie nasi») II, 46
 «Поколение Марека Свида» («Pokolenie Marka Swidy») II, 195
 Стрыйковский (Strykowski) Мацей I, 28, 29
 «Хроника польская, литовская, жмудская и всей Руси» («Która przedtem nigdy światła nie widziała, Kronika polska, litewska, zmoźdzka i wszytkiej Rusi») I, 28, 29
 Стыка (Styka) Ян II, 284
 Супинский (Supiński) Юзеф I, 598
 «Всеобщая физиология мира» («Myśl ogólna fizjologii powszechnej») I, 598
 Суриков Василий Иванович I, 540
 Суходольский (Suchodolski) Райнольд I, 212
 «Излюбленные песни» («Ulubione pieśni») I, 212
 Сцегенный (Sciegienny) Петр I, 287
 Сыгетинский (Sygietyński) Антон I, 470, 489, 586
 «Выбитый из седла» («Wysadzony z siodła») I, 489

«На скалах Кальвадоса» («Na ska-
lach Calvados») I, 489
Сырокомля (Syrokomla) Владислав
I, 362, 363, 381, 405, 406, 409,
450—456, 496, 541, 600
«История польской литературы»
 («Dzieje literatury w Polsce») I,
454
«Кукла» («Lalka») I, 455
«Маргер» («Margier, poemat
z dziejów Litwy») I, 454
«Мелодии из сумасшедшего до-
ма» («Mielodie z domu obłąka-
nych») I, 455, 456
«Могильщик» («Janko Cmentar-
nik») I, 451
«Освобождение крестьян» («Wyz-
wolenie włościan») I, 452, 453
«Пан Марек в аду» («Pan Marek
w piekle») I, 455
«Почтальон» («Pocztylion») I, 450,
451
«Сосна» («Sosna») I, 451
«Урожденный Ян Демборг»
 («Urodzony Jan Dęborog, dzieje
jego rodu, głowy i serca przez
niego samego opowiadane, a ryt-
mem spisane») I, 452
«Филипп из Конопля» («Filip
z Konopi») I, 455
Сэмп Шажиньский (Sęp-Szarzyń-
ski) Миколай I, 41, 42
«Польские ритмы или стихи»
 («Rytmy albo wiersze polskie») I,
41, 42
Сю Эжен I, 304, 378, 522
«Парижские тайны» I, 304, 522
Сярчиньский (Siarczyński) Франци-
шек I, 391
Талейран Шарль Морис I, 169
Тарновский (Tarnowski) Станислав
I, 461, 467, 470, 600; II, 284
«Портфель Станчика» («TeKa
Stańczyka») I, 461
Тарша Эдвард — см. Грабовский
Михал
Тассо Торквато I, 80, 103, 157, 429,
441
«Аминта» I, 103
«Готфрид или освобожденный
Иерусалим» I, 80, 157
Тассони Алесандро I, 173
«Похищенное ведро» I, 173
Тацит I, 121, 578
«Анналы» I, 578
Твардовский (Twardowski) из
Скпины Самуэль I, 81, 98, 574

«Владислав IV» («Władysław IV,
król polski i szwedzki») I, 81
«Внутренняя война с казаками и
татарами, Москвой, потом со
Швецией и с Венгрией» («Woj-
na domowa z Kozaki i Tatary
z Moskwą, potem Szwedami i
z Węgry przez lat dwanaście za
panowania... Jana Kazimierza») I,
98, 574
«Дафна, ставшая лавровым дере-
вом» («Daphnis drzewem bob-
kowym») I, 81
«Преславное посольство светлей-
шего князя Кишиштофа Збара-
ского от Зыгмунта III к могу-
щественному султану Мустафе»
 («Przeważna legacja Krzysztofa
Zbaraskiego... od... Zygmunta
III... do... cesarza tureckiego
Mustafy w roku 1621») I, 81
«Пригожая Пасквилина» («Na-
dobna Pasqualina») I, 81
«Сатира на облик Речи Посполи-
той» («Satyr na twarz Rzeczy-
pospolitej w roku 1640») I, 98
Твардовский (Twardowski) Казимеж II, 228
Теньчиньский (Tęczyński) Анджей
I, 50
Теренций Афф Публий I, 12, 116
Тетмайер (Tetmajer) Адольф II, 57
Тетмайер (Tetmajer) Влодзимеж
II, 132
Тетмайер (Tetmajer) Казимеж II,
12, 19, 20, 39, 46, 47, 53—61, 87,
90, 136, 176, 229
«Ангел смерти» («Anioł śmierci») II, 55
«Баррикада» («Barykada») II, 47,
57, 58
«Бунт Костки Наперского» («Bunt
Kostki Napierskiego») II, 58
«Гибель» («Zatrącenie») II, 55
«Глядя на Татры» («Patrząc ku
Tatrom») II, 54
«Игра волн» («Gra fal») II, 55
«К вечерне бьют колокола» («Na
Anioł Pański biją dzwony») II,
20, 55
«Конец века» («Koniec wieku») II, 20
«Конец эпопеи» («Koniec Epe-
pei») II, 60, 61
«Король Анджей» («Król And-
rzej») II, 55
«Легенда Татр» («Legenda Tatr») II,
46, 54, 56, 58—61

- «Марина из Грубого» («Maryna z Hrubego») II, 58
- «Мелодия ночных туманов» («Melodia mgieł nocnych») II, 20, 55
- «На скалистом Подгале» («Na skalnym Podhalu») II, 46, 54—56
- «Патриот» («Patryota») II, 12
- «Революция» («Rewolucja») II, 57, 58
- «Рекрут» («Rekrut») II, 54
- «Роман панны Опольской с паном Глвняком» («Romans panny Opolskiej z panem Głównakiem») II, 58
- «Сказочный мир Татр» («Bajeczny świat Tatr») II, 54
- «Стихи» («Poezje») II, 54
- «Яношик Нендза Литмановский» («Janosik Nędza Litmanowski») II, 58, 59
- Тибулл Алабий I, 70
- Тиртей I, 441
- Титов Василий Поликарпович I, 75
- Тобилевич Иван Карпович II, 95
- Товяньский (Towiański) Анджей I, 247, 284, 286, 330, 431
- Толстой Алексей Николаевич I, 559; II, 200, 342
- «Петр Первый» I, 559; II, 200
- Толстой Лев Николаевич I, 430, 465, 518, 519, 528, 529, 532, 533, 540, 551, 552, 576, 577; II, 36, 39, 94, 95, 97, 104, 156, 242
- «Анна Каренина» I, 528, 529, 547
- «Власть тьмы» II, 104
- «Война и мир» I, 554; II, 157
- «Воскресение» I, 518, 540
- «Что такое искусство» I, 552
- Томашевский (Tomaszewski) Дыма Боньча I, 133
- «Разведенные супруги» («Małżeństwo w rozwodzie») I, 133
- Траугутт (Traugutt) Ромуальд I, 438, 546
- Трембецкий (Trembecki) Станислав I, 113, 118, 122, 124, 126, 138, 148, 149, 151—158, 163, 180, 219, 393, 416
- «Анакреоника на преподнесение прелестными ручками кубка вина» («Anakreontyk przy odebraniu wina z pięknych rąk») I, 157
- «В день святого Францишка» («W dzień św. Franciszka») I, 154
- «Воздушный шар» («Balon») I, 154
- «Гость в Хейльсберге» («Gość w Heilsbergu») I, 156
- «Зофьювка» («Sofiówka w sposobie topograficznym opisana wierszem») I, 148, 157, 158, 219
- «К Игнацию Красицкому» («Do Ignacego Krasickiego») I, 156
- «К Каetanу Венгерскому» («Do Kajetana Węgierskiego») I, 156
- «К королю Станиславу Августу» («Do króla Stanisława Augusta») I, 156
- «К Нарушевичу» («Do Naruszewicza») I, 156
- «К моим землякам» («Do moich współziomków») I, 156
- «На день 7 сентября или годовщину выборов короля» («Na dzień siódmy września albo rocznicę elekcji») I, 155
- «На смерть князя Чарторыского» («Na śmierć księcia Czartoryskiego») I, 155
- «Ода к Нарушевичу» («Oda do Naruszewicza») I, 153
- «Ода на упадок иезуитов» («Oda na ruinę jezuitów») I, 154
- «Ода не для печати» («Oda nie do druku») I, 154
- «О польском правлении» («O rządach Polski») I, 156
- «Песня для краковских крестьян» («Pieśń dla chłopów krakowskich») I, 155
- «Повоняки» («Powązki») I, 155
- «Полянка» («Polanka») I, 155
- «Послание к возвращающимся из Гродна депутатам» («List do posłów powracających z Grodna») I, 156
- «Стишок к панне Тэкле» («Wierszyk do panny Tekli») I, 157
- «Танцующей Россовской» («Do Kossowskiej w tańcu») I, 157
- Трентовский (Trentowski) Бронислав I, 289, 429, 431
- Третак (Tretiak) Юзеф I, 467
- Трефолев Леонид Николаевич I, 450
- Трициуш (Triciusz) Ян I, 96
- «Троянская история» («Historia trojańska») I, 32, 68
- Тувим (Tuwim) Юлиан I, 425; II, 175, 176, 178, 179, 182, 216, 217, 220, 235, 294—317, 371
- «Атули мироглады» («Atuli mirogłady») II, 311
- «Бал в опере» («Bal w operze») II, 217, 299, 307—313

«Весна» («Wiosna») II, 294, 296, 298
 «В клубах абсурда» («W oparach absurdu») II, 298
 «Вновь это шарканье» («Znów to szuranie») II, 303, 304, 306
 «Возьму я контуш» («Wezmę ja kontusze») II, 307
 «Воскресный colloquium на улице» («Colloquium niedzielne na ulicy») II, 298
 «Встреча в 1952 г.» («Spotkanie w roku 1952») II, 317
 «Городской Христос» («Chrystus miasta») II, 294, 301
 «Гротеск» («Groteska») II, 307
 «Дядя» («Dziadek») II, 307
 «Дырявое небо» («Dziurawe niebo») II, 301
 «Ежи Бореяше» («Do Jerzego Borejszy») II, 317
 «Зелень» («Zieleń») II, 306
 «Золотая польская осень» («Złota polska jesień») II, 304, 306
 «Золото» («Złoto») II, 317
 «Из стихов о Малгожатке» («Z wierszy o Małgorzacie») II, 307
 «Из стихов о государстве» («Z wierszy o państwie») II, 304, 309
 «Источник» («Źródło») II, 306
 «Камыш» («Sitowie») II, 302
 «К простому человеку» («Do prostego człowieka») II, 179, 297, 304, 312
 «Крылатый злоумышленник» («Skrzydlaty złoczynca») II, 307
 «Лёгкие» («Płuka») II, 297
 «Лучше бы камни тесать...» («Kamienie raczej ciosać») II, 304, 305
 «Лютня Пушкина» («Lutnia Puszkina») II, 304
 «Манифест всеобщей любви» («Manifest powszechnej miłości») II, 300
 «Меланхолия стоящих у стены» («Melancholia stojących przy ścianie») II, 297
 «Мелодия Варшавы» («Melodia Warszawy») II, 312
 «Мещане» («Mieszkańcy») II, 298, 299
 «Мороз бедняков» («Mróz nędzarzy») II, 297
 «Наборщик» («Litery») II, 305
 «Новые стихи» («Z wierszy nowych») II, 317
 «Обыск» («Rewizja») II, 300

«О знойной смерти» («O skwarnej śmierci») II, 297
 «Пан» («Pan») II, 295
 «Парикмахеры» («Fryzjerzy») II, 303
 «Пегас дыбом» («Pegaz dęba») II, 306
 «Песнь о белом доме» («Pieśń o białym domu») II, 297
 «Пляшущий Сократ» («Sokrates tańczący») II, 179, 295, 307
 «Повседневность» («Życie codzienne») II, 303
 «Подстерегаю бога» («Czyhanie na Boga») II, 179, 295
 «Потолок» («Sufit») II, 303
 «Похороны Словацкого» («Pogrzeb Słowackiego») II, 305
 «Пылающая сущность» («Treść gorejąca») II, 216, 302, 304
 «Референт» («Referent») II, 307
 «Рубка берёз» («Rzeź brzóz») II, 302
 «Седьмая осень» («Siódma jesień») II, 179, 295, 303
 «Слова в крови» («Słowa we krwi») II, 179, 302
 «Слово и плоть» («Słowo i ciało») II, 302
 «Слопевни» («Ślopiewnie») II, 301, 302
 «Смерть» («Śmierć») II, 297
 «Старички» («Staruszkowie») II, 298, 312
 «Стихи о государстве» — см. «Из стихов о государстве»
 «Сущность» («Treść») II, 306
 «Сына поэта рожденье» («Syna poetowego narodziny») II, 295
 «Трава» («Trawa») II, 305
 «Труд» («Praca») II, 305
 «Хайхитля» («Heihitla») II, 307
 «Цветы Польши» («Kwiaty polskie») II, 222, 313—316
 «Цыганская библия» («Biblia cygańska») II, 216, 302, 305
 «Чернолесье» («Rzecz Czarnoleska») II, 179, 302—306
 «Четвертый том стихов» («Wierszy tom czwarty») II, 179, 295
 «14 июля» («Quatorze Juillet») II, 298
 «Эйя, эйя, аляля» («Eia, eia, alala») II, 307
 «Яр» («Jag») II, 306
 «Ярмарка рифм» («Jarmark rymów») II, 307
 «Ab urbe condita» II, 317
 «... et arceo» II, 303, 304

Тудор Степан Иосифович II, 199
Тургенев Александр Иванович I, 247

Тургенев Иван Сергеевич I, 385, 431, 464, 465, 524, 551; II, 143, 144, 269, 273

«Записки охотника» II, 269

«Отцы и дети» I, 524

Турская (Turska) Схоластыка I, 596

Тшеческий (Trzeciecki) Анджей I, 49, 50, 64

Тымовский (Tymowski) Канторберий I, 146

«Размышление польского солдата в древнем замке мавров» («Dumanie żołnierza polskiego w starożytnym zamku Maurów») I, 146

Тэн Ипполит I, 469; II, 144, 287

Уейский (Ujejski) Корнель I, 360—362, 365, 366, 381, 461

«Для москалей» («Dla Moskali») I, 366

«Жалобы Иеремии» («Skargi Jeremiego») I, 365, 366, 381

«За службой» («Za służbą») I, 366

«Заснеженная хата» («Zawiana chata») I, 366

«Конфедерат» («Konfederat») I, 366

«Марафон» («Maraton») I, 365

«Медыцкие пустоши» («Włonia medyczne») I, 366

«Памяти Траугутта» («Pamięci Traugutta») I, 381

«Письма из-под Львова» («Listy spod Lwowa») I, 361, 362

«Плуг и сабля» («Pług i szabla») I, 366

«Прерванное путешествие» («Podróż przerywana») I, 366

«Разговор с помещиком» («Rozmowa z dorobkiewiczem») I, 367

«Увядавшие листья» («Zwiędłe liście») I, 365

«Хорал» («С дымом пожаров...» «Choral», «Z dymem pożarów») I, 365

«Цветы без запаха» («Kwiaty bez woni») I, 365

Уитмен Уолт II, 300

Униловский (Uniłowski) Збигнев II, 207

«Двадцать лет жизни» («Dwadzieścia lat życia») II, 207

«День рекрута» («Dzień rekruta») II, 207

Успенский Глеб Иванович I, 464; II, 90, 144

Фаленьский (Faleński) Фелипиан Медард I, 427, 490, 491, 498

«Драматические произведения» («Utwory dramatyczne») I, 491

«Как король Собек, проиграв дома, выиграл под Веной» («Jak król Sobek, przegrawszy doma, wygrał pod Wiedniem») I, 491

«Меандры» («Meandry») I, 491

«Мелодии из дома неволи» («Melodie z domu niewoli») I, 491

«Отголоски с гор» («Odgłosy z gór») I, 491

«Свистки Силена» («Świstki Sylena») I, 391

«С могил» («Sponad mogił») I, 491

«Фермопилы» («Termopile») I, 491

«Цветы и колечки» («Kwiaty i kolce») I, 491

Федоров Иван I, 24

Федор Иванович I, 65

Федр I, 138

Фелиньский (Feliński) Алоизий I, 150, 189

«Барбара Радзивилл» («Barbara Radziwiłłówna») I, 150, 189

Фельдман (Feldman) Вильгельм I, 514; II, 15, 228

Фенелон Франсуа де Салиньяк де ля Мот I, 107, 124

«История Телемака» I, 107, 125

Феокрит I, 86

Фик (Fik) Игнаций II, 200, 201, 203, 216, 219

«Двадцать лет польской литературы» («Dwadzieścia lat literatury polskiej») II, 200

«Общественная родословная польской литературы» («Rodowód społeczny literatury polskiej») II, 200

Филлеборн (Filleborn) Северин I, 294

«Поэзия» («Poezje») I, 294

Фиоль (Fiol) Швайпольт I, 30

Фирлей (Firlej) Ян I, 64

Фихте Иоганн Готлиб I, 148

Флобер Густав I, 446, 559

«Мадам Бовари» I, 547

«Саламбо» I, 559

«Флорианская псалтырь» («Psalterz floriański») I, 13

Флюковский (Flukowski) Стефан II, 192

Фома Аквинский I, 151
 Франклин Бенджамин I, 130
 Франко Иван Яковлевич I, 206, 241, 462, 519; II, 11, 87, 95
 Франс Анатолий II, 287
 Франц Иосиф II, 117
 Фредро (Fredro) Александр I, 134, 148, 193, 250—268, 282, 298, 376, 388, 396, 402, 403, 497, 499, 500; II, 198, 288, 291, 293
 «Великий человек на малые дела» («Wielki człowiek do małych interesów») I, 264
 «Воспитанница» («Wychowanka») I, 265, 266
 «Дамы и гусары» («Damy i huzary») I, 257, 258
 «Два шрама» («Dwie blizny») I, 266
 «Девичьи обеты или магнетизм сердца» («Śluby panieńskie, czyli magnetyzm serca») I, 259, 260, 396, 402
 «Дилижанс» («Dyżlans») I, 258
 «Достоин жалости» («Godzien liłości») I, 266
 «Друзья» («Przyjaciele») I, 257
 «Заметки о социальном состоянии Галиции» («Uwagi nad stanem socjalnym w Galicji») I, 254
 «Иноземщина» («Cudzoziemszczyzna») I, 256
 «Интрига наскоро» («Intryga paręde, czyli nie ma złego bez dobrego») I, 253, 258
 «Караул, что творится!» («Gwałtu, co się dzieje») I, 258
 «Лита и компания» («Lita et Compagnie») I, 267
 «Мсть» («Zemsta») I, 134, 261, 262
 «Муж и жена» («Maż i żona») I, 256, 257
 «Нелюдими и поэт» («Odludki i poeta») I, 258, 259
 «Не могу жениться» («Ożenić się nie mogę») I, 267
 «Никто меня не знает» («Nikt mnie nie zna») I, 258
 «Новый Дон Кихот или сто безумств» («Nowy Don Kiszot czyli sto szaleństw») I, 258, 259
 «Ночлег в Аппенинах» («Nocleg w Apenninach») I, 258
 «Оборона Ольштына» («Obrona Olsztyna») I, 259
 «Пан Бенет» («Pan Benet») I, 266

«Пан Гельдхаб» («Pan Geldhab») I, 253, 255, 256, 263
 «Пан Иовяльский» («Pan Jowialski») I, 260
 «Первая встречная или наука избавления» («Pierwsza lepsza czyli nauka zbawienia») I, 258, 259
 «Письмо» («List») I, 258
 «Пожизненная рента» («Dożywocie») I, 263
 «Последняя воля» («Ostatnia wola») I, 267
 «Револьвер» («Rewolwer») I, 267
 «Рымонд» («Rymond») I, 259
 «Сварливость и упрямство» («Zręczność i przekora») I, 257
 «Свеча погасла» («Świeczka zgasła») I, 266
 «С кем поведешься, от того и наберешься» («Z jakim się wdajesz, takim się stajesz») I, 267
 «Сколько хлопот!» («Co tu kłopotu!») I, 266
 «С пятого на десятое» («Trzy po trzy») I, 263
 «Теперь» («Teraz») I, 267
 «Тетушка» («Ciotunia») I, 262
 «Ценный пес» («Brytan Bryś») I, 267, 268
 «Я убийца» («Jestem zabójcą») I, 267
 Фредро (Fredro) Анджей Максимилиан I, 104, 105
 «Политико-нравственные поучения» («Monita politico-moralia et Icon ingeniorum») I, 104
 «Присловья речи обыденной к обычаю, совету, войне» («Przysłowia mów potocznych, obyczajowe, radne, wojenne») I, 104
 Фредро (Fredro) Ян Александр I, 499
 Фредро (Fredro) Яцек I, 252
 Фрейд Зигмунд II, 252
 Фридрих II I, 152, 160
 Фрич Моджевский (Frycz Modrzewski) Анджей I, 44—48, 105, 108
 «Об исправлении Речи Посполитой» («Commentariorum de Republica emendanda libri quinque...») I, 44—46
 «О каре за мужеубийство» («Ad... Sigismundum Augustum, Lascius, sine de poema homicidii») I, 45
 «Речь Перипатетика правдоречивого» («Oratio Philaletis Peripa-

- tetici in senatulo hominum scho-
lasticorum de decreto conventus,
quo pagi civibus adimi permit-
tuntur...») I, 45
- Фульгозо Баттисто I, 55
- Фурье Шарль I, 431; II, 45
- Хаксли Олдос I, 424
- Хас (Has) Войцех I, 148
- Хвистек (Chwistek) Леон II, 182,
187
- «Многообразие действительности»
(«Wielość rzeczywistości») II, 187
- «Многообразие действительности
в искусстве» («Wielość rzeczy-
wistości w sztuce») II, 187
- Хелмонский (Chelmoński) Юзеф
I, 466
- Хикмет Назым II, 342
- Хлебовский (Chlebowski) Бронислав
I, 467
- Хлопицкий (Chłopicki) Юзеф I, 211,
213
- Хмелёвский (Chmielowski) Иоахим
Бенедикт I, 106
- «Новые Афины» («Nowe Ateny
albo Akademia wszelkiej scjencji
pełna») I, 106
- Хмелёвский (Chmielowski) Петр I,
398, 467, 468, 538
- Хмеленьский (Chmieleński) Игна-
ций I, 504
- Ходаковский (Chodakowski) Зориан
Долэнга I, 195
- «О славянстве в дохристианский
период» («O słowiańszczyźnie
przed chrześcijaństwem») I, 195
- Ходзько (Chodźko) Александр I, 196
- «Малина» («Maliny») I, 196
- Ходзько (Chodźko) Игнаций I, 176,
303, 361
- «Записки квестаря» («Pamiętniki
kwestarza») I, 303
- Хоецкий (Chojecki) Эдмунд I, 427
- Хозиуш (Hozjusz) Станислав I, 47
- «Исповедание христианской като-
лической веры» («Confessio fi-
dei catholicae christiana») I, 47
- Хойновский (Choynowski) Петр I,
112
- Хоппеншанд Давид Якуб — см. Ке-
лер Ежи
- Хороманский (Choromański) Ми-
хал II, 210
- «Двузначные рассказы» («Opo-
wiadaia dwuznaczne») II, 210
- «Ревность и медицина» («Zazdrość
i medycyna») II, 210
- Хофман-Таньская (Hoffmanowa
z Tańskich) Клементина I, 192
- «Дневник Францишки Красинь-
ской» («Dziennik Franciszki
Kraśińskiej») I, 192
- «Письма Ельжбеты Жечицкой»
(«Listy Elżbiety Rzeczyckiej») I,
192
- Хохлик I, 494
- Хрептович (Chreptowicz) Иоахим
Литавор I, 112, 139
- Хшановский (Chrzanowski) Игна-
ций I, 260
- Цбрикова Мария I, 525
- Цеклинский (Ciekliński) Петр I, 44
- Цельтес (Цельтис) Конрад I, 30
- Цешковский (Cieszkowski) Август
I, 289, 355, 362, 427, 429—431, 434,
439
- «Бог и палингенезис» («Gott und
Palingenesie») I, 289
- «Отче наш» («Ojciec — nasz») I,
289
- «Прологомены к философии исто-
рии» («Prolegomena zur Histo-
riosophie») I, 289
- Цёлэк (Ciołek) Станислав I, 19
- «Похвала Кракову» («Laus Craco-
viae») I, 19
- Циперон Марк Тулий I, 24, 75, 429
- Чайковский (Czajkowski) Антоний
I, 427, 429
- Чайковский (Czajkowski) Михал I,
176, 301
- «Вернигора» («Wernyhora, wieszcz
ukraiński») I, 301
- «Гетман Украины» («Hetman Uk-
rainy») I, 301
- «Казацкие повести» («Powieści ko-
zackie») I, 301
- «Стефан Чарнецкий» («Stefan
Czarnecki») I, 301
- Чайковский Петр Ильич I, 229
- Чарноцкий А. — см. Ходаковский
- Чарторыйская-Виртембергская (Wir-
tembergiska z Czartoryskich) Ма-
рия I, 147, 192
- «Мальвина или догадливость
сердца» («Malwina, czyli do-
myślność serca») I, 147, 192
- Чарторыйская (Czartoryska) Иза-
белла I, 136, 155
- Чарторыйские (Czartoryscy) I, 110,
126, 136, 139, 152, 170, 431, 432
- Чарторыйский (Czartoryski) Адам
Казимеж I, 112, 114, 116, 117, 124,

133, 136, 139, 157, 160, 170, 180, 211, 271, 301
 «Близнецы» («Bliźnięta») I, 117
 «Выдумка меньше услуги» («Mniejszy koncept jak przysługa») I, 117
 «Девушка на выданье» («Panna na wydaniu») I, 116
 «Игрок» («Gracz») I, 117
 «Кофе» («Kawa») I, 117
 «Спесивый» («Dumny») I, 116
 Чарторыский (Czartoryski) Адам Ежи I, 145
 «Польский бард» («Bard polski») I, 145
 Чекки Джиованни Мариа I, 429
 Челлини Бенвенуто I, 433, 441
 Червеньский (Czerwieński) Болеслав I, 462, 496, 497
 «Красное знамя» («Czerwony sztandar») I, 496, 497
 «Рабочим» («Do robotników») I, 496
 Черемшина Марко II, 88
 Чернышевский Николай Гаврилович I, 610; II, 94
 «Что делать?» II, 94
 Чехов Антон Павлович I, 576, 577; II, 11, 39, 50, 97, 212, 277
 Чеховиц (Czechowicz) Марцин I, 47
 «Христианские беседы» («Rozmowy chrystiańskie») I, 47
 Чехович (Czechowicz) Юзеф I, 425; II, 217—219
 «баллада с той стороны» («ballada z tamtej strony») II, 218
 «в молнии» («w błyskawicy») II, 218
 «день как все дни» («dzień jak codzień») II, 218
 «ничего больше» («nic więcej») II, 218
 «человеческий голос» («nuta człowiecza») II, 218
 Чечот (Czeczot) Ян I, 195, 200
 Чижевский (Czyżewski) Титус II, 182, 185
 Чиньский (Czyński) Ян I, 241
 Чуковский Корней Иванович II, 342
 Чухновский (Czuchnowski) Мариан II, 216

Шажиньский — см. Сэмп Шажиньский
 Шажиньский (Szarzyński) Станислав I, 79
 Шайноха (Szajnocha) Кароль I, 361
 Шаляпин Федор Иванович I, 601

Шамиль I, 437
 Шанцер — см. Ордон Владислав
 Шанявский (Szaniawski) Ежи II, 211, 212
 «Адвокат и розы» («Adwokat i róże») II, 212
 «Девушка из леса» («Dziewczyna z lasu») II, 212
 «Крыся» («Krysia») II, 212
 «Моряк» («Żeglarz») II, 212
 «Мост» («Most») II, 212
 «Птица» («Ptak») II, 212
 Шанявский Клеменс — см. Юноша Клеменс
 Шатобриан Франсуа Огюст I, 148, 158; II, 287
 «Дух христианства» I, 148, 158
 Швейковский (Szweykowski) Зыгмунт I, 552, 590
 Шевченко Тарас Григорьевич I, 241, 296, 450, 490, 519; II, 143
 «Гайдамаки» I, 490
 «Сон» I, 241
 Шекспир Вильям I, 92, 93, 107, 114, 144, 150, 183, 195, 207, 208, 213, 220, 234, 279, 312, 316, 324, 386, 437, 441, 540, 574; II, 115, 143, 212, 344
 «Венецианский купец» I, 93
 «Гамлет» I, 144, 437
 «Ромео и Джульетта» I, 208
 «Сон в летнюю ночь» I, 324
 «Юлий Цезарь» I, 437
 Шелли Перси Биши II, 63
 Шеллинг Фридрих Вильгельм Иозеф I, 148, 210
 Шенвальд (Szenwald) Люциан II, 192, 199, 214, 215, 220, 223
 «Из гостеприимной земли в Польшу» («Z ziemi gościnnej do Polski») II, 222
 «Пожелание» («Życzenia») II, 215
 «Сцена у ручья» («Scena przy strumieniu») II, 213, 215
 Шеридан Ричард I, 144
 «Школа злословия» I, 144
 Шиллер Иоганн Фридрих I, 146, 183, 195, 196, 199, 219, 315; II, 115, 212, 279
 «Перчатка» I, 195
 Шиллер (Schiller) Леон II, 212, 288
 Шимановский (Szymanowski) Юзеф I, 139
 Шиманьский (Szymański) Эдвард II, 199, 213—215, 219, 220
 «20 миллионов» («20 milionów») II, 213
 «Жителям Марса» («Do mieszkańców Marsa») II, 213

«Солнце на рельсах» («Słońce na szynach») II, 214
 Шимонович (Szymonowicz) Ежи I, 96
 Шимонович (Шимоновиц, Szymonowicz) Шимон I, 86—88, 138
 «Жницы» («Żeńcu») I, 87
 «Калачи» («Kołaczce») I, 86
 «Непорочный Иосиф» («Castus Joseph») I, 86
 «Пентесилея» («Pentesilea») I, 86
 «Селянки» («Sielanki») I, 86, 87
 Шишкин Иван Иванович I, 540
 Шлегель Август Вильгельм Фридрих I, 219
 Шлоссер Фридрих Кристоф I, 598
 Шмидтова (Szmydtowa) Зофья I, 426
 Шодерло де Лакло Пьер-Амбуаз Франсуа II, 287
 Шолохов Михаил Алексеевич II, 200
 «Поднятая целина» II, 200
 «Тихий Дон» II, 200
 Шопен (Chopin) Фридерик I, 180, 197, 229, 368, 429, 434, 439, 608
 Шопенгауэр Артур II, 10, 25, 228
 Шпицнагель (Spitznagel) Людвик I, 317
 Штур (Stur) Ян II, 177
 «Чего мы хотим» («Czego chcemy») II, 177
 Шуйский (Szujski) Юзеф I, 461, 493
 «Портфель Станьчика» («Teeka Stańczyka») I, 461
 Шульц (Schulz) Бруно II, 204, 209, 219
 «Коричные магазины» («Sklepy synatmonowe») II, 210
 «Санаторий под клеписдрой» («Sanatorium pod klepsydram») II, 210
 Шумская Мария — см. Домбровская Мария
 Щепановский (Szczepanowski) Станислав II, 12
 «Дезинфекция европейских литературных течений» («Dezynfekcja prądów europejskich») II, 12
 Щука (Szczuka) Мечислав II, 189
 Эберс Георг I, 558
 «Дочь египетского царя» I, 558
 Эзоп I, 31, 56, 138
 Элиот Томас I, 424
 Эминевич (Eminowicz) Людвик II, 47
 Энгельс Фридрих I, 212, 275, 290

«Положение рабочего класса в Англии» I, 290
 Эразм Роттердамский I, 23, 33, 37, 52, 55, 100
 Эренберг (Ehrenberg) Густав I, 286, 287, 427, 428
 «Звуки минувших лет» («Dźwięki minionych lat») I, 286
 «Шляхта в 1831 году» («Szlachta w roku 1831») I, 287
 Эренбург Илья Григорьевич II, 200
 «День второй» II, 200
 Эстрайхер (Estreicher) Станислав II, 115
 Эсхил II, 69
 Ювенал I, 105
 Юноша (Junosza) Клеменс I, 479—481
 «Латальщик» («Łaciarz») I, 481
 «На пенепище» («Na zgłiszczach») I, 480
 «Пауки» («Pająki») I, 481
 «Сизиф» («Syzyf») I, 480
 Юрковский (Jurkowski) Ян I, 89
 «Вандалинова хоругвь» («Chorągiew Wandalinowa») I, 89
 «Посольство с Диких полей» («Poselstwo z Dzikich Pól») I, 89
 «Пробужденный Лех и печальные его жалобы» («Lech wzbudzony i lament jego żałosny») I, 89
 «Трагедия о польском Сцилжурсе и трех сынах польской отчизны» («Tragedia o polskim Scyluruse i trzech synach koronnych ojczyzny polskiej») I, 89

Яблоновский (Jabłonowski) Ян Станислав I, 107
 «Изображение грехов, народу нашему польскому привычных» («Skrupuł bez skrupułu w Polsce albo oświecenie grzechów narodowi naszemu polskiemu zwyczajniejszych, a za grzechy nie miłanych») I, 107
 Ягайло I, 10, 12, 14, 19
 Ягеллоны I, 22, 65
 Ядвига I, 10, 12
 Яжембский (Jarzębski) Адам I, 79
 Якса-Быковский (Jaksa-Bykowski) Петр I, 480
 Якубец (Jakóbiec) Мариан I, 465
 Ян Дзвоновский (Jan Dzwonowski) I, 90
 «Статут... сиречь статьи законов, как судить явных мерзавцев и

плутов» («Statut... to jest artykuły prawne») I, 91
 Ян из Вислицы (Jan z Wislicy) I, 33, 34
 «Прусская война» («Bellum Prutenum») I, 34
 Ян из Выхилówki (Jan z Wyhylówki) I, 90
 Ян из Киян (Jan z Kijan) I, 90
 Ян из Кошичек (Jan z Koszyczek) I, 32
 «Беседы, которые вел мудрый король Соломон с Мархолтом, грубым и беспутным» («Rozmowy, które miał król Salomon mądry z Marcholtem grubym a sprośnym») I, 32
 «Понциан» («История о семи мудрецах», «Poncján, który ma w sobie rozmaite powieści mile barzo ku czcieniu, wzięte z rzymskich dziejów») I, 32
 Ян из Людзиска (Jan z Ludziska) I, 20
 Янион (Janion) Мария I, 343
 Яницкий (Janicki, Janicius) Клеменс I, 34, 35, 53
 Янко из Чарнкова (Janko z Czarnkowa) I, 18
 Ян Ольбрахт (Jan Olbracht) I, 30
 Ян III Собеский (Jan III Sobieski) I, 94, 96, 100, 103
 Януариус Совизжалуус (Januarius Sowizralius) I, 90
 «Адский сейм» («Sejm piekielny») I, 91
 «Мацеково странствие» («Peregrypcja Maczkowa») I, 90
 Ярачевская (Jaraczewska) Эльжбета I, 388
 Яроцкий (Jarocki) Владислав II, 234
 Ясеньский (Jasiński) Бруно II, 182—185, 189, 191, 201
 «Земля налево» («Ziemia na lewo») II, 184
 «Марш краковских повстанцев» («Marsz powstańców krakowskich») II, 184
 «Песнь о голоде» («Pieśń o głodzie») II, 183, 184
 «Сапог в петлице» («But w butonierce») II, 182, 183
 «Слово о Якубе Шеле» («Słowo o Jakubie Szeli») II, 184, 185
 «Я жгу Париж» («Palę Paryż») II, 201
 Ясиньский (Jasiński) Якуб I, 141—143, 245

«Гусеница» («Gąsienica») I, 142
 «Два колоса» («Dwa kłosy») I, 142
 «Дорис» («Doris») I, 141
 «Дрязги» («Sprzeczki») I, 142
 «Захотела Зося ягодок» («Chciało się Zosi jagódek») I, 141
 «К богу» («Do Boga») I, 141
 «К нации» («Do narodu») I, 143
 «Кривая палка» («Kij krzywy») I, 141
 «К Станиславу» («Do Stanisława») I, 141
 «К Стефану Баторию» («Do Stefana Batorego») I, 141
 «К ханже» («Do świętoszka») I, 141
 «Мой рай» («Mój raj») I, 141
 «Моя жизнь» («Moje życie») I, 141
 «Мыльный пузырь» («Bańka mydlana») I, 142
 «На рост Варшавы» («Na wzrost Warszawy») I, 141
 «Осел» («Osioł») I, 142
 «Песенка» («Piosenka») I, 141
 «Польским изгнанникам о постоянстве» («O stałości do exulantów polskich») I, 142
 «Розета» («Rozeta») I, 141
 «Сборщик подаваний» («Kwestarz») I, 141
 «Стихотворение в период отмечаемого польским двором траура по Людовики XVI» («Wiersz w czasie obchodzonej żałoby przez dwór polski po Ludwiku XVI») I, 142
 «Филис» («Filis») I, 141
 «Фортуна» («Fortuna») I, 141
 «Чаньча» («Ciańcza») I, 142
 «Черепаша и улитка» («Żółw i ślimak») I, 142
 «Ясь и Зося» («Jaś i Zosia») I, 142
 «Qui pro quo» I, 141
 Яструн (Jastrun) Мечислав I, 425; II, 217, 220, 235
 «Встреча во времени» («Spotkanie w czasie») II, 217
 «Иная юность» («Inna młodość») II, 217
 «Неостывшая история» («Dzieje nieostygłe») II, 217
 «Поток и молчание» («Strumień i milczenie») II, 217
 Quasimodo — см. Гурский
 «Silva rerum» I, 95

Содержание

ЛИТЕРАТУРА 1890—1918 ГОДОВ (В. В. Витт)	5
КАЗИМЕЖ ТЕТМАЙЕР (И. С. Миллер)	53
ЯН КАСПРОВИЧ (Н. А. Богомолова)	62
ВЛАДИСЛАВ РЕЙМОНТ (Н. А. Богомолова)	74
ВЛАДИСЛАВ ОРКАН (Г. Д. Вервес)	86
ГАВРИЭЛЯ ЗАПОЛЬСКАЯ (Н. З. Башинджагян-Арутюнова)	99
СТАНИСЛАВ ВЫСПЯНЬСКИЙ (В. В. Витт)	114
СТЕФАН ЖЕРОМСКИЙ (В. В. Витт)	140
ЛИТЕРАТУРА 1918—1944 ГОДОВ (В. А. Хорев)	171
ЛЕОПОЛЬД СТАФФ (Н. А. Богомолова)	226
БОЛЕСЛАВ ЛЕСЬМЯН (Н. А. Богомолова)	240
ЗОФЬЯ НАЛКОВСКАЯ (Т. П. Агапкина)	251
МАРИЯ ДОМБРОВСКАЯ (Я. В. Станюкович)	266
ТАДЕУШ ЖЕЛЕНЬСКИЙ-БОЙ (Б. Ф. Стахеев)	281
ЮЛИАН ТУВИМ (И. Н. Колташева)	294
ВЛАДИСЛАВ БРОНЕВСКИЙ (Т. П. Агапкина)	318
КОНСТАНТЫ ИЛЬДЕФОНС ГАЛЧИНСКИЙ (В. А. Хорев)	343
ВАНДА ВАСИЛЕВСКАЯ (В. П. Ведина)	361
ЛЕОН КРУЧКОВСКИЙ (Н. Я. Северина)	371
ПРИЛОЖЕНИЯ	391
БИБЛИОГРАФИЯ	392
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И ПРОИЗВЕДЕНИЙ	437

История польской литературы, том 2

*Утверждено к печати
Институтом славяноведения и балканистики
Академии наук СССР*

Редактор издательства Г. А. Гудимова

Художник Т. З. Шлосберг

Технический редактор О. М. Гуськова, Р. М. Денисова

Сдано в набор 20/VII 1968 г. Подписано к печати 22/II 1969 г.

Формат 60×90¹/₁₆. Бумага № 1. Усл. печ. л. 32. Уч.-изд. л. 34,8.

Тираж 3500 экз. А-06017. Тип. зак. 1273. Цена 2 р. 40 к.

Издательство «Наука». Москва, К-62, Подсосенский пер., д. 21

1-я типография Издательства «Наука». Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12

