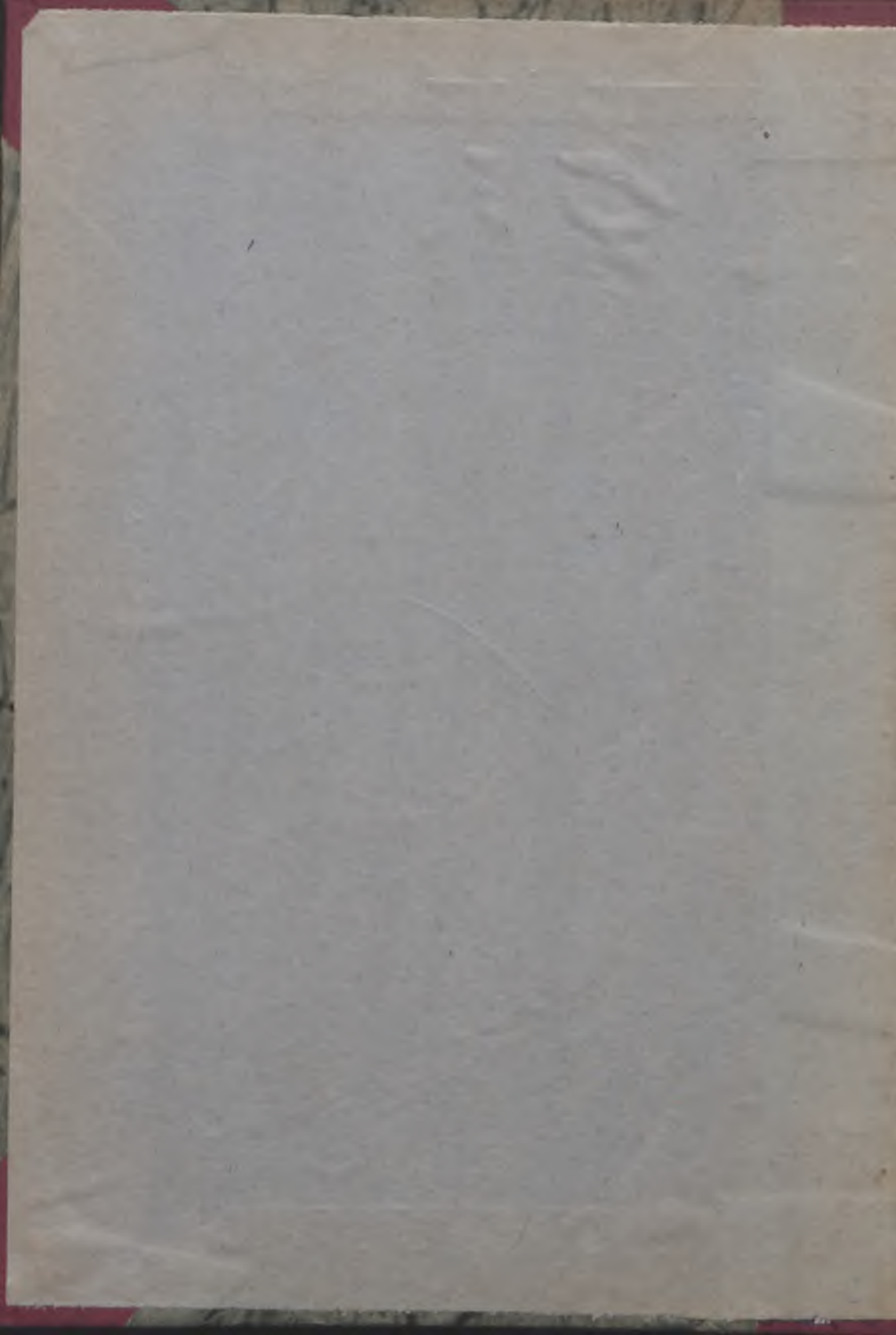


PEDAGOGICZNA
BIBLIOTEKA
WOJEWÓDZKA
Gdańsk,
Wolę Jagiellońskie 24

~~150.9~~
15.11



BIBLIOTEKA
WOJEWÓDZKA
Dział-Wrzeszcz,
Licznik 36

15689

sergiusz kułakowski

pięćdziesiąt lat
literatury
rosyjskiej

1884 — 1934

h o e s i c k

Zauważone omyłki w druku

strona	wiersz	wydrukowano	winno być
3	32 dół	Dziesięcioelcie 1884—1934	Dziesięciolecie 1884-1894
9	1 „	odpowiedzieli	opowiedzieli
12	17 góra	Michała	Mikołaja
34	3 „	„Proizwoditielnyja siły	„K poznaniu
„	4 „	(„Produkcyjne siły Rosji“, 1906)	(„Aby poznać Rosję“, 1906)
85	1 „	(1912)	(1922)
86	17 dół	pretencjalne	pretensjonalne
90	16 „	(1905)	(1915)
93	1 góra	więczysława	Więczyślawa
103	11 dół	(1901—1902)	(1904-1909)
117	21 „	symbolizmu i	symbolizmu
141	5 „	krytycznymi	krytycznymi oraz
154	20 góra	były to	były
184	3 „	głosił	ogłosił
198	25 dół	„Moskiewskij	„Moskowskij
207	20 „	samodzielnili	usamodzielnili
226	19 góra	M. Nikitin	J. Nikitin
„	21 „	rysyjskiej	rosyjskiej;
231	13 dół	(„Dorec	(„Dworec
234	13 góra	zależy	należy
248	4 dół	(1915)	(1925)
258	4 „	szczanije	szczenie
263	7 „	wydał	opracował
284	15 góra	nieizwiestnego żołdata“ 1923);	nieizwiestnego żołdata“ 1932);
286	24 „	z zarazem	a zarazem
290	13 dół	surownego	surowego
302	3 „	1919—1924	1923-1928
342	10 góra	sceptyzm	sceptycyzm
349	4 „	(1925)	(1935)
352	17 „	który znalazł	które znalazły
360	8 dół	się	się z
361	9 góra	jest	jest nie
390	18 dół	Aleksy	Aleksy
393	16 „	„Podroźnik“	„Podoroźnik“
404	12 „	1922; „Powiesti	1922; „Morskoj skwozniak“- „Przeciąg od morza“ 1932; „Powiesti

PIĘĆDZIESIĄT LAT
LITERATURY ROSYJSKIEJ

225

SERGIUSZ KUŁAKOWSKI

PIĘĆDZIESIĄT LAT
LITERATURY ROSYJSKIEJ
1884 — 1934

225

WARSZAWA — 1939

NAKŁADEM KSIĘGARNI F. HOESICKA

J. 16/54 5698



15689

D. 882

Copyright by Sergiusz Kułakowski
W A R S A W

Wydawnictwo
Wyd. Cz. 1 - 1000 egz. - 1954

nr. 83

BIBLIOTEKA
EG. PORADNI SWIETL.
STACJA OLSZCZYŃSKIEGO
GDAŃSKIEGO

1386

PRZEDMOWA.

W rozwoju literatury rosyjskiej pięćdziesięciolecie 1884—1934 stanowi całość, którą w związku z rozwojem dziejowym i społecznym Rosji w tym okresie można podzielić na pięć dziesięcioleci; każde z nich wyraźnie dzieli się na dwa pięciolecia.

Dziesięcioelcie 1884—1934 było przełomowym pod wszelkimi względami; sfermentowały się wówczas w literaturze nowe prądy, których rozwój przypada na następną dekadę.

Na rubieży dwu stuleci duchowa kultura rosyjska osiągnęła tak wysoki poziom, że dalszy rozwój literatury, sztuki teatralnej i sztuk plastycznych w ciągu następnego dziesięciolecia 1904—1914 należy uważać za pogłębienie i rozszerzenie osiągnięć poprzedniej epoki, która poza tym była związana z piękną tradycją literacką w. XIX-go. W tym nowym okresie szczególnie wyraźnym był przełom, datujący się r. 1909. Początek wojny ogólnoeuropejskiej spowodował upadek twórczości kulturalnej, w szczególności — literackiej; nie mniej jednak na widowni literatury ukazały się nowe czynniki. Pięciolecie wojny i rewolucji (1914—19) objawiło w zjawiska wtórne.

Żywotność składników twórczych ujawniła się w rozkwicie pierwiastków formalistycznych w ciągu następnego pięciolecia 1919—24, kiedy to równocześnie sfermentował się podział na literaturę sowiecką i emigracyjną.

Po r. 1924 twórczość literacka na terytorium związku sowieckiego była ostatecznie podporządkowana dyktaturze rządowej, na emigracji zaś rozwój młodej twórczości literackiej tamowały ciężkie warunki życiowe. Skutkiem tego było katastrofalne pogorszenie twórczości literackiej.

Od r. 1929 na terytorium związku sowieckiego poeci i prozaicy zarówno starszej generacji (to zn., z lat 1919—24), jak i młodszej, musieli pracować pod pręgierzem zamówienia rządowego; wykluczało to wszelką wolność w twórczości, powodując wkrótce upadek i nieomal zanik literatury.

Młodzież literacka na emigracji, stanowiąca właściwie grono pisarzy na obczyźnie, ukazała się na widowni literatury przeważnie w okresie lat 1924—29, w ciągu zaś następnego pięciolecia wyrobiła ogólny charakter nowej literatury emigracyjnej.

W ciągu pięciolecia 1929—1934 w twórczości literackiej na terytorium związku sowieckiego zaznaczył się katastrofalny upadek; zostało to skonstatowano na pierwszym zjeździe pisarzy sowieckich w r. 1934, kiedy to wyrobiono nowe dyrektywy dla literatów.

W tymże okresie we wszystkich znaczniejszych ośrodkach kulturalnych emigracji dawało się odczuć wyraźne pogorszenie warunków wydawniczych, czego powodem był kryzys ekonomiczny.

Możemy więc w przybliżeniu uznać rok 1934 za warunkową datę ostatniego przełomu w rozwoju literatury rosyjskiej i za początek nowego okresu, jeszcze niewyraźnego. Można jedynie stwierdzić pewne objawy, które należy określić jako powrót do pięknej tradycji twórczości literackiej XIX w. czyli jej wskrzeszenie.

Z tego powodu w pracy niniejszej dzieła literackie, które ukazały się po ostatnim przełomie zostały uwzględnione jedynie częściowo, a mianowicie wtedy, gdy zbyt wyraźnie były związane z całokształtem twórczości danego poety albo prozaika.

Twórczość każdego poszczególnego pisarza została opracowana w całości bez uwzględnienia podziału na czasy przedwojenne i rewolucyjne. W przeciwnym razie zatracono byłoby dla czytelnika wrażenie ciągłości rozwoju literatury.

Ze względu na swoiste przesłanki, którymi zbyt często można się kierować w stosunku do literatury rosyjskiej współczesnej, autor pozwala sobie podkreślić, że nastawienie jego przy opracowaniu materiału było pozbawione wszelkich pierwiastków o podłożu nieliterackim. W każdym poszczególnym wypadku należało uwzględniać materiał najbardziej typowy, kierując się jaknajmniej upodobaniami osobistymi. Praca niniejsza posiada siłą rzeczy charakter informacyjny.

Wyrazy prawdziwej wdzięczności należą się p. profesorowi dr Julianowi Krzyżanowskiemu za wskazówki co do ujęcia poszczególnych zagadnień w pracy niniejszej. Składam również serdeczne podziękowanie przyjaciołom moim, p. Gabryelowi Kar-skiemu i p. Zbigniewowi Konarzewskiemu, którzy się podjęli przejrzenia mojej książki w rękopisie.

Nadto za obowiązek poczytuję sobie złożenie podziękowania p. p. Michałowi Kantorowi, Leonowi Gomolickiemu i Raisie Gorlinowej za łaskawie udzielone mi materiały, dotyczące literatów-emigrantów, przyjacielowi zaś memu, Dymitrowi Pinesowi — za wskazówki z zakresu literatury sowieckiej.

Warszawa, 14.X. 1937.

S. KUŁAKOWSKI

I.

NA PRZEŁOMIE DWU EPOK.

1.

Rozwój literatury rosyjskiej w drugim pięćdziesięcioleciu ubiegłego stulecia jest w bardzo znacznym stopniu uzależniony od dziejów historycznych po wojnie krymskiej, zakończonej klęską.

Nastawienia ideologiczne i literackie wynikały z ogólnego charakteru poprzedniej epoki — czasów Mikołaja I. Społeczeństwo rosyjskie stało na progu wielkich wydarzeń w przededniu zupełnego przekształcenia życia Rosji. Należało rozstrzygnąć szereg podstawowych zagadnień tak społecznych i ekonomicznych, jak również państwowych. Zniesienie pańszczyzny w r. 1861, zreformowanie sądów i ustroju biurowego, zubożenie warstwy ziemian, industrializacja, ukazanie się na widowni życia ekonomicznego burżuazji, zreformowanie szkolnictwa i t. p. — wszystko niezbędnie kojarzyło się z powstaniem nowych warstw społecznych i było powodem przewartościowania wszelkich wartości.

Epoka reform obejmuje mniej-więcej dziesięciolecie 1856—1866, po czym następują czasy reakcji. Krytyczne nastawienie do rzeczywistości po klęsce na Krymie było zjawiskiem ogólnorosyjskim. Społeczeństwo pragnęło poprzez negację dojść do kryteriów stałych i autorytatywnych; siłą rzeczy powstało negatywne nastawienie do przeszłości; najwyższym objawem tego nastawienia były preriastki „nihilizmu“

w szóstej dekadzie XIX w. Negacja przeszłości doprowadziła do wyrzeczenia się kultury w imieniu prymitywizacji życia („oproszczenie“).

Szereg pierwiastków światopoglądu, rozpowszechnionego w latach sześćdziesiątych XIX w., znajdujemy po r. 1880 w doktrynie L. Tołstoja.

Scholastyczny charakter poglądów owych czasów spowodował sztywność w rozgraniczeniu podstawowych pojęć dobra i zła.

W takiej to atmosferze powstała nowa warstwa społeczna t. zw. inteligencja; niewyraźne określenie tego pojęcia społecznego należy zestawić z innym: „raznocziny“, to zn. bezwarstwowi czyli przedstawiciele rozmaitych warstw (czyn=szczebel), ludzie bez przeszłości. Każdy „homo novus“ miał prawo do wyrobienia sobie własnych poglądów, skąd wynikało poczucie nieograniczonej wolności i nieokreślonej niezawisłości.

Podstawy artyzmu w literaturze powinny były w swych czołowych pozycjach ustąpić ideowości. Proza była odpowiedniejszą dla tych zadań niż poezja.

Zagadnienie formowania się podstaw nowej prozy powstało w literaturze rosyjskiej w latach trzydziestych. W czwartej dekadzie XIX w. wysunięto zostało żądanie wprowadzenia do twórczości literackiej cech narodowych i ludowych.

Przed r. 1860 nastąpił rozkwit prozy wówczas, gdy w poezji zaznaczył się upadek. S. Aksakow, J. Turgeniew, L. Tołstoj, T. Dostojewskij i in. zdobyli sławę w owym okresie czasu. Na widowni literatury ukazała się falanga „nowych ludzi“. Rozpoczęli oni walkę z poprzednimi generacjami w imieniu utilitaryzmu i nowych przesłanek ideologicznych, czemu sprzyjały krytyczne nastroje w ogóle.

Wówczas, gdy poprzednikom chodziło o liberalizm, nowa generacja była nastawiona demokratycznie. Krytycy-społecznikowcy walczyli o t. zw. naturalną szkołę. Walkę zainicjował Mikołaj Czernyszewskij (1828—1889), który uznawał wybitne zasługi Aleksandra Puszkina, lecz uważał go za czołowego przedstawiciela literatury dnia wczorajszego, współczesną zaś literaturę wyprowadzał z twórczości Mikołaja Go-

gola jako głowy „szkoły naturalnej“. Spośród krytyków-demokratów Dymitr Pisarew (1840—1868) doprowadził nowe nastawienie wobec twórczości literackiej do krańcowości: twierdził, że wszelka poezja, przede wszystkim Puszkina, powinna być negowana w imieniu utylitaryzmu i społecznikowstwa.

Zwalczanie ziemiaństwa i liberalizmu w literaturze przez krytykę demokratyczną przybrało charakter walki klasowej. Połemicę owych czasów cechował brak wszelkiej tolerancji.

Przez dłuższy czas przodujący krytycy uważali za historię literatury rosyjskiej dzieje rozwoju idei społecznych w literaturze. Skutkiem tych nastawień był upadek techniki literackiej.

„Nowy człowiek“ lat sześćdziesiątych zajął wrogą pozycję zarówno w stosunku do idealistów-słowianofilów czwartego dziesięciolecia, jak i do „zachodowców“ (zapadniki). Obydwa te ugrupowania rekrutowały się z pogardzanej wówczas warstwy ziemian, jak, nprz. „zachodowiec“-emigrant, Aleksander Hercen (1812-1870) redaktor-wydawca słynnego tygodnika „Kołokoł“ (The Bell). Poglądy socjalistyczno-nacjonalistyczne Hercena wywarły znaczny wpływ na społeczeństwo rosyjskie przed zniesieniem pańszczyzny i w epoce reform Aleksandra II; liberalna biurokracja liczyła się z czasopismem Hercena, rozpowszechnionym i w Rosji. W ostatnich latach życia Hercen był pogardzony przez młodzież radykalną.

Typowym ideologiem lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych był Aleksander Szeller-Michajłow (1838-1900), który w swej twórczości literackiej odzwierciedlił życie i walkę ideologiczną swej epoki z nieomal protokularną ścisłością. Ten prozaik zarówno, jak inni jego współwyznawcy, szczerze przyznawał się do ignorowania życia wsi rosyjskiej. Ulubionym bohaterem literatów owego kierunku był „proletariusz“, „szary człowiek“. Niedolę tego bohatera opisali również Mikołaj Pomiałowski (1835—1863), autor powieści z życia duchownych seminariów prawosławnych, Mikołaj Uspienski (1837—1889), Bazyli Slepcow (1836—1878). niektórzy przedstawiciele tego ugrupowania odpowiedzieli o ciemności wsi wielkoruskiej, jak: T e o

dor Rieszetnikow (1841—1871) albo Aleksander Lewitow (1835—1877) i in.

Rzecznikami upośledzonego przez możnych chłopca, byli „narodniki“ czyli „ludowcy“. Ich poglądy postępowe znalazły objaw przeważnie w siódmym dziesięcioleciu XIX w., kiedy to pojęcia o ideałach i obowiązkach społecznych stały się hasłem „dnia dzisiejszego“. O ile w utworach liberałów-ziemian życie chłopskie zostało odzwierciadlone nieomal romantycznie (choćby ujemne strony jarzma pańszczyzny nie zostały omińnięte), o tyle w utworach ludowców postać chłopca nabrała barw tragicznych, niedola zaś i upośledzenie wsi stały się tematami najbardziej ulubionymi. Marzeniem ludowców była rewolucja społeczna, oparta na istniejących oddawna obyczajach komuny wiejskiej (obszczina). Lud rosyjski jako pojęcie zbiorowe stał się bożyszczem tego odłamu ideowców.

Ten prąd był poprzedzony poglądami szeregu pisarzy, udowadniających jeszcze przed r. 1861 przewinienie w stosunku do nieoświeconego chłopstwa tych, których w ręku spoczywał los najliczebniejszych rzeszy mieszkańców Rosji. W satyrach Michała Sałtykowa — N. Szczedriny (1826-1889), skierowanych do ośmieszania przeważnie powiatowego mieszczaństwa, biurokracji i nowonarodzonej burżuazji, znajdujemy również ostre słowa w obronie upośledzonej wsi.

Radykalizujący demokraci liczyli w swych dążeniach nie na lud rosyjski, lecz na możliwości zrewolucjonizowania włościan; zbliżali się również z staroobrzędowcami (starowiery, raskolniki) w nadziei, że staroobrzędowcy, pozostający w ciągu wieków (poczynając od czasów zreformowania obrzędów prawosławnego kościoła rosyjskiego w XVII w.) w opozycji do kościoła oficjalnego, mogą być wykorzystani jako opozycjoniści polityczni. Ludowcy natomiast postawili na porządku dziennym zagadnienie ogólne: zbliżając się do ludu (choćdnie w narod), postawili sobie za zadanie poznać chłopstwo, podnieść stan kulturalny wsi, oraz uświadomić chłopstwo społecznie.

Mikołaj Złatowrackij (1845—1911) i Paweł Zasodimskij (1843—1912) w swoich powieściach odzwier-

ciedlili życie upośledzonego włościństwa. Zbliżenie się do ludu stało się ulubionym hasłem obok marzenia o wyrzeczeniu się kultury (oproszczenie).

Etnograficzne i ludowe prądy, które nurtowały literaturę poczynając od Gogola, nabrały cech jaskrawszych i realistycznych. Typowym wśród licznych etnografów był Paweł Jakuszkin (1820—1872). Postawienie zagadnienia „ludowości“ w literaturze na płaszczyźnie społecznej miało charakter radykalnie rewolucyjny, oparty na poglądach socjalistycznych.

Czołowym rzecznikiem tego kierunku był utalentowany dziennikarz i przenikliwy krytyk Mikołaj Michajłowski (1842—1904); m. in., w krytyce utworów L. Tołstoja podkreślił Michajłowski anarchistyczne podłoże pewnych założeń tego pisarza, w stosunku zaś do Teodora Dostojewskiego zachowywał, jako krytyk, dużą rezerwę w mniemaniu, że analiza cierpień duchowych doprowadza do sadyzmu. Ludowcy, zwolennicy teorii socjalistycznych, ustąpili z biegiem czasu swe pozycje ideowym marksistom.

Ostatnim mohikaninem ludowców był Włodzimierz Korolenko (1853—1921). Pochodzący z matki-Polki, urodzony na Wołyniu, należał duchowo tak do Polski, jak również do Rosji. Gdy w r. 1884 zostały unicestwione ostatnie prądy rewolucyjne, powstałe w szóstej dekadzie ubiegłego stulecia, poniósł klęskę życiową, będąc zesłany do kraju Jakutów. Na syberyjskim zesłaniu napisał pierwszy utwór (Son Makara). Od tej pory poświęcił swą twórczość opowiadaniom o życiu „poniżonych i pogardzonych“ bez względu na warstwę społeczną i cechy warstwowe lub narodowe. Subtelność ujęcia tematów, poczucie człowieczeństwa (Slepoj Muzykant, Sudnyj Dień) i głęboka gorycz w stosunku do krzywdy bliźniego cechują utwory Korolenki, który w swej autobiografii (1910—1921) nakreślił obraz idealisty końca XIX — początku XX wieku.

Korolenko należał do pokolenia ludowców, twórczość literacka jego posiada wszelkie cechy owej epoki. Nie mniej jednak liczne pierwiastki w utworach jego, czułość jego liryzmu i nastawienie ogólnoludzkie zawierają elementy prawdziwej poezji,

nie ograniczonej daną epoką. Po zgonie Michajłowskiego był on uważany za ostatniego przywódcę ludowców.

W związku z prądami społecznymi, nurtującymi liczne kierunki literackie i polityczne połowy w. XIX, pozostaje rozwój dziennikarstwa. „Biblioteka dla Cztienia” (Biblioteka do czytania) słynnego wschodoznawcy i dziennikarza polsko-rosyjskiego J.—J. Sękowskiego nie odegrała większej roli po śmierci jej założyciela. Natomiast „Sowremiennik” (Współczesny) Aleksandra Puszkina, pod redakcją poety-społecznika Mikołaja Niekrasowa, literatów Jana Panajewa i Mikołaja Czernyszewskiego nabrał większego znaczenia, będąc ostoją radykalizmu. Umiarkowane „Oteczestwennyja Zapiski” (Annale Ojczyście) zostały miesięcznikiem ludowców; po zawieszeniu w r. 1884 przestały istnieć. Ludowcy przeszli do innego miesięcznika: „Russkoje Bogactwo”. W r. 1866 powstał miesięcznik „Wiestnik Jewropy” (Zwiastun Europy), wznawiający tradycje Michała Karamzina (początek XIX w.); pod kierownictwem Michała Stasiulewicza, profesora historii powszechnej, to pismo było ostoją pisarzy-liberałów... Nie omawiamy szeregu pism innych kierunków, jak „Wremja” (Czas) Teodora i Michała Dostojewskich propagujące zbliżenie do ludu „w terenie” (poczwienniki). Wystarczy wyliczyć te najgłówniejsze czasopisma radykalizujące, do których w r. 1880 przyłączyła się „Russkaja Myśl”, aby zdać sobie sprawę z wybitnej roli tych t. zw. grubych miesięczników (tokstyje żurnaly) społeczno-literackich w życiu Rosji XIX — XX w. w. („Wiestnik Jewropy” i „Russkaja Myśl” przetrwały do r. 1917; ta ostatnia została wznowiona również na emigracji).

Powracając do ludowców XIX w., należy wskazać na prozaika, który w swoim czasie zdobył wyjątkową popularność. Był nim Gleb Uspenski j (1840—1902), stryjeczny brat radykalizującego Mikołaja. Gleb Uspenski j rozczarował się w poglądach ludowców; nie idealizował również chłopów; zajrzał głęboko w duszę prostego ludu, ze wspaniałą prostotą opowiedział o jego troskach, cierpieniach, łzach, o ciemnościach i szarzyźnie życia.

2.

Dwudziestolecie (1860—1880) ożywionego ruchu społeczno-rewolucyjnego cechuje przewaga prozy nad poezją. Jednakże wśród następców wielkich prozaików nie znaleźli się godni spadkobiercy; jeżeli chodzi o takowych, można ich z całą pewnością zaliczyć do epigonów. Prądy epigonistyczne przetrwały zresztą do najnowszych czasów. Swego rodzaju wskrzeszeniem tego epigonizmu jest obecnie t. zw. realizm sowiecki czyli socjalistyczny w sformułowaniu Maksyma Gorkiego (Aleksiego Pieszkowa).

Spośród pisarzy, współczesnych wielkim prozaikom, lecz pominiętych w swoim czasie najwybitniejszym był niewątpliwie *Mikołaj Leskow* (1831—1895), którego styl ornamentacyjno-intonacyjny oraz swoista forma opowiadania opartego na stronie dźwiękowej mowy potocznej (skaz), zostały ocenione dopiero za naszych czasów. Powieści anti-nihilistyczne Leskowa i in. spowodowały w swoim czasie niesłychane oburzenie. Zresztą krytykę nihilizmu wprowadzili do literatury *Dostojewskij*, *Turgeniew*, *Gonczarow*, *Pisemskij* — t. zn. przedstawiciele „złotej epoki“ prozy.

Do pisarzy reakcjonistów, przeciwstawiających piękne postacie arystokratyczne ponurym i nędznym bohaterom „nowych czasów“, należał *Bolesław Markiewicz* (1822—1884), którego poglądy nie były całkowicie pozbawione słuszności. Do tego rodzaju prawicowców należy zaliczyć *Wsięwołoda Krestowskiego* (1840—1895) oraz o wiele mniej utalentowanych *Wiktora Klusznikowa* (1841—1892) i *Bazylego Awsejenko* (1842—1913).

Reakjoniści (narówni z większością postępowców) nie wywarli wpływu na dalszy rozwój twórczości literackiej. Natomiast ideolodzy słowianofilizmu (konserwatyści drugiej połowy XIX w.) odegrali wybitną rolę w XX w. za wyjątkiem ostatniego z idealistów-słowianofilów *Jana Aksakowa* (1823—1886) oraz *Michała Katkowa* (1818—1887).

Ten ostatni za czasów młodości był anglomanem, zwolnien-

niikiem konstytucjonalizmu i najszerszego liberalizmu; po r. 1860 całkowicie zmienił poglądy; został reakcjonistą i skrajnym konserwatystą. Założony przez Katkowa (1856) miesięcznik „Russkij Wiestnik“ (Zwiastun Rosyjski) był w pierwszych latach swego istnienia jednym z najbardziej cenionych czasopism literackich; po śmierci założyciela miesięcznik ten ukazywał się pod tytułem „Russkoje Obozrienije“ (Przegląd Rosyjski). W obydwu miesięcznikach współpracowało kilku wybitnych prozaików i poetów; wystarczy powiedzieć, że do r. 1877 współpracownikiem czasopisma Katkowa był L. Tołstoj.

Historia literatury nie jest bynajmniej przeglądem historycznym idej społecznych, które powinny być uwzględniane jedynie w miarę wpływu na kształtowanie się prądów literackich. Wzmagający się ruch rewolucyjny, powstanie w latach siedemdziesiątych partii „Ziemia i Wola“, przed rokiem zaś 1880 bardziej lewicowej partii „Narodnaja Wola“ były wyraźnymi objawami postępów rewolucyjnych dążeń lewicy, której przeciwstawiła się nie jedynie reakcja ze strony rządu, lecz również szczupłe grono późniejszych działaczy słowianofilsko-nacjonalistycznych. Co się zaś tyczy literatów-konserwatystów, opierali się oni o słowianofilizm ideowy, pozbawiony treści politycznej; w swoim czasie nie cieszyli się oni popularnością i należeli do pisarzy zapomnianych w tej samej mierze, co i Leskow. Chodziło im o przeanalizowanie przeszłości i terażniejszości Rosji, o jej cechy odrębne od Zachodu, o zagadnienia ogólnosłowiańskie (bynajmniej nie panslawistyczne) oraz o rozważanie losu Rosji, położonej pomiędzy Wschodem a Zachodem. Wszyscy ci literaci należeli do pokolenia burzliwego szóstego dziesięciolecia.

Mikołaj Strachow (1828—1895), filozof, biolog i krytyk literacki, przyjaciel Tołstoja i Dostojewskiego, wystąpił w obronie Puszkina i „bezcelowej“ emocjonalnej twórczości poetyckiej. W latach, gdy krytyka radykalizująca ośmieszała pojęcie o pięknie, był gorącym zwolennikiem przedstawiciela krytyki estetyzującej, Apolla Grigorjewa (1822—1864). Ten ostatni był również poetą o nastrojach romantycznych, poglądy zaś jego były zbliżone do słowianofilizmu o zabarwieniu demokratyczno-ludowym. Strachow nie zaraził się

wówczas powszechną modą na „postępowość“, pozostając niezależnym myślicielem. Krytykował słabe strony „tołstojizmu“, w studiach nad twórczością Dostojewskiego wykrył istotę demonizmu jego „bohaterów podziemi“. W trzytomowym dziele o walce z Zachodem w literaturze rosyjskiej (1862—1898) przeanalizował ujemne wpływy racjonalizmu i pozytywizmu na duszę rosyjską („Bor‘ba z Zapadom w russkoj literature“). Gruntowna wiedza w dziedzinach przyrodoznawstwa i filozofii była postawą wnikliwych rozważań Strachowa, który osobiście przeszedł przez okres poglądów pozytywistycznych na świat i został chrześcianinem-mistykiem.

Podobnie rozwijał się światopogląd jego zwolennika, Bazylego Rozanowa, jednej z najciekawszych i najoryginalniejszych postaci współczesnej literatury rosyjskiej.

Przyrodnikiem z wykształcenia, jak Strachow, był również Mikołaj Danilewskij (1822—1885), autor dwutomowego dzieła „Rossija i Jewropa“ (1869), które wywarło głęboki wpływ na Oswalda Spenglera („Der Untergang des Abendlandes“). Twórca naukowego słowianofilizmu, Danilewskij nie należał, nie mniej, do przeciwników Zachodu, lecz twierdził, że Rosja powinna zachowywać swą odrębność od Zachodu, nie naśladując go w najgorszym tego słowa znaczeniu. Danilewskij uważał, że Rosja, a raczej Słowiańszczyzna w ogóle, jako najmłodsza rasa, ma zastąpić Zachód, świat romańsko-germański, w rozwoju kultury; wierzył, że nadejdzie czas „odrodzenia słowiańskiego“. Ten ostatni pogląd nie był obcy pisarzom i myślicielom rosyjskim pierwszej połowy XIX w.; nprz., romantyk Włodzimierz ks. Odojewskij wyraził przekonanie, że XIX w. należy do Rosji.

Do mało znanych za życia, obecnie zaś wpływowych pisarzy i myślicieli, należy również Konstanty Leontjew (1831—1891). Lekarz z wykształcenia, ateista i humanitarny socjalista z ducha, Leontjew był za młodych czasów wielbicielem twórczości Turgeniewa, który zapoznał się z pierwszymi utworami młodego literata i prorokował mu sławę. W latach pięćdziesiątych Leontjew głosił hasła swoistego amoralizmu estetycznego: pojęcia dobra i zła nie posiadają wartości, istnieje wyłącznie pojęcie o pięknie. Jako literat Leon-

tjew nie miał powodzenia, chociaż wolnomyślicielstwo jego, które znajdowało wyraz w utworach, było swoiste i jaskrawe.

Po r. 1863 Leontjew został dyplomatą na Bliskim Wschodzie; poznał tam Greków i Słowian. Nowele jego z życia chrześcijan w Turcji, które w wydaniu książkowym ukazały się w przededniu wojny rosyjsko-tureckiej, zdobyły szeroki rozgłos. W międzyczasie tragiczne przeżycia osobiste spowodowały przekształcenie się poglądów Leontjewa. Z ateisty został głęboko wierzącym chrześcijaninem. Przyglądając się zbliska Słowianom, Leontjew nie był entuzjastą słowianofilizmu; twierdził raczej, że każdy naród powinien zachowywać swoiste cechy, że Słowian łączyć powinna jedynie wielka kultura Bizancjum, nie zaś pierwiastki rasy. Nie potępiając cywilizacji Zachodu, Leontjew był zwolennikiem średniowiecznej kultury europejskiej, wrogo nastawionym do terażniejszości. Według jego poglądów Rosja powinna była by wstrzymać proces rozkładu, którego pierwiastki zostały zaszczerpione przez współczesną cywilizację zachodnio-europejską, przy czym bizantyzyzm i chrześcijaństwo wschodnie powinny być podstawami odrodzenia moralnego Rosji. Gorący, nieujednostajniony styl Leontjewa w szeregu artykułów, których dwutomowy zbiór ukazał się p. t. „Wostok, Rossija i Sławianstwo“ (1885—1886), kojarzy się z arystokratycznymi cechami światopoglądu autora.

Niezależnością jako podstawą wszelkich jego zapatrywań można wytłumaczyć nieco paradoksalną analizę utworów L. Tołstoja, któremu zarzucał drobiazgowość stylu opisowego i brak prostoty. Zwalczał również „neo-chryścianizm“ Tołstoja i Dostojewskiego, którym zarzucał mylne nastawienie w stosunku do konserwatywnego kościoła bizantyńsko-rosyjskiego, uważanego przez Leontjewa za ostoję prawdy boskiej. Droga logicznych rozumowań i głębokich przeżyć doszedł Leontjew do tych przekonań i zmanifestował je, wstępując niezadługo przed śmiercią do klasztoru.

Niepopularność ideologów słowianofilizmu w drugiej połowie XIX w. daje się wytłumaczyć wzrastającym, po wojnie krymskiej, radykalizmem. Jednocześnie krytyka demokratyczna, walcząca w imieniu utylitaryzmu z poezją i żądająca podporządkowania twórczości poetyckiej ideom społecznym, zatajowała rozwój „srebrnego wieku“ w poezji rosyjskiej. Siłą rzeczy poeci zostali podzieleni na demokratów-społeczników i „bezideowców“, — których same pochodzenie z warstwy ziemiańskiej postawiło, zdaniem krytyków-demokratów, poza nawiasem życia współczesnego. Każdy z tych, nie społecznych poetów zasłaniał się hasłem: „sztuka dla sztuki“ i służył wyłącznie twórczości poetyckiej, oderwanej od życia.

W tej walce zostały przeoczone wysokie wartości liryki Teodora Tiutczewa (1803—1873). Popularność jego poezji słowianofilskich ograniczała się do niewielkiego grona stronnictwa konserwatywnego.

Najbardziej oryginalny, pozbawiony wszelkich cech eklektyzmu poeta liryczny i tłumacz, A t a n a z y F e t - S z e n s z i n (1820—1891), w czasach rozkwitu swej twórczości (po r. 1860) zamilkł na długie lata pod wpływem zjadliwości krytyki i obojętności czytelników. Melodyjne impresje Feta, liryki miłosne, szkice z natury, którą odczuwał nie mniej subtelnie, niż przyjaciel jego, Turgeniew, wzbudziły zainteresowanie dopiero po r. 1880, kiedy to sędziwy poeta wydał kilka zeszytów przepięknych liryk p. t. „Wieczernije ogni“. W ciągu martwego, dla poezji, dwudziestolecia (i do zgonu) tłumaczył poetów łacińskich i nowszych-europejskich (m. in., Mickiewicza), „Fausta“ Goethego i Schopenhauera, którego był gorliwym zwolennikiem. Konserwatysta z ducha Fet był równocześnie ateistą i hołdował jedynie nieśmiertelnemu pięknu ziemskiemu.

Twórczość Tiutczewa i Feta została należycie oceniona dopiero w XX w.

Przyjaciel Feta, J a k ó b P o ł o n s k i j (1819—1898), był

obdarzony siłą wyobraźni poetyckiej i subtelnością uczucia; spośród jego liryk i poematów, niektóre należą do pereł poezji rosyjskiej. Jako prozaik utalentowanym nie był; uległ w swej twórczości poetyckiej pokusie społecznikowstwa, chociaż w tym kierunku nie posiadał zdolności.

Apollo Majkow (1821—1897) był typowym eklektykiem „srebrnego wieku“. Znakomicie władał techniką płynnego i eleganckiego wierszopisarstwa. Brak emocjonalności sprawia, że liryki, poematy i dramaty jego pozostawiają czytelnika obojętnym, nie zważając na wyrobione szaty wierszy. Taką samą obojętność wywołuje eklektyczna twórczość Leona Meja (1822—1862), który wprowadził do literatury pierwiastki stylu ludowego, kultywowanego w latach trzydziestych i szczególnie — czterdziestych. Mej był również dobrym tłumaczem poezji Mickiewicza, Szewczenki i in.

Pełny temperamentu wielbiciel piękna Hellady, Mikołaj Szczerbina (1821—1869), pochodzący z matki Greczynki również należał do eklektyków; jego poezje satyryczne i epigramatyczne cieszyły się w swoim czasie powodzeniem.

Osobne miejsce, ze względu na bogactwo rodzajów poetyckich, zajmuje w omawianej epoce Aleksy hr. Tołstoj (1817—1875). Elegijny charakter jego liryk, romantyczne nastroje ballad, swoisty staroruski i ludowy styl szeregu poezji cieszyły się powodzeniem za życia poety oraz po śmierci, chociaż w latach sześćdziesiątych Tołstoj posiadał niewielu czytelników narówni z innymi poetami. Romans historyczny Tołstoja „Kniaź Serebrianyj“ cieszył się popularnością, chociaż o wiele więcej wartości w mniemaniu następnych pokoleń posiadała jego trylogia dramatyczna: „Śmiert’ Joanna Groznago“, „Car’ Fiodor Joannowicz“, „Car’ Boris“. W szkicach teoretycznych, poświęconych wystawieniu trylogii, Tołstoj poprzedził teorię K. Stanisławskiego-Aleksejewa i Wł. Niemirowicza-Danczenki.

W poezji satyrycznej i parodyjnej Tołstoj był współautorem nieśmiertelnej postaci wyimaginowanego poety-biurokraty Koźmy Prutkowa, który figurował na liście współpracowni

ków pierwszego pisma satyrycznego XIX w. „Swistok“ (Gwizdek), poprzednika słynnej polityczno-społecznej „Iskry“.

„Dii minores“ „srebrnego wieku“, obejmującego częściowo nawet lata osiemdziesiąte, byli eklektykami, a zarazem epigonami poprzedników. Wielu z nich zdobyło, w swoim czasie, popularność dzięki tłumaczeniom poezji obcych. M. in., współpracownicy „Iskry“ byli podzieleni na wielbicieli Heinego i na zwolenników Berangera.

Spośród licznej rzeszy poetów-społeczników o nastrojach demokratycznych jedno z pierwszych miejsc zajął Aleksy Pleszczejew (1825—1893), piewca niedoli szarego chłopca. Za swego poprzednika Pleszczejew uważał Jana Nikitina (1824—1861). Wszyscy poeci-społecznicy owych czasów, jak również końca XIX — początku XX w., byli eklektykami, zbyt mało dbali o formę swych utworów i tym samym kultywowali wierszowaną prozę realistyczną. Fatalnym skutkiem zaniedbywania formy i negowania „poetyckości“ był upadek techniki wierszopisarskiej.

Jedynym poetą społecznikiem o wybitnie-oryginalnej twórczości, poetą-reformatorem techniki rymotwórczej i rewolucjonistą w literaturze był Mikołaj Niekrasow (1821—1877). Pochodził z matki-Polki; ojciec jego był ziemianinem. Niekrasow od dzieciństwa był świadkiem cierpień chłopstwa pod jarzmem pańszczyzny; wrodzony pesymizm miał w jego duszy wszelkie możliwości rozwoju. Poeta był również doskonałym praktykiem życiowym i przedsiębiorczym wydawcą.

Ruch ideowo-społeczny i literacki lat czterdziestych i pięćdziesiątych sprzyjał jego twórczości. Został wkrótce niezmiernie popularnym piewcą niedoli. Współczucie i wyrozumiałość dla bliźniego, idealizacja ludu, poniżonych i pogardzonych — oto podstawowe nastroje liryk i poematów. Liryka miłosna Niekrasowa odróżnia się od tego rodzaju poezji poprzednich epok brakiem sentymentalnej czułości i romantyczności.

Szereg wartości poezji Niekrasowa, pozostając dla współczesnych mu w cieniu dzięki wartościom ideowym, posiadają dla epok następnej i nam współczesnej o wiele większe znaczenie. Mianowicie: Niekrasow dobrze znał, pomimo idealiza-

cji, lud rosyjski i tło jego życia; posiadał poczucie szerokiej rozpiętości duszy narodu, smutnej i elegijnej przyrody środkowej Rosji. Poeta odczuwał i oddawał podświadomie intonacyjną wielobarwność mowy rosyjskiej, zamykając ją w rytmice, zbliżonej do pieśni ludowych oraz potocznej mowy wierszowanej, nawpół żartobliwej. To wszystko sprawiło, że swoisty styl Niekrasowa stale zwraca na siebie uwagę młodszych generacji.

Naśladowcy Niekrasowa zwracali uwagę wyłącznie na ideowo-społeczny charakter jego utworów. Zresztą poeci-ludowcy, naśladowujący twórczość ludową albo przerabiający tematy, zaczerpnięte z tej twórczości, pozostawali ze strony technicznej eklektykami. Takim poetą był „śpiewak nadwołżański” i etnograf *D y m i t r S a d o w n i k o w* (1843—1883), autor ballad na tematy, owiane wspomnieniami dalekiej przeszłości i bohaterstwem wyczynów zbójeckich dawnych czasów. Jeden z utworów Sadownikowa: „Stieńka Razin i piersidskaja kniaźna”, położony na muzykę, jest rozpowszechniony dotychczas jako „śpiew ludowy”.

4.

Przed r. 1880 zaznaczyło się w literaturze odprężenie: hasła społeczno-polityczne nabrały wyraźniejszych cech rewolucyjno-czynnych i partyjnych. Obciążenie twórczości literackiej pierwiastkami społecznymi, propagandowa rola literatury ustępowały miejsce kryteriom bardziej obiektywnym.

Upośledzona twórczość poetycka, posądzona dotąd o całkowite oderwanie od rzeczywistości, zdobyła możliwość samodzielnego istnienia, chociaż najpopularniejszy poeta siedemdziesiątych i osiemdziesiątych lat XIX w. *Szymon Nadson* (1862—1887) zdobył sławę przede wszystkim dzięki pesymistyczno-sentymentalnym lirykom, w których dał wyraz tęsknocie za „ideałem”, skargom na pustkę codzienności oraz rozczarowaniom osobistym. Urokiem poezji Nadsona jest ich płynność i melodyjność.

Nie mniej od Nadsona był popularnym *A l e k s y A p u c h t i n* (1841—1893), liryk salonowy, którego twórczość była owiana charakterystyczną tęsknotą rozczarowań miłosnych (zapożyczonych z t. zw. romansów cygańskich); rozpoznał swoją działalność jako... poeta społecznik.

Wyraźne ożywienie twórczości poetyckiej, utrata przez krytykę społecznikowską wyłączności wydania opinii i orzeczeń sądu literackiego wróżyły nowy rozkwit zainteresowań do twórczości literackiej bez względu na kierunek społeczno-polityczny. Prawdziwym świętem poezji, „sztuki dla sztuki“ było odsłonięcie w r. 1880 pomnika Aleksandra Puszkina w Moskwie oraz uroczystości, związane z tym znamienym wydarzeniem. Spośród przemówień najwybitniejszych literatów, składających hołd Puszkiniowi i w jego osobie — poezji rosyjskiej w ogóle, burzę entuzjazmu wywołała mowa Dostojewskiego. Autor „Braci Karamazow“, „Biesów“, analityk najgłębszych, najciemniejszych przeżyć duszy ludzkiej określił Puszkina jako wielkiego myśliciela, narodowego poetę Rosji, a zarazem jako wcielenie najistotniejszych cech ducha rosyjskiego, który, dzięki szerokiej rozpiętości, potrafi zrozumieć wartości duchowe innych narodów i oddać je w przeobrażonym pięknie mowy obrazowej.

Wysoce patetyczne przemówienie Dostojewskiego stało się wyrazem zadośćuczynienia poetyckiej twórczości, poniżanej w poprzednim dwudziestoleciu, entuzjazm zaś słuchaczy, zwłaszcza młodzieży, świadczył o głębokich zmianach w poglądach, jakie zaszły w społeczeństwie na progu ósmej dekady w. XIX. W kilka lat później (1887), w związku z pięćdziesięcioleciem dnia śmierci Puszkina, wódz ludowców Michajłowski stwierdził olbrzymi wzrost zainteresowania nie tylko Puszkinem, którego utwory rozeszły się w dziesiątkach tysięcy egzemplarzy, lecz również twórczością Batuszkowa, Delwiga, Poleżajewa, Meja i młodszej generacji, jak: Połonskij, Pleszczejew, Apuchtin, Andrejewskij, Fofanow, Goleniszczew-Kutuzow, Minskij, Mereżkowskij i wielu — wielu innych.

Los sprawił, aby w przededniu nowego rozkwitu poezji L. Tołstoj w r. 1879 wyrzekł się literatury, w r. 1881 nagle zmarł Dostojewskij, w dwa zaś lata później (1883 r.) po dłuższej chorobie zgasł Turgeniew...

W życiu społecznym i politycznym również zaszły bardzo poważne zmiany. Walka stronnictw rewolucyjnych z caratem przybrała charakter teroru, którego czynnym objawem było zabójstwo Aleksandra II w r. 1881. Spowodowało to poważne zmiany w polityce rządowej i doprowadziło w r. 1884 do zlikwidowania lewicy rewolucyjnej oraz do zawieszenia miesięcznika ludowców „Otieczestwiennyja Zapiski“ i wprowadzenia nowej ustawy o szkołach akademickich celem zatamowania ruchu politycznego wśród młodzieży. Ludowcy utracili zresztą cechy stronnictwa rewolucyjnego; wzięwszy w swe ręce miesięcznik „Russkoje Bogastwo“ (powstały w r. 1883), rozwijali swe poglądy na płaszczyźnie teoretycznej i stracili na popularności. Natomiast po r. 1880 zaznaczył się wyraźny wzrost zainteresowań zagadnieniami filozoficzno-religijnymi.

W związku z tym wzrastała popularność L. Tołstoja, którego adepti pragnęli urzeczywistnić niesprzeciwianie się złu przemocą, zbliżenie się do ludu, zrozumienie istotnie-chrześcijańskich założeń Ewangelii... Doktryna Tołstoja stała się wówczas popularną również dzięki rozczarowaniom w hasłach i teoriach rewolucyjnych. Metafizyczny i idealistyczny pogląd na świat stał się poniekąd reakcją na zbyt uproszczone ujęcie przez pokolenia poprzedniego dwudziestolecia zachodnio-europejskiego pozytywizmu. Walka z pozytywizmem tego rodzaju, którą prowadził filozof Włodzimierz Sołowjow (1853—1900) przed r. 1880, nabrała ogólnego znaczenia. Zagadnienia ogólnoludzkie, podstawowe, pozbawione wszelkich tymczasowych przesłanek, stały się aktualne. Czasy doktrynerstwa odrazu pozostały w dalekiej przeszłości; nastała nowa epoka przewartościowania wartości.

Rozkwit twórczości duchowej rosyjskiej początku w. XX następuje po znamiennej ósmej dekadzie XIX w. W rozwoju kierunków ideologicznych i literackich r. 1884 był datą przełomową.

Działalność dotychczasowych rewolucjonistów została wstrzymana przez gwałtowną reakcję rządową, która odbiła się we wszystkich dziedzinach życia. Postawienie zagadnień ogólnoludzkich, społecznych i w. in. w płaszczyźnie filozoficznej,

etycznej raczej niż politycznej, pogłębiło poglądy społeczeństwa dzięki nowemu podejściu do zjawisk życia.

Oprócz Sołowjowa w ożywionym ruchu umysłowym brali czynny udział Mikołaj Grot, Leon Łopatin i in. Założyli oni w Moskwie „Psychologiczeskoje Obszczestwo“ (Towarzystwo Psychologiczne), które od r. 1891 wydawało miesięcznik „Woprosy filozofii i psichologii“ (Zagadnienia filozofii i psychologii). Nowopowstały kierunek marksistowski pod kierownictwem Jerzego Plechanowa, autora rozprawy „Naszi raznogłasia“ („Nasze sprzeczności“ 1884), nabrał cech teoretyzowania filozoficzno-społecznego.

Po burzliwych latach walk krańcowych idei, nastąpiły czasy samoanalizy duchowej, mistycznego odosobnienia, torowania dróg do zrozumienia Boskości we wszystkich przejawach.

Liryzm i, pełny wyrozumiałości dla słabostek ludzkich, uśmiech Antoniego Czechowa (1860—1904), bynajmniej nie pesymisty, lecz „poety codzienności“, „poety szarej godziny“ zgodne były z ogólnymi nastrojami. Pierwszy zbiór opowiadań Czechowa ukazał się w znamienym r. 1884.

Starszy od Czechowa, W s i e w o ł o d G a r s z i n (1855—1888) był również popularnym w swych czasach nowelistą, cenionym za romantyzm swej „pięknej duszy“, za poczucie człowieczeństwa i miłość ku bliźniemu, wreszcie za liryzm, którego przestali już się wstydzic.

Samobójstwo w ataku pesymizmu Garszina i śmierć na suchoty Nadsona były oplakiwane przez społeczeństwo, które odczuwało nieomal symboliczny charakter tych niepowetowanych strat.

Zbliżały się czasy poezji nastrojowej. Za pierwszą deklarację impresjonizmu rosyjskiego należy uważać ogłoszony drukiem w r. 1884 w kijowskim dzienniku „Zaria“ (Zorza) artykuł o istotnym znaczeniu twórczości poetyckiej. Autorami artykułu byli: trzeciorzędny prozaik Hieronim Jasinskij (który występował chętnie pod pseudonimem „Maksim Bielinskij“) oraz poeta z ugrupowania społecznikowców M i k o ł a j M i n s k i j (W i l e n k i n, 1855—1937).

Autorzy zwrócili uwagę czytelników na podświadome znaczenie poezji, na jej samowystarczalność i niezależność od

ideologii społecznej w imieniu piękna i wartości twórczych. Minskij został wkrótce zwolennikiem wczesnego dekadentyzmu, który przekształcił się na symbolizm rosyjski i górował w literaturze wbrew potępiającej go krytyce dawnych radykałów-społeczników. Twórczość Minskiego (tak samo, jak w latach osiemdziesiątych słynnego później Dymitra Mereżkowskiego i jednego z czołowych symbolistów-Konstantego Balmonta) była na początku uzależniona od idealizmu społecznego Szymona Nadsona.

Coraz to więcej w literaturze ukazywało się poetów, nie mających nic wspólnego z dawnym społecznikostwem. **S e r g i u s z A n d r e j e w s k i j** (1847 — 1920), adwokat z zawodu, obrał za podstawę swych liryk melancholię i poczucie piękna; ze względu na prymitywną technikę wierszopisarską, Andrejewskij nie potrafił stworzyć „poezji filozoficznej“; największą bodaj zasługą było wskrzeszenie twórczości Baratynskiego, poety-myśliciela, jednego z najwybitniejszych przyjaciół Puszkina. Prawie wszyscy poeci lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych byli eklektykami. Spośród nich jedynie kilku zasługuje na uwagę. Naprz., **Aleksy hr. Goleniszczew - Kutuzow** (1848—1912) w płynnych wierszach, typowo-epigonistycznych, dał wyraz lirycznej tęsknocie i poczuciu śmierci jako buddyjskiej Nirwany, w której giną wszelkie wartości istoty ludzkiej.

Konstanty Słuczewskij (1837—1904) umieszczał swe liryki w czasopismach lat pięćdziesiątych; po wieloletniej przerwie, spowodowanej przez krytykę, negatywnie usposobioną do poezji, znowu rozpoczął działalność literacką. Poszczególne liryki i poematy Słuczewskiego są nacechowane impresjonistycznym ujęciem obrazów poetyckich, mających charakter raczej symbolów, niż metafor, dzięki czemu, w swoim czasie, wcześniejsi symboliści zwrócili uwagę na jego twórczość, uważając go za swego poprzednika. Brak środków technicznych stał na przeszkodzie rozwojowi jego samodzielnej twórczości. Po jego śmierci młodsza generacja poetów założyła „Koło poetyckie im. Słuczewskiego“.

Brak kultury poetyckiej i wykształcenia literackiego był powodem zmarnowania prawdziwych talentów. Za przykład

może służyć K o n s t a n t y F o f a n o w (1862—1911), którego znacznie później otoczył uwielbieniem egofuturysta Igor' Siewierianin. Czarującą śpiewność kilku liryk Fofanowa, wartościowe obrazy poetyckie, barwność impresji nie ratowały częstokroć utworów Fofanowa od ośmieszania przez krytyków z powodu niezręczności i niedociągnięć. Nie mniej śpiewność wierszy Fofanowa, płynność dźwiękowo-rytmiczna jego mowy obrazowej wywarły znaczny wpływ na słynnego symbolistę Balmonta, który w swej poezji z lat młodzieńczych hołdował również Nadsonowi.

W równej mierze poprzedniczką Balmonta była M i r r a Ł o c h w i c k a j a - Ż i b e r (1889—1905); jej płomienne liryki miłosne zawierają barwne obrazy i posiadają tak szeroką rozpiętość rytmiczną, że, ze względu na bogatą i urozmaiconą intonację, należą do wzorów rosyjskich poezji końca XIX w.

Wartości jej poezji (narówni z twórczością Fofanowa) były wyolbrzymione przez Igora Siewierianina, który składał jej hołdy, jako czołowej poetce, spadkobierczyni helleńskiej Sapfo.

Dziesięciolecie 1884—1894 obfitowało w przeciwieństwa tak w życiu Rosji, jak również i w literaturze. Starzejący się Fet ośmielwał nielicznych jeszcze wówczas wielbicieli poezji nieśmiertelnie — młodzieńczymi lirykami („Wieczernije Ognie”); Słuczewskij w nastrojach zmierzchu pisywał swe „Piesni iz ugołka“ (Pieśni z kącika), Fofanow wszedł do literatury jako poeta z Bożej łaski; nieznanymi jeszcze Teodor Sologub wyrabiał nowe rytmy i nową obrazowość poetycką, hołdując impresjonistom francuskim i belgijskim... Do literatury rosyjskiej wkraçały powoli pierwiastki twórcze nowej epoki, tak w poezji, jak również i w prozie.

Twórczość literacka rychło pozbyła się nastawień i podstaw społeczno-ideowych, nie zważając na to, że, nprz., Czechowowi narzucano ideę walki społecznej i satyrycznego nastawienia w duchu lewicowców. Nastroje religijno-filozoficzne i podstawy artyzmu, wolnego od pojęć zbiorowości, t. zn. społecznego, pogardzane poprzednio, zdobyły uznanie. Usamodzielnienie literatury nie oznaczało bynajmniej zaniku prozy realistycznej, która zachowała swe tradycje do naszych czasów.

Każda epoka w rozwoju twórczości literackiej jest walką pomiędzy archaistami i nowatorami, przy czym nowe pokolenia, jak słusznie zauważył niegdyś przyjaciel Puszkina, literat Piotr ks. Wiazemskij, w swym nowatorstwie poszukują twórczych źródeł w epoce, nie bezpośrednio poprzedzającej czasy im współczesne, lecz w odległej od nowego pokolenia o kilka dziesięcioleci.

Miało to również miejsce na progu w. XX, kiedy to oceniono szereg poetów i prozaików, zapomnianych przez poprzednie pokolenie. Jednocześnie, obok nowych prądów, walczących o czołowe pozycje w literaturze, istniała w końcu XIX i na początku XX wieku bardzo bogata, jak zawsze, beletrystyka, związana z realizmem lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Te węzły tradycji posiadały charakter wyłącznie literacki; społeczno-ideowy radykalizm ustąpił miejsce raczej obiektywnemu odzwierciedleniu życia tej lub owej warstwy społecznej. Tradycje „złotego wieku“ prozy znalazły wyraz w naśladowaniu ogólnego charakteru techniki Turgeniewa lub Dostojewskiego.

Nprz., Piotr Boborykin (1836—1921) czerpał tematy z życia inteligencji i kulturalnego kupiectwa, Michał Albow (1851—1911) — z życia duchowieństwa; Sergiusz Terpigorew-Atawa (1841—1895) i Eugeniusz Markow (1835—1903) przedstawili nowe warunki bytu ziemian po zniesieniu pańszczyzny; Dymitr Mamin-Sibiriak (1852—1912) odmalował w swych utworach życie Rosji środkowej i wschodniej oraz Syberii; ludowiec Aleksander Ertel (1855—1908), autor słynnego w latach osiemdziesiątych romansu „Gardeniny“, obrał za bohaterów swych powieści włościan Rosji środkowej oraz kupców, którzy dorobili się majątku z warstwy włościańskiej i t. d.

Wybitną popularnością cieszył się oficer marynarki Konstanty Staniukowicz (1844—1903), który w opowiadaniach z życia marynarzy dał wyraz głębokiego poczucia człowieczeństwa i porywał czytelników romantycznymi opisami przygód z czasów swych podróży. Mikołaj Michajłowski-Garin (1852—1906) w nawpół autobiograficznej tetralogii („Dietstwo Tiomy“, „Gimnazysty“, „Studenty“, „Inżynie-

ry“) poprowadził swego bohatera od progów domu rodzinnego do początku życia samodzielnego, oddając wrażenia z zamożnej warstwy rosyjskiej.

Osobne miejsce zajmowały romanse historyczne, które od czasów romantyzmu (pod wpływem W. Scotta) zawierały obok materiału historycznego i archeologicznego również pierwiastki narodowo-ludowe, nawet etnograficzne. Takim powieściopisarzem był Grzegorz Danilewski (1829—1890), który zdobył sławę romansami historycznymi i opowieściami z życia ludu w stylu znanej ongiś literatki ukraińsko-rosyjskiej M. Markowicz (Marko-Wowczok), popieranej przez Turgeniewa. Romanse historyczne Eugeniusza hr. Saliasa de Tournemira (1840—1908) oraz Wsiewołoda Sołojowa (1849—1903), brata słynnego filozofa, były osnute na tle życia arystokracji rosyjskiej dawnych czasów, przy czym pierwiastki ludowe nie odgrywały w ich utworach poważnej roli.

Tego rodzaju twórczość popularno-beletrystyczna rozwijała się do ostatnich czasów, będąc również ulubioną lekturą młodzieży szkolnej. (Pomijamy literaturę dla dzieci o charakterze tak romantycznym, jak również realistycznym, której szerszy rozwój datuje się od ostatniego dwudziestolecia w. XIX).

Należy wskazać rolę kulturalną ilustrowanego tygodnika literackiego „Niwa“, powstałego w latach siedemdziesiątych z inicjatywy przedsiębiorczego wydawcy A. Marksa. „Niwa“ była rozpowszechniona po całej Rosji, cieszyła się olbrzymią popularnością i została zawieszona dopiero w r. 1917. Od lat dziewięćdziesiątych do każdego rocznika dodawano bezpłatnie zbiory dzieł najbardziej popularnych beletrystów oraz klasyków (Turgeniew, Dostojewskij, Leskow i in.), w ostatnich zaś latach istnienia — znanych pisarzy europejskich (Ibsena, Hamsuna i in.). Dzięki temu „Niwa“ szerzyła kulturę literacką we wszystkich warstwach społeczeństwa rosyjskiego; debity niektórych roczników „Niwy“ i dzieł pisarzy sięgał paruset tysięcy egzemplarzy.

Formowanie się prądów literackich, mających zająć czołowe pozycje w przededniu XX w. przypada na dziesięciolecie 1884—1894 i pozostaje w związku z rozwojem filozoficzno-religijnej myśli rosyjskiej owych czasów. Krytycy-społecznikowcy ochrścili ten nowy kierunek zjadliwym określeniem „dekadentyzmu“, z czego przedstawiciele nowego kierunku byli dumni w tym samym sensie, jak w swoim czasie „wyklęci“ symboliści francuscy chełpili się tym barwnym określeniem, które miało ich potępić. Samych siebie nazywali oni „modernistami“.

Literaci, grupujący się dookoła Michajłowskiego i Korolenki, kierowników miesięcznika ludowców „Russkoje Bogatstwo“, nie mogli się pogodzić z „bezideowością“ albo „oportunizmem“ filozofujących estetyków tak samo, jak z powstałym w latach osiemdziesiątych marksizmem.

Wodzem marksistów rosyjskich był Jerzy Plechanow (1852—1918), którego poglądy były zgoła inne, niż internacjonalistów XX w.; świadczy o tym polityczno-publicystyczna działalność Plechanowa w latach wojny światowej kiedy — to szerzył hasła patriotyczne.

Rozwój marksizmu w Rosji w ciągu ostatniego dwudziestolecia w. XIX daje się wytłumaczyć potęgującym się kapitalizmem, który powstał z gorączkową rozbudową przemysłu po r. 1860. Skutkiem tej rozbudowy było powstanie nowej warstwy — robotniczej, która w następstwie odegrała tak wybitną rolę w ruchu rewolucyjnym. W krótkim czasie warstwa nowonarodzonej bogatej burżuazji stała się potężniejszą od zubożałej po zniesieniu pańszczyzny szlachty. Z tej warstwy powstałi możni protektorzy twórczości kulturalnej w końcu XIX i na początku XX w., jak: Tretjakowowie, Morozowowie, Mamonowowie, Riabuszinscy i in., którzy odgrywali dodatnią rolę w rozwoju literatury, teatru, filozofii, muzyki, sztuki teatralnej.

Natomast rewolucjoniści dążyli do obalenia istniejącego

ustroju społecznego i państwowego. W końcu ostatniej dekady w. XIX, marksiści propagowali poglądy rewolucyjne wśród robotników i zorganizowali się w partię socjalistów-demokratów, która w r. 1903 rozpadła się na bolszewików (których wodzem został Lenin-Uljanow) i mieńszewików; to określenie było osnute na ilości głosów, podanych na zjeździe partyjnym za postulatami Lenina i przeciwko nim.

Idąc w ślady za marksistami, ludowcy również zorganizowali się w partię, przybierając określenie partyjne socjalistów-rewolucjonistów. Romantyzm, cechujący ludowców, stał się również podstawą socjalistów-rewolucjonistów; indywidualny terror był celem tej partii rewolucyjnej, która naśladowała dawne stronnictwo „Ziemia i Wola“, rozbite po zabójstwie Aleksandra II.

Socjaliści-demokraci uważali za stosowne zrewolucjonizowanie warstwy robotniczej, czego skutkiem były strajki, szczególnie wszechrosyjski strajk 1905 r., który poprzedził ogłoszenie manifestu 17 października tegoż roku i początki życia parlamentarnego Rosji. Tą drogą kierunki radykalizmu lat sześćdziesiątych odeszły od literatury w stronę samodzielnego działania rewolucyjnego, którego skutkiem był przewrót bolszewicki 1917 r., oznaczający zagładę t. zw. inteligencji radykalizującej i ostateczne zwycięstwo dążeń rewolucyjnych nad przesłankami dawnych ludowców.

W ostatnim dziesięcioleciu w. XIX marksizm zachowywał jeszcze oblicze doktryny naukowej, filozoficzno-ekonomicznej. Zwierzchnikiem tych teoretyków był P i o t r S t r u w e (ur. 1870), bynajmniej nie rewolucjonista, lecz przeciwnik ludowców, którzy, z biegiem czasu, wyrobili szablonowe poglądy. „Materializm dialektyczny“ nadawał, swoją drogą, pozory naukowości doktrynie marksistów rosyjskich, zbliżając ich z przodującymi kierunkami w literaturze.

W rozwoju rosyjskich prądów umysłowych końca XIX w. marksizm kojarzył się z teorią indywidualizmu, której hołdowali również „dekadenci“ (późniejsi moderniści).

Pomiędzy obydwojma kierunkami nawiązała się łączność tym bardziej, że marksiści uważali samych siebie za takich samych rewolucjonistów myśli, jak i dekadenci, głoszący

idealną wolność jednostki, odosobnienie od rzeczy i spraw ziemskich w imię sztuki, mającej odnieść zwycięstwo nad światem codzienności.

Nietzsche i Stirner, Moréas i Verlaine, Mallarmé i Maeterlinck, uważani przez dekadentów za wodzów duchowych, nie wzbudzali w filozofach marksistowskich oburzenia; odwrotnie, w poglądach Stirnera i Nietzschego odgadywali oni cechy bliskie swym nastawieniom.

Wyolbrzymione poczucie wolności i niezależności stanowiło czynnik wspólny tak ideologii marksistowskiej, zarówno jak poglądów dekadentów. Wspólnym ich przeciwnikiem byli „ludowcy“. Na widowni literatury i myśli rosyjskiej starły się dwa światy; to starcie spowodowało kryzys duchowy, którego objawy odbiły się głośnym echem w latach dziewięćdziesiątych. Założenie indywidualizmu, popierane przez dekadentów, i tłumaczone jako walka jednostki (indywidualisty) z samym sobą, wprowadziło marksistów na tory etycznego rozumowania, wówczas, gdy te same założenia na podstawach krytycyzmu estetycznego kierowały dekadentami w przewartościowywaniu wartości literackich. Nic dziwnego, że Mikołaj Berdiajew, Sergiusz Bułgakow, Piotr Struwe i Szymon Frank przez marksizm przeszli do indywidualizmu i idealizmu; nie byli oni materialistami; w najlepszym wypadku — ekonomistami, jak Piotr Struwe albo Mikołaj Tuhan-Baranowskij.

Zło i dobro w ujęciu tak marksistów, jak również i dekadentów, były uważane za moralne żywioły, mające przekształcić świat. Te obydwa kierunki myśli rosyjskiej posiadały w równej mierze charakter rewolucyjny.

W tak nasyczonej atmosferze rozpoczęła się nowa epoka w rozwoju duchowej kultury rosyjskiej. Jednocześnie z napięciem powstało znużenie jako objaw przemęczenia, odpowiadające nastrojom „fin de siècle“ w literaturze francuskiej owych czasów. Pesymiści uzasadniali swe nastroje filozofią Schopenhauera, która, zresztą, w drugiej połowie XIX w. wywarła znaczny wpływ na umysły szeregu odosobnionych poetów rosyjskich.

W poszukiwaniu nowych szlaków, w podświadomym dążeniu do syntezy dekadencji czyli modernistycznej przeszli przez

okres pesymizmu, poprzez nocną ciszę do idei Boskości, do nowych zórz; nowe ujęcie idei chrześcijaństwa, które powstało tą drogą, pozostawało w związku z ruchem filozoficzno-religijnym lat osiemdziesiątych.

Nietzsche przeprowadził zestawienie hellenizmu z chrześcijaństwem, świętości płci ze świętością ducha, piękna ziemskiego z pięknem niebiańskim. To zestawienie w różnorodnych odcieniach i tłumaczeniach znalazło wyraz na początku w. XX tak w poglądach filozoficznych, jak również w dążeniach twórczych poezji.

Wspólnym ogniwem myśli, łączącym przeciwne kierunki, był uniwersalizm, którego objawy znajdujemy w zbiorach artykułów marksistów „Oczerki realisticzeskago mirosozerca-nija“ („Szkice światopoglądu realistycznego“, 1904) i idealistów „Problemy idealizma“ (1903).

Teoretyzowanie oddaliło „postępowców“ z grona miesięcznika „Russkoje Bogatstwo“ od marksistów i dekadentów. Rozłam był skutkiem długich walk o podstawy światopoglądu nowej epoki. Odbiło się to na kierunkach literackich. Założony w latach osiemdziesiątych w Petersburgu miesięcznik „Siewiernyj Wiestnik“ (Zwiastun Północy) przeszedł na początku lat dziewięćdziesiątych do rąk Lubowi Gurewicz i Akima Wołynskiego (pseud. Fleksera). W gronie współpracowników znajdowali się pierwsi dekadenci-moderniści: Teodor Sołogub (Tietiernikow), Dymitr Mereżkowskij i żona jego Zinaida Hippus. Przyłączył się do nich Mikołaj Minskij (Wilenskin), który w międzyczasie wyrzekł się poezji społecznikowskiej w imieniu ogólnoludzkich wartości duchowych.

Teoretykiem kierunku był Akim Wołynskij (Fleks-er, 1863—1926), czołowy krytyk dekadentów-modernistów. Przedruki jego artykułów owego czasu ukazały się w formie książkowej nieco później pod tytułami: „Bor’ba za idealizm“ („Walka o idealizm“, 1900) oraz „Kniga wielikago gniewa“ (1904).

Założenia współpracowników nowego miesięcznika były do tego stopnia zbliżone do poglądów ówczesnych marksistów, że utwory dekadentów ukazywały się na łamach miesięczników marksistowskich „Nowoje Słowo“ (Nowe Słowo, 1897—1898),

„Naczało“ (Początek, 1898—1899) oraz „Żizń“ (Życie, 1899—1901). Był to bojowy okres w rozwoju nowej ideologii następnego stulecia, związanej z powstaniem nowego kierunku literackiego.

Na progu XX w. nastąpił przełom również w sztuce teatralnej. Twórca „żelaznego repertuaru“ drugiej połowy XIX w. Aleksander Ostrowskij (1823—1886) należał do grona literatów, którzy przed wojną krymską szerzyli hasła narodowości i ludowości w literaturze o zabarwieniu słowianofilskim. Komедie obyczajowe Ostrowskiego, do których materiał czerpał Ostrowskij z życia kupiectwa rosyjskiego, całkowicie odpowiadały owym nastawieniom narodowym i ludowym. Tak samo, jak romanse historyczne, dramaty, zaczerpnięte z dziejów Rosji, zawierały pierwiastki „ludowości“. Zaznaczyć należy, że pojęcie o „ludowości“ w literaturze, którego objawy znajdujemy w Rosji od drugiej połowy XVIII w., nie ma nic wspólnego z ideologią społecznikowców-ludowców szóstej i siódmej dekady w. XIX. Nie mniej jednak ideologia ta sprzyjała „ludowości“ w literaturze. Utwory Ostrowskiego ukazały się w repertuarze teatralnym na czasie i wywołały szereg naśladownictw. Poza tym ten repertuar zawierał wodewile i sztuki francuskie; nie sprzyjało to wzbogaceniu literatury dramatycznej i podniesieniu poziomu sztuki teatralnej, która osiągnęła tak wysoki poziom w XX w. Zespoły aktorów, wychowanych w mniemaniu, że wystarczy, aby role czołowe były obsadzone należycie (reszta zaś mogła pozostawać na szarym końcu), wyrobiły szablonową grę. Tak samo szablonowość w sztuce dekoracyjnej wykluczała możliwość doprowadzenia pracy teatralnej do poziomu należytego arcyzmu. Dopiero K. Stanisławskij (Aleksejew) i Wł. Niemirowicz-Danczenko obalili rutynę w sztuce teatralnej i wyprowadzili repertuar na nowe tory.

Natomiast w muzyce prądy narodowe i ludowe, którymi kierował się Ostrowskij, były podstawą przełomu. Uczniowie Miliusza Bałakirewa: A. Borodin, M. Musorgskij, M. Rimskij-Korsakow i in. wzbogacili muzykę rosyjską utworami, przeważnie operowymi i symfonicznymi, które należą do nowoczesnej epoki. Zwalczając ówczesne poglądy na „piękno formy“ w muzyce, wychowali oni tak muzyków, jak również społeczeństwo

rosyjskie na nowych podstawach techniki muzycznej. Twórczość Piotra Czajkowskiego, przepojona głębokim liryzmem, tak samo należy do czasów odrodzenia muzyki rosyjskiej w drugiej połowie XIX w.

Godna uwagi jest swoista „demokratyzacja“ sztuk plastycznych, raczej — malarstwa, na progu nowej epoki. Ten kierunek był ideowo związany ze społecznikostwem i prądem radykalno-ludowym, które panowały w literaturze. Towarzystwo wystaw objazdowych („peredwiżniki“) zjednoczyło realistów-malarzy, szerząc w społeczeństwie „sztukę ideową“, zbliżoną do rzeczywistości. Skutki tego nastawienia w malarstwie nie były tak szkodliwe, jak w literaturze. Przez realizm przeszli tacy wybitni artyści, jak Eljasz Repin albo niedoceniony w swoim czasie Bazyli Surikow. Nie mniej w sztukach plastycznych w Rosji, prawie jednocześnie z ukazaniem się na widowni modernistów, również nastąpił przełom. Od tej pory malarstwo i grafika w dalszym rozwoju były związane z postępowaniem w literaturze zarówno, jak w teatrze.

W przededniu XX w. nastąpił w ten sposób synkretyczny rozwój rosyjskiej twórczości duchowej w ogóle. W ciągu dziesięciolecia 1884—1894 odrodzenie w twórczości literackiej stało się zagadnieniem wielkiej wagi. Wielką zasługą Mereżkowskiego było sformułowanie nowych poglądów w literaturze; książka jego „O przyczynach upadku i o nowych teczniach współczesnej rosyjskiej literatury“ odegrała rolę deklaracji przodującego kierunku. Autor doszedł do pesymistycznego wniosku, stwierdzając upadek twórczości literackiej za czasów realizmu, kiedy to literaci ignorowali piękno, hołdując ideom społecznym. Dążenie do odrodzenia artyzmu w literaturze na podstawach estetycznych stało się celem nowego pokolenia.

W r. 1894, po upływie pierwszego dziesięciolecia nowszej literatury rosyjskiej, marksista Piotr Struwe w rozprawie p.t. „Kriticzeskija zamietki k woprosu ob ekonomičeskom razwitiu Ros-sii“ („Szkice krytyczne o zagadnieniu ekonomicznego rozwoju Rosji“) udowodnił niski poziom kulturalny Rosji oraz niezbędność przejścia do nowych czasów przez epokę kapitalizmu, co stanowiło wyrzeczenie się dla Rosji podstaw marksizmu.

Przełom w poglądach ekonomicznych Struwego na Rosję został uzasadniony znacznie później. Uskutecznił to wielki uczyony, Dymitr Mendelejew, w swym dziele „Proizwoditelnyja siły Rossii“ („Produkcyjne siły Rosji“, 1906), ujętym z werwą doskonałego stylisty. Mendelejew udowodnił, że uprzemysłowienie Rosji na szeroką skalę jest koniecznością ze względu na bogactwa naturalne, z czego wywnioskowano, że warstwa burżuazyjno-przemysłowa posiada w Rosji wszelkie dane do rozwoju.

Jednakże należy powrócić do znamiennej roku 1894.

W tymże przełomowym roku zmarł Aleksander III.

Polityka nacjonalistyczna „twardej ręki“ ustąpiła miejsce wahaniom z chwilą wstąpienia na tron syna jego, Mikołaja II; wzrost ruchu rewolucyjnego, działalność socjalistów-rewolucjonistów, wzmożona czynność socjalistów-demokratów (którzy wkrótce podzielili się na bolszewików i mieńszewików) wprowadziły w życie polityczne i społeczne Rosji nowe czynniki antypaństwowe.

Życie ekonomiczne skomplikowało się. Wzmagaly się prądy umysłowe i literackie. W przełomowym r. 1894 ukazał się również zbiorek wierszy Konstantego Balmonta, który wkrótce z wodzem symbolizmu moskiewskiego Walerym Briusowem stał na czele nowego kierunku literackiego w imieniu odrodzenia sztuki poetyckiej. W tym samym okresie ukazała się w literaturze rosyjskiej postać „Zwiastuna burzy“ Maksyma Gorkija (Aleksiego Pieszkowa).

Dekadenci-moderniści zajęli radykalne stanowisko w literaturze poprzez prądy estetyczne i filozoficzne. Idealizm i mistycyzm, głoszone przez nich, stały się początkiem nowych dążeń społecznych.

Nie oznaczało to bynajmniej powrotu do uspołecznienia i rewolucjonizowania literatury. Wręcz przeciwnie: twórczość literacka nabrała cech, spokrewnionych z dawno przebrzmiałym romantyzmem.

Najwyraźniej odczuwał to Wołynskij, gdy w swych artykułach głosił hasła indywidualizmu, w których imię należało zburzyć pojęcia ziemskie i podporządkować jednostkę postawom Boskości, od której jednostka bierze początek i do której powra-

ca. Zdaniem Wołyńskiego indywidualizm jest „krajowym wyrazem pierwiastków jaźni jednostki“, to zn. demonizmem, którego celem jest uwolnienie jednostki z pod jarzma pojęć ziemskich. Modernizm jako poezja jest drogą ku wolności duchowej.

Uwolnieniu jaźni ludzkiej z więzów życia codziennego przez modernistów sprzyjali indywidualista Henryk Ibsen, kapłan kultu płci Stanisław Przybyszewski, esteta Oscar Wilde, poeta-mystyk Maurycy Maeterlinck, subtelny analityk duszy ludzkiej Knut Hamsun oraz symboliści francuscy i belgijscy.

Ten eklektyzm ogólnoeuropejski bynajmniej nie przeszkadzał wyrobieniu samodzielnego poglądu na świat. Wręcz przeciwnie: wzbogacał poezję rosyjską, dążącą do najwyższych, boskich celów. Myśl religijno-filozoficzna wyprowadziła twórczość poetycką na tory, wskazane przez romantyka-sentymentalistę początku XIX w., Bazylego Żukowskiego:

„Poezja-religii niebiańskiej
Jest ziemską siostrą...“

Ruch umysłowy i literacki po r. 1884 był owiany romantyzmem we wszelkich jego objawach, o czym świadczył również wzrost mistycyzmu, popularność doktryny L. Tołstoja, zainteresowanie się budyzmem i okultyzmem, nauką mistyków średnio-wiecznych i epoki odrodzenia oraz religijną podstawą katolicyzmu i prawosławia. Krytyczne nastawienie wobec kościoła prawosławno-rosyjskiego, ustroju jego i założeń było powodem zainteresowań teologicznych Mereżkowskiego i in. dekadentów-modernistów.

Na petersburskich „Zebraniach religijno-filozoficznych“ (1901—1903) zabierali głos zarówno teologowie i przedstawiciele kościoła, jak i moderniści, filozofowie, byli marksiści i ekonomiści. Protokoły 22 zebrań zostały ogłoszone drukiem na łamach nowego czasopisma literacko-religijnego „Nowyj Put“ (Nowy Szlak, 1903—1904), założonego przez dekadentów (osobne wydanie protokołów ukazało się w r. 1906).

Odczyt wstępny, wygłoszony przez prof. Ternawcewa, był poświęcony zadaniom kościoła prawosławnego w Rosji oraz jego roli w życiu rosyjskim. Dyskusje dokoła zagadnień religii, filozofii, kościoła ożywiły ruch, który można by określić jako reformatorstwo kościelne oraz nowe prądy myśli chrześcijań-

skiej. Poniekąd skutkiem ożywienia zainteresowań sprawami religii była nowa ustawa rządowa z r. 1904, dotycząca tolerancji religijnej. W ciągu dziesięciolecia 1894—1904 wyłoniły się ostatecznie podstawy duchowego rozwoju Rosji XX w.; nowe kierunki w literaturze nabrały wyraźnych akcentów symbolistycznych i mistycznych.

W między czasie nastąpiła również nowa epoka w rozwoju sztuki teatralnej i sztuk plastycznych; ruch ten opierał się częściowo na nowych prądach sztuki zachodnio-europejskiej tak samo, jak modernizm i symbolizm w twórczości literackiej.

Rok 1904 był nową datą przełomową. Literatura poniosła w r. 1904 dwie straty: zgasł Czechow, umarł sędziwy Michajłowski. W tymże mniej więcej okresie (1903—1905) ukazały się najbardziej typowe, słynne zbiory liryk starszego pokolenia symbolistów, pierwsze osobne wydania poezji młodszej generacji, pierwsze zeszyty nowych czasopism literacko-artystycznych, których prototypem został miesięcznik dekadentów petersburskich „Mir Iskusstwa“ (Świat Sztuki), założony na jesieni r. 1898.

Drugą dekadę w rozwoju najnowszej literatury rosyjskiej można podzielić na dwa pięciolecia ze względu na to, że „Mir Iskusstwa“ należy datować raczej 1899 r., setną rocznicą urodzin Puszkina, w którym to roku ukazały się „Tri razgowora“ Wł. Sołowjowa na tematy współczesności i przyszłości świata razem z eschatologiczną wizją p. t. „Powiest' o Antichristie“, zawierającą ostateczne sformułowanie podstawowych poglądów Sołowjowa na kościół chrześcijański. Przepowiadał Sołowjow koniec świata i żółte niebezpieczeństwo (w związku z wojną 1898 r. na Dalekim Wschodzie) w przededniu zgonu, który nastąpił w lecie 1900 r.

Wojna rosyjsko-japońska w przełomowym w dziejach literatury r. 1904 posiadała jakgdyby charakter spełnienia proctw Sołowjowa. Ruch rewolucyjny po klęsce Rosji na Dalekim Wschodzie, zreformowanie społecznego i politycznego życia zapoczątkowały nową epokę w dziejach narodu i państwa; dla twórczości literackiej, pozostającej w związku z życiem, ten przełom dziejów posiadał głębokie znaczenie.

W dalszym ciągu rozwoju literatury rosyjskiej pięcioletnie okresy zaznaczają się znacznie wyraźniej i po r. 1904 za daty przełomowe należy uważać lata: 1909, 1914, 1919, 1924, 1929 i 1934.

Jednocześnie należy wziąć pod uwagę, że przełomy o większym znaczeniu następowały w końcu każdego dziesięciolecia.

II.

NASTROJE ZMIERZCHU I PESYMIZMU. — NOWY KIERUNEK W SZTUCE TEATRALNEJ.

Walki ideowe o podstawy życia i twórczości duchowej Rosji w połowie XIX w. miały charakter idealistyczny. Przebieg tych walk, w ich skomplikowanej całości odbił się w tak znacznej mierze na sformowaniu się prądów literackich, że w przekroju literatury nie wolno pominąć czynników ideowych.

Pogarda do „czystej poezji“, „sztuki dla sztuki“, objawów „liryzmu“, wyczerpanie sił twórczych w przeciwstawieniach jednych krańcowości innym, wynikające stąd doktrynerstwo, wreszcie — rozwój życia ekonomicznego i politycznego Rosji były powodem wzrostu nastrojów indywidualistycznych. W literaturze najbardziej wrażliwa jest, pod tym względem, twórczość poetycka, szczególnie liryczna, w której liryzm ma najwięcej możliwości, aby ujawnić wyodrębnienie przeżyć jednostki od ogółu.

Dotyczy to przede wszystkim odosobnienia, samotności cierpień jednostki, czego skutkiem są nastroje liryczne o charakterze pesymistycznym. Świat staje się „straszonym“, „ciemnym“ żywiołem, przeciwieństwa życia nabierają odcienia tragizmu, któremu ulega duchowa jaźń każdej myślącej jednostki, upokorzona przez zło, panujące w życiu, i przez szarżynę przeciętnej codzienności.

Formą lirycznego wysławiania się jest związana poezja liryczna albo krótka nowela, w której autor najtrafniej określa

daną impresję, dane przeżycie. Ujęcie spotęgowanego wrażenia jest zamkniętą w sobie całością.

Takim nowelistą był Wsiewołod Garszin (1855—1888), pisarz o wysubtelnionej, nawet chorobliwej, duszy, który w czasie jednego z ataków stale powracającej melancholii skończył samobójstwem. Idealistyczna etyka Garszina pozostawała stale w niezgodzie z otaczającą go rzeczywistością. Biorąc udział jako ochotnik w wojnie rosyjsko-tureckiej 1877—78 r., Garszin został ranny, przez cztery dni pozostawał w osamotnieniu na polu walki; opowiedział o swych przeżyciach z całą prostotą w noweli „Cztery dni“. Po ogłoszeniu drukiem tego utworu został odrazu sławny, szczególnie wśród młodzieży.

W ciągu dziesięciu lat działalności literackiej napisał dwadzieścia nowel, które są nacechowane głęboką miłością do bliźniego. Garszin osiągnął w pełnej mierze cele, do których w poezji beznadziejnie dążył S. Nadson, pozbawiony jaskrawego talentu i środków techniki wersyfikacyjnej. Spośród opowiadań Garszina „Signal“ mógł by zająć zaszczytne miejsce w szeregu „ludowych opowiadań“ L. Tołstoja, zaś „Skazanie o gordom Aggeje“ należy do typu „Legendy“, który z takim powodzeniem wprowadzili do literatury rosyjskiej L. Tołstoj i M. Leskow. Prostota ujęcia tematu i wystawiania się cechuje prawie wszystkie utwory Garszina. W bajkach o zwierzętach i roślinach, jak „Attalea Princeps“ albo „To, czego nie było“, ta prostota zawiera ponadto symboliczne znaczenie. W swych nowelach, opartych na wrażeniach z życia ówczesnego, Garszin potrafił oddać nastroje liryczne z taką prostotą i subtelnością, że niektóre z nich („Oficer i denczszik“) poprzedzają utwory Czechowa.

Garszin uważnie obserwował życie, obcował z ludźmi najrozmaitszych warstw społeczeństwa, szczególnie z młodymi malarzami, pisarzami i studentami. Ożeniwszy się z lekarką, doszedł do przekonania, że zawód lekarski jest najciekawszym ze względu na to, że lekarz ma sposobność wkroczenia we wszelkie zakamarki życia. Oddając w zwięzłej formie wyłącznie wyniki wrażeń i przeżyć, Garszin najczęściej nawiązywał je do swych wysoce-humanitarnych poglądów. Nowela „Kras-

nyj cwiętok“, zawierajęca przeżycia umysłowo-chorego, zafascynowanego czerwonym kwiatem w ogrodzie zakładu uzdrowiskowego, symbolizującym w jego wyobraźni Zło, powinna być zestawiona ze słynną opowieścią Czechowa „Pałata Nr. 6“, napisaną znacznie później.

Za czasów wyjątkowej popularności Garszina, kiedy to w utworach jego poszukiwano nastawień społecznych, pisarze zaś z grona społecznikowców zgóry liczyli na powodzenie, oddawna cieszył się popularnością aktor Jan Gorbunow (1831—1895). Osobliwością jego obrazków z życia ubogiej warstwy mieszczańskiej i robotniczej była interpretacja samego autora, który wysuwał na pierwszy plan intonacyjną stronę mowy swych bohaterów, będąc obeznany z mową potoczną, codzienną. Ustne szkice, utrwalone później w formie literackiej, posiadały urok żywych opowiadań, które są zawarte w dwutomowym zebraniu nowel („Połnoje sobranije soczinenij“ I—II, 1904). Humoreski Gorbunowa odzwierciedlają w zwięzłej formie dramatyzowanej szereg anekdotycznych wydarzeń, zaczerpniętych z codzienności i ujętych w formie żywego opowiadania (ze strony dźwiękowej).

Poprzez jego naśladowcę, aktora Bazylego Śładkopiewcewa, wpływ Gorbunowa na intonacyjną mowę współczesnego prozaika Michała Zoszczenko za czasów jego młodości (1920—1928) posiada wszelkie cechy prawdopodobieństwa. Gorycz i pesymizm zbliżają szkice Gorbunowa do krótkich opowiadań Czechowa, ujętych w formie dramatycznej.

Młodszy od Garszina i Gorbunowa — Antoni Czechow (1860—1904), lekarz z zawodu (nadającego się do obserwacji życia, jak mówił Garszin), zajął czołowe miejsce w rozwoju noweli i dramatu w Rosji na progu XX w. Nastrojowość, liryzm, humanitaryzm i inne cechy twórczości Garszina znalazły głęboki wyraz w licznych utworach Czechowa, należącego obecnie do autorów klasycznych literatury rosyjskiej.

Liryzm i subtelność satyryczna cechują pierwsze humoreski Czechowa, które zaczął pisywać w latach młodzieńczych. Za owych czasów satyra niczym nie przypominała społecznikowsko-politycznej „Iskry“. Poezja satyryczna, humorystyczna

i epigramatyczna, posiadająca od epoki romantyzmu do naszych czasów znaczenie w literaturze rosyjskiej, rozwijała się jako odrębna dziedzina twórczości literackiej. Bardzo mało wspólnego z tą poezją posiadała literatura humorystyczna za czasów młodości Czechowa, kiedy to pospolita anegdota z życia codziennego i bezwartościowy dowcip były obliczone na czytelników przeciętnych. Współpraca Czechowa w takich pismach humorystycznych, jak „Budilnik“ (Budzik) albo „Zri-tiel“ (Widz), była jednoznaczna z marnowaniem się talentu. Czechow zajął należne mu stanowisko w literaturze dopiero po spotkaniu się z pisarzem Dymitrem Grigorowiczem i szczególnie — z redaktorem i wydawcą dziennika „Nowoje Wremia“, Aleksym Suworinem, który wówczas rozstał się już z obozem opozycjonistów i został prorządowcem. Dopiero dzięki poparciu Suworina Czechow miał możliwość zajęcia niezależnego stanowiska w literaturze i trafił na właściwą drogę. Pierwszy zbiór jego opowiadań p. t. „Skazki Melpomeny“ (1884) jedynie w nieznacznym stopniu posiada właściwości wcześniejszej twórczości pisarza, który swe humoreski podpisywał pseudonimem „Antosza Czechonte“ i nie przywiązywał do nich najmniejszej wagi. Natomiast zbiorki nowel: „Piostryje razkazy“ (1886), „W sumierkach“ (1887) i „Niewinnyja rieczki“ (1887) zawierają utwory tego właśnie Czechowa, którego w ostatnich pięćdziesięciu latach czytują i uwielbiają Rosjanie, obcy zaś tłumaczą na różne języki.

Twórczość Czechowa jest owiana jesienną tęsknotą nawet wtedy, gdy akcja utworu rozwija się na tle pogody i spokoju. Zresztą spokój ten jest podobny do bezruchu, bohaterowie zaś pozostają w bezczynności.

Poczucie odosobnienia każdego człowieka w życiu, którego objawy mają miejsce najczęściej przy obcowaniu z ludźmi, niezrozumiałość czynów człowieka, bezcelowość istnienia — oto charakterystyczne podstawy psychiki każdego bohatera Czechowa, nie zważając na przynależność warstwową. Brak akcji potęguje poczucie bezwładności, zmuszające człowieka do zdawania się na łaskę lub niełaskę losu. Więcej nawet: gdy czytelnik w utworach Czechowa spotka się z postacią obdarzoną

inicjatywą i charakterem odporniejszym, łatwo jest spostrzec, że autor sam odczuwał niechęć do takich postaci.

Przy zestawieniu szeregu bohaterów z utworów Czechowa, można odnieść wrażenie, jakgdyby podstawy ich psychiki są jednostajne, czego wynikiem jest wyraźna jednostajność nowel pisarza. Natomiast potęguje się emocjonalna strona, stanowiąca w utworach Czechowa poważny czynnik; czułość odgrywa wtedy rolę uczuciowości. Autor przeważnie podaje szkic, kilka szczegółów — jest to czynnikiem stylu impresjonistycznego.

Każdy utwór, zamknięty w sobie, wywiera wrażenie architektonicznie-idealnej całości, opartej na podstawowym pomysłu. Na tym polega konstrukcyjna doskonałość utworów Czechowa, z których większość robi wrażenie, jakgdyby dana nowela albo komedia obyczajowa zostały napisane jednym tchem. Te indywidualne cechy twórczości Czechowa sformowały się w ciągu pięciolecia 1887—1893, kiedy to pisarz wyrobił sobie własny styl w warunkach niezależności, jednocześnie zaś zdawał sobie sprawę z potęgujących się z roku na rok własnych nastrojów pochmurnych, których podłożem była choroba (suchoty).

Spśród nowel Czechowa znaczna ilość jest oparta na dialogu; wstęp i zakończenie odgrywają rolę wskazówek autora dla reżysera. Po nieudanej próbie dramatyzacji jednej z nowel w r. 1885, Czechow napisał w okresie 1887—1893 kilka komedii jednoaktowych: „Miedwied“, „Swad'ba“ i in., ujętych w ten sposób, jak humoreski w rodzaju słynnej „Łoszadinaja familija“.

Jednoaktówki nie wymagały rozwiniętej akcji; Czechow czuł się w swym żywiole i osiągnął w teatrze powodzenie, bynajmniej nie mniejsze, niż w literaturze.

Natomiast pierwszy dramat „Iwanow“ (1885), wystawiony w r. 1886 w Moskwie, zaś w 1887 r. — w Petersburgu, został rychło zdjęty z repertuaru. To niepowodzenie spowodowało wyrzeczenie się Czechowa dramatopisarstwa. Z tym większą werwą pisywał nowele. Jeszcze w r. 1884 napisał Czechow nowelę obyczajową p. t. „Choristka“, która łądząco

przypominała opowieści o nastrojach subtelnego humanitaryzmu Garszina („Nadzieźda Nikołajewna“).

Tragizm, „śmiejch przez łzy“, głębokie poczucie człowieczeństwa — oto podłoże psychologiczne takich nowel Czechowa, jak „Wańka“, „Toska“ i in.; „mali“ bohaterowie bynajmniej nie są „poniżeni“ przez „wielkich“: przygnębia ich nawet nie los, lecz nieubłagane prawa życia i ludzka niewyrozumiałość; nie spotykają nikogo, kto by potrafił serdecznością i współczuciem dodać otuchy. Jako subtelny psycholog Czechow zawsze stwarzał nastrój bezpośredniego podejścia czytelnika do stanu duchowego danej postaci; w noweli „Tif“ wykazał spostrzegawczość tak psychologa, jak również lekarza. Nie wykluczało to bynajmniej umiejętności Czechowa w dziedzinie prozy opisowej; „Stiep“ stanowi poważną pozycję w jego twórczości; ten obraz natury dorównuje najlepszym ustępom o charakterze opisowym L. Tołstoja.

Pierwiastki twórcze z czasów współpracy w czasopiśmie humorystycznych pozostały w duszy Czechowa nazawsze; świadczy o tym mnóstwo nowel, posiadających charakter anegdotycznego opowiadania, jak „Passażir pierwago kłassa“ i szereg innych.

Mimo swego rodzaju jednostajności nastroju, nowele Czechowa są przepojone poetyckością i fascynują jako liryczne poematy w prozie podobnie do szkiców lirycznych Turgeniewa, pisanych w ostatnich latach życia. „Poczta“, „Kniaźna“, „Duel“ i w in. posiadają ten wyjątkowy urok, nie mówiąc o wzruszającej opowieści o psie p. t. „Kasztanka“.

W r. 1891 Czechow wyjechał na wyspę zesłańców kryminalnych Sachalin. Nie ujął w postaci powieści podróży przez Syberię, natomiast wrażenia z życia zesłańców na Sachalinie zostały przez niego ułożone w formie reportażu, obejmującego obszerną książkę. Spostrzeżenia Czechowa, znakomitego psychologa, posiadają i będą posiadać wysoką wartość ze względu na to, że przywiązywał do każdej postaci, ujętej przez niego po literacku, znaczenie bardzo głębokie. Takiej syntezy psychologicznej duszy ludzkiej, pokutującej za przestępstwo, nie było w literaturze rosyjskiej od czasów Dostojewskiego.

Z biegiem lat nastrojowość Czechowa pogłębiła się. „Dom s mezoninom“ oraz historia życia zwolennika Tołstoja p. t. „Moja żizń“ albo zestawienie bezwolnego mężczyzny z kapryśną, nieomal „demoniczną“ kobietą, p. t. „Ariadna“, prawie symbolistyczny, impresjonistyczny szkic „W owragie“, datujący się r. 1900, stanowią perły ostatniego okresu twórczości Czechowa. Pierwiastki symbolizmu dają się zauważyć również w noweli z wczesnego okresu p. t. „Pałata Nr. 6“, przenikliwym studium literackim, które wzbudziło zainteresowanie tak literatów, jak również psychiatrów. Nastroje mistyczne znalazły wyraz w noweli „Cziornyj monach“.

Po r. 1900 Czechow napisał jedynie dwa opowiadania: „Archierej“ i „Obmanutyj“. Pierwsze z nich świadczy o swoistym optymizmie Czechowa: człowiek prawy i dobry zachowuje pogodę ducha nawet w obliczu śmierci. Na tle nastrojów zmierzchu zachował Czechow złote promienie wiary w przyszłość ludzkości („Razskaz starszego sadownika“), w głębokie węzły pomiędzy przeszłością a teraźniejszością („Student“), w udoskonalenie się życia na ziemi. Przypomina to charakterystyczną cechę współczesnego Czechowowi prozaika Korolenki, który wśród ciemnej nocy, jaka go często otaczała, nie ztracał żywej wiary w promienie, świecące z nieznannej przyszłości.

Ta wiara stanowiła poniekąd podstawę „liberalizmu“ Czechowa, na który zwracano tyle uwagi w swoim czasie, zestawiając Czechowa z L. Tołstojem i M. Gorkim. Zestawienie to łączyło się zbyt mocno z nastawieniem politycznym; z Tołstojem i Gorkijim łączyła Czechowa gorąca przyjaźń w ostatnich latach życia, nie mająca znaczenia „społecznego“.

W r. 1896 powrócił Czechow do twórczości dramatycznej. Pierwsza sztuka p. t. „Czajka“ ukazała się na widowni w Petersburgu. Czołową rolę romantycznej, typowo-rosyjskiej dziewczyny odtworzyła Wiera Komissarżewskaja, jedyna w swym rodzaju postać w dziejowym rozwoju teatru rosyjskiego. Znaczenie Komissarżewskiej dla teatru rosyjskiego można porównać do roli, jaką odegrała Elenora Duze w rozwoju nowszej sztuki dramatycznej w Italii. Wysubtelnienie przeżyć, liryzm, nastroje zmierzchu, jakie potrafiła oddać

w swej grze Komissarżewskaja, na długo pozostały w pamięci widzów tak w Petersburgu i Moskwie, jak również na prowincji.

Nie zważając na to, że Rosji w XIX i XX w. w. nie brakowało wysoce utalentowanych, wprost genialnych aktorów, Komissarżewskaja była „najukochańszym dzieckiem“ teatru rosyjskiego nowszych czasów. Na początku XX w. wprowadziła (razem ze swym bratem Teodorem, słynnym reżyserem petersburskim i teoretykiem sztuki teatralnej) do teatru rosyjskiego artyzm impresjonistycznego i symbolistycznego ujęcia nowszych sztuk dramatycznych. Nawet urok Komissarżewskiej nie uratował dramatu Czechowa: „Czajka“ upadła na pierwszym przedstawieniu.

Nie mniej wszakże w r. 1897 wykończył Czechow swą drugą sztukę p. t. „Diadia Wania“, nad którą dorywczo oddawna pracował, zaś w roku następnym — „Tri siostry“. Łąbędzimy śpiewem Czechowa był dramat „Wiszniowyj sad“ (1903).

Nic dziwnego, że widzom petersburskim nie podobała się „Czajka“ w r. 1896. Nowego widza należało wychować. Pozbawione dynamizmu, akcji, napięcia sztuki dramatyczne Czechowa posiadają swoisty urok prostoty, liryzmu i „kameralności“. Być może, jedynie w sztukach Turgeniewa można było przed Czechowem wyczuć te nastroje i tak „niedramatyczną“ technikę. Poza tym w dramatach Czechowa, jak również w nowelach, postacie nie są podzielone na pierwszo- i drugo-planowe: każda rola jest główną, każdy aktor powinien odtworzyć daną postać pełnowartościowo. Swoiste „równouprawienie“ nie zostało należycie ocenione przez uczestników petersburskiego przedstawienia sztuki Czechowa; brakowało „gry koncertowej“, która jedyna mogła by stworzyć ogólną nastrojowość, nie załamującą się od początku do końca przedstawienia.

Należało wykształcić na nowych zasadach zespół aktorski... Szczęście sprzyjało Czechowowi: zespół taki się znalazł. Wówczas, gdy upadła nowa sztuka Czechowa w Petersburgu, powstało w Moskwie kółko amatorów teatru, które stworzył **K o n s t a n t y A l e k s e j e w**, pochodzący z zamożnej

rodziny kupieckiej; przybrał pseudonim „Stanisławski”. Praca tych młodych entuzjastów sztuki teatralnej była do pewnego stopnia oparta na zasadach słynnego zespołu W. Ks. Saxen - Mejnigen — t. zw. Mejnigenców — oraz paryskiego Théâtre Antoine. Odtworzenie prawdziwego życia, skrupulatny i nieomal drobiazgowy naturalizm, równouprawienie wszystkich postaci dramatycznych, „koncertowa gra”, przetworzenie sztuki w prawdziwy odcinek życia pod kierownictwem „silnej ręki” reżysera — oto jakie podstawy pragnął wyrobić Stanisławski. Kierownikiem literackim został Włodzimierz Niemirowicz - Danczenko.

Tak powstał „Moskowskij Chudożestwennyj Teatr” (Moskiewski Teatr Artystyczny).

Pierwszą sztukę, wystawioną na jesieni 1898 r. z archeologiczną autentycznością i dokładnością była druga część trylogii A. hr. Tołstoja „Car’ Fiodor Ioannowicz”. Tołstoj zasługiwał na hołd ze strony nowego teatru, w swych szkicach teoretycznych był poprzednikiem nowego kierunku. Zachwyty widzów przeistoczył się w entuzjazm. Teatr od razu zdobył sławę.

Po dramacie Tołstoja serca widzów zdobyła „Czajka” Czechowa. Zasady impresjonistyczne, nastrojowość, poetyckość niedomówień, rozwijająca się poza widowiskiem — stanowiły wynik idealnej współpracy Czechowa ze Stanisławskim. Nie dziw, że sztuki Czechowa stały się rewelacją: symfonia liryczna — „Diadia Wania”, poemat o nastrojach jesiennych — „Tri siostry”, wreszcie tragedia upadającego ziemiaństwa, wyprzedającego dwory i zaciszne ogrody — „Wiszniowyj sad” — te trzy sztuki Czechowa weszły do „żelaznego repertuaru” nowego teatru.

Na premierę ostatniej z tych sztuk umierającego Czechowa wnieśli na noszach...

Nowy teatr, w którym Czechow znalazł w r. 1901 szczęście osobiste (ożenił się z aktorką Olgą Knipper), owiany poetyckością ulubionego pisarza, w krótkim czasie wprowadził na scenę szereg sztuk w swoistej interpretacji. Sztuki Turgeniewa, Gogola, Ostrowskiego, Gribojedowa, Shakespe-

ara i w. in. nabrały nowych wartości obok nieznanych wówczas jeszcze w Rosji autorów europejskich, jak Ibsen, albo nowych pisarzy rosyjskich, jak Gorkij. Sztuki symbolistów, jak Andrejew albo Maeterlinck lub Hauptmann, wymagały innego podejścia, tak samo, jak obfitująca w przeciwieństwa psychologizacja postaci w inscenizacji utworów Dostojewskiego.

Artyzm nowego teatru wymagał nowych zasad dekoracyjnych; w tworzeniu współczesnionej techniki teatralnej brał udział szereg najwybitniejszych malarzy. „Moskiewski Teatr Artystyczny“ został placówką kulturalną w życiu rosyjskim, wywierającą wpływ w ciągu prawie czterdziestu lat na poziom duchowy społeczeństwa. Żywe słowo i gest, barwa i odcień, dźwięk i rytm odgrywały rolę składników całości, natchnionej wspólnym, zbiorowym napięciem wszystkich członków grona, dla których reżyser był jedyną wyrocznią. Praca laboratoryjna rozszerzała się. Założono „studio“ dla młodych aktorów, będące laboratorium dla nowych doświadczeń. Z tego pierwszego „studio“ wyszedł szereg uczniów Stanisławskiego, którzy rozpoczęli po r. 1905 samodzielną pracę w poszukiwaniu nowych torów.

W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych przedstawiciele poprzednich kierunków literackich i artystycznych wyrażali przekonanie, że nowe prądy manifestują zbliżenie się epoki upadku i zawierają pierwiastki rozkładu. Nastroje zmierzchu w literaturze uważano za objawy „fin de siècle“, znużenia a nawet degeneracji. Zresztą, pewien odłam krytyki zachodnio-europejskiej piętnował impresjonizm jako objaw degeneracji duchowej. W rzeczywistości zamiast „décadence“ w literaturze, w teatrze i w sztuce powstał „renaissance“. Pesymizm paradoksalnie był skojarzony z optymizmem.

W takiej samej mierze, jak Czechow zwiastunem odrodzenia literatury rosyjskiej był Teodor Sołogub (T i e t i e r n i k o w, 1863—1927), który hołdował impresjonizmowi i symbolizmowi zachodnio-europejskiemu. Mnóstwo dramatów, poezji, romansów, opowiadań, bajek, satyr, tłum-

czeń z Verlaine'a, Kleista i kilka tysięcy poezji niewydanych — oto dorobek poetycki Sołoguba. Doskonałość nawet wcześniejszych utworów poety, pisanych jeszcze w ostatnim dwudziestoleciu w. XIX, pozostaje na tle epigonizmu owych czasów w perspektywie historycznej zjawiskiem wyjątkowym. Wówczas, gdy Mereżkowskij w swych poezjach z lat młodości był do pewnego stopnia spadkobiercą śpiewności Nadsona, Sołogub wprowadził do poezji rosyjskiej pierwiastki impresjonizmu i symbolizmu francuskiego, wyrabiał technikę wierszopisarstwa, wzorując się na nowszych utworach obcych. Był ponadto oryginalnym poetą i prozaikiem, zbyt odosobionym tak od świata codzienności, jak również od literatów, nawet modernistów i symbolistów.

Prawdziwe nazwisko poety i pseudonim literacki symbolizują kryjącą się w jego postaci zagadkowość. Tietiernikow był nauczycielem szkół powszechnych na prowincji i następnie w Petersburgu; po 25 latach pracy podał się do dymisji, uzyskując prawo emerytury. Sołogub natomiast był czarodziejem symbolizmu rosyjskiego, kapłanem świątyni szatana. Wybór wierszy „Żemczużnija swietła“ (1913), będący antologią wieloletniego dorobku poetyckiego Sołoguba, przedstawia w porządku chronologicznym ewolucję formalną poezji rosyjskiej w okresie lat trzydziestu, poczynając od r. 1883, to zn. od czasów odrodzenia twórczości wierszopisarskiej w Rosji.

Według Sołoguba, dla poety - liryka, jak dla Don - Kichota, nie ma Aldonsy — natomiast istnieje Dulcinea. Dla poety ironicznego, jak dla Sanczo Pansy, nie ma Dulcinei — natomiast istnieje Aldonsa.

Jest to określenie twórczości Sołoguba, obfiutjącej w nastroje liryczne i ironiczne.

W petersburskim środowisku literackim zjawiał się Sołogub w ostatnim dziesięcioleciu w. XIX. W r. 1896 ukazał się zbiór wierszy — „Stichi“, powieść „Tiażołyje sny“ oraz zbiór poezji i nowel p. t. „Tieni“. W zaraniu twórczości zwrócił poeta na siebie uwagę głębokim odczuciem tragizmu śmierci i swoistą rezygnacją wobec życia ziemskiego. W prowincjonalnym mieście, w końcu ubiegłego stulecia, napisał Sołogub powieść o nauczycielu Peredonowie; wydał ją znacznie później

p. t. „Miełkij Bies“ (1907). W duszy Peredonowa roi się od szatańskich pomysłów i pokus, z którymi on walczy, jak również z nieuchwytnym diabelskim stworzeniem. Ta „Niedotykotka“, która w koszmarach wizjach mężczyzny Peredonowa, staje się wcieleniem nieuchwytnego a jednakże realnego zła. Jest to walka z samym sobą; od samego siebie człowiek uciec nie potrafi. Świat staje się, jak u Gogola, straszliwą iluzją i śmierdzi, jak świat Smierdiakowa w romansie Dostojewskiego.

Sam poeta, przeżywając walkę wewnętrzną, poznał w swej wyobraźni poetyckiej Zło jako cel samowystarczalny. Uznając władzę szatana, został jego kapłanem. Doprowadziło to do rozpaczki: „Bądź co bądź, jak to dobrze, że istnieje ona, śmierć zbawicielka“. W swej twórczości Sołogub opoetyzował własny wszechświat, którego jest bogiem (zbiór wierszy „Liturgija — mnie“, 1907), walczył ze Smokiem jako uosobieniem zła (zbiór wierszy „Zmij“, 1907). W świetle tej poezji postać Sołoguba, precyzyjnie wystylizowana, stała się prawdziwą sensacją literacką. W latach wojny rosyjsko-japońskiej i pierwszej rewolucji Sołogub wydał sześć tomów poezji i szeregi utworów w prozie, jak: zbiór nowel „Żało śmierci“, zbiorek bajek „Kniga skazok“, opowieści zebrane p. t. „Kniga razłuk“, „Kniga oczarowanij“ i in. Wyszukany styl utworów, fantastyczne nastroje, niewiarogodne przeżycia owiane mgłą szatanizmu (bynajmniej nie pod wpływem Przybyszewskiego), płynność i wielobarwność mowy rytmicznej — to wszystko składało się na oryginalną całość. Nikt z młodszych pisarzy nie potrafił naśladować Sołoguba; pozostał on w literaturze jedynym w swoim rodzaju.

Dzieje pierwszej rewolucji stały się powodem wskrzeszenia przez Sołoguba tradycji Sałytkowa-Szczedrına. „Politiczeskija skazoczki“ (t. zn. Bajeczki polityczne) Sołoguba (1905), posiadały charakter satyr politycznych, poczem pisarz przez szereg lat pracował w słynnym tygodniku satyryczno-politycznym „Satirikon“. Pod wpływem Maeterlincka napisał po r. 1906 wyszukany stylem bajkę dramatyczną na temat starofrancuskiej legendy o tańczących pantofelkach p. t. „Nocznyja plaski“, następnie zaś w tragedii p. t. „Dary mud-

rych pczół“ opracował mit helleniski o Laodamii, wywołującej ze świata umarłych cień męża. Poeta - hellenista Innocenty Annienski współzawodniczył w danym wypadku z Sołogubem: jego tragedia „Laodamia“, która ukazała się o wiele wcześniej, została oparta również na tym mycie helleńskim.

Wieloletni dorobek pracy nad tłumaczeniem poezji ulubionego Verlaine'a wydał Sołogub w r. 1908; jest to najtrafniejszy a zarazem najbardziej poetycki przekład rosyjski liryk tego symbolisty. W tymże roku ukazał się zbiór poezyj p. t. „Płamienny krąg“, stanowiący apogeum twórczości Sołoguba. Koszmarne wspomnienia metapsychiczne, niesamowite wizje życia we wcieleniu psa, barwy przeżyć, samotność ziemską, sieć śmierci, dym kadzidła, czary, cicha dolina, ostatnia pociecha — zgon... oto podstawowe obrazy poetyckie samoudręki, ujęte w tak uroczą śpiewność, że z trudem można się oderwać od tego wyimaginowanego świata. Sołogub odniósł zwycięstwo nad Złem w postaci Smoka i tym samym uwolnił się od więzów śmierci. Daleko za mgłą zamajaczyły brzegi kraju marzeń — Ojle, ziemi obiecanej poety.

Ten symbol wyzwolenia duchowego odgrywa rolę w drugim, po romansie „Miekkij Bies“, większym utworze Sołoguba, pisanym prozą, p. t. „Tworimaja legenda“ (1911—1912). Całość stanowi trylogię: „Kapli krowi“, „Korolewa Ortruda“ i „Dym i piepieł“. Sołogub poprowadza fantastycznego kapłana kultu Dulcinei, satanistę Trirodowa, poprzez bezdroża duchowej walki z samym sobą — do idealnego państwa „Wysp Zjednoczonych“, będącego krajem marzeń samego autora — poetycką Ojle...

Wojna światowa wywołała oddźwięki poetyckie w twórczości Sołoguba; w zbiorze wierszy p. t. „Wojna“ (1915) znajdujemy poezję o Polsce, pełną współczucia dla jej okrutnego losu i uznania dla jej bohaterstwa.

Po wojnie światowej Sołogub wydał szereg zbiorów poezji. Płynne i bezbarwne wiersze p. t. „Fimiamy“ (1921) albo stylizacja w rodzaju francuskich „bergerettes“ p. t. „Swirel-Russkija berzeretty“ (1921) nie posiadają wysokiej wartości. W zbiorach nowel („Socztionnyje dni“ 1921 i in.) również

brakuje dawnego mistrzostwa. Swoistość Sołoguba pozostała w przeszłości, datując się dawnymi jego utworami.

W jednej z ostatnich nowel poety powiada: „Życ trzeba nadzieją i wówczas dopiero zrozumiemy tajemnice samospalania się Zła“. Ale zło samo wtargnęło do życia Sołoguba. W r. 1921 skończyła samobójstwem jego żona, Anastazja Czebotarowskaja. Okrutna walka o bytowanie w ciężkich warunkach wyczerpała siły poety, czekającego na śmierć jak na wyzwolenie.

III.

PRĄDY RELIGIJNE I FILOZOFICZNE.

W rozwoju rosyjskiej kultury nowoczesnej, t. zn. od czasów Piotra I, objawy mistycyzmu i nastrojów religijno-filozoficznych w społeczeństwie datują się dopiero od połowy w. XVIII. Za czasów Aleksandra I mistycyzm wszechwładnie panował w kulturalnych warstwach społecznych, po r. zaś 1830, w związku z wpływem filozofii niemieckiej, powstały kierunki „słowianofilów“ i „zachodowców“, które były objawem samodzielnej myśli twórczej, zarówno w filozofii, w literaturze, jak i w ideologii społecznej. Świadczy o tym chociażby twórczość słowianofila A. Chomiakowa albo zachodowca P. Czaadajewa.

Prądy mistyczne zachodnio-europejskie i rosyjskie również nurtowały społeczeństwo. Nawet w dobie materializmu i radykalizmu, za czasów Aleksandra II, kierunki mistyczne i mistyczno-religijne bynajmniej nie straciły żywołości.

Tym bardziej w ósmej dekadzie XIX w., kiedy to pozytywizm i utylitaryzm przestały odgrywać rolę nowej religii społecznej, wzmogły się prądy idealistyczne i religijne, czego dowodem był szeroki rozgłos dookoła doktryny L. Tołstoja i popularność „tołstoizmu“. Od tej pory datuje się również uznanie Dostojewskiego za jednego z największych pisarzy i myślicieli. Dostojewskij był nacjonalistą, uważającym prawosławie za narodową religię Rosji, naród zaś rosyjski — za najbardziej obdarzony mistyczną myślą chrześcijaństwa.

Prądy religijno-filozoficzne osiągnęły najwyższy rozwój w

twórczości Włodzimierza Sołowjowa (1853—1900). Był on synem słynnego historyka, profesora uniwersytetu moskiewskiego, Sergiusza, i bratem poetki Polikseny (pseud. Allegro) oraz autora romansów historycznych, Wsiewołoda.

Dwudziestoletni filozof zwrócił na siebie uwagę pracą p. t. „Krizis zapadnoj filozofii — protiv pozitivistow“ (1874). Były to czasy rozwoju pozytywizmu zachodnio-europejskiego w uproszczonym ujęciu filozofujących radykałów rosyjskich. Występując z ostrą krytyką tego kierunku, Sołowjow zdecydowanie rozpoczął walkę o idealistyczny pogląd na świat. Zdobytwszy na podstawie tej pracy pierwszy stopień naukowy, młody filozof rozpoczął swoją działalność naukową i literacką. Wkrótce uzyskał docenturę najpierw w Moskwie, następnie zaś — w Petersburgu, której się zrzekł po wygłoszeniu odczytu w r. 1881 przeciw wyrokowi kary śmierci na sprawców zamachu, którego ofiarą padł Aleksander II.

Na początku swej twórczości był on zbliżony do filozofii Schellinga i Hegla (przez to — do słowianofilizmu), szczególnie zaś — do Schopenhauera i Hartmanna, przez których uległ wpływom mistycyzmu starożytnego wschodu. Filozofia jego jest nacechowana wpływem neoplatonizmu i gnostycyzmu.

Pomijając całokształt twórczości filozoficznej Sołowjowa, należy wskazać na obszerne dzieło p. t. „Oprawdanije Dobra“ (1888), w którym autor uzasadnił sens życia od podstaw etyki, mającej za źródło Boskość. Według Sołowjowa przejawy Dobra, płynące od Boskości, posiadają zasadnicze znaczenie w historycznym rozwoju ludzkości. Jedną z podstaw poglądu na świat Sołowjowa był mistycyzm. Pracował zagranicą nad zagadnieniami, dotyczącymi Św. Sofii, Mądrości Bożej. Wówczas objawiła się mu dwukrotnie postać tego symbolu w lazurowym blasku. Nawiązując do przeżycia z lat dzieciństwa, filozof-poeta ujął te objawienia w kilka lat przed zgonem w nawpół ironicznym poemacie „Tri Swidanija“. Ironia w połączeniu z głębokimi mistycznymi przeżyciami była swoistą cechą Sołowjowa w ostatnich latach życia. W poezji jego następcy duchowego Al. Błoka znajdujemy tak samo nuty tej „wysokiej ironii“.

Około 1880 r. ostatecznie wykrystalizował się pogląd na świat Sołowjowa w duchu zasad kościoła ogólnochrześcijańskiego, opartych na przeżyciach mistycznych. Wyrzekł się filozofii schellingiańsko-heglowskiej, został zachodowcem. W cyklu odczytów p. t. „Cztienija o Bogoczełowieczestwie“ (1877—81), który wywarł głęboki wpływ na społeczeństwo, Sołowjow rozwijał myśl o wszechświatowym chrześcijaństwie i o podstawach teokratycznego znaczenia kościoła. To ostatnie zagadnienie Sołowjow ujął w niezakończoną pracę; pierwszy jej tom drukował w Zagrzebiu, gdzie zaprzyjaźnił się ze słynnym biskupem Strossmayerem. („Istorija i buduszcnost' Teokratii“, 1887). Temat o zagadnieniach teokracji opracował również w kilku dziełach francuskich, z których najgłówniejszym jest „La Russie et l'Eglise Universelle“ (1889).

Przeciwstawienie kościołów wschodniego zachodniemu, problemat Wschodu i Zachodu w ogóle był w twórczości Sołowjowa związany ze stosunkami pomiędzy Polską a Rosją, które rozważał w szeregu dzieł na podstawie jedynie ogólnoświatowego chrześcijaństwa. To nastawienie zaważyło na rozwoju myśli filozoficznej Sołowjowa.

Pod kątem widzenia ogólnoludzkim rozpatrywał Sołowjow wszystkie zagadnienia życia. Problemat nacjonalizmu analizował również pod tym kątem widzenia, czym się tłumaczy pogląd jego na sprawę żydowską, którą rozstrzygnął jedynie na podstawie etyki chrześcijańskiej. Tak szerokie nastawienie było powodem zaliczenia go do grona liberałów-nacjonalistów, chociaż nie należał do żadnego kierunku myśli społeczno-politycznej.

Jako stylistą zajmuje Sołowjow zaszczytne miejsce w literaturze. Mnóstwo jego szkiców literackich wyróżnia się elegancją i subtelnym ujęciem tematów. Analiza twórczości Tiutczewa, Al. hr. Tołstoja, Mickiewicza i w. in. porywa świeżością i oryginalnością myśli. Czasem Sołowjow stawał się paradoksalnym, wprowadzając, nprz., do analizy twórczości Puszkina pierwiastki metafizycznej etyki.

Liryki Sołowjowa, których podłoże stanowią podstawowe poglądy filozofa, wywierają wrażenie poszczególnych części poematu („Stichotworenija“, wyd. siódme 1921 r.). Jego twór-

czość poetycka jest spokrewniona, ze strony rytmiczno-obrazowej, z poezją Atanazego Feta-Szenszina, przyjaciela filozofa, z którym tłumaczył Vergiliusza.

Tęsknota i wiara — oto dwa czynniki nastroju w poezji Sołowjowa. Rzeczy i zjawiska ziemskie stają się w poezji jego odzwierciedleniem świata odwiecznego, na czym polega symbolizm tej poezji. Mistycyzm, który znalazł głęboki wyraz w jego filozofii, posiada w poezji najgłębsze uzasadnienie. Podstawowym symbolem jest obraz Piękna i Mądrości, uosobiony w postaci gnostycznej „Dziewicy Bram Tęczowych“, „Sofii, Mądrości Bożej“. Usubtelnienie tego symbolu, jako obrazu poetyckiego, oraz wcielenie go w świecie ziemskim wprowadzają do tej poezji dwulicową ironię, jak w poemacie „Tri swidanija“.

Nastawienie humorystyczne towarzyszyło Sołowjowowi od lat młodzieńczych, kiedy to w gronie przyjaciół pisywał razem z nimi różnego rodzaju parodie i humoreski wierszowane. Ten rodzaj poezji był oddawna kultywowany w literaturze rosyjskiej; za wzór służyły humoreski i parodie wymyślonego poety „Koźmy Prutkowa“, którego współtwórcą był Al. hr. Tołstoj. Zaprzyjaźniwszy się z rodziną zmarłego przed tym poety, Sołowjow, do pewnego stopnia, naśladował go w lirykach i dramatach humorystycznych, w których bardzo często poruszał istotnie-głębokie dla siebie tematy w duchu przesadnej ironii. Tak samo w listach Sołowjowa (I—IV, 1908—9, 1911, 1923), należących narówni z listami Puszkina i Al. hr. Tołstoja do wzorów rosyjskiej prozy epistolarnej, roi się od ironicznych i humorystycznych uwag, gry słów i wierszy żartobliwych. Ta właściwość Sołowjowa należy do istotnych cech jego skomplikowanej istoty.

Będąc głęboko - czułym na zagadnienia kultury duchowej, Sołowjow odzwierciedlił w swych poezjach i listach również początki nowej epoki w dziejach Wschodu i Zachodu. Wydarzenia na Dalekim Wschodzie przejmowały go zgrozą; poeta-filozof dał temu wyraz w lirykach, jak „Ex oriente lux“, „Siegfried“ i in. Rozbieżności pomiędzy Europą i Azją, Zachodem i Wschodem, chrześcijaństwem i religiami azjatyckimi nabierają w poglądach Sołowjowa cech przyszłej tragedii ludzkości. Na podstawie zagadnienia zbliżającej się walki pomiędzy

Wschodem a Zachodem oraz stosunków pomiędzy trzema kościołami chrześcijańskimi (prawosławnym, katolickim i protestanckim) ułożył Sołowjow, przed śmiercią, swe rozmyślenia w formie dialogicznej, uświęconej przez Platona, p. t. „Tri razgowora“, do których została dołączona „Kratkaja powiest' ob Antichristie“.

Tematy, poruszane w dialogach, posiadają znaczenie współczesne; chodzi głównie o podstawy kultury europejskiej, chrześcijaństwo i zbliżającą się walkę zbrojną. Każda postać dialogów wysuwa swoją argumentację oprócz postaci Pani, która jest wprowadzona dla ożywienia rozmowy: Jenerał jest zwolennikiem siły zbrojnej, Polityk zgadza się ze współczesnym poziomem kulturalnym, który posiada tradycje w rozwoju świata, Książę jako ludowiec opiera się na dodatnich cechach narodu i poleca zbliżyć się do ludu. Pan Z. — jest uosobieniem samego autora. Apokaliptyczna wizja końca świata, dołączona do tych dialogów, jest oparta na przekonaniu, że wzmagające się Zło opanuje na krótko świat, czego wynikiem będzie pojednanie trzech kościołów chrześcijańskich. Antychryst w postaci oświeconego Europejczyka i mądrego biskupa, będzie twórcą nowej epoki, przekona ludność w swym powołaniu jako cudotwórca, unicestwi potężnego przeciwnika swego... lecz po krótkotrwałym panowaniu Zła nastąpi całkowite zwycięstwo Dobra i wszechświatowe panowanie chrześcijaństwa.

Gdy w dziejach Rosji i Kościoła prawosławnego nastąpił w r. 1918 katastrofalny przewrót, podczas którego tłumy wiernych zjednoczyły się i obrały w Kremlu Moskiewskim na patriarchę wszechrosyjskiego sędziwego arcybiskupa Tichona, jeden z wielu następców ideologii Sołowjowa, Sergiusz Bułgakow, wydał dalszy ciąg tego dialogu p. t. „Na piru bogow“ (1918), w którym rozważał dzieje ówczesne pod kątem widzenia swego wielkiego poprzednika. S e r g i u s z B u ł g a k o w (ur. 1871) był marksistą. Poprzez okres ideowego marksizmu przeszedł Bułgakow do filozofii religijnej, obecnie zaś, przebywając na emigracji, jest od szeregu lat księdzem prawosławnym. Ulubionym tematem Bułgakowa jest rozważanie nad zagadnieniem Sołowjowa o Św. Sofii, Mądrości Bożej. Odcień scholastycznego gnostycyzmu doktryny filozoficzno-reli-

gijnej Bułgakowa, cechujący panteistyczny charakter jego poglądów, nie stał na przeszkodzie wierności dogmatom kościoła prawosławnego. Rozprawa jego „Sub specie aeternitatis“ (1907) jest nacechowana przesadnym mistycyzmem.

Podstawowe dzieło Bułgakowa, zbiór rozpraw p. t. „Dwa grada“ (I—II, 1912) świadczy o tym, że ten myśliciel i jednocześnie teoretyk-ekonomista został głęboko wierzącym intelektualistą w duchu poglądów słowianofila A. Chomiakowa. W pracy ekonomicznej p. t. „Fiłosofija chozajstwa“ (I, 1912) Bułgakow opiera się na teorię Schellinga.

O wiele więcej jest znany M i k o ł a j B e r d i a j e w (ur. 1874), zwolennik duchowej wolności jednostki... Był on gorliwym marksistą, podobnie jak Bułgakow, lecz poglądy obydwu nie miały nic wspólnego z uproszczonym marksizmem współczesnym. Pierwiastki idealizmu w poglądzie na świat obydwu filozofów powstały pod wpływem Sołowjowa, lecz Berdiajew jest w większej mierze uzależniony od A. Chomiakowa, Dostojewskiego i od doktryny J. Boehme, który wywarł wpływ na Sołowjowa.

„Fiłosofija swobody“ (1912) albo „Fiłosofija nierawienstwa“ (1918), obalające doktrynerstwo i niski poziom zbol-szewizowanego komunizmu, nawet przez tytuły świadczą o negatywnym nastawieniu autora do rzeczywistości. Jako jeden z założycieli moskiewskiej „Wolnej Akademii Duchowej Kultury“ (1919—20) Berdiajew głosił swe poglądy nawet w czasach wszechwładnego panowania wojennego komunizmu w Moskwie. Zbliży go z Dostojewskim walka o prawdziwe uczucie religijne, którą prowadzi nie mniej gorliwie od swego poprzednika, przy czym w analizie poglądów tego ostatniego narzuca Dostojewskiemu swój własny punkt widzenia. („Mirosozierzcanije Dostojewskago“ 1923).

Gdy dzieje współczesności dały wyraz paradoksalnego zaniku równości, Berdiajew, analizując dzieje ludzkości, wykrywał głęboki sens ich oraz powody historycznej ewolucji świata. Historiozofia Berdiajewa jest nacechowana dynamizmem poczucia nowych czynników historycznych, które przekształcają dzieje ludzkości w epoce przełomowej. („Smysł istorii“, 1922). Wzmagający się proces historyczny tego prze-

kształcenia jako przejście Rosji oraz całego świata kulturalnego, od indywidualizmu do kolektywizmu stanowi podstawę jego dzieła „Nowoje Sredniewiekowje“ (1925). Zdaniem Berdiajewa ludzkość przeżywa obecnie początki nowej epoki barbarzyństwa i duchowego obskurantyzmu. Przewidywanie przez Berdiajewa grożących katastrof i zbliżającego się kryzysu kultury znajduje wyraz w jego stylu, nacechowanym patosem. W danym wypadku Berdiajew jest uzależniony od Oswalda Spenglera („Der Untergang des Abendlandes“), który opierał się o Danilewskiego.

Od r. 1925 jest on redaktorem paryskiego czasopisma religijno-filozoficznego „Szlak“ („Put“).

Wśród innych filozofów-idealistów rosyjskich XX w., spokrewnionych z filozofią Sołowjowa, wybitne miejsce zajmował S e r g i u s z k s. T r u b e c k o j (1862—1905), profesor uniwersytetu moskiewskiego, badacz filozofii świata antycznego i wczesnego chrześcijaństwa. Podstawowym dziełem jego jest „Uczenie o Logosie“ (1905). Jako profesor filozofii uniwersytetu moskiewskiego należał do grona przyjaciół M. Grot'a. Filozofia Trubeckoja o podstawach idealizmu kojarzy się z nastawieniem liberalizmu zachodnio-europejskiego. Idea wszechświatowego chrześcijaństwa odgrywała przy tym bardzo poważną rolę.

Brat Sergiusza, E u g e n i u s z T r u b e c k o j (1862—1930), profesor filozofii prawa, był jednym z najsubtelniejszych publicystów rosyjskich, którego nastawienie idealistyczne wywarło wpływ na kulturalne warstwy społeczne, szczególnie w czasie wojny światowej i po rewolucji bolszewickiej. Jego twórczość publicystyczna w znacznej mierze jest uzależniona od filozofii Sołowjowa.

O wiele mniej znanym był i pozostaje teolog, ksiądz prawosławny P a w e ł F ł o r e n s k i j, autor obszernego dzieła „Stołp i utwierżdzenie istiny. Opyt prawosławnej feodiceji“ (1914). Tak samo, jak Bułgakow, Fłorenskij w swej twórczości jest uzależniony od doktryny Sołowjowa o Sofii, Mądrości Bożej. Matematyk z wykształcenia, twórca nowych poglądów w dziedzinie analizy matematycznej, Fłorenskij w swej wieloletniej pracy poddał badaniu podstawy życia duchowego

jako wierzący chrześcijanin i uczony teolog; światopogląd jego w duchu scholastyki średniowiecznej opiera się na bizantyńskich cechach prawosławia. Operując sofizmatami, Fłorenski wychodzi z założeń w duchu Kanta i wnioskuje, że prawda ludzka nie jest w stanie pogodzić przeciwieństw myśli człowieka. Odwieczna kobiecość jako najpiękniejszy przejaw jaźni Boskości, to zn. Sofia, Mądrość Boża, jest boską orędowniczką spokoju świata i pokoju duszy, przebywającej w udreće przeciwieństw. Patos mowy poetyckiej Fłorenskiego, przepych jego stylu kojarzy się z liryzmem intymnej przyjaźni do wspaniałomyślnego ducha, który jest, poniekąd, interlokutorem samego autora (dzieło Fłorenskiego obejmuje 12 listów z wstępem i zakończeniem).

Prawosławny liberalizm Fłorenskiego w połączeniu z bizantyzmem i platonizmem składa się na skomplikowaną całość, której argumentacja przekonuje surową logicznością.

W ten sposób rola Sołowjowa tak w filozofii rosyjskiej, jak również w rozwoju idei społecznych i w twórczości literackiej XX w. jest bardzo znaczna, szczególnie ze względu na kierunki ideologiczne poprzedniej epoki.

Kulturalna warstwa społeczeństwa rosyjskiego, która się sformowała w szóstej dekadzie XIX w. i stała na czele życia Rosji („inteligencja“), była za czasów Sołowjowa podzielona na ludowców i marksistów. Obydwa kierunki miały za zadanie społeczne dążenie do przewrotu rewolucyjnego. Natomiast konserwatyści, którzy uważali samych siebie za spadkobierców słowianofilów, byli spokrewnieni ze słowianofilami drugiej połowy XIX w. dzięki przekonaniom chrześcijańskim. Prawosławie i reakcja polityczna tworzyły w tych poglądach całość; było to reakcją na ateizm radykalizujących kierunków myśli społecznej. Te sprzeczności zostały pokonane dzięki nowopowstałym poglądom w duchu liberalizmu chrześcijańskiego, kiedy to radykalizująca inteligencja połączyła w swych poglądach najwyższe wartości kultury duchowej z ideologią o zabarwieniu rewolucyjnym.

Epoka materializmu w Rosji przedrewolucyjnej była zakończona. Postać Sołowjowa, po śmierci filozofa, stała się symbolem najwyższego rozkwitu duchowej kultury rosyjskiej

w pierwszym dziesięcioleciu XX w. Przewodzące kierunki w literaturze były zabarwione mistycyzmem, najwybitniejsze umysły ulegały wpływom filozoficzno-religijnych poglądów Sołowjowa. W tym rozkwicie życia umysłowego poważną rolę odegrali przedstawiciele nowszej filozofii niemieckiej (neokantyzm), spotęgowane zaś nastroje mistyczne spowodowały popularyzację utworów mistyków zachodnich, jak: znany od dawna w Rosji Swedenborg, Jakób Boehme, Angelus Silesius, Meister Eckehardt, Ruysbroeck Admirabilis, Paracelsus... Nowe tłumaczenia tych utworów obok wydań dzieł Nietzschego w języku rosyjskim i t. d., są dowodem skomplikowanego i pogłębionego życia duchowego, którego objawem jest również literatura. Przewartościowano na nowo światopogląd Dostojewskiego i doktrynę Tołstoja, wydobyto z zapomnienia dzieła A. Chomiakowa, P. Czaadajewa i in. oraz M. Strachowa, K. Leontjewa i innych nielicznych filozofów rosyjskich. Zwrócono poza tym uwagę na filozofów zachodnio-europejskich, którzy wywarli wpływ na rosyjską umysłowość i literaturę w XIX w.

W połączeniu z liberalizmem społecznym kierunki myśli religijno-filozoficznej stały się po przełomowym r. 1904 podłożem liberalizmu kościelnego. Pomijając neo-chryścianizm Mereżkowskiego i petersburski ruch religijno-filozoficzny, należy przede wszystkim stwierdzić wybitną w owych czasach rolę filozoficznego ruchu moskiewskiego, posiadającego piękną tradycję od ósmej dekady XIX w. (M. Grot, L. Łopatin) i nawet jeszcze z epoki słowianofilów (A. Chomiakow). Zbiory artykułów na tematy z dziedziny filozofii i religii, jak „Swobodnaja Sowiest“ (I—II, 1906) albo „Religiozno-obszczestwennaja biblioteka“ („Woprosy Religii“ I—1906) i in. świadczą o wzroście idei liberalno-chrześcijańskich. Publikacje tego rodzaju, przeznaczone dla t. zw. inteligencji, miały charakter społeczny. Uczestnicy założonego w r. 1907 „Towarzystwa religijno-filozoficznego im. Wł. Sołowjowa“, jak Berdiajew, Bułgakow, Eug. Trubeckoj, Fłorenskij, Walery Swiencickij, Włodzimierz Ern i in., stanowili grono elity umysłowej. Założone o kilka lat później w Moskwie wydawnictwo „Musagetes“ skupiło dookoła siebie poetów symbolistów, muzykologów (którzy hoładowali Wagnerowi jako współwyznawcy Nietzsche-

go), mistyków, filozofów. „Musagetes“ wydawał m. in. dzieła mistyczne zachodnio-europejskie w tłumaczeniach na język rosyjski oraz międzynarodowe czasopismo nieperiodyczne „Logos“ (1910—1915) przy udziale filozofów europejskich.

Nawiązując do P. Czaadajewa i innych zachodowców dawnych czasów, przedstawiciele moskiewskiego ruchu umysłowego można określić jako neo-zachodowców.

W pojęciu filozofów, mistyków i symbolistów XX w. doktryna L. Tołstoja nabrała nowych wartości, będąc wyeliminowana od nastawień „ludowców“ i wyzwolona od wszelkich pierwiastków „tołstoizmu“, które korzeniły się jeszcze w latach sześćdziesiątych. Poczucie mistyczno-religijne o charakterze ogólniejszym, to zn. nie związane wyłącznie z chrześcijaństwem, spowodowało w społeczeństwie rosyjskim zapoznanie się z buddyzmem, teozofią (znaną już przedtem w Rosji dzięki Bławackiej-Faddejowej) oraz antropozofią Rudolfa Steinera.

Finansowane przez Małgorzatę Morozową wydawnictwo „Put“ (Szlak) rozpoczęło w r. 1911 ożywioną działalność; salon Morozowej był ośrodkiem kultury filozoficzno-religijnej, opartej na światopoglądzie Sołowjowa. Gdy po rewolucji bolszewickiej kilka uczestników tego ruchu wyemigrowało do krajów zachodnio-europejskich, zostało założone w Paryżu czasopismo „Put“. (Filozofowie religijni wydają swe prace na emigracji również przez Y. M. C. A.).

Rozwój myśli filozoficzno-religijnej po tragicznych przejściach rewolucji zataczał szersze kręgi, kojarząc się z pogłębieniem zagadnień kościoła prawosławnego w stosunku do kultury ogólnoeuropejskiej, do prądów myśli religijnej na terytorium Europy Zachodniej oraz do epokowych wydarzeń życia współczesnego. Badacz prądów zachodnio-europejskich w świecie katolickim L e o n K a r s a w i n, autor szeregu dzieł naukowych, wydał w latach po wojnie domowej zbiorki swych rozmyślań p. t. „Noctes petropolitanae“ (1921), „Saligia“ (1922) i in. Obecnie Karsawin jest oddawna emigrantem tak samo, jak badacz prądów mistyczno-religijnych zachodnio-europejskich M i k o ł a j A r s e n j e w, który w ciągu lat ostatnich pracuje na polu teologii chrześcijańskiej, ujmując

zagadnienia duchowe na tle rozwoju ogólnoludzkiego poczucia religijnego.

To nastawienie religijne o szerokim zasięgu, wykluczającym wszelką postawę zgóry uplanowaną, jest objawem bardzo charakterystycznym wśród emigracji rosyjskiej. Tłumiona na terytorium Rosji przez władzę sowiecką, wyrwa się ono w objawach głębokiego pietyzmu w stosunku do nastrojów chrześcijańskich o zabarwieniu ogólnoludzkim. Wpływ tego ruchu na społeczeństwo staje się czynnikiem, wzbierającym na potęgę, szczególnie w dobie współczesnej, gdy nastroje i upodobania posiadają charakter przejściowy. Podkreślił to zresztą teolog *J e r z y F ł o r o w s k i j* w swej ostatniej obszernej pracy („Puti ruskogo bogosłowija“ — „Szlaki teologii rosyjskiej“ 1937), która jest przekrojem rozwoju myśli rosyjskiej filozoficzno-religijnej.

Ostatnim z tych filozofów młodszej generacji na terytorium Rosji był *D y m i t r B o ł d y r e w*, który umarł w więzieniu na Syberii. Mimo tłumienia tego ruchu przez władze sowieckie, posiada on i dotychczas wiele zakonspirowanych zwolenników w Rosji, na emigracji zaś ma wszelkie możliwości rozszerzenia się. Typowymi pod tym względem wydawnictwami są zbiory prac z r. 1923 „Rossija i kultura“ oraz „Rossija i łańcinstwo“.

Ruch filozoficzno-religijny oraz wzmagająca się potężna fala mistycyzmu posiadają poważne znaczenie dla zrozumienia podstaw i pierwiastków przodujących kierunków literackich w Rosji na początku XX w. Ze względu na synkretyczny charakter, jaki posiadał rozkwit kultury duchowej rosyjskiej w okresie od końca XIX w. do rewolucji bolszewickiej, warto zaznaczyć, że, nprz., słynny malarz *Mikołaj Roerich* był jednocześnie autorem bajek symbolistycznych i w okresie przedwojennym został zwolennikiem mistycznego prądu, związanego z buddyzmem i teozofią. Innym, nie mniej jaskrawym, przykładem jest twórczość kompozytora *A l e k s a n d r a S k r i a b i n a* (1871—1915). Spośród jego dzieł należy wymienić poemat symfoniczny „Prometeusz“, który w myśl zamierzeń autora powinien być wykonywany w połączeniu z grą różnokolorowych świateł (impresje malarskie), na trze-

cią symfonię — „Poème Divin“, której podstawą jest idea „nadczołowieczeństwa“ Nietzschego, na „Poème d'Extase“, odtwarzające ekstatyczny wzlot duszy człowieka, oraz na niewykończone dzieło, muzyczno-obrazowo-poetyckie misterium p. t. „Przedwstępna Akcja“ (Predwaritelnoje Diejstwo). Kompozytor napisał również filozoficzno-mistyczne poematy o nieprzeciętnych wartościach poetyckich tak do „Poème d'Extase“, jak i do „Akcji“.

Połączenie pierwiastków mistycznych z założeniami muzyczno-rytmicznymi znalazło wyraz w artyzmie litewsko-rosyjskiego malarza Mikołaja Czurlanisa (1875—1910), który był jednocześnie kompozytorem i mistykiem.

Swoistością i nieomal genialnością myśli była nacechowana twórczość myśliciela i publicysty Bazylego Rozanowa (1856—1919). Mnóstwo prac jego pozostaje dotychczas w czasopiśmie. Sądzić o nim można jedynie na podstawie większych dzieł i zbiorów artykułów, wydanych przez samego autora w formie książkowej.

Pierwsze obszerne studium filozoficzne Rozanowa, „O poimaniu“ (1886), nie zwróciło na siebie uwagi czytelników. Po kilku latach jednakże wzbudził Rozanow zainteresowanie artykułami na tematy aktualne, reagując z wyjątkową werwą na wszelkie objawy życia. Świadek zwycięstwa nihilizmu, Rozanow, do pewnego stopnia, sam był nihilistą, przede wszystkim — politycznie, bo współpracował w dziesiątkach pism, nie zwracając uwagi na ich zabarwienie polityczne, oraz analizował zagadnienia, czasem przeciwległe, tłumacząc z równym zapałem ich podstawy. Był zbliżony do modernistów i do ich przeciwników, do rewolucjonistów i do monarchistów. Chodziło mu bowiem o podstawowe zagadnienia ludzkości nie zaś o kierunki albo nastawienia danej epoki. Żywiołowy indywidualizm, graniczący z demonizmem, doprowadzał go do konfliktów z samym sobą. Na początku swej działalności literackiej współpracował w jednym ze słowiańskich miesięczników, na którego łamach umieścił przenikliwą analizę „Legendy o Wielkim Inkwizytorze“ Dostojewskiego, wydaną osobno znacznie później wraz ze szkicami o Gogolu. Oryginalne podejście do każdego tematu, wyświetlenie na

nowo podniesionych zagadnień jest typowym objawem umysłu Rozanowa.

Obalając tradycję, Rozanow walczył z przesądami, poruszając tematy najbardziej życiowe i skomplikowane, dotyczące kościoła prawosławnego, państwowości rosyjskiej, ruchu rewolucyjnego, małżeństwa i rodziny, roli Żydów w życiu Rosji i Europy, psychiki Semitów i Aryjczyków, i t. d. Płomienna miłość do człowieka, fenomenalna szczerość (przede wszystkim względem samego siebie), paradoksalność myśli doprowadzały go bardzo często do wniosków zgoła nieoczekiwanych. Religia i zagadnienie płci —oto dwie główne podstawy rozumowań Rozanowa, dla którego życie fizyczne i istota człowieka miały tak podstawowe znaczenie, że religia chrześcijańska i uczucie religijne stały się religią płci i uczuciem świętości macierzyństwa. To też szereg zbiorów jego artykułów rozstrzyga właśnie zagadnienia macierzyństwa i rodziny. („W mire niejasnago i nierieszonnago“, 1899; „Semejnij wopros w Rossii“, I—II, 1903). Rozanow krytykuje ustrój kościoła prawosławnego przede wszystkim ze względu na zasady świętości małżeństwa i na brak życiowości w chrześcijaństwie („Priroda i istorija“ 1902, „Russkaja cerkow“ 1906 i w in.). Ciemne żywioły w religii ludu rosyjskiego („Apokaliptičeskaja sekta“, 1914) oraz związek pomiędzy religią a psychiką człowieka („Tiomnyj lik“, 1911; „Ludi lunnago swieta“, 1914) są analizowane wyłącznie na zasadzie istoty ludzkiej.

Rozanow nie mógł negować doniosłości, piękna, świętości religii chrześcijańskiej, jej mistycyzmu i wzruszającej symboliki obrzędów. („Około cerkownych stien“, I—II, 1906). Jednakże stwierdził, że prawosławie ginie w biurokratyzmie i w ograniczeniu praw życia. Natomiast kościół katolicki, według Rozanowa, nie odrywa się od życia, co pisarz zauważył w podróży do Włoch, gdzie jednakże najwięcej zachwytu wzbudziła w nim wspaniała kultura świata antycznego. („Wpechatlenija iz Italii“, 1909).

W Biblii i Tałmudzie, w obrzędach Żydów starozakonnnych pociągała Rozanowa religia płci („Biblejskaja poezija“, 1912; „Angiel Jegowy u jewrejew“, 1914 i in.). Nie mniej wykrył okrutne podstawy światopoglądu biblijnego i ciemną siłę

przesądów nieumierającą, być może, do dziś. („Oboniatelnoje i osiazatelnoje odnoszenije jewrejew k krowi“, 1914). Uważał również naród żydowski za olbrzymią potęgę w nowszych dziejach ludzkości aryjskiej. („Jewropa i jewreji“, 1914) i in.

Wschód starożytny (Babilonia i Egipt) natchnął Rozanowa głębokością uczucia pierwotnej religii („Iż wostocznych motiwow“, I—III, 1915—16 i in.). „Chrystus czy Świat?“ Na to dwuznaczne pytanie Rozanow odpowiadał czasem negacją Chrystusa, wówczas, gdy dla chrześcijanina Chrystus jest światem. Powodem tej negacji był ascetyzm chrześcijaństwa, któremu Rozanow przeciwstawiał religie świata starożytnego, pozbawione negacji płci.

Zwracając się do Rosji współczesnej, Rozanow potępiał za rozkład zarówno rewolucję, jak i biurokrację („Kogda naczałstwo uszło“, 1909; „O podrazumiewajemom smysle naszej monarchii“, 1914 i w in.). W czasach wojny został germanofobem („Wojna 1914 g. i russkoje wozroźdenije“, 1915).

W przeciwieństwach tkwiła głęboka tragedia tego odosobnionego, walczącego z samym sobą, skrajnego indywidualisty. Niezależność i oryginalność poglądów (doprowadzona czasami do hiperbolizacji, co stanowi ujemną stronę Rozanowa) oburzały przedstawicieli rozmaitych kierunków. W ujęciu Rozanowa, sztuka i literatura również zostały oświetlone po wolnomyślicielsku, („Literaturnyje oczerki“, 1899, „Sredi chudożnikow“, 1914 i w in.). Rozanow stawał w obronie filozofów, pisarzy, krytyków, niesłusznie zapomnianych, jak Strachow i Goworucha-Otrok. („Literaturnyje izgnanniki“ I, 1913).

Wszystko wzbudzało żywiołowy odruch myśli Rozanowa: podstawy religii chrześcijańskiej i starożytnego Wschodu, pojęcie o Boskości, rola małżeństwa w życiu, teorie państwa i kościoła, światopogląd zachodowców i słowianofilów, teoretyzowania marksistów, dzieje literatury i t. d. Zbiory ustępów i aforyzmów Rozanowa stanowią główne źródło dla zrozumienia jego chaotycznego światopoglądu; są to raczej w pośpiechu naszkicowane notatki — kreski na marginesach wielkiej księgi życia („Ujedinionnoje“, 1912; „Opawszije listija“ I—II, 1913—1918; „Apokalipsis naszego wremeni“ I—IX, 1918). Całość stanowi powieść autobiograficzną, nie posiadającą wątku, pisaną

mową codzienną. Ta nowa forma wysławiania się została należycie oceniona dopiero po śmierci pisarza.

Treścią czterech tomów notatek jest tragedia człowieka odosobnionego, przywiązanego do codzienności i przeżywającego tak tragedię osobistą, jak objawy tragizmu w życiu szarych ludzi i społeczeństwa. W „Apokalipsie“ tragizm osiągnął szczytu: autor powoli umierał w głodzie i chłodzie, w negacji podstawowej kultury europejskiej, tradycyjnego kościoła, rozpadającego się w gruzy państwa, cuchnącej rewolucji i bezprawia. Z korespondencji Rozanowa wydane zostały jedynie listy do E. Gollerbacha, autora książki o życiu i twórczości tego pisarza (1922), do A. Remizowa i do kilku innych osób. Rozanow cenił wysoko wartość listów, notatek i wszelkiego rodzaju materiałów, pozbawionych „literackości“. Niestety, z obszernego archiwum swego wydał jedynie listy do siebie dziennikarza A. Suworina (1913), któremu miał zarówno, jak Czechow, dużo do zawdzięczenia.

Skrajny indywidualizm, nihilistyczne obalenie wartości życia społecznego i egocentryzm cechują pogląd na świat zbliżonego do Rozanowa filozofa L e o n a S z e s t o w a (S z w a r c m a n a, (1866—1938). „Nadczłowieczeństwo“, pojęcie filozoficzne w sformułowaniu Nietzschego i Dostojewskiego, zostało przez Szestowa doprowadzone do krańcowości: według niego jednostka ludzka jest wyższa od wszelkich podstaw ogólnych, przede wszystkim — od wszelkiej moralności. Zdaniem Szestowa pojęcie o jednostce przewyższa pojęcia o narodowości, o wyznaniu, o społeczeństwie.

Szestow podobnie do Rozanowa zawsze pozostawał w odosobnieniu. Obydwaj walczyli z dogmatyzmem: Rozanow—jako irracjonalista, Szestow — jako spirytualista, nie obawiając się krańcowości w poglądach. W rozprawie „Szekspir i jego kritik Brandes“ ((1898) Szestow zaatakował pozytywizm Brandesa, lecz wkrótce sam został wrogiem idealizmu. W jednej z prac Szestowa znajdujemy takie oto charakterystyczne sformułowanie podstawowych jego dążeń: „Należy mieć odwagę, aby obalić siłą filozoficznego materializmu wszelką metafizykę“. W tej walce Szestow jest logiczny i konsekwentny: „nadprzyrodzone zaczarowania należy unicestwić nadprzyrodzoną siłą“.

W dziełach p. t. „Dobro w uczeniu Lwa Tołstogo i Nietzsche“ (1900) oraz „Dostojewskij i Nietzsche: Filozofija tragedii“ (1901) autor twierdzi, że Bóg przewyższa ogólnie ludzkie pojęcie Dobra i Miłosierdzia jako najwyższy Rozum, Mądrość, do którego można się zbliżyć, odrzucając pojęcia etyczne.

Pojęcie Boskości Szestowa jest podobne do pojęcia o biblijnym Jehowie, i daje się wytłumaczyć wpływem Starego Testamentu. Fragmentaryczność innych dzieł Szestowa, jak: „Apofoez bezpoczwiernosti“ (1905), „Potestas Clavium“ (1916), „Na wiesach Jowa: stranstwija po duszom“ (1929) i in. pozbawiają czytelnika możliwości zrozumienia wytycznych w poglądach autora tym bardziej, że całość jest niezmiernie skomplikowana. Ogrom wiedzy w dziedzinie filozofii i scholastyki, ostra i surowa logika Szestowa wywierają wrażenie zaiste monumentalnej biblijności. Ten scholasta, w przeciwieństwie do Rozanowa, jest całkowicie odseparowany od życia, poszukując tajemnic Boskości w zimnych bezkresach spirytualizmu — gdy Rozanow poszukuje podstaw „żywoźnego mistycyzmu płci“ w biologicznych objawach życia.

Przyjaźń pomiędzy Rozanowem i Szestowem była zewnętrzny wyrazem wspólnych dla obydwu pierwiastków duchowych. Rozanow wysoko stawiał w człowieku przede wszystkim niezależność myśli, co było główną cechą Szestowa. Takich niezależnych przyjaciół-filozofów albo literatów Rozanow posiadał kilku. Spośród nich wyróżniał się J a n R o m a n o w, który pisywał pod pseudonimem „R c y“ i, trzymając się na uboczu od gwanego życia petersburskiego, wydawał w ograniczonej liczbie egzemplarzy miesięcznik „Letopisec“. Romanow wywierał głęboki wpływ na ideologię Rozanowa. Inny odosobniony przyjaciel, wcześniej zmarły T e o d o r S z p e r k (1872—1897), podobnie do Romanowa mało znany filozof, był, zdaniem Rozanowa, uosobieniem prawdziwej i doniosłej mądrości. Jednakże wówczas, gdy działalność literacka Rozanowa była obfita, Romanow i Szperk przeszli przez życie literackie niepostrzeżeni.

IV.

DRAMAT SYMBOLICZNY I POWIEŚĆ REALISTYCZNA. — DZIENNIKARSTWO — HUMOR I SATYRA.

Wzrastająca fala ruchu rewolucyjnego w Rosji była powodem sformowania się w ostatnich latach dwu kierunków politycznych: socjalistów-demokratów (którzy w r. 1903 podzielili się na bolszewików, pod zwierzchnictwem Lenina-Ułjanowa, i mniešzewików) oraz socjalistów-rewolucjonistów. Pierwsza z tych partii uważała za wyłączną metodę działania zrewolucjonizowanie mas, przede wszystkim robotników, druga zaś prowadziła walkę drogą aktów terrorystycznych. Ta ostatnia metoda rewolucyjna była owiana aureolą romantyzmu; typowym bohaterem tego rodzaju był przyjaciel D. Mereżkowskiego i jego żony, Z. Hippius, B o r y s S a w i n k o w (1879—1925), poeta i prozaik. Spośród dzieł Sawinkowa, posługującego się w literaturze pseudonimem „W. Ropszin“, zasługują na uwagę przede wszystkim notatki terrorysty (samego autora), opracowane w stylu romantycznym p. t. „Koń blednyj“ (1909). Apokaliptyczna zjawia Konia Płowego była za owych czasów jednym z symbolów współczesności; znany jest poemat czołowego symbolisty W. Briusowa oparty na tym obrazie, pełnym grozy.

Zrewolucjonowanie inteligencji rosyjskiej przed r. 1904 było dziełem dokonanym. Liberalizm o różnych odcieniach przybrał charakter również stronnictwa rewolucyjnego. Na progu rewolucji 1905 r. powstała partia liberalna „Sojuz Oswobożdenija“ (Zjednoczenie Wyzwolenia) z byłym marksistą Piotrem

Struweg na czele. Wszystkie trzy stronnictwa brały udział w ruchu 1905 r., po czym P. Struweg wyemigrował i założył w Stuttgarcie czasopismo „Oswobodzenie” (Wyzwolenie), mając na myśli wskrzeszenie tradycji popularnego niegdyś tygodnika „Kołokoł” (Dzwon) A. Hercena.

Jednocześnie ze Struweg wyjechało na zachód kilku wybitnych radykałów, m. in. dziennikarz Aleksander Amfiteatrow, który wydawał w Paryżu miesięcznik „Krasnoje Znamia” („Czerwony Sztandar”) zresztą bez powodzenia. Spośród modernistów przenieśli się do Paryża D. Mereżkowski, Z. Hippius i in. Moderniści a nawet poeci-symboliści, jak również ogromna większość intelektualistów rosyjskich początku XX w., w swych poglądach społeczno-politycznych byli zgodni z rewolucjonistami. Wśród poetów-symbolistów w okresie rewolucji 1905—6 r. powstawały również prądy anarchizmu mistycznego i t. p. Liberalizm zajął obok chrześcijańskiego idealizmu Wł. Sołowjowa odpowiednie miejsce w światopoglądzie inteligencji rewolucyjnej.

Wkrótce jednak w poglądach Struwego, Berdiajewa, Bułgakowa, Franka i in. liberalizm, szerzący tolerancję religijną, społeczną i narodowościową w duchu „zachodowstwa”, został skojarzony z patriotyzmem i nacjonalizmem. Taką bardzo skomplikowaną drogą wyrabiał się światopogląd społeczno-idealistyczny pod bezpośrednim wpływem filozofii religijnej.

Poza tym równoległe w kulturalnym życiu Rosji, szczególnie zaś — w literaturze, światopogląd „realistyczny” o zabarwieniu rewolucyjnym również posiadał swą rację bytu.

Ten kierunek myśli polityczno-społecznej miał za postawę liberalizm, lecz w połączeniu z pozytywizmem. Konstytucjoniści-demokraci byli tak samo zachodowcami, jak zwolennicy Struwego. Na ich czele stał profesor historii powszechnej Paweł Milukow (ur. 1856), założyciel dziennika petersburskiego „Riecz” (Mowa).

Za czasów wojny krymskiej w społeczeństwie rozpowszechnione było mniemanie, że jedynie klęska może doprowadzić do zreformowania życia Rosji. Takiego samego zdania byli wówczas rewolucjoniści i liberałowie. Gdy po klęsce i strajku powszechnym, zorganizowanym przez socjalistów-demokra-

tów, oraz proklamowaniu konstytucji fala rewolucyjna przeszła po całej Rosji, nastąpiły czasy rozczarowania i pesymizmu. Te nastroje, jak również spotęgowanie się rewolucji i przecucie przełomu, odbiły się w twórczości literackiej. Kult „nadczołowieka“, swoiste ujęcie filozofii Nietzschego, przeanalizowanie poglądów Dostojewskiego sprzyjały powstaniu swego rodzaju romantyzmu rewolucyjnego. Wysubtelnienie uczuć i przeżyć, symbolizacja wrażeń ze współczesności sprzyjały wyrobieniu nowych nastawień i przesłanek ideowych.

Typowym pisarzem ówczesnym, całkowicie odpowiadającym owej epoce, obecnie zaś prawie zupełnie zapomnianym, był L e o n i d A n d r e j e w (1871—1919). Pierwsze opowiadania Andrejewa (z lat 1898—99) posiadały nikłą wartość ze względu na sentymentalne nastroje. Dopiero opowieści w stylu nieomal L. Tołstoja i o przenikliwości, którą porównywano do analitycznej psychologizacji Dostojewskiego, zdobyły Andrejelowi uznanie. W każdej z tych opowieści dążył Andrejew z wyjątkową wnikliwością do rozstrzygnięcia podstawowych zagadnień życia: wiary w Boga („Żizń Wasilija Fiwejskago“, 1903), seksualizmu („Propast“, „W tumanie“ 1902), granic pomiędzy rozsądkiem a szaleństwem („Mysl“, 1902), adogmatyzmu („T'ma“, 1908; w tym opowiadaniu przeciwstawia autor ideał moralności — Chrystusa zwolennikowi intuitywizmu — Judaszowi).

Ogólną postawą autora tej popularnej ongi prozy był sceptycyzm. Anarchista z ducha, Andrejew postawił jednostkę przed oblicze chaosu; człowiek staje się bezradny. Anarchizm Andrejewa znalazł również wyraz w noweli „Saszka Żigułow“ (1911); jej bohater zostaje zabójcą z miłości do ludu. Powieść Andrejewa „Gubernator“ (1908) jest typową dla tego „poety śmierci“: tytułowa postać utworu, wysubtelniona i obdarzona objawami neurastenii, została ujęta jako swego rodzaju ofiara własnego przeznaczenia i poczucia nieuniknionej zagłady.

Zagadnienie śmierci należy do ulubionych tematów Andrejewa. W noweli „Razskaz o siemi powieszennych“ (1908) Andrejew analizuje przedśmiertne przeżycia rewolucjonistów (temat został zaczerpnięty z rzeczywistości).

Niezbędność śmierci i zagłady pozbawia bohaterów Andrejewa chęci do życia, które zatracą sens. Obłąkanie jest skutkiem najprostszych objawów codzienności; ani wiary — ani nadziei. Rewolucjonizm autora przyczynił się do olbrzymiej popularności jego utworów w czasach, gdy nadciągały chmury przewrotu.

Proza Andrejewa była mniej popularna, niż utwory dramatyczne. Patos, zbyt efektowność, nieskończone rozumowania na odwieczne tematy, znajdujące się w jego dramatach, zbyt proste rozstrzygnięcie — oto cechy utworów symbolistycznych „Żizń człowieka“ (1906), „Czornyja maski“ (1907). Spośród nich najbardziej znaną była sztuka „Anatema“ (1909).

Obecnie dramaty Andrejewa wywierają raczej ujemne wrażenie. Symbole wątpliwej wartości stają się alegoriami, nihilizm i tragizm ustępują miejsce śmieszności. Poruszając ze zdumiewającą śmiałością tematy o poważnym znaczeniu, Andrejew wykazał brak kultury filozoficznej. Powodzenie tych dramatów pozbawiło go samokrytyki: elementy dramatyczne, zapożyczone od Przybyszewskiego, Maeterlincka i Poego, straciły całkowicie swoją wartość i zostały zwulgaryzowane. Są to sztuki romantyczno-symbolicznego okresu twórczości Andrejewa, związane z ową epoką. Co się zaś tyczy dramatów obyczajowych, jak: „Dni naszej żizni“ (1908), „Professor Storicyn“ (1912) i w. in., pozostają one dowodem dążeń autora do realizmu i psychologizmu. Nastrojowość ich można wytłumaczyć wpływem dramatów Czehowa, chociaż akcja rozwija się bardziej dynamicznie.

Należy wyróżnić sztukę o głębszym ujęciu p. t. „Sawwa“ (1911) — tragedię wysokiego napięcia. Bohater-anarchista chce popełnić zbrodnię w klasztorze. Zbrodnia się nie udaje dzięki podstępom przełożonego; bohater ginie z rąk tłumu, wpatrując się w pełni świadomości w otchłań śmierci. Analiza psychologiczna Sawwy przypomina „Biesów“ Dostojewskiego. Późniejszy dramat „Tot, kto połączajet poszcziozcziny“ (1916) jest mniej wartościowym, chociaż miał powodzenie 20 lat temu.

W czasach wojny światowej Andrejew wydał szkic p. t. „Jarmo wojny“ (1915), w którym nakreślił życie starego urzęd-

nika petersburskiego. Straciwszy pracę, bohater zamierza rzucić się do rzeki, lecz dopiero wówczas rozumie, że od samego siebie nie ucieknie, ponieważ jest nieśmiertelny; po powrocie do domu zostaje zawiadomiony o nowej posadzie i prowadzi życie złamanego na duchu człowieka. W porównaniu z prostotą tego opowiadania efektywność popularnego niegdyś szkicu „Krasnyj Smiech“ (1905) razi kunsztownością obrazów. Ten zbyt efektywny urywek dziennika wyimaginowanego bohatera jest nieudaną próbą pióra.

Obecnie, gdy, nprz., demonizm i religia płci w utworach popularnego ongi w Polsce i w Rosji Przybyszewskiego pozostały w dalekiej przeszłości, efektywność Andrejewa również straciła na wartości. Gdy wybuchła rewolucja 1917 r., pozbawiona poetyckości, Andrejew udał się do Finlandii, gdzie napisał słynną odezwę „S. O. S.“ (1918) do narodów świata w imieniu ratowania Rosji z pod jarzma barbarzyństwa i zagłady. Prorok rewolucji, indywidualista Andrejew umarł złamany na duchu.

Indywidualistyczne nastawienie Andrejewa, schematyczne symbole odwiecznych wartości w jego utworach, powstałe pod wpływem symbolizmu europejskiego, oddawna straciły urok. Natomiast w opowiadaniach realistycznych pozostał Andrejew doskonałym uczniem L. Tołstoja, mającym przed sobą otwartą drogę ewolucji twórczej, z której zrezygnował.

Rewolucja rosyjska miała swych proroków, jak również teoretyków i wodzów. Zwiastunem nadciągającej burzy był pisarz-realista światowej sławy M a k s i m G o r k i j (A l e k s y P i e s z k o w, 1868—1936), którego droga do wyczyn literatury była zawrotna. Proletariusz od urodzenia, samouk-włóczęga, który do końca życia zachował cechy tego typu umysłowości, Gorkij był człowiekiem twardej duszy i jednocześnie obdarzony zdumiewającą przenikliwością. Pochodził z ubogiej rodziny rzemieślniczej z nad Wołgi. W dziewiątym roku życia został samodzielny: był po kolei chłopcem u szewca, pomocnikiem kucharza na statku wołżańskim, tragarzem w Odesie, kancelistą, w Niżnim-Nowgorodzie (skąd sam pochodził), piekarzem w Kazaniu, robotnikiem kolejowym w Tyflisie, wreszcie zwykłym włóczęgą. Oskarżo-

ny o działalność rewolucyjną kilkakrotnie odsiadywał kary w więzieniach.

W Tyflisie umieścił w dzienniku „Kawkaz“ pierwsze opowiadanie p. t. „Makar Czudra“ (1892), lecz dopiero w r. 1895, będąc w Petersburgu i zaprzyjaźniwszy się z Wł. Korolenko, wszedł do literatury, kiedy to w miesięczniku „Russkoje Bogactwo“ ukazał się szkic „Czełkasz“, doskonały obraz z życia przemytników, ujęty z głęboką prostotą. W tym utworze Gorkij wykazał, m. in., mistrzostwo w ujęciu obrazów natury, co do końca jego życia pozostało dodatnią właściwością. Wówczas na Gorkija zwrócono uwagę. Romantyczność dodawała uroku jego utworom owych czasów; styl jego był realistyczny. Barwne, soczyste, pełne życia określenia, wyjątkowa spostrzegawczość autora, który wprowadził do literatury rosyjskiej nieznanych dotąd bohaterów ze świata włóczęgów i wykolejenców, błakających się po szerokich przestrzeniach Rosji — oto strony twórczości Gorkija, dzięki którym w krótkim czasie zdobył sławę. „Bosiak“ (włóczęga-wykolejeniec), „typ Gorkija“ stał się modny zwłaszcza wśród młodzieży, która zachowywała jeszcze pochodzącą z lat siedemdziesiątych miłość do „cierpiącego brata“.

W Petersburgu Gorkij zbliżył się do marksistów (socjalistów-demokratów) i żył się ze środowiskiem studentów, które poznał jeszcze przedtem w Kazaniu. W marksistowskim miesięczniku „Żizń“ (Życie) ukazały się jego utwory „Foma Gordejew“ i „Troje“ (1899—1901), następnie zaś — słynny „Burewiestnik“, za którego wydrukowanie miesięcznik zawieszono, ponieważ podstawowym obrazem tego „poematu w prozie“ był „zwiastun burzy“ — nadciągającej rewolucji.

Wybory Gorkija do „Wydziału Literatury Pięknnej“ (Razriad Iziaszcznoj Słowesnosti) Akademii Umiejętności (to zn. do Akademii Literatury) nie zostały zatwierdzone przez władze państwowe, po czym na znak protestu zrezygnowali z członkostwa Czechow i Korolenko. Jako członek partii socjalistyczno-demokratycznej Gorkij popierał ruch rewolucyjny, zasilając funduszami kasę partyjną. Aresztowanie go w grudniu 1905 r. spowodowało manifestacje na jego cześć; popularność pisarza wzrosła jeszcze bardziej. Uczestnictwo w dzia-

łaniach rewolucyjnych 1905—1906 było powodem wyjazdu do Ameryki Północnej, gdzie Gorkij po doznanych szczykach za „niemoralność“ (przybył z nieślubną żoną) nie pozostawał długo. Osiedlił się wkrótce na Capri i przez szereg lat zamieszkiwał we własnej willi.

Romantyczna postać Gorkija, anarchistyczny typ ulubionego bohatera i prymitywizm „nadczołowieczeństwa“ jego utworów znalazły szeroki oddźwięk w ówczesnym społeczeństwie. W utworach Gorkija dopatrywano się nietszcheizmu oraz indywidualistycznego anarchizmu. Jego opowieść „Małwa“ (1897) zdobyła popularność dzięki postaci demonicznej kobiety ze świata wykołajeńców-indywidualistów, uznającej wyłącznie fizyczne piękno, siłę i zuchwalstwo.

W opowiadaniu p. t. „Bywszije ludzi“ (1897) autor zachwycał czytelników szeroką naturą głównego bohatera, kapitana Kuwałydy, którego „filozofowanie“ jest typową cechą bohaterów Gorkija. Wprowadzając do opowiadań długie rozmowy, Gorkij pragnął przez to stwierdzić wysoki poziom umysłowy swych bohaterów, ludzi przezeń wykrytych. Propagowanie w literaturze zaniedbanej społecznie warstwy doprowadziło Gorkija do nastroju sentymentalnego. Przypomina to nieco... powieści z życia włościan epoki sentymentalizmu (Karamzin), kiedy to pisarz starał się udowodnić, że i chłopci potrafią się zdobyć na uczucia; możnaby również nawiązać do powieści o włościanach Turgeniewa, który swe postacie chłopów ujmował romantycznie.

Świetnie obeznany z życiem proletariatu, Gorkij w latach młodości nie potrafił odczuć psychiki warstw zamożnych; jego opowiadania tego rodzaju były niezbyt udane („Wareńka Olesowa“, 1897). Nie był również zdolny do syntezy w zamiarach ujęcia rzeczywistości symbolicznie. W dwu bajkach cyganki Izergil („Starucha Izergil“, 1895) znajdujemy przykład symbolizacji. Skrajny indywidualista Larra i altruistyczny entuzjasta Danko bynajmniej nie przekonywują czytelnika o doniosłości górnolotnych idei autora, ujętych zbyt teatralnie. Danko wyprowadza ludzi z ciemnej puszczy, oświetlając drogę swym płomiennym sercem, indywidualizm zaś Larry nie

zawiera uczuć ogólnoludzkich i, z tego powodu, jest potępiony przez autora.

O wiele głębsze wrażenie wywierają krótkie szkice, pisane prozą rytmiczną, i zawierające mocne obrazy o charakterze symbolicznym; są to: hymn ku czci potęgi życia „Piesnia o Sokole“ (1895), prorocza pieśń o zbliżającej się burzy rewolucyjnej — „Burewiestnik“ (1901) oraz patetyczny poemat o godności człowieka — „Czełowiek“ (1904).

Po r. 1897 Gorkij porzucił poniekąd pod wpływem Czechowa romantyczność, cechującą jego pierwsze utwory. „Jarmarka w Gołtwie“ (1897) i inne opowiadania oraz pierwszy większy utwór „Foma Gordejew“ (1900) należą do utworów opisowo-realistycznych. W ten sam sposób zostały ujęte: „Troje“ (1900), „Mat“ (1907), „Leto“ (1910), „Gorodok Okurow“ (1910) i inne obszernie (czasem zbyt obszernie) opowieści przeważnie z życia prowincjonalnego. Należą one do okresu życia pisarza, kiedy popularność jego była zachwiana; początek tego okresu datuje się rokiem 1905: po wyjściu z więzienia na wolność Gorkij ogłosił drukiem szkice literackie, udowadniając rosyjskim pisarzom klasycyzm nastawienia drobnomieszczańskie.

Z epoki upadku twórczości godną uwagi jest „Ispowied“ — opowiadanie, ujęte w stylu słynnego utworu M. Leskowa, „Oczarowany Strannik“ („Zaczarowany Wędrowca“). Szeroki obraz życia ludu rosyjskiego, jego duchowe i religijne nastroje, przenikliwie i spostrzegawczo oddane przez Gorkija, stanowią szerokie tło o wybitnej wartości literackiej.

Zachęcony powodzeniem dramatów Czechowa, Gorkij próbował sił również w tym rodzaju literackim, niczym nie odbiegając w technice dramatycznej od swych pierwowzorów i dzieląc każdą sztukę na cztery akty oraz oddając nastrojowość poszczególnych scen w typowym dla Czechowa urywaniu rozmowy.

„Filozofowanie“ bohaterów Gorkija znalazło w dramatach wszelkie możliwości. Pierwszy z nich „Mieszczanie“ (1901) utrzymał się na scenie dzięki niezmiernie-wyraźnej trafności określeń i prostocie ujęcia przeżyć bohaterów oraz świetnemu opracowaniu przez K. Stanisławskiego. Druga z rzędu sztuka

dramatyczna Gorkija, słynne w Rosji i na Zachodzie „Na dnie“ (1902), również została wystawiona przez Stanisławskiego. Głębokie wrażenie, jakie wywiera ten dramat, wynika z posępnosci ogólnego nastroju, prawdziwego tragizmu każdej postaci, trafności określenia charakterów ludzi, którzy stoczyli się na dno życia i nie mniej posiadają wszelkie właściwości jednostek myślących.

Z innych dramatów Gorkija zasługują na uwagę „Daczniki“ (1914) oraz „Dietni Sołnca“ (1905) ze względu na poglądy autora; oskarża on inteligencję rosyjską za brak silnej woli, wypomina jej beczynność oraz oderwanie od szerokich warstw narodu. Daczniki, to zn. letnicy, mają zawsze i wszędzie prawo tymczasowego pobytu; takimi letnikami są t. zw. inteligenci. Co się tyczy poetów i myślicieli, to zn. „Dzieci Słońca“, dążą oni, zdaniem Gorkija, do wyżyn, pozostawiając w ciemnościach człowieczeństwo z jego sprawami ziemskimi.

Szereg innych dramatów, jak: „Wrągi“ (1906), „Wassa Żeleznowa“ (1911) nie zwróciły na siebie uwagi.

W latach 1912—13 rozpoczął się okres nowego rozkwitu twórczości Gorkija. Jego utwory: „Dietstwo“ (1913), „W ludziach“ (1915) oraz „Moi Uniwersitety“ (1923) posiadają urok wspomnień z lat minionych, ujętych z godną podziwu prostotą. Opowieść o życiu Gorkija, pozbawiona wszelkich dążeń do opracowania danego materiału po-literacku, zajmuje zaszczytne miejsce w literaturze rosyjskiej obok słynnych dzieł Sergiusza Aksakowa i trylogii Leona hr. Tołstoja. Nawet kilkutomowa „Istorija mojego sowremiennika“ Wł. Korolenki nie wytrzymuje porównania z tą trylogią Gorkija ze względu na brak bezpośredniego oddania przeżyć autora. Spostrzegawczość i życiowe doświadczenie Gorkija znalazły wyraz w uwy pukleniu postaci, w skondensowanym określeniu najniezbędniejszych rysów. Sam autor, mający zajmować środkowe miejsce w tej autobiografii, uważa swe wrażenia osobiste jedynie za pretekst, aby naszkicować całą galerię postaci, które na pierwszy rzut oka niczym się nie wyróżniają. Autor pozostawia czytelnika w nastroju raczej pesymistycznym, nie będąc sam pesymistą.

Obcując w ciągu swego wielobarwnego życia z mnóstwem wybitnych ludzi, Gorkij ujął wrażenia z tych spotkań w szkicach p. t. „Wspominania“ (1914). Są to jedynie sylwetki (Tołstoja, Czechowa, Korolenki, Andrejewa i in.), lecz wystarczy Gorkiemu kilku określeń — i postać nabiera wszelkich cech żywego człowieka. Życie składa się z mnóstwa drobno-stek, obok których człowiek zazwyczaj przechodzi obojętnie. Dla pisarza każda drobnostka posiada swoją wartość i, wybierając kilka najbardziej typowych cech, Gorkij stwarza wrażenie całości. Bezpretensjonalny tytuł jego zbioru szkiców „Zamietki iz dniewnika“ (1924), w którym, m. in., znajdujemy nadzwyczaj trafnie naszkicowaną postać poety Al. Błoka, wywiera tym głębsze wrażenie, im z większą małomównością oddaje autor wrażenia, wyłaniające się w jego pamięci. Być może większość tych notatek została nakreślona bezpośrednio po danym przeżyciu. Całość zawiera tyle ukrytego tragizmu, że nie bacząc na bez wątpienia cenny materiał dla poznania Rosji i Rosjan, czytelnik mimowoli staje się pesymistą. Jednakże Gorkij wskazuje prawie jednocześnie mnóstwo szczegółów, z których wynika, że Rosja jest naprawdę wyjątkowym krajem, naród zaś rosyjski jest jedynym w swoim rodzaju. Wynika to zresztą i z innych utworów Gorkija owych czasów.

Natomiast obszerne dzieła z lat ostatnich, jak „Dzieło Artamonowych“ (1927) albo „Żizń Klima Samgina“ (1928), przypominają opowieści Gorkaja z okresu, kiedy powstały „Mat“, „Matwiej Kożemiakin“ (1911) i in., utrzymane w charakterze spokojnej opisowości.

Nie zbyt godną uwagi jest działalność Gorkija jako redaktora czasopism: marksistowskiego „Nowaja Żizń“ („Nowe Życie“) w okresie pierwszej rewolucji oraz miesięcznika lewicowo-literackiego „Letopis“ („Latopis“), który się ukazywał po r. 1913, gdy Gorkij skorzystał z amnestii i powrócił do kraju.

O wiele więcej zasług posiada Gorkij jako organizator wydawnictwa petersburskiego „Znanije“ („Wiedza“); 40 tomów almanachów (przeważnie utworów, pisanych prozą), które ukazały się pomiędzy r. 1903 a 1913, zawierają dzieła wielu realistów XX w., przeważnie z ideowo-radykalizującego grona pisarzy.

Tak samo, jak niegdyś Korolenko skierował Gorkija na właściwe tory, sam Gorkij opiekował się z kolei wieloma młodymi pisarzami. Wydawnictwo „Znanije“, w którym ukazywały się osobne wydania poszczególnych utworów oraz twory zebrane realistów pierwszej dekady XX w., popierało wielu z tej młodzieży.

Almanachy zastąpiły wówczas t. zw. „grube miesięczniki“, chociaż te ostatnie ukazywały się nadal poza lewicowym czasopiśmem społeczno-literackim „Mir Bożij“ („Świat Boży“), które przestało istnieć. Miejsce jego zajął (również miesięcznik) „Sowremennyj Mir“ („Świat Współczesny“) przy udziale Gorkija.

Oprócz almanachów „Znanije“, ukazywały się w Petersburgu przez pewien czas od r. 1907 almanachy wydawnictwa „Szypownik“ („Róża Polna“), w których brali udział również symboliści. Poza tym „Szypownik“ wydawał prace ekonomiczno-społeczne o zabarwieniu lewicowym, dzieła marksistów, twory prozaików-realistów i poetów symbolistów.

Od r. 1908 w Moskwie ukazywały się almanachy prozaików „Ziemia“ („Ziemia“), wydawane przez „Moskowskoje Knigoizdatelstwo Pisatelej“, skupiły one wówczas tych prozaików z grona Gorkija (oraz nie należących do tego grona), których twórczość była pozbawiona zbyt wyraźnego nastawienia ideowo-społecznego.

Co się tyczy Gorkija, zajął on czołowe miejsce wśród pisarzy rosyjskich po rewolucji bolszewickiej. W dewastowanym Petersburgu zainicjował Gorkij na szeroką skalę ratowanie dzieł sztuki, bibliotek oraz ginących z głodu i chłodu literatów i uczonych. Założył w tym celu „Dom Uczonych“, zorganizował wydawnictwo „Wsemirnaja Literatura“ („Literatura Wszechświatowa“), które zamawiało tłumaczenia z literatur obcych tak u uczonych, jak również u literatów, i t. d. Inicjatywa Gorkija znalazła oddźwięk i w Moskwie, gdzie ratowano kulturę i jej przedstawicieli.

Korzystając ze wszelkich przywilejów spędził następnie kilka lat zagranicą, gdzie przez pewien czas wydawał w Berlinie nieperiodyczne czasopismo literacko-naukowe „Bes'eda“ („Rozmowa“). Powróciwszy do Moskwy, pozostawał w

Rosji do zgonu, otoczony przesadnym nawet pietyzmem.

Gdy kierownictwo partii komunistycznej całkowicie oparowało twórczość literacką, wprowadzając t. zw. zamówienia socjalistyczne, Gorkij opracował zasady nowego, socjalistycznego realizmu, mającego odzwierciedlać optymistyczny charakter rozwoju sowieckiego państwa i społeczeństwa. Te zasady zostały ostatecznie sformułowane przez Gorkija na pierwszym zjeździe pisarzy sowieckich w Moskwie (1934), którego był prezesem.

W rozwoju realizmu rosyjskiego XX w. Gorkij odegrał niewątpliwie czołową rolę, tym bardziej ze względu na radykalizujący charakter prądu literackiego, który powstał dookoła jego działalności.

Większość współczesnych Gorkiemu prozaików przedwojennych nie posiada obecnie znaczenia. Już dawno zniknął bez śladu znany ongiś Skitalec (Stefan Petrow, ur. 1868), autor tendencyjnych opowieści z życia proletariatu. Do grona zapomnianych należy Wiktor Mujżel (ur. 1880), który z nieomal fotograficzną ścisłością odzwierciedlał nędzne, szare bytowanie chłopów. Tak samo już dawno pozostał w zapomnieniu Sergiusz Gursiew-Orenburskij (ur. 1867), który specjalizował się w opowiadaniach z życia kleru.

Z otoczenia Gorkija wyszedł również utalentowany pisarz Aleksander Kuprin (1870—1938). Ten był oficer, niezrównoważony i rubaszny przy tym w swej twórczości nieco prymitywnej zdobył popularność opowieściami na tematy z życia wojskowych, które się ukazały po zakończonej klęską wojnie rosyjsko-japońskiej. Ogłoszone przez niego nowele realistyczne, jak: „Mołoch“ (1896), „Lesnaja głusz“ (1899) i in., nie wzbudziły w swoim czasie zainteresowania. Natomiast „Pojedinek“ (1905) był powieścią, która zjawiła się na czasie: autor potrafił stworzyć typowe postacie, które prawdopodobnie obserwował w latach służby wojskowej. Na szarym tle prowincjonalnego życia postacie oficerów, szczególnie zaś podporucznika Romaszowa, nabierają w powieści Kuprina wyjątkowej wyrazistości; przeciętność i małostkowość Romaszowa, który samego siebie uważa za romantycznego bohatera, stały się przysłowiowe narówni z „dostojewszczyzną“ Peredo-

nowa (czołowej postaci romansu T. Sołoguba „Miełkij Bies“). Uwielbiana przez Romaszowa Szuroczka jest nie mniej typową i uroczą w swej przeciętności, niż Mimoczka, bohaterka słynnej w końcu XIX w. powieści pod tym że tytułem L. Mikulicz-Wiesielitskiej.

Nie mniej aktualną od powieści „Pojedynok“ była nowela Kuprina „Sztabs-kapitan Rybnikow“ (1906). Bohaterem jest szpieg japoński, odgrywający rolę przeciętnego oficera rosyjskiego i przypadkowo zdemaskowany. Zachwyty czytelników wzbudziły w swoim czasie również inne utwory Kuprina, jak: „Sułamif“ (1910) — stylizacja „Pieśni nad pieśniami“, oraz „Izumrud“ (1908), w której autor miał na celu analizę psychiki konia, naśladując słynny szkic L. Tołstoja „Chołstomier“.

Nie byle jaką sensacją stała się obszerna powieść Kuprina p. t. „Jama“ (1912), pociągająca samą treścią, opartą na wrażeniach z życia domów publicznych. Wówczas, gdy jednych z czytelników pociągały w tej powieści szczegóły dramatyczne, inni wykryli w zamierzeniach autora „protest społeczny“.

Przeoczona została w swoim czasie głęboka miłość autora do szarego człowieka, w której również można było dopatrywać się umotywowania społeczno-rewolucyjnego pewnych przesłanek Kuprina. Pod tym względem najgłębsze wrażenie wywiera nieco sentymentalna, lecz w swej podstawie psychologicznej prawdziwa nowela p. t. „Granatowyj braslet“ (1910) — powieść o idealnej miłości szarego człowieka, ubożego urzędnika, do pięknej pani, która uważa objawy uczuć tej szarej postaci za dziwactwo.

W latach rewolucji Kuprin wyemigrował, następnie zaś powrócił do Moskwy.

Tematy społeczne były typowym objawem owej epoki, tak samo, jak ograniczanie się pisarzy do pewnego zakresu zagadnień społecznych albo do wyraźnego regionalizmu.

Naprz., S e r g i u s z K o n d u r u s z k i n (1874—1919) ujmował życie proletariatu małoazjatyckiego (syryjskiego) z punktu widzenia marksistowskiego i nasuwał czytelnikowi analogie do życia proletariuszów w Rosji. Sybirak z pochodze-

nia, Mikołaj Oligier (1882—1919), poza tematami regionalnymi, poruszał w swej twórczości zagadnienia życia upośledzonych warstw społecznych.

Poprzednikiem tego regionalizmu był w pewnej mierze Wł. Korolenko, wódz ludowców w XX w. Należący do tegoż kierunku Włodzimierz Tan (Bogoraz, 1864—1936), w licznych poezjach i syberyjskich opowiadaniach, dał wyraz smutnym nastrojom, uczuciom społecznym oraz odzwierciedlił wrażenia i przeżycia zesłańca na dalekich obszarach północnych.

O wiele większe znaczenie, niż opowieści Tana, posiadają utwory Wacława Sieroszewskiego (ur. 1858), które ukazywały się przed wojną światową w języku rosyjskim. Węzły przyjaźni, łączące tego polskiego pisarza z grobem ówczesnych prozaików rosyjskich, posiadały charakter nieomal symbolicznego braterstwa twórczości literackiej obydwu narodów słowiańskich. Sieroszewski zapoznał czytelników rosyjskich z życiem zesłańców — tak Polaków, jak również i Rosjan — w kraju Jakutów oraz wprowadził do literatury rosyjskiej tematy koreańskie i kaukaskie. Zaznaczyć należy, że po czasach romantyzmu egzotyczne tematy kaukaskie były bardzo rzadko wprowadzane do literatury przez pisarzy rosyjskich. Utwory Sieroszewskiego nie straciły w Rosji popularności z biegiem czasu, jak to miało miejsce z powszechnie znaną w dobie symbolizmu rosyjskiego twórczością Stanisława Przybyszewskiego. Przekłady utworów Sieroszewskiego narówni z przekładami dzieł Żeromskiego, Reymonta, Nałkowskiej, Kadena-Bandrowskiego i in. są czytane dotychczas.

Natomiast większość współczesnych Sieroszewskiemu powieściopisarzy rosyjskich straciła po wojnie światowej dawną popularność. Rozłam pomiędzy literaturą „sowiecką“ i „emigracyjną“ bynajmniej nie przyczynił się ku temu, ponieważ współcześni Sieroszewskiemu pisarze-emigranci nie cieszą się popularnością nawet wśród emigrantów. Nprz., w gronie prozaików, zbliżonych na początku XX w. do Gorkija, znanym i lubianym był Eugeniusz Czirikow (1864—1936). Po przewrocie bolszewickim Czirikow wyemigrował na zachód; na emigracji nie wydał nic godnego uwagi, poza utwo-

rami, manifestującymi wrogość do bolszewizmu i miłość do zalanej krwią ziemi ojczystej. Walory artystyczne tych utworów są bardzo małe. W swoim czasie był Czirikow bardzo znany. Trylogia jego p. t. „Żizń Tarchanowa“ (1911—13—14), posiadająca charakter nawpół autobiograficzny, stanowi obraz życia typowego radykalisty w końcu XIX i na początku XX w.; było to powodem popularności tego utworu, jak również i innych, związanych z nastrojami społeczeństwa rosyjskiego owych czasów.

Dramat Czirikowa „Dom Koczerginych“ (1910), posiadał ongi charakter sensacji jako obraz rozkładu burżuazyjnej rodziny liberalnej. Inna sztuka dramatyczna Czirikowa o nastawieniu ideowo-społecznym p. t. „Jewreji“ (1903), niezbyt udana, miała powodzenie dzięki hasłom humanitaryzmu i równouprawnienia, które nasuwały się czytelnikom i widzom. Inne utwory Czirikowa, pisane w Rosji i na emigracji, posiadały o wiele mniejszą wartość.

Swoistym prozaikiem, w owym czasie bardzo lubianym, był B o r y s Ł a z a r e w s k i j (ur. 1877). Zakres jego tematów był bardzo ograniczony: pisarz opowiadał bowiem o życiu dziewcząt, przeważnie w wieku szkolnym („Diewuszki“ 1910 i w. in.).

Realizm posiada tą właściwość, że oddanie w powieściach współczesności staje się dla prozaika-realisty rzeczą pierwszorzędnej wagi. Nawet artyzm ulega ideowo-społecznym nastawieniom, czego objawy znajdujemy w literaturze rosyjskiej połowy XIX w., kiedy to powstała t. zw. szkoła naturalna, czyli kierunek naturalistyczny. Jednym z podstawowych zagadnień 1904—1905 r. była sprawa mniejszościowa i, przede wszystkim, żydowska. Spośród pisarzy-Żydów wynajdywano nowe talenty, sami zaś pisarze-Żydzi, wysławiając się w języku rosyjskim, bronili praw swego narodu.

Nie mówiąc o popularnych w Rosji Szałomie Aszu i Chaimie Bialiku, należy wskazać na S z y m o n a J u s z k i e w i c z a (1868—1936), którego powieści i dramaty z „Misere-re“ (1911) na czele zdobyły rozgłos. Dramat ten został wystawiony przez K. Stanisławskiego. Opowieści z życia ghetta

D a w i d a A j z m a n a (1869—1922), jak „Czornyje dni“ (1908) i w. in., również były bardzo znane.

O s i p D y m o w (P e r e l m a n, ur. 1878), autor dramatu „Słuszaj, Izrail“ (1908), wykroczał poza tematy narodowościowe. Spośród jego utworów wzbudził sensację dramat erotyczny „Niu“, świadczący o umiejętności autora w poruszaniu ryzykownych tematów w sposób psychologicznie-subtelny i trafnie-dowcipny.

Powodem zapomnienia kilkudziesięciu, niegdyś głośnych, pisarzy było powszechne znane zjawisko: ograniczając się wyłącznie do charakteru epoki, sobie współczesnej, pisarz nie wzbudza zainteresowania wśród następnego pokolenia, dla którego przejściowe cechy poprzedniej epoki nie posiadają wartości.

W tej samej mierze, co dramat „Dom Kocerginych“ Czi-rikowa, posiadała w swoim czasie znaczenie tragedia obyczajowa „Diety Waniuszina“ (1912) — obraz rozkładu kupieckiej rodziny rosyjskiej. Autor tej sztuki, S e r g i u s z N a j d i o n o w (A l e k s e j e w, 1869—1922) umarł w zapomnieniu.

Dziwnie wyglądał realizm opisowy o nastawieniu ideowo-radykalizującym, któremu dramaty obyczajowe dzielnie sekundowały: sądząc o życiu rosyjskim początku XX w. wyłącznie na podstawie tego materiału, należało wywnioskować, że cała Rosja w końcu XIX i na początku XX w. była w stanie rozkładu. Głęboko-przejmujące wrażenie potęgowało się „nastrojami zmierzchu“ i nutami pesymizmu w stylu Czechowa. Przykładem tego jest sztuka dramatyczna E l i a s z a S u r g u c z o w a (ur. 1881), przebywającego po przewrocie bolszewickim na emigracji, p. t. „Osiennija skripki“ (1914). Tak samo, jak Najdionow, Surguczow zdobył sławę dzięki jedynej sztuce. „Osiennija skripki“ zostały wystawione przez K. Stanisławskiego. Ten dramat nawet w tytule zawiera nastrojowość półmroku, co wywiera wrażenie beznadziejności, spokrewnione z twórczością Czechowa.

Jednakże w rzeczywistości życie kulturalne w Rosji na początku XX w. osiągnęło wysokie napięcie, twórczość zaś duchowa była w rozkwicie. Realizm opisowy, do którego należał również szereg pisarzy poprzedniego pokolenia (M. Garin-

Michajłowski, D. Mamin-Sibiriak i w. in.), stanowił jedynie odcinek całości w rozwoju rosyjskiej twórczości literackiej na początku XX w. Tęsknota i negacja nie odgrywały roli typowych cech w światopoglądzie społeczeństwa rosyjskiego. Nie mniej, ze względów zrozumiałych, opozycyjność pisarzy radykalizujących wprowadzała do twórczości literackiej wyłącznie nastroje pesymistyczne oraz negatywne nastawienie do przedrewolucyjnej rzeczywistości. Spośród nich ci, którzy po przewrocie bolszewickim stanęli po stronie nowego ustroju, zdobyli się na optymizm i na pozytywne poglądy w nowych warunkach życia i ustroju państwowego.

Przykładem tego jest twórczość Aleksandra Serafimowicza (Popowa, ur. 1863), jednego ze współtowarzyszy Gorkija. Ponure obrazy z życia robotników z czasów przedwojennych, jak: „Pod zemloj“ (1895), „U obrywa“ (1907) i w. in., nie wytrzymują porównania z utworami Serafimowicza, w których autor opowiada o dziejach rewolucji i o życiu porewolucyjnej Rosji; nprz., powieść „Żelaznyj potok“ (1923), przerobiona również na sztukę dramatyczną, stanowi bohaterską epopeę o słynnym odwrocie czerwonych wojsk z Kaukazu w czasie walk domowych; cały utwór jest przepełniony żywiołowym optymizmem.

Tą samą drogą kroczył ideowy marksista z czasów przedwojennych Wincenty Weresajew (Smidowicz, ur. 1867), pochodzenia polskiego. Lekarz z wykształcenia, wstąpił się w swoim czasie spowiedzą profesjonalną p. t. „Zapiski wracza“ (1901), w której szczerze opowiedział o pomyłkach, spowodowanych niskim poziomem wiedzy lekarskiej, o swych zwątpieniach i niewystarczalności teoretycznej nauki bez dostatecznego wykształcenia praktycznego młodych lekarzy. Beletrystyczne opowiadania Weresajewa („Bez dorogi“, 1895 i in.) były znane raczej ze względu na popularność jego spowiedzi; miały one za zadanie wyświecić bezczynność inteligencji, pauperyzację chłopstwa i rozkład społeczeństwa.

Przedwojenne nieudolne pokolenia inteligencji nie spełniły, według Weresajewa, swych zadań. Takie samo niedołęstwo „ojców“ odzwierciedlił Weresajew w społeczeństwie rosyjskim po wojnie światowej, będąc po stronie „dzieci“, to zn. nowej

młodzieży. Powieść „W tupikie“ (1912) jest obrazem życia inteligencji rosyjskiej w nowych warunkach, napisany pod wrażeniem ówczesnych wypadków na tle klęski inteligencji w r. 1917. W swym romansie Weresajew poruszył temat o zabarwieniu społecznym: przeciwstawił młodzieży, pochodzącej z dawnej inteligencji i obecnie idącej ręką w rękę z władzą sowiecką, pokolenie ojców, zachowujących się opozycyjnie. W innym utworze p. t. „Siostry“ (1933) wyświetlił zagadnienie młodzieży porewolucyjnej, zestawiając postacie dwu siostr: entuzjastki komunizmu Lolki i romantycznej Ninki, zwolenniczki awanturniczego życia wśród partyzantów. Lolka pracuje w fabryce w okolicach Moskwy i marzy o tym, aby zostać żoną robotnika, Ninka zaś przeżywa, w związku z miłością, głęboki kryzys duchowy, który przezwycięża dzięki zdrowemu rozsądkowi odziedziczonemu po matce. Ta ostatnia należy do najbardziej dodatnich postaci powieści; przeciw tej matce obydwie siostry się buntują, lecz dochodzą do przekonania o wielkim znaczeniu uczucia w ich życiu, odnosząc klęskę duchową.

Weresajew wydał również w ciągu ostatnich lat szereg tłumaczeń poetów hellenickich i wspomnienia „W dietstwie“ (1927) oraz z talentem naszkicowane życiorysy Puszkina („Puszkina w życiu“, 1927) i Gogola („Gogol w życiu“, 1929). W tych życiorysach Weresajew przytacza, prawie wyłącznie, materiały biograficzne.

Przed wojną światową zawdzięczał Weresajew swą popularność śmiałości i otwartą spowiedzią lekarza, który jak każdy inny często odczuwa bezradność przed chorymi, lecz zdobył się na to, aby przyznać się do tak opłakalnego stanu w swej dziedzinie naukowej. Krytyczne nastawienie i pesymistyczne wnioski Weresajewa pozostawały w harmonii z ogólnymi nastrojami inteligencji rosyjskiej owych czasów, która była przeważnie ogarnięta szarzyzną życia. Pospolity „byronizm“ pisarzy radykalistów na początku XX w. rozwijał się jednocześnie z melodramatycznym ujęciem symbolizowanych pojęć o jednostce ludzkiej i o życiu w twórczości Andrejewa. Indywidualizm, wykryty przez krytykę w postaciach Gorkija oraz Andrejewa, był ujmowany w sposób nader uproszczony. Postać „nadczołwieka“, spopularyzowana przez komentowanie

idej Nietzschego, stała się w owych czasach symbolem bohatera, negującego wszelkie prawa ludzkie.

Objawy ujemnego oddziaływania zbytniego uproszczenia nietzscheanizmu znajdujemy w twórczości ongi popularnego Michała Arcybaszewa (1878—1927), który jeszcze przed wojną światową pozostawał w zapomnieniu. Anarchista z ducha, zwolennik uproszczonego ujęcia „nadczołwieczeństwa“ i pospolitego indywidualizmu — Arcybaszew był na początku swej działalności związany ideowo z kierunkiem Gorkija. Realistyczne nowele jego z lat pierwszej rewolucji są przepojone nastrojami zakulisowego protestu, wówczas bardzo modnego. Głębokie wrażenie wywierały utwory Arcybaszewa, „Śmierć studenta Lande“ (1904) i w. in. opowiadań; nprz., w słynnej niegdyś noweli p. t. „Užas“ (1906) autor opowiada, jak sędzia śledczy, lekarz i inne osoby urzędowe, po przybyciu na śledztwo w sprawie śmierci nieznanego osobnika, gwałcą po pijanemu nauczycielkę, w której mieszkaniu zostali ulokowani. Jednakże sławę zdobył Arcybaszew romanssem „Sanin“ (1907), w którym zoologiczny amoralizm został doprowadzony do taniej pornografii. Obszerna opowieść „U posledniej czerty“ (1912) jest pozbawiona wszelkich walorów literackich, chociaż pretencjonalne zamiary autora polegały na głębokiej analizie „psychologicznej“ umierającej istoty żyjącej.

Po przewrocie bolszewickim Arcybaszew udał się do Polski; był do zgonu redaktorem dziennika rosyjskiego „Za Swobodu“, pisywał artykuły przeciwbolszewickie i w pewnym okresie czasu należał wraz z D. Mereżkowskim, Z. Hippius i in. do politycznego ugrupowania B. Sawinkowa.

Na usprawiedliwienie Arcybaszewa należy zaznaczyć, że po r. 1905 tematy seksualne były w Rosji bardzo popularne. Był to okres modnego kierunku „wolnej miłości“.

Wyjątkową poczytnością cieszyło się w społeczeństwie rosyjskim po r. 1905 dzieło O. Wejningera „Płeć i charakter“. Traktowanie tematów seksualnych przez autorów „brukowej literatury“ było zjawiskiem przejściowym; nie zaliczamy przecież do literatury utworów pornograficznych, wyłączając co prawda mistrzowskie utwory tego rodzaju. Tak samo nie można podporządkować pojęciom o literackiej twórczości produk-

cji, mającej w rozwoju literatury znaczenie zbyt nikłe. Gdy po r. 1905 utwory o zabarwieniu erotycznym miały popyt i stworzyły sensację, wśród młodzieży szkolnej były popularne opowieści kryminalne, których bohaterami byli Sherlock Holmes, Nat Pinkerton i Arsène Lupin. Początek temu dały przekłady na język rosyjski powieści sensacyjnych A. Conan Doyle'a. Bohaterzy tych opowieści byli obdarzeni cechami romantycznej szlachetności.

Spośród wzbudzających sensacji autorów nowel erotycznych najbardziej znanym był A n a t o l K a m i e n s k i j (ur. 1877), który poświęcił jedną z licznych opowieści p. t. „Zenszczina“ (1909) pamięci Wejningera. Zdobył popularność charakterystyczną nowelą p. t. „Leda“, w której dopatrywano się nawet „protestu społecznego“. Bohaterka tego utworu, — wytworna pani (filozofująca na tematy piękna czyli modnego wówczas estetyzmu, w odcieniu immoralizmu, którego apostołem w pojęciu wielu Rosjan na początku XX w. był Nietzsche) — manifestuje wyższość zasad nad pospolitymi poglądami i ukazuje się na przyjęciu w swym salonie nago, w złożonych pantofelkach. „Filozofowanie“ było cechą utworów Andrejewa, Gorkija i wielu innych; podstawowe pojęcia o wartościach świata ziemskiego były przewartościowywane z gorliwością godną partyjnictwa społeczno-rewolucyjnego; patos wysławiania się również odpowiadał owym czasom, zawierając w sobie nastroje romantyczne. Przewartościowanie wartości wywołało zniekształcenie poglądów na estetykę, etykę i wielu innych podstaw duchowych.

Nic dziwnego, że popyt na drastyczny nieco romans A n a s t a z j i W e r b i c k i e j (ur. 1861) p. t. „Kluczi szczęścia“ (I—VI, 1909—17) był większy, niż na utwory L. Tołstoja, i że „salonowy“ i nie pozbawiony elegancji romans E u d o k i i N a g r o d z k i e j p. t. „Gniew Dionisa“ (1910) zdobył popularność jako utwór erotyczny. Następny romans Nagrodzkiej „Bielaja Kołonnada“ (1910) jest o wiele mniej znany.

Rzeczą znaną w rozwoju społeczeństwa rosyjskiego początku XX w. było niezmierne zainteresowanie zagadnieniami estetyki, jakgdyby pojęciu Piękna całkowicie uległo pojęcie Dobra, które pozostawało pod osłoną filozofii religijnej i twórczości symbolistów-mistyków.

Produkcja literacka po r. 1905, kiedy zniesiono prewencyjną cenzurę, wzrosła ilościowo do rozmiarów, dotąd w Rosji nie notowanych. Jakościowa jej wartość ustępowała ilości. Pod tym względem charakterystycznym zjawiskiem był rozrost dziennikarstwa z uszczerbkiem dla rozwoju miesięczników. Prasa codzienna na szerszą skalę powstała w okresie intensywnego uprzemysłowienia, w zaraniu czasów kapitalizmu, to zn. jeszcze w epoce Aleksandra II. W końcu XIX w. istniał szereg dzienników, z których prorzadowe „Nowoje Wremia“ („Nowy Czas“) pod kierownictwem A l e k s e g o S u w o r i n a (1833—1911) w Petersburgu oraz „Moskowskija Wedomosti“ („Wiadomości Moskiewskie“), kierowane przez profesorów uniwersytetu moskiewskiego, posiadały pokaźną ilość prenumeratorów. W XX w. dzienniki liczebnie powiększyły się (tym bardziej w okresie pierwszej rewolucji); poza mnóstwem „brukowców“ powstawały solidne czasopisma. Liberalizujący dziennik petersburski „Riecz“ Pawła Milukowa przetrwał, na równi z dziennikiem Suworina do przewrotu bolszewickiego. Moskiewski popularny dziennik „Russkoje Słowo“ („Słowo Rosyjskie“), wydawany przez znanego przedsiębiorcę Jana Sytina, był poważnym informacyjnym czasopismem, o charakterze postępowym. Ostoją tego dziennika był słynny B ł a ż e j D o r o s z e w i c z (1864—1922), który, idąc w ślady Czechowa, odbył podróż na wyspę zesłańców kryminalnych Sachalin i wydał książkę o wrażeniach z tej podróży w r. 1903. Jako beletrysta Doroszewicz zasłynął zbiorem bajek arabskich („Arabskija skazki“).

Dziennik ten był spadkobiercą mało znanego czasopisma „Rossija“ A l e k s a n d r a A m f i t e a t r o w a (1862—1938), znanego dziennikarza, którego powieści („Wosmidiesiatniki“ 1907, „Diewiatidiesiatniki“ I—II, 1911—13, „Pautina“ I—III, 1912—13 i w. in.) miały powodzenie; jest to epopea życia rosyjskiego na przełomie dwu stuleci. Po r. 1905 Amfiteatrow wyemigrował do Paryża i Italii. W Paryżu wydawał miesięcznik „Krasnoje Znamia“, w którym K. Balmont, poeta-symbolista, umieścił wiersze rewolucyjne, znane wyłącznie z powodu tego, że skutkiem ich ogłoszenia drukiem była utrata praw powrotu Balmonta do Rosji (zniesiona po amnestii w r. 1913).

Poza tym Amfiteatrow wsławił się przez wydrukowanie satyry na panującą rodzinę Romanowów p. t. „Gospoda Obmanowy“ (I—III; obman — oszustwo), całkowicie chybionej. Po kilkuletnim pobycie w Rosji, Amfiteatrow wyemigrował po przewrocie bolszewickim do Italii; współpracował w czasopiśmie emigracyjnych powojennych.

Większe znaczenie, niż powieści i satyry polityczne, posiadają humoreski Amfiteatrowa w rodzaju zbioru „AU!“ (1912) oraz przedruki utworów satyrycznych z tygodnika społecznikowskiego lat sześćdziesiątych „Iskry“.

Na lewym skrzydle dziennikarstwa stał również A l e k s a n d e r J a b ł o n o w s k i j (1870—1935), współpracownik czasopisma „Russkoje Słowo“ i in. Jabłonowski wydał szereg opowieści, jak „Oczerki gimnazycznej żizni“ (1901) „Strelcznik Jakow“ (1914) i in. Po r. 1918 wyemigrował do krajów zachodnio-europejskich i został zdecydowanym prawicowcem.

Spośród licznej rzeszy dziennikarzy rosyjskich końca XIX i początku XX w. było wielu utalentowanych fachowców, którzy współpracowali w czasopiśmie różnych kierunków, w Petersburgu, Moskwie i na prowincji. Należeli oni przeważnie do stronnictw lewicowych tym bardziej, że prasa rosyjska była zabarwiona rewolucyjnymi nastrojami. Po przewrocie bolszewickim na emigracji znaleźli się przeważnie wszyscy wybitni dziennikarze, poza nielicznymi, którzy pozostali na terytorium Rosji.

Aleksy Suworin był na początku swej działalności lewicowcem; należał do grona tych rewolucyjnie usposobionych dziennikarzy, którzy po zaboju Aleksandra II, w obliczu wzmagającej się rewolucyjności inteligencji, przeszli na stronę prężądowną.

Jednym z takich był również słynny satyryk, współpracownik „Iskry“ W i k t o r B u r e n i n (1841—1927), który pisywał pod pseudonimem „Hrabia Aleksis Żasminow“. Ten klasyczny pseudonim satyryczny pochodził jeszcze z czasów, gdy ośmieszano wszelki arystokratyzm, to zn. z połowy XIX w. Burenina naśladowało kilku satyryków, przybierających pseudonimy tego rodzaju; m. in., Wł. Sołowjow często podpisywał satyry i parodie pseudonimem „Kniaź Esper

Geliotropow“. Jako długoletni współpracownik dziennika Suworina był Burenin bardzo znanym w społeczeństwie rosyjskim, pozostając w felietonach i recenzjach tymże rubasznym sceptykiem i materialistą, jakim był za czasów „nihilizmu“. Zbiory jego satyr i parodij („Oczerki i parodii,“ 1874; „Chwost. Sobranije parodij“, 1894 i w. in.) świadczą o niezłomności tego swoistego „bohatera naszych czasów“, który nie mógł konkurować z doskonałymi parodystami-wersyfikatorami z lat swej młodości, jak Dymitr Minajew, Mikołaj Szczerbina oraz niezrównany „Kozma Prutkow“.

„Nowoje Wremia“ było świetnie wyposażone w pracowników literackich. Spośród nich wyróżniał się zakochany... w aktorce epoki Mikołaja I, Asionkowej, nieco dziwaczny esteta J e r z y B i e l a j e w. Esteta z ducha, świetny znawca sztuki teatralnej, Bielajew stał na wysokim poziomie kultury literackiej.

Utalentowanym krytykiem był A l e k s a n d e r I z m a j ł o w (1873—1921). W poezji naśladował A. hr. Tołstoja, w krytyce był dowcipny i ostry. Świetnie władając techniką wierszopisarską, Izmajłow w satyrze i parodii był do pewnego stopnia spadkobiercą „Kozmy Prutkowa“. Zebrał swe parodie i satyry w dwu tomach p. t. „Kriwoje Zierkało“ (1908) i „Osinowyj Koł“ (1905).

W latach 1905—1906 ukazało się mnóstwo czasopism i ulotek politycznych, które znikwały bardzo rychło. Na ich łamach nie brakowało utworów polityczno-satyrycznych.

Satyra, nie posiadająca nawet charakteru społecznego, była w owych czasach popularna. Powstały z inicjatywy Aleksandra Kugela i pod kierownictwem Mikołaja Jewreinowa teatr „Kriwoje Zierkało“ („Krzywe Zwierciadło“) był w Petersburgu przed rewolucją wybitną placówką artystyczno-teatralną. W północnej stolicy Rosji powstał po r. 1905 również tygodnik satyryczno-społeczny „Satirikon“, naśladujący słynne czasopismo humorystyczne monachijskie „Simplicissimus“. Po kilku dziesięcioleciach „Satirikon“ został wzorem dla tygodnika „Cyrulik Warszawski“.

„Satirikon“ i „Nowyj Satirikon“ przetrwały długie lata. Liczne drobnomieszczańskie czasopisma satyryczne drugiej

połowy XIX w., w których pisywał niegdyś Czechow, były całkowicie pozbawione artyzmu. „Satirikon“ naprawił ten błąd. Wybitni malarze, jak Mstisław Dobużinskij, Mikołaj Remizow (Re-Mi) i w. in. brali w nim udział narówni z wypróbowanymi pisarzami.

Na czele czasopisma stał A r k a d i u s z A w e r c z e n k o (1881—1926), naśladowca Czechowa, autor mnóstwa humoresek, wydanych w licznych zbiorach („Jumoristiczeskije razskazy“ I—II, 1909—1910; „Wiesiołyja ustrycy“, 1910) i w. in. Awerczenko umarł na emigracji.

Współpracowała w „Satirikonie“ również N a d z i e j a T e f f i (B u c z y ń s k a), tłumaczka poetów polskich, przebywająca obecnie na emigracji, autorka mnóstwa szkiców, przypominających nowele Czechowa. Przedwojenne zbiorki tych opowiadań humorystycznych („Jumoristiczeskije razskazy“ I—II, 1912; „Karusel“ 1913 i in.) zajmują zaszczytne miejsce w literaturze rosyjskiej. Utwory Teffi z doby powojennej świadczą o trwałości talentu autorki. Nie będąc zebrane w osobne zbiorki, są one narazie rozproszone po dziennikach i miesięcznikach. Teffi jest rodzoną siostrą poetki Mirry Lochwickiej — Żiber; pisywała również liryki, nie posiadające znacznej wartości.

W zestawieniu z innymi prądami literatury rosyjskiej końca XIX i początku XX w. twórczość Andrejewa, Gorkija i innych realistów oraz dziennikarzy i satyryków świadczy o pysznym rozkwicie duchowej kultury rosyjskiej owych czasów, kiedy każdy kierunek twórczy torował drogę dla następnej epoki i był jednym z składników nowej tradycji kulturalnej XX w.

V.

MODERNIZM I POCZĄTEK SYMBOLIZMU.

W ciągu ostatnich dwu dekad XIX w. sformowały się w Rosji podstawy chrześcijańskiego liberalizmu, których najpiękniejszym urzeczywistnieniem była twórczość Wł. Sołowjowa. Dzięki tym nowym pierwiastkom poziom rosyjskiej kultury duchowej wybitnie się podniósł. Radykalizujące warstwy kulturalne (inteligencja) znalazły się pod wpływem idei religijno-filozoficznych, które przekształciły nastawienia rewolucyjne. Filozofia religijna, mistycyzm, indywidualizm oraz estetyzm wzbogaciły twórczość duchową.

Indywidualizm podniósł znaczenie jednostki, uwalniając ją od wszechwładnego przedtem społecznikowstwa i wskrzeszając antytezę Puszkina: „poeta“ czyli „twórca“ i „tłum“ czyli „mołoch“. Uzasadnieniem indywidualizmu były dla Rosjan końca XIX i początku XX w. dramaty Henryka Ibsena, filozofia zaś Fr. Nietzschego zawierała podstawy idei „nadczołowieczeństwa“. Podstawy indywidualizmu i „nadczołowieczeństwa“ oraz demonizmu dopatrywano się w twórczości Dostojewskiego. Zbyt powierzchowne pojęcie o „nadczołowieku“ spowodowało pospolity amoralizm, jednocześnie zaś uwolniło jednostkę od wszelkich zobowiązań wobec społeczeństwa; dodatnią stroną tego nastawienia było uwolnienie się twórczości duchowej od społecznikowstwa. Hellenizm Nietzschego wywołał oddźwięk twórczy w duchowej kulturze rosyjskiej. Jednym z licznych przykładów tego mogą służyć pewne pierwiastki w twórczości poety-symbolisty i uczonego-helle-

nisty więczysława Iwanowa oraz jego teoria „mitotwórstwa“ (mifoworzestwo), antyteza pomiędzy „apolinizmem“ i „dyonizyjstwem“, która weszła do zakresu szeregu antytez owych czasów. Przeciwwstawienia hellenizmu i chrześcijaństwa w związku z szerokim zasięgiem zainteresowań religijno-filozoficznych zahaczało częściowo również o filozofię Nietzschego.

Blade i bezładne, jednakże chronologiczne pierwsze, ujęcie nietzscheanizmu na gruncie rosyjskim ukazało się w książce poety Mikołaja Minskiego-Wilenkina p. t. „Pri swietie sowiesti“ („W świetle sumienia“, 1890). Rozpatrując w „świetle sumienia“ podstawy filozofii Nietzschego, autor stał wówczas jeszcze po stronie „społecznikowstwa“, hołdując owym zasadom i w poezji narówni z manifestowaniem upodobań modernistycznych, przy czym niedostatecznie uwzględnił estetyczną stronę w twórczości omawianego filozofa i filologa. Podejście do etyki i jednocześnie do estetyki nietzscheanizmu zostało wyrobione na gruncie rosyjskim nieco później.

Estetyzm w duchowej kulturze rosyjskiej końca XIX i początku XX w. odegrał wyjątkową rolę. Objawy tego możemy znaleźć we wszystkich dziedzinach twórczości o najrozmaitszych odcieniach. Negowanie pojęcia o Pięknie przez poprzednie pokolenia, pochłonięte zainteresowaniem się treścią z uszczerbkiem dla sztuki w twórczości, wywołało w latach osiemdziesiątych wyraźną reakcję. Utylitaryzm i pojęcie o „obowiązku społecznym“ straciły na wartości, dając tym samym możliwość rozpowszechnienia się mniemania o wartości techniki w twórczości duchowej. Poglądy estetyczne były ugruntowane, m. in., na podstawie postulatów Oscara Wilde'a oraz poezji Théophile'a Gautiera.

Filozofia religijna spowodowała przewartościowanie pojęć etycznych i postawienie Dobra ponad wszelkimi wartościami ducha podobnie do tego, jak estetyzm pojęcie o Pięknie wyolbrzymiał do wyłącznej podstawy życia duchowego, składając hołdy angielskiemu dandyzmowi i wskrzeszając tradycje estetyczne angielskie i francuskie trzeciej dekady ubiegłego stulecia.

Tak samo, jak wyolbrzymione pojęcie o indywidualizmie doprowadziło do anarchizmu wszelkich odcieni (indywiduali-

stycznego, mistycznego i t. p.), przesadny estetyzm stał się podłożem kunsztowności, która, zbyt często, górowała nad prawdziwym artystem. Zawierało to niewątpliwie pierwiastki rozkładu, które stanowią pewne niebezpieczeństwo na przyszłość w czasach najwyższego napięcia i rozkwitu kulturalnego.

Rewolucyjność była ujmowana jako „rewolucja ducha“. Pod wpływem Dostojewskiego, którego ideologia została skójarzona z poglądami M. Strachowa, K. Leontjewa, M. Danilewskiego oraz wcześniejszych słowianofilów w rodzaju A. Chomiakowa i A. Grigorjewa, powstała idea rosyjskiego mesjanizmu. W dalszym rozwoju przybrała ona charakter ogólnosłowiański (odrodzenie słowiańskie) szczególnie w twórczości niektórych symbolistów-mistyków.

Antytezy: Rosja a Europa, Wschód a Zachód narówni z antytezami: chrześcijaństwo a poganizm, Biblia a Ewangelia i t. p. były typowymi objawami niepokoju twórczej myśli rosyjskiej.

Niemożliwość przewyciężenia przepaści, która dzieli każde przeciwstawienie, stała się pokusą dla wielu intelektualistów owej znamiennej epoki.

Opierając się na prorocत्वach Wł. Sołowjowa, intelektualiści rosyjscy postawili pytanie co do historycznej misji swego kraju pomiędzy Wschodem a Zachodem. Czasy nieskończonych walk pomiędzy słowianofilami a zachodowcami odrodziły się na nowo podobnie, jak nastroje epoki romantyzmu, kiedy to poddawano analizie nie twórczość poszczególnych przedstawicieli kultury duchowej, lecz zwalczające się wzajemnie kierunki.

W związku z owymi prądami powstał w latach wojny światowej i rewolucji bolszewickiej lewicowy kierunek, którego duszą był socjal-rewolucjonista, krytyk R. Iwanow-Razumnik. Zwclennik narodowo-ludowych podstaw twórczości kulturalnej, nieco paradoksalny w swej ideologii, wysunął jaskrawo sformułowane i poniekąd uzasadnione przez słowianofilizm pojęcie o całkowitej odrębności rosyjskiej kultury od Zachodu. Tą drogą powstał socjalistyczny mesjanizm. Pierwiastki neosłowianofilizmu przetrwały lata

wojny światowej i odrodziły się w teorii „eurazjatyizmu“. Świadczy to o istotnym i głębokim ich podłożu.

Mistycyzm, rozwijający się równocześnie z nacjonalizmem, doprowadził do ujęcia rzeczy i zjawisk ziemskich ze strony metafizycznego ich znaczenia; świat realny stał się odzwierciedleniem świata idei. Ten platonizm o zabarwieniu romantycznym znalazł objawy we wszystkich kierunkach literackich, będąc podłożem dekadentyzmu, modernizmu, symbolizmu, neoromantyzmu i t. p.

„Alles Vergängliche

„Ist nur ein gleichniss“ powiedział Goethe w „Fauscie“.

Ujawnienie tej nieuchwytniej, mistycznej, zagadkowej treści stało się celem twórczości duchowej intelektualistów rosyjskich na progu nowych czasów. Przewartościowanie nastawień poprzedniej epoki utylitaryzmu spowodowało wskrzeszenie zapomnianych poetów i prozaików. Do twórczości literackiej XX w. weszli Baratynskij, Tiutczew, Fet, Leskow, Grigorjew, Leontjew i wielu innych, przedtem negowanych. Uczucia uwielbienia do Puszkina zmanifestowano w rocznicę stulecia dnia jego urodzin (1899), która stała się narodowym świętem kultury i spowodowała wzrost naukowego badania twórczości Puszkina oraz współczesnych mu poetów.

Intelektualistom owych czasów chodziło również o wzbudzenie zainteresowania do „odwiecznych współwędrowców“ wszystkich epok i narodów. Kosmopolityzm wywołał nienasyconą żądzę poznania twórczości Dantego, Lope de Vega, Calderona, Goethego, Novalisa, E.—T.—A. Hoffmanna i innych niemieckich romantyków, angielskich prerafaelitów (A.—Ch. Swinburne, D.—G. Rossetti, R. Browning) oraz poprzedników nowych kierunków, którymi byli Th. Gautier, Ch. Baudelaire, J. Richepin, A. Rimbaud, J.—K. Huysmans, M. Maeterlinck, P. Verlaine, St. Mallarmé, O. Wilde, E.—A. Poe, G. Hauptmann, R.—M. Rilke, St. George...

Do literatury rosyjskiej wkroczyli wówczas również H. Ibsen, Knut Hamsun, August Strindberg i inni „skandynawczycy“ oraz Stanisław Przybyszewski i przedstawiciele „Młodej Polski“, których ceniono narówni z popularnymi oddawna Sienkiewiczem, Prusem, Orzeszkową i w. in., nie mówiąc o Mickiewiczu, Słowackim i Krasińskim.

Pojęcie piękna w twórczości literackiej ówczesnej epoki można określić cytata z Poego, którą obrał Sergiusz Andrejewskij za motto dla zbioru poezji wydanych w r. 1886:

„Beauty is the sole legitimate province of the poem, melancholy is thus the most legitimate of all the poetical tones“.

Dodając do tego zbliżenie się nowych kierunków twórczych do kultury antycznej i jej czołowych przedstawicieli, możemy sobie zdać sprawę z niezmiernie skomplikowanej całości, na którą składały się najrozmaitsze wpływy obce w połączeniu z pierwiastkami rdzennie-rosyjskimi.

Poważne znaczenie w syntetycznym ujęciu tej całości miała praca filozofa, profesora uniwersytetu w Kijowie, Aleksego Gilarowa, drukowana w miesięczniku moskiewskim „Woprosy filozofii i psychologii“ („Zagadnienia filozofii i psychologii“); następnie ukazała się ona w formie książkowej p. t. „Predsmiertnyja mysli XIX wieku wo Francii“ (1901). Analizując twórczość impresjonistów i symbolistów francuskich i belgijskich „fin de siècle“, autor wykrył podstawę ich nastrojów, tajemnicę przepięknej techniki i złożył dowody wnikliwej twórczej w tłumaczeniach, ścisłych a zarazem poetyckich, poszczególnych utworów.

Narówni z nowymi kierunkami literatury zachodnio-europejskiej znaczny wpływ na twórczość rosyjską za czasów modernistów i symbolistów wywierała kultura antyczna i piękno Hellady i potęga Rzymu stanowiły obfite źródło natchnień. Zaznaczyć należy przy tym wybitną rolę kulturalną uniwersytetu petersburskiego. Tak samo, jak badania przez profesora Aleksandra Wesełowskiego z dziedziny literatury i folkloru narodów zachodnio-europejskich szerzyły wśród społeczeństwa zainteresowanie kulturą Zachodu,— wykłady i prace profesora Tadeusza Zielińskiego były podstawą zbliżenia się słuchaczy i czytelników do piękna Hellady. Mistrzowskie tłumaczenia prof. Zielińskiego dramatów Sofoklesa, poematów Owidiusza i w. in. stanowią poważną pozycję w literaturze rosyjskiej XIX—XX w. w., narówni z tłumaczeniami dzieł zachodnio-europejskich przez A. Wesełowskiego i jego uczniów.

Przyjaciel prof. Zielińskiego, poeta i uczony hellenista Innocenty Annienskij, zdobył sławę przede wszystkim jako

tłumacz utworów Eurypidesa. Trzecim hellenistą był poeta Więczyśław Iwanow, przyjaciel Zielińskiego i Annińskiego, tłumacz Bakchylidesa, Alkeusza, Sapfo, Ajschylosa i w. in., nie mówiąc o poetach Odrodzenia Włoskiego.

W twórczości duchowej każdy istotnie nowy kierunek powoduje sądy o całokształcie poprzedniej epoki i najczęściej ją zwalcza, aby wskrzesić wartości z czasów o wiele dawniejszych i jednocześnie uutorować drogę następnemu pokoleniu. W rozwoju danego kierunku posiadają zawsze poważne znaczenie wpływy obce.

Na progu XX w. taką rolę w sztuce teatralnej spełniła działalność K. Stanisławskiego, w filozofii — twórczość Wł. Sołowjowa i jego następców, w literaturze — modernizm i symbolizm. W sztukach plastycznych rolę tę spełniło petersburskie ugrupowanie „Mir Iskusstwa“ („Świat Sztuki“), do którego zorganizowania w znacznej mierze przyczynił się S e r g i u s z D i a g i l e w (1871—1929). Należy wziąć pod uwagę synkretyczny charakter rozkwitu duchowej kultury rosyjskiej w końcu XIX i na początku XX w., aby ocenić znaczenie tego ugrupowania: rola jego była znaczną zarówno w sztukach plastycznych, jak w rozwoju sztuki teatralnej, muzyki i literatury.

Diagilew był typową postacią uniwersalnego talentu owej epoki: śpiewak, muzyk i kompozytor, znawca i wielbiciel teatru, sztuk plastycznych i literatury. Poza tym był Diagilew obdarzony prawdziwym talentem organizatora. W drugiej połowie XIX i na początku XX w. Rosji nie brakowało kulturalnych mecenatów z warstwy burżuazji, której centrum była głównie Moskwa. Byli to przeważnie zamożne rodziny staroobrzędowców (staroobriadcy), jak: Morozowowie, Szczukinowie, Tretjakowowie, Mamontowie, Riabuszinscy i in. Nauka, sztuka i literatura mają dużo do zawdzięczenia szerokiemu poparciu wielu z tych kupców moskiewskich. K. Stanisławski-Aleksejew również należał do zamożnej rodziny kupieckiej; był on świetnym organizatorem narówni z Diagilewem.

Ten ostatni był kuzynem D y m i t r a F i ł o s o f o w a, przyjaciela Mereżkowskiego, autora mnóstwa artykułów na tematy literatury, sztuki i religii, zebranych częściowo w trzech

tomach („Słowa i Żiźń“, 1908; „Nieugasimaja Łampada“, 1910, „Nowoje i Staroje“, 1910). Filozofów był współwyznawcą idei, które były drogą tak Mereżkowskiemu, jak również i Hippius. Ten petersburski triumwirat odegrał wybitną rolę w ruchu kulturalnym XIX—XX w. w. Wyemigrowawszy w r. 1920 do Polski, Filozofów, Mereżkowski i Hippius założyli dziennik „Za Swobodu!“ („Za wolność“), którego redaktorem był Filozofów.

Gdy w latach osiemdziesiątych petersburski miesięcznik „Siewernyj Wiestnik“ („Zwiastun Północny“) przeszedł do rąk literatki L. Gurewicz i filozofa oraz krytyka A. Wołyńskiego-Fleksera, Mereżkowski, Hippius i Filozofów, razem z poetą M. Minskim zostali współpracownikami tego pisma. Należał do nich również T. Sołogub. Nowy ruch kulturalny zajął przodującą pozycję, kiedy w Petersburgu zjawił się młody Diagilew. Około 1890 r. powstało w stolicy kółko młodych „zachodowców“ — wielbicieli sztuki, muzyki, baletu i poezji. Ich ulubieńcami byli graficy: Aubrey Beardsley, Forain, Steinlen i in. oraz malarzy-impresjoniści: Degas, Courbet, Corot, Daumier, Renoir, Lenbach, Whistler i w. in. Uwielbienie muzyki Czajkowskiego kojarzyło się w tym kółku z entuzjazmem dla twórczości Wagnera i w związku z tym ostatnim — do przyjaciela jego, Nietzschego.. Założyciele tego kółka: W. Nuwel, Al. Benois, D. Filozofów, L. Bakst (Rosenberg) i in. byli albo malarzami, jak Leon Bakst i Aleksander Benois, albo też wielbicielami muzyki, literatury, sztuk pięknych.

Diagilew zajął w tym kółku stanowisko wybitne. Był on duszą urządzonych przez swych przyjaciół wystaw sztuki zachodnio-europejskiej. Zamiarem tych entuzjastów było obalenie szablonowych poglądów społeczeństwa na sztukę, jako na odbicie życia celem propagowania idei społecznych. W połowie XIX w. społecznikostwo ujarzmiło malarstwo narówni z literaturą, chociaż nie brakowało zamiłowania do sztuki staroruskiej i ludowej (w związku z nowopowstałymi poglądami na ludowość i narodowość). Za staroruski styl uważano prawie wyłącznie t. zw. baroko moskiewskie XVII w., przeciążone detalizacją i jaskrawością, któremu hołdował, m. in., Włodzimierz Stasow. Sztukę ludową „upiększano“ w ce-

lach zdobniczych. Na tym tle powstał „styl rosyjski“, nie posiadający walorów artystycznych. Szkoły zdobnictwa i sztuki stosowanej oraz petersburska Zachęta Sztuk Pięknych (Obszczestwo pocszczrenija chudożestw) wyrobiły poniekąd szablonowość. Akademia Sztuk Pięknych (Akademija Chudożestw) była od czasu do czasu terenem walk pomiędzy postępową mniejszością a szablonową większością.

Młodzi malarze, po ukończeniu Akademii, pracowali na własną rękę, doznając hojnego poparcia ze strony osób prywatnych. Do grona tych młodych, którzy poszukiwali dróg na Zachód, gdzie za owych czasów wzrastał impresjonizm, należeli: portrecista Walenty Sierow, pejzażysta Isaak Lewitan, „rosyjski prerafaelita“ Michał Niestierow, impresjoniści Konstanty Korowin i Aleksander Gołowin i w. in.

Tak powstał „Mir Iskusstwa“ („Świat Sztuki“), któremu sztuka a zarazem literatura rosyjska mają tak dużo do zawdzięczenia. Ubóstwiano w tym gronie Wiktora Wasniecowa, którego styl polegał na połączeniu pierwiastków malarstwa staroruskiego i bizantyńskiego z podstawami zachodnio-europejskiego impresjonizmu. Helena Polenowa i Jan Bilibin wyrobili styl dekoracyjny w ilustracjach do bajek i bylin rosyjskich i t. p. nie bez wpływu Wasniecowa; Michał Wrubel, którego sztuka stanowiła sama przez się odosobniony świat, w owych czasach mistycyzmu i symbolizmu był czciony jako prorok i nadczyłowiek.

Grono członków „Mir Iskusstwa“ stale się powiększało; weszli do niego wytworny esteta Konstanty Somow, malarz i grafik Eugeniusz Lanceray i w. in. Poglądy estetyczne szerzone przez „Mir Iskusstwa“, spowodowały przewrót również i w sztuce graficznej. M. in. mistrzyni drzeworytnictwa, A. Ostroumowa-Lebediewa, zawdzięcza sławę swemu uczestnictwu w „Mir Iskusstwa“.

Gdy, po dłuższej przerwie, w r. 1910 wystawy pod tym samym hasłem zostały wznowione, brało w nich udział wielu z dawnych członków tego ugrupowania oraz kubista Konstanty Petrow-Wodkin, impresjonista Borys Kustodijew, graficy: Sergiusz Czechonin, Jerzy Narbut, Mstisław Dobużinskij i w. in. Jednakże w owym, późniejszym czasie „Mir Iskusstwa“

posiadał poważnego rywala: „Sojuz russkich chudożników“ (Zjednoczenie malarzy rosyjskich).

Gdyby „Mir Iskusstwa“ był wyłącznie ugrupowaniem artystów-malarzy, nie posiadałby wybitnego znaczenia w całokształcie rozkwitu nowej kultury duchowej w Rosji. Rola jego była tym znaczniejsza, że poczynając od jesieni 1898 r. do końca 1904 r. Diagilew wydawał miesięcznik artystyczno-literacki „Mir Iskusstwa“, który propagował nową sztukę zachodnio-europejską i rosyjską, piękno architektury klasycznej, sztukę staroruską i średniowiecznej Europy.

Diagilew wskrzesił twórczość malarzy rosyjskich XVIII-XIX w. w., wystawa zaś portretów rosyjskich z okresu ostatnich lat 150 w r. 1904, zorganizowana przez Diagilewa, była prawdziwą rewelacją, której wynikiem był szereg prac badawczych z zakresu historii sztuki rosyjskiej. Ta dziedzina zajmowała przed tym z nielicznymi wyjątkami miejsce równorzędne z archeologią. W połowie XIX w. moskiewski profesor T. Busłajew dał początek badaniom naukowym sztuki staroruskiej oraz jej źródła — sztuki bizantyńskiej. Uczeń tak, wielkiej miary, jak Uspenski, Kondakow i in., poświęcili się pracom, z zakresu malarstwa staroruskiego i bizantyńskiego. Jednakże sztuka rosyjska w całokształcie pozostawała nieznaną i, co najważniejsze, w społeczeństwie brakowało zainteresowań tą dziedziną. Dopiero „Mir Iskusstwa“ zapoczątkował ożywienie, które wzrastało bardzo szybko. Wspaniałe prace Igora Grabaria, Pawła Muratowa i in. świadczą o tym dobitnie.

Aleksander Benois, znawca sztuki zachodnio-europejskiej, i niestrudzony jej badacz, wskrzesił piękno Petersburga, negowane przedtem przez szereg pokoleń, i poświęcił się również badaniom rosyjskiego baroka, „rococo“ i stylu „empire“. Wszystkie te zainteresowania znalazły odgłos na łamach miesięcznika „Mir Iskusstwa“ narówni z nowym podejściem do sztuki ludowej, w znacznej mierze spowodowanym przez twórczość Wasnecowa, Polenowej i Bilibina.

Co się tyczy Diagilewa, był on organizatorem głośnej wystawy sztuki rosyjskiej w Paryżu w r. 1906 oraz koncertów muzyki rosyjskiej na Zachodzie.

Od r. 1909 do śmierci w r. 1929 wystawiał Diagilew balety rosyjskie („les ballets russes“), w których brało udział wielu Polaków, oraz opery rosyjskie przy udziale najwybitniejszych malarzy z grona „Mir Iskusstwa“. Współpracowali z Diagilewem również słynny malarz, Mikołaj Roerich, twórca monumentalnego stylu w malarstwie rosyjskim, i Natalia Gonczarowa, która jednocześnie z Borysem Stelleckim wprowadziła do współczesnego malarstwa pierwiastki techniki staroruskich obrazów świętych (ikony) oraz fresk.

Charakterystyczną cechą epoki modernizmu i symbolizmu w Rosji był synkretyzm. Z tego powodu wyświetlenie ruchu literackiego zmusza do wtargnięcia na inne płaszczyzny twórczości duchowej.

Jaskrawym przykładem tego było wystawienie w Moskwie przez S. Mamontowa, organizatora niezależnego teatru operowego, dramatycznej bajki w stylu ludowym A. Ostrowskiego „Snieguroczka“ („Snieżka“) w opracowaniu muzycznym M. Rimskiego-Korsakowa i z dekoracjami i kostiumami W. Wasniecowa. Było to początkiem epoki artyzmu w sztuce operowej narówni ze słynnym wystawieniem w Petersburgu w r. 1907 baletu „Pawilon Armidy“ z tekstem, ułożonym przez A. Benois, z jego dekoracjami i kostiumami oraz muzyką M. Czerepnina, ucznia Rimskiego-Korsakowa. Wówczas zdobył sławę baletmistrz M. Fokin, słynny uczestnik baletów Dialigewa.

Balet i opera w opracowaniu mistrzów muzyki rosyjskiej i słynnych malarzy datują się od owych czasów.

Sprzyjał temu rozwój muzyki rosyjskiej. Mistrzem kompozytorów petersburskich był Rimskij-Korsakow, którego uczniami byli Aleksander Głazunow, Mikołaj Czerepnin i w. in. Wychowankiem petersburskiego konserwatorium jest również Sergiusz Prokofjew, który współpracował z Diagilewem narówni z Igorem Strawinskim.

W Moskwie teoretyk Sergiusz Taniejew mógł się poszczycić tak wybitnymi uczniami, jak Sergiusz Rachmaninow i Aleksander Skriabin. Do grona muzyków moskiewskich należał również Mikołaj Medtner. Brat jego, Emil, filozof i muzykolog, zwolennik poetów-symbolistów i wielbiciel Wagnera

oraz Nietzszego, występował w literaturze pod pseudonimem „Wolfing“ jednocześnie z Leonidem Sabaniejewem, zwolennikiem symbolizmu i mistykiem, badaczem twórczości Skriabina.

Typowo rosyjski charakter twórczości muzycznej cechuje przede wszystkim melancholia pieśni ludowych, która pośrednio albo bezpośrednio stanowi podstawę nastrojów w utworach kompozytorów rosyjskich XIX—XX w. w. Ten melancholijny nastrój odpowiadał duchowym cechom mieszkańców bezkrajnych przestrzeni stepowych, obdarzonych właściwością marzycielstwa, zawierającego pierwiastki głębokiego liryzmu a zarazem pierwotnej żywołowości. Poza tym swoista rytmiczność w utworach muzycznych Rosjan zawiera urok świeżości i pierwotności. Nie oznacza to bynajmniej, że muzyka rosyjska jest prymitywną; wręcz przeciwnie: w rozwoju twórczości muzycznej w Rosji odegrali wybitną rolę narówni z „wagnerjańcem“ Aleksandrem Sierowem, żywołowym Modestem Musorgskim, wielobarwnym Aleksandrem Borodinem szereg innych, jak liryczny Piotr Czajkowski, naukowo-dokładny kontrpunktysta Sergiusz Taniejew (nauczyciel Rachmaninowa), rdzennie-rosyjski muzyk Antoni Arenskij, rozmiłowany w boskiej grze kojarzeń dźwiękowych Anatol Ladow i w. in.

Składniki, wprowadzone do wszelkich dziedzin rosyjskiej kultury duchowej na początku XX w., sfermentowały podłoże kulturalne Rosji przed wojną światową. W ciągu trzydziestu lat (1884—1914) społeczeństwo rosyjskie przekształciło się duchowo, wzbogacając się kulturalnie.

Wracając do ostatniej dekady XIX w., należy wskazać na rolę literacką miesięcznika „Mir Iskusstwa“, który po upadku czasopisma modernistów „Siewiernyj Wiestnik“ był ostoją modernistów i symbolistów (Mereżkowski, Hippus, Sołogub, Briusow, Balmont i w. in.).

Współpracowali w nim również niezależni myśliciele: Rozanow i Szestow. Na jego łamach ukazało się kilka artykułów Wł. Sołowjowa, m. in., o Mickiewiczu. Poza tym zewnętrzna szata miesięcznika, do której członkowie ugrupowania

przywiązywali dużą wagę, spowodowała przewrót w sztuce graficznej.

W tymże roku ukazał się w Petersburgu pierwszy zeszyt miesięcznika „Iskusstwo i chudożestwiennaja promyszlennost” („Sztuka i przemysł artystyczny”), którego głównym współpracownikiem był Wł. Stasow, związany ideowo z poprzednią epoką; mimo pieczołowitego wykonania graficznego, miesięcznik ten, będący wzorem wytworności w owych czasach, nie wytrzymuje porównania z czasopismem Diagilewa. Po r. 1898 wzorowano się na elegancji tego nowego czasopisma. Powstałe w Moskwie prawie jednocześnie wydawnictwo symbolistów „Skorpion”, którego almanachy, zbiory poezji i t. p. były nacechowane prostotą a zarazem wytwornością, sekundowało w elegancji wydawnictwu petersburskich „zachodowców”. Na czele „Skorpionu” stali S. Polakow i mistrz symbolizmu W. Briusow. Wzmagający się ruch symbolistyczny spowodował powstanie innych wydawnictw. Filiami „Skorpionu” zostały po kilku latach „Musagetes” i „Alejona”, Poza tym w r. 1903 poeta S e r g i u s z K r e c z e t o w (S o k o ł o w, 1879—1936) założył w Moskwie wydawnictwo „Grif”, słynne z pięknie wydawanych almanachów i zbiorów poezji. Od tej pory powstał zwyczaj, że ugrupowania poetów posiadały własne wydawnictwa, konkurujące pomiędzy sobą elegancją czcionek, formatów, okładek i ozdób, powierzanych czołowym artystom.

„Mir Iskusstwa” można porównać do „Życia”, następcę zaś jego, wydawany przez Briusowa w Moskwie w ciągu pięciu lat (1901—1902) miesięcznik literacko-artystyczny „Wiesy” („Waga”) — z „Chimera”. W Moskwie również ukazywał się, założony przez M. Riabuszińskiego, miesięcznik artystyczno-literacki „Zołotoje Runo” („Złote Runo”, 1906—9), hołdujący nowym kierunkom w twórczości. Kijowski miesięcznik artystyczny „Iskusstwo i pieczatnoje deło” („Sztuka i praca drukarska”, 1910—14), będący ostoją nowych kierunków w malarstwie i grafice, swą wytwornością przypominał „Mir Iskusstwa”.

W samym Petersburgu „Mir Iskusstwa” zapoczątkował wyjątkowe ożywienie w zakresie wydawnictw artystycznych

z dziedziny historii sztuki. Wystarczy wskazać na słynne miesięczniki: „Chudożestwiennyja sokrowiszcza Rossii“ („Artystyczne skarby Rosji“, 1901—7) A. Benois oraz „Staryje Gody“ („Stare lata“, 1907—16) P. Wejnera.

Ruch artystyczny w sztukach plastycznych, teatrze, balecie, muzyce był tak głęboko spokrewniony z prądami filozoficzno-religijnymi i literackimi, że nie wolno w przekroju nowszej literatury rosyjskiej pomijać tych dziedzin twórczości zarówno, jak i filozofii religijnej. Na tym tle realizm, ruch rewolucyjno-społeczny oraz modernizm i ożywienie myśli filozoficzno-religijnej nabierają innej, głębszej, o wiele istotniejszej wartości.

Idealistyczne i symbolistyczne nastawienie współpracowników miesięcznika „Sierwiernyj Wiestnik“, nprz. działalność Mereżkowskiego, jego żony Hippus i Fikosofowa w petersburskich „Zebrańiach religijno-filozoficznych“ (1901—3), które się przekształciły w „Towarzystwo“ o szerokim zasięgu społecznym, petersburski miesięcznik „Nowyj Put“ („Nowy Szlak“, 1903—4), wydawany pod kierownictwem Mereżkowskiego i przy udziale Rozanowa, poetów-symbolistów i t. p. — wszystkie te objawy niezmiernie ożywionego ruchu umysłowego świadczą o tym, że duchowa twórczość rosyjska w jej całości była skierowana ku wyżynom odwiecznych wartości życia, nie ztracając jednocześnie podłoża rzeczywistości.

Rzeczywistość natomiast również posiadała odwieczne prawa. Przekształcenie życia społecznego i państwowego, nastroje rewolucyjne znalazły odbicie w twórczości duchowej. Poczucie rzeczywistości, które zanikało wśród szerszych warstw radykalizującej inteligencji, znajdowało o wiele głębszy, a zarazem istotniejszy, oddźwięk wśród tych właśnie warstw kulturalnych, które Gorkij odsądził od czci i wiary w swym dramacie „Diety Sołnca“. Przeczucia i przewidywania nowej epoki w życiu całej Rosji, proroctwa i ostrzeżenia pochodziły z grona tych czołowych przedstawicieli rosyjskiej kultury, posiadających istotnie głębokie doświadczenie duchowe.

Na przełomie dwu stuleci takim wodzem był D y m i t r M e r e ż k o w s k i j (ur. 1865). Jego poezje („Stichotwo-

renija“, 1888; „Simwoły“, 1892; „Sobranije Stichow“, 1904 i in.) świadczą o „przewyciężeniu“ społecznikowstwa i chorobliwego liryzmu Nadsona w imię ogólnoludzkich wartości ducha. Pod tym względem charakterystycznym utworem jest sentymentalny poemat „Wiera“ (1890). W każdym razie Mereżkowskij jako poeta posiada zasługi ze względu na staranną technikę wierszopisarską.

Wszechstronność Mereżkowskiego znalazła objaw w dramatach, powieściach, notatkach z podróży, szkicach na tematy filozoficzno-religijne i literackie, pracach o L. Tołstoju i Dostojewskim, o Gogolu, o Lermontowie i w. in. Tłumacz tragedij helleńskich, nowel odrodzenia włoskiego i in., Mereżkowskij złożył dowody uniwersalizmu swych zainteresowań w zbiorze studiów o Puszkynie, Flaubert'ie, Ibsenie i in. („Wiecznyje sputniki“, 1897). W książce p. t. „O przyczynach upadka i o nowych teczeniach sowremennoj russkoj literatury“ (1893) udowodnił upadek artyzmu w literaturze rosyjskiej, spowodowany zaniedbaniem techniki literackiej, oraz wskazał na rolę nowych kierunków w odrodzeniu pojęcia o Pięknie.

Hellada była dla Mereżkowskiego „Zemią obiecaną“, — Pięknem, jego drugim krajem rodzimym. Pod wpływem Nietzschego hellenizm nabrał w poglądach Mereżkowskiego wartości, równej z chrześcijaństwem; różnica polegała na tym, że hellenizm, według Mereżkowskiego, był religią płci, chrześcijaństwo — religią ducha. Stanowiło to jedną z ulubionych antytez pisarza, którego światopogląd stale opierał się o przeciwstawienia: Dobro i Zło, Chrystus i Antychryst, i t. d. Pomiędzy dwiema krańcowościami istnieje przepaść, tajemnica. Z tych tajemnic składał się świat Mereżkowskiego.

Za główne dzieło swego życia Mereżkowskij uważał apostołstwo w imieniu „Trzeciego Państwa“, które ma być Państwem Ducha Świętego, kiedy to Pan Bóg Ojciec i Syn i Duch Święty będą panowali w blasku wieczności. Doktryna chrześcijańska pozbawiła, zdaniem Mereżkowskiego, Chrystusa-syna Bożego — człowieczeństwa: zamiast Bogoczłowieczeństwa powstała idea Człowieczeństwa, znajdująca wyraz w Caesaropapizmie, w pojednaniu Autokracji z Orto-

doksją. Doprowadziło to do upadku idei chrześcijaństwa, która powinna być odrodzona przez Demokrację i Teokrację. Dla Mereżkowskiego te pojęcia są odwiecznymi symbolami wolności i dobra, które same przez się nie mogą istnieć bez miłości. Rosyjska rewolucja, zdaniem Mereżkowskiego, powinna prowadzić człowieczeństwo od autokracji poprzez demokrację do teokracji, czyli do Państwa Ducha Świętego.

Rozczarowanie w ruchu rewolucyjnym 1905 r. spowodowało wyjazd Mereżkowskiego razem z żoną, Zinaidą Hippus, i przyjacielem D. Fiłosofowem, do Paryża, gdzie wydali oni zbiór pamfletów politycznych p. t. „Le Tzar et la revolution“. Byli oni również przeciwnikami wojny, w r. zaś 1920 wyemigrowali do Polski, gdzie wydali zbiór artykułów, potępiając bolszewizm („Carstwo Antichrista“, 1921).

W pracy „Prorok ruskiej rewolucji“ (1906) Mereżkowskij wykrył w Dostojewskim proroka nihilizmu i rewolucji, żywiołowej potęgi Zła, przez które człowieczeństwo dojdzie do uświadomienia istotnego Dobra. W świetnie ujętym dziele o L. Tołstoju i Dostojewskim („L. Tołstoj i Dostojewskij. — Żizń. Tworczestwo. Religija“, 1901; wyd. osobne I—II, 1903) Mereżkowskij przeciwstawił Tołstoja, jako wielkiego poganina, Dostojewskiemu — wielkiemu chrześcijaninowi. Wyniki analizy na podstawie tej antytezy twórczości i poglądów obydwu pisarzy stanowią poważną zasługę Mereżkowskiego jako krytyka literackiego. Mesjanizm rosyjski w ujęciu Dostojewskiego wywarł tak głębokie wrażenie na Mereżkowskim, że w przededniu rewolucji 1905 r., poglądy jego jako zachodowca uległy poważnej zmianie. Rewolucyjny mesjanizm jego i Hippus powinien być wytłumaczony przez ten wpływ Dostojewskiego.

Podstawowym dziełem Mereżkowskiego pozostaje trylogia jego „Christos i Antichrist.“ Ukazała się ona w ciągu przełomowego piętnastolecia 1890—1905 w miesięcznikach modernistów pod tytułami „Smiert' Bogow — Julian Odstupnik“, „Woskresszije Bogi — Leonardo da Vinci“, „Piotr i Aleksej“ (wyd. osobne, 1896 r., 1902 r., 1905 r.). Autor oparł się o epoki, w których najwyraźniej zostały uwidocznione cechy czasów przełomowych. Oczywiście styl każdej z tych epok

(IV, XVI, XVIII w. w.) został uwzględniony, chociaż autor oddał przede wszystkim ducha swej epoki i utworzył dzieło mu współczesne. Ponad ścisłością historyczną góruje twórczość poetycko-obrazowa. W epokach przełomowych, według Mereżkowskiego, dwie równoległe prawdy, Dobra i Zła, zostają ujawnione jako istotna wartość. Każda taka epoka jest owiana głębokim pesymizmem. Pastelowe kolory „Trylogii“ wykluczają wszelką jaskrawość nawet tam, gdzieby ona się przydała. Nie jest dziełem przypadku, że w malowniczym obrazie proklamowania Juliana Augustem autor odtwarza piękny pejzaż jesienny. Pożegnalne nastroje jesienne spełniają w „Trylogii“ rolę głównego lejtmotywu, jednego z wielu, którymi to dzieło jest przeplątane. Przy tym pojęcie o czasie pozostaje formułą zewnętrzną; nie ogranicza i nie określa ona istoty rzeczy.

Poważnym rywalem i poprzednikiem Mereżkowskiego, jako wskrzesiciela epoki Juliana-Apostaty, był Henryk Ibsen. Jednak „Julian“ niczym nie przypomina tragedii „Cesarz i Galilejczyk“ wielkiego Norwega. Virgiliuszem Mereżkowskiego w pierwszej części „Trylogii“ był Ammian Marcellin, którego Mereżkowskij umieścił nawet w swym „Julianie“ jako jednego z bohaterów. Ammian Marcellin, słynny historyk IV w., był zwolennikiem Juliana Apostaty; tak samo, jak tragiczny cesarz, typowy „enfant de siècle“, wahał się pomiędzy Olimpem a Golgotą.

Mereżkowskij nawet wbrew świadomości, wbrew woli twórczej poruszył ogrom przeżyć społeczeństwa, które na progu każdej nowej epoki wyrzekało się swych ukochanych bóstw. Biorąc do rąk jakieś opowiadanie, czytelnik jest przygotowany na rozwój wypadków w ściśle określonym przez autora czasie. „Trylogia“ Mereżkowskiego jest jednym ze szczęśliwych wyjątków tego rodzaju naracyjny: pojęcie o czasie pozostaje formułą zewnętrzną, nie ograniczając i nie określając istoty rzeczy. Chodzi przede wszystkim o rzeczy odwieczne i o piękno nieśmiertelnej dla całej Europy — kultury helleńskiej.

Z szeregu sformułowań i obrazów tego pojęcia w „Trylogii“ najistotniejszym jest obraz Afrodyty-Anadiameny. Jej

właśnie składa ofiarę kochającego serca młody Julian. Posąg bogini, zgodnie z przypowiednią o odrodzeniu kultury helleńskiej w pierwszej części „Trylogii“, odnajdują w Italii, w XVI w.; czciciel „Il Primo Motore“ — Leonardo da Vinci — robi cyrklem pomiary jej boskiej postaci. Śmiertelna jednak nuda ogarnia Leonarda, gdy przypatruje się w pałacu Lodovica Moro i w ogrodzie „Paradiso“ nieudolnemu wskrzeszeniu antycznego piękna podczas przepysznej zabawy. — Nareszcie tą samą boską postać z wielkim trudem zdobywa Piotr I do „Paradiso“ Północy, swego Petersburga i wyprawia ku jej czci uczty, nie zastanawiając się nad istotnym pięknem zimnej, jak marmur, wskrzeszonej Hellady.

Lecz chrześcijaństwo potępiał w ciągu wieków nieskazitelne piękno Hellady i, w mniemaniu najbliższego ucznia Leonarda, Giovanni Beltraffio, oraz w zrozumieniu „odrodzonego dla „europeizacji“ społeczeństwa Grodu Piotra — Afrodyta-Hellada pozostaje „Białą Diablicą“. Napróżno, stara się Julian wskrzesić misteria bachiczne: wielkie święto staje się orgią mętów ulicznych. Napróżno wielki Leonardo wierzy w odrodzenie myśli helleńskiej: potępiona przez Savonarolę, zostaje ona narzędziem Lucyfera. Napróżno Piotr wprowadza europeizowany Hellenizm w życie swej stolicy: zostaje on sprofanizowany przez karykaturalne odbicie na tle ruin prastarego piękna Rusi średniowiecznej.

Julian przyszedł zapóźno, aby wskrzesić bogów Hellady. Leonardo kroczy we mgle poranku, torując potęgą myśli drogę przyszłym pokoleniom. Piotr przyszedł w porę, aby urzeczywistnić siłą woli piękne marzenie i loty myśli.

Ideą historiozoficzną Mereżkowskiego jest tragizm ludzi, mijających się z epoką. Ten tragizm polega na niemożliwości zatrzymania dziejów ludzkości (Julian) lub przyspieszenia (Leonardo), lecz nawet wprowadzenie idei dojrzałej do urzeczywistnienia doprowadza do tragizmu wielkich a koniecznych ofiar (Piotr). Uczucie — myśl — wola. Takie to tytuły symbolizują „Trylogię“ Mereżkowskiego jako podstawowe dzieło tego pisarza, który w swej myśli twórczej do dziś dnia pozostaje wiernym dawniejszym poglądom.

Druga trylogia Mereżkowskiego jest zaczerpnięta z now-

szej historii Rosji: dramat „Pawieł I“ (1909) i romanse: „Aleksandr I“ (I—II, 1911—12), oraz „14-go Diekabria“ (1922). „Pawieł I“, symbol Caesaropapizmu, przyszedł zapóźno, grudniowcy-dekabryści zaś — zawcześniej. Ulubiona koncepcja Mereżkowskiego odbiła się w tej trylogii zbyt wyraźnie i stała się schematem, co świadczy o upadku jego talentu. Jestto w twórczości jego „bis in idem“.

Późniejsze jego utwory świadczą o dekadentyzmie: „Tutankamon na Kritie“ (1925) oraz „Messija“ (I-II, 1928) zawierają charakterystykę postaci epoki upadku, nieomal aleksandrynizmu w przeciwstawieniu do prorocत्व nowych czasów odrodzenia. Elementy religii egipsko-kreckiej, zestawione z pierwiastkami chrześcijaństwa, nie są zbyt przekonujące. W zbiorze rozmyślań „Tajna troich“ (1925) autor omawia tematy oddawna przez niego przeanalizowane. Nie mniej jednak szereg myśli Mereżkowskiego głęboko wzrusza czytelnika, jak nprz., trafne ujęcie staro-egipskiego poglądu na zmartwychwstanie całej istoty ludzkiej — w duchu i w ciele.

Dwutomowy romans „Napoleon“ (1929) ma za podstawę życie bohaterskiej jednostki, znajdującej się w wirze odwiecznej walki Dobra i Zła.

Antytezy Mereżkowskiego, na których autor zawsze budował syntezę, posiadają charakter eschatologiczny w takich utworach, jak „Messija“ i „Tajna troich“. Przerażające ciemności i promienujące światło, bezdenność śmierci i nieskończoność życia, którą zwiastował Chrystus, zmartwychwstały w duchu i w ciele — oto zasadnicze antytezy Mereżkowskiego, zdradzającego w ciągu ostatniego piętnastolecia utajony lęk przed myślą o zgonie, o zaniku wszelkich cech jednostki po jej śmierci.

Jedynym zbawieniem ze śmiertelnego prerażenia jest dla Mereżkowskiego żywa i niezłomna wiara w przyjście Chrystusa na ziemię tak w duchu, jak i w ciele. Idea wcielenia Syna Bożego zgodnie z Ewangelią i z poglądami ojców kościoła chrześcijańskiego stała się dla Mereżkowskiego podstawą jego światopoglądu. Od szeregu lat pisarz studiuje dzieła ojców kościoła, prace teologów i filozofów oraz history-

ków religii starożytnego Wschodu, dopatrując się w tych źródłach wiedzy dowodów swych przekonań, i wywnioskując, że światło zwycięży ciemności odwiecznej nocy śmierci.

Wyniki badań ujął Mereżkowskij w postaci rozumowań na podstawie danych naukowych. Fragmentarność cechująca jego ostatnie dzieła, a przede wszystkim komentarz do Ewangelii p. t. „Iisus Niezwiastnyj“ (I, 1931; II-1-2, 1933), przypomina kompozycyjnie dzieła filozoficzne Szestowa.

Wyświecenie na nowo życia Chrystusa-Mesjasza zostało ostatnio rozszerzone przez Mereżkowskiego w analizie poglądów Apostoła Pawła i Św. Augustyna („Paweł—Augustin“, 1937), których autor uważa za proroków zbliżającego się przyjścia Chrystusa na ziemię.

Jako publicysta, nie był Mereżkowskij bezstronnym świadkiem wydarzeń dziejowych swej epoki: szereg jego artykułów na tematy aktualne mają charakter metafizyczno-retoryczny. Zresztą teoretyzowanie mistyczne głowy tak zw. neochrześcijaństwa rosyjskiego nałożyło piętno teoretyzacji na wiele z jego wystąpień na zebraniach religijno-filozoficznych.

Zona Mereżkowskiego, Zinaida Hippus (czyli Gippus, ur. 1868) jest znaną przede wszystkim jako poetka i nowelistka. Pisywała poza tym obszerne powieści dramaty, szkice krytyczno-literackie i polityczne. Swoisty talent Hippus cechował jej utwory, które ukazywały się jeszcze na łamach miesięcznika „Siewiernyj Wiestnik“ obok poezji Sołoguba, liryk i artykułów Mereżkowskiego i Minskiego, studiów Wołynskiego. Propagowanie Nietzschego, Ruskina, Maeterlincka, Baudelaire'a, przekształcenie podstaw twórczości kulturalnej w Rosji, podniesienie poziomu techniki wierszopisarskiej — wszystkie te zadania owego miesięcznika były równocześnie zadaniami Hippus. Przez dłuższy okres czasu jej petersburski salon był ostoją modernizmu i symbolizmu jako placówka duchowego wodza nowych kierunków. Na emigracji w Paryżu, gdzie obecnie bawi z Mereżkowskim, Hippus pozostaje w swej roli wodza adeptów nowego wyznania.

Jej abstrakcyjny i elegancki styl fascynuje w poezji i w krytyce, pozostawiając czytelnika powieści i dramatów obojętnym ze względu na abstrakcje, wywierające wrażenie doświadczeń stylistycznych, nie zważając na subtelność w ujęciu przeżyć podświadomych. Tęsknota, nuda, odosobnienie — to nastroje wielu utworów Hippus („Nowyje ludi“, 1896; „Zierkała“, 1898). Poezje Hippus świadczą o mistrzostwie technicznym, dzięki któremu uwypuklona obrazowość i nader wysubteliniona rytmika nie wywierają wrażenia kunsztowności („Sobranije stichow“ I — 1904, II — 1910). Wręcz przeciwnie: samoanaliza Hippus, antytezy a zarazem sceptycyzm stanowią swoisty urok jej poezji, nacechowanej goryczą, która jest spokrewniona z nastrojami Dostojewskiego.

Ideologia Hippus posiada wiele wspólnego ze światopoglądem Mereżkowskiego, jednakże wyróżnia się ekstrawagancją i przeczuleniem. Zbiory nowel („Tretija kniga“, 1902; „Ałyj miecz“, 1906), szczególnie z czasów po rewolucji 1905 r., jak „Łunnyje murawji“ (1902), albo powieść o rewolucji rosyjskiej „Czortowa kukła“ (1911) i romans „Iwan Carewicz“ (1922) zostały ujęte pod bezpośrednim wpływem Dostojewskiego.

Artykuły krytyczne, które Hippus pisywała pod pseudonimem „Anton Krajnij“ (krajnij=krańcowy), i wydała osobno p. t. „Literaturnyj dniewnik“ (1908), zawierają mnóstwo trafnych określeń i przenikliwych spostrzeżeń. Natomiast „Petersburskij dniewnik 1918—1919“ (1926) oraz zbiórportretów literackich p. t. „Żiwyja lica“ (I-II, 1925) zawierają obok żywo naszkicowanych wrażeń mnóstwo zbyt jednostronnych sądów.

Raz na zawsze utrwalony od początku działalności styl Hippus i zbytne schematyzowanie przeżyć spowodowało w jej twórczości jednostajność, której autorka nie potrafiła przezwyciężyć z biegiem czasu.

Obecnie rola Mereżkowskiego i Hippus jest zakończona, jak również słynnego ongi krytyka i filozofa-idealisty, współtwórcy miesięcznika „Siewernyj Wiestnik“ A k i m a W o ł y n s k i e g o (F l e k s e r a, 1863—1926). Społeczniczkostwo w literaturze i partyjniactwo w krytyce, oba-

lone przez niego („Russkije kritiki“, 1895), były wówczas jeszcze niebyle jaką potęgą. Wprowadzając analizę psychologiczną Wołyński oświetlił jednocześnie z Mereżkowskim z właściwej strony twórczość L. Tołstoja i Dostojewskiego (nprz. „Dostojewskij“, 1902). Wołyński ocenił należycie Leskowa („Leskow“ — artykuły z r. 1897), wykrył podobnie, jak Mereżkowskij, demonicznie-indywidualistyczny charakter artysty Leonarda da Vinci („Leonardo da Vinci“, 1900). Dzieła Wołyńskiego: „Bor’ba za idealizm“ (1900) i „Kniga wielikogo gniewa; kriticzeskija statji, zamietki i polemika“ (1904) mają dotychczas swoją wartość narówni z zbiorami artykułów Mereżkowskiego.

Po r. 1904-m w literaturze rosyjskiej wystąpiły nowe czynniki; została uznana przodująca rola symbolizmu. Idealizm i modernizm ustąpiły miejsce nowym kierunkom.

VI.

SYMBOLIZM.

Zanik artyzmu w rosyjskiej twórczości poetyckiej oraz odosobnienie bardzo nielicznych poetów połowy XIX w. przerwały tradycję literacką epoki romantyzmu. Nie wznowili tej tradycji poeci ósmej dekady XIX w. jak: sentymentalny liryk Nadson, władający śpiewnością wiersza Fofanow, poetka z Bożej łaski Łochwickaja i in. Twórczość poetycka Mereżkowskiego, pod wpływem Nadsona, stanowiła jedno z ogniw łańcucha w rozwoju współczesnej poezji rosyjskiej. Poezja Hippius zajęła pośrednie pozycje pomiędzy modernizmem a symbolizmem. T. Sołogub stał na uboczu. Nie przypadła mu rola mistrza symbolizmu rosyjskiego; zajmował on (zarówno, jak Hippius) pozycję pośrednią pomiędzy modernizmem a symbolizmem.

Dopiero w ostatniej dekadzie ubiegłego stulecia powstał kierunek w twórczości poetyckiej, który rozwijał się pod hasłem symbolizmu i pod bezpośrednim wpływem symbolistów francuskich i belgijskich.

Uniwersalizm i kosmopolityzm oraz prawie wszystkie podstawowe cechy rozkwitu kulturalnego końca XIX i początku XX w. posiadały dla przedstawicieli tego kierunku taką samą wartość, co i dla modernistów. Zresztą moderniści i symboliści zostali zjednoczeni w miesięczniku „Mir Iskusstwa“. Modernizm był prądem petersburskim, symbolizm zaś powstał w Moskwie; przedstawiciele obydwu kierunków byli zachodowcami.

Dopiero po r. 1904 nowa generacja symbolistów wprowadziła do swej twórczości pierwiastki słowianofilizmu o zabarwieniu mistycznym zgodnie z nastrojami, jakie znalazły objaw w poezji i filozofii w ostatnim dwudziestolecu XIX w. Rozgraniczenie twórczości przedstawicieli owej epoki synkretyzmu i kosmopolityzmu na odłamy jest rzeczą niezmiernie trudną, ponieważ pierwiastki „rodzime“ i „wszechświatowe“ (według sformułowania symbolisty-mistyka W. Iwanowa) stanowiły jednolitą podstawą twórczości symbolistów. Zestawienie z t. zw. drugim pokoleniem romantyków niemieckich (pocz. XIX w.) mogłoby uwypuklić podstawy symbolizmu rosyjskiego. Przedstawiciele tego kierunku składali hołdy swym dalekim poprzednikom z E.—T.—A. Hoffmannem na czele, jak również romantikom i parnasistom francuskim. Poza tym kosmopolityczny charakter symbolizmu rosyjskiego cechują wpływy Edg.—Al. Poego, P.—B. Shelleya, prerafaelitów angielskich, współczesnych poetów niemieckich, nie mówiąc o Nietzschem, Osc. Wildzie i in. obfity spadek, otrzymany od kultury zachodnio-europejskiej, stał się dla starszego pokolenia symbolistów rosyjskich skarbem mowy obrazowo-rytmicznej oraz nauką magii sztuki. Mereżkowskij i Minskij ujmowali swe przeżycia w metaforach, Balmont i Briusow wykryli wartość symbolu, to zn. ujęcia w mowie poetyckiej obrazów, przedstawiających metafizyczną rzeczywistość, która powinna być, drogą sugestii, wywołać ukryte impresje. Aby osiągnąć impresjonistyczną wartość poezji, należało przede wszystkim podnieść technikę wierszopisarską, która powinna posiadać taką samą wartość, co i technika kompozycji w muzyce. Artyzm strony dźwiękowo-rytmicznej wiersza rosyjskiego był najistotniejszym celem dla Balmonta i Briusowa, jak również innych starszych symbolistów.

W r. 1890 ukazał się w Jarosławlu zbiorek poezji nikomu nieznanego wówczas Konstantego Balmonta p. t. „Stichotworenija“. Śpiewność tych liryk przypominała poezje Fofanova, nastroje sentymentalno-społeczne były spokrewnione z twórczością Nadsona, wyrazistość obrazów poetyckich nasywała porównanie z Lochwicką. Po ukazaniu się w druku

pierwszego zbiorku liryk młody poeta został współpracownikiem miesięcznika „Siewiernyj Wiestnik“.

W latach 1894-5 zostały wydane w Moskwie trzy bardzo szczupłe zeszyty poezyj p. t. „Russkije Simwolisty“ („Symboliści Rosyjscy“), zawierające również kilka tłumaczeń z Maeterlincka. Nieznani dotąd autorzy wystąpili pod sztandarem symbolizmu europejskiego. Wyszli z ich grona jedynie Walery Briusow i Aleksander Dobrolubow. Krytyka zwróciła na nich uwagę. Zażartował z nich, i to okrutnie, Wł. Sołowjow i napisał kilka parodij („Russkije Simwolisty“ I-II w miesięczniku „Wiestnik Jewropy“, 1895). Rozanow wskazał na Francję jako na ojczyznę nowego kierunku („O symbolistach“ w miesięczniku „Russkoje Obozrenije“, 1896). W. Burenin z właściwą temu pisarzowi rubasnością wykpił symbolistów w zbiorze parodii p. t. „Gołubyje zwuki i bielejja poemty“ (1896), identyfikując symbolistów z modernistami. Rozanow zachwycał się książką W. Burenina i w dowcipnym szkicu p. t. „Nieczto o dekadentach, łampadnom masle i o pronicatelnosti naszych kritikow“ („Russkoje Obozrenije“, 1896) potępił niesforność pierwszych prób pióra młodych poetów.

Symboliści nie dali wyprowadzić się w pole. Ich przywódca, Walery Briusow, został w ciągu lat wielkim mistrzem magicznego arcyzmu poezji. Uznając Balmonta za zwolennika symbolizmu, Briusow włączył jego poezje do zbiorku symbolistów p. t. „Kniga razdumij“ („Księga rozmyślań“, 1899); obok utworów Balmonta i Briusowa ukazały się wówczas liryki poety surowej a zarazem klasycznej formy, Jana Koniewskoja (Oreusa), i nieco zbyt kunsztowne poezje estety, Modesta Durnowa, który później zaniechał twórczości poetyckiej i został mistrzem sztuki graficznej.

Aleksander Dobrolubow (1876—?) udziału w tym zbiorku nie brał. Drukował swe liryki, nacechowane demonizmem w stylu Baudelaire'a i nastrojami orgiastycznymi sekciarzy rosyjskich, w osobnych zbiorkach. („Natura naturans — natura naturata“ 1896, „Sobranije stichow“ 1911, „Iz knigi niewidimoj“ 1895). Poeta naiwnie tapetował

swój pokój czernią, rozpowszechniając wiadomość o swych skłonnościach demonicznych, ujawnił oryginalny i samodzielny pogląd na literaturę, pogrążył się wreszcie w mistycyzmie i jął wędrować po Rosji, aż zaginęła o nim wieść gdzieś w lasach Powoźża, wśród sekciarzy, składających mu hołdy jako swemu prorokowi.

Dobrolubow był charakterystyczną postacią epoki mistycyzmu. W swych poglądach skojarzył wiedzę filozoficzną Zachodu z mistyką Wschodu, którą wykrył w sekciarstwie ludowo-rosyjskim. Zbliżenie się do ludu, któremu w latach siedemdziesiątych składali ofiary przedstawiciele inteligencji rosyjskiej, ujmował jako przemienienie jaźni duchowej jednostki, obarczonej kulturą współczesną, przez mistyczny żywioł ludowy. Jego hymny sekciarskie mają charakter nieomal metempsychyczny.

Wcześniej zmarły Jan Koniewskoj (Oreus, 1877—1901) był wówczas najbardziej utalentowanym wśród symbolistów. Uwielbiając poezję przyjaciela Puszkina, poeta-filozofa Eugeniusza Baratynskiego, Koniewskoj wskrzesił surową, klasyczną rytmikę wiersza rosyjskiego, pełnowartość jego potęgi i pracował nad techniką wersyfikacji, poprzedzając Briusowa, który po zgonie przyjaciela z pietyzmem wydał zbiór jego utworów p. t. „Stichotworenija i proza“ (1904). Przy udziale S. Polakowa, zwolennika symbolizmu, Briusow założył w r. 1900 wydawnictwo „Skorpion“ w Moskwie. Pod znakiem Baratynskiego, Tiutczewa, Feta i szczególnie Puszkina wydawnictwo „Skorpion“ zainicjonowało szerzenie kultury wierszopisarstwa i poezji. Almanachy poezji i prozy „Sewiernyje Cwiety“ („Kwiaty Północne“ 1901—2—3 i 1905 oraz 1911), na swych łamach skupiły modernistów i symbolistów, wyprowadzając swój rodowód od słynnych almanachów, wydawanych pod tymże tytułem przez druha Puszkina, poetę Delwiga. Okładki i ornamenty drukarskie wykonywali wybitni malarze i graficy z otoczenia ugrupowania „Mir Iskusstwa“, oraz spośród młodych moskiewskich artystów, jak W. Milioti, Feofilaktow i w. in.

Poczynając od r. 1904 Briusow redagował w wydawnictwie „Skorpion“ miesięcznik literacki „Wiesy“ („Waga“; do r. 1909), sam pisywał recenzje ze zbiorów poezyj oraz umieszczał swoje utwory. Nowy miesięcznik nadał symbolistom poważny charakter. Konkurował z nim przez pewien czas moskiewski miesięcznik literacko-artystyczny „Zołotoje Runo“ („Złote Runo“, 1906—1909). W obydwu miesięcznikach umieścił swe liryki, pisane w języku rosyjskim, polski poeta B. Leśmian, zaprzyjaźniony z Balmontem. Znaczenie „Skorpiona“, obok którego, jako filię, powstały po kilku latach „Musagetes“ i „Alcjo-na“, było ogromne. Odziedziczyły one po miesięcznikach petersburskich „Siewiernyj Wiestnik“ i „Mir Iskusstwa“ piękną tradycję. Sam zaś kierunek rozwijał się na podstawie uniwersalizmu oraz kosmopolityzmu, wiernie służąc wyrobieniu techniki literackiej i wchłaniając w siebie zdobycze współczesnej literatury europejskiej. Symboliści propagowali również Przybyszewskiego. Niezależnie od uniwersalizmu i kosmopolityzmu sformowali oni swoiste cechy symbolizmu i rosyjskiego, opierając się na najpiękniejszych tradycjach poezji rosyjskiej wieku XIX-go.

Balmont i Briusow uzupełniali jeden drugiego: wybujały i rozrzutny temperament jednego kojarzył się z surowym i zimnym, matematycznie ścisłym talentem drugiego. W szkicu Briusowa „O iskusstwie“ (1899) nie znajdujemy jeszcze określenia sztuki obrazowo-rytmicznej, jako rzemiosła; Briusow doszedł do tego określenia o kilka lat później. Zwierzchnicy nowej sztuki wypowiedzieli się co do jej istoty dopiero po dziesięciu latach od powstania symbolizmu, w r. 1904-m, gdy cobydwa już wydali szereg zbiorów swych najlepszych poezji. W tym to roku uczestnicy ugrupowania „Mir Iskusstwa“ doszli do przekonania, że ich miesięcznik swą misję artystyczno-literacką doprowadził do końca. Balmont sformułował pojęcie o poezji symbolicznej jako o sztuce, w której zostały zjednoczone dwie treści: ukryty wysoki sens i uwidocznione piękno. (Artykuł „Elementarnyja słowa o simwoliczeskoj poezji“). Briusow, w programowym artykule „Wagi“ („Kluczi tajn“), wskazał na podświadomość w twórczości, na dążenie nowej sztuki do zrozumienia tajemnic świa-

ta i wysunął jako główną cechę poety niezbędność żmudnej pracy nad wierszem, odosobnienie twórcy od świata i przejście przez ascezę.

Upłynęło jeszcze jedno dziesięciolecie — i Balmont w roku 1914 stworzył charakterystyczną formułę: „Świat jest rozbrzmiewającą muzyką, świat cały jest rzeźbionym wierszem“. („Poezja, kak wołszebstwo“, 1914). Dążenie symbolistów można określić przez znany postulat Verlaine'a: „De la musique avant toute chose“. Balmont i Briusow obrali to określenie za hasło nowszej poezji rosyjskiej.

Autor mnóstwa liryk, artykułów, tłumaczeń Baudelaire'a, Poego, Shelley'a, Calderona i pieśni hiszpańskich, poetów indyjskich, niemieckich, polskich i w ogóle słowiańskich i t. d. **K o n s t a n t y B a l m o n t** (ur. 1867) zawsze pozostawał sobą, ulegając śpiewności mowy poetyckiej, wyszukany jej rytmom, barwnym obrazom. Po zbiorze liryk, wydanych w r. 1890, napisał całą bibliotekę poezji, przy czym zbyt często poddawał się dyletantyzmowi. W tym tkwiło poważne niebezpieczeństwo dla jego twórczości, będącej wspaniałą reakcją na czasy zaniedbania formy poetyckiej. Pierwszy poważniejszy zbiór jego poezji „Pod siewiernym niebom“, wydany w znamienym dla symbolizmu rosyjskiego 1894 roku, zaopatrzone jest w podtytuł treści formalnej: „Elegie, stanse, sonety“. Jest to spokojna i skromna książka, jak również obydwie następne: „W bezbrennosti“ (1895) i „Tiszina“ (1896). O półmroku między dniem a nocą pisał poeta te wiersze, subtelnie osnute złocistymi oparami. Liryk z natury, Balmont czuł się nieswojo jako dramaturg (nprz., „Tri rascwiewa“, 1905). Proza jego prawie zawsze jest przeplatana wierszami i ulega rytmizacji, która jest dla poety jedynym istotnym sensem twórczości literackiej.

W lirykach Balmonta brzmi muzyka nowa i przedtem nieznaną; hojnie szafuje poeta rymami daktylicznymi, aliteracjami i innymi zasobami technicznymi. Już w zbiorze „Pod siewiernym niebom“ ukazał się po raz pierwszy znakomity utwór „Łódź znużenia“, oparty wyłącznie na aliteracjach.

Z kolei powstaje przed Balmontem zadanie wykazania się umiejętnością rzeźbienia wiersza, hartowania i odlewania obrazów poetyckich. „Wiem o istnieniu dwóch bogów: boga spokoju i boga ruchu. Obydwu miłuje, lecz niedługo przebywam z pierwszym“....

Z tej zmiany nastrojów i przeżyć duchowych powstał zbiór p. t. „Goriaszczije zdanija“ (1900), dokument okresu przejściowego. Ostatecznie porzuca tu Balmont łagodne barwy, jaśniejsze „Pod niebem północnym“. Na południu zieleniejsza jest wiosna, kwitną goździki, nad purpurę krwawsze, głóg — nad róże piękniejszy.

Poeta północny staje się Hiszpanem. Zdumiewa bogactwem tematów. Tworząc obrazy egzotyczne, oddaje się całą duszą rozkoszom muzycznym i potrafi zdobyć się na prawdziwą majestatyczność rytmu i oszczędność w doborze słów.

W r. 1903 ukazał się nowy zbiór poezji: „Budiem kak sołnce“. Cała książka stanowi jakby warjacje na temat z Anaksagorasa: „Na świat ten przyszedłem, by ujrzeć słońce“. Poeta szuka natchnienia w czwórgłosie elementów i, pożarty przez ogień oczyszczający, znów się odradza z popiołów. Pod względem formy zewnętrznej zbiór ten odznacza się różnorodnością i bogactwem.

Briusow ściśle klasyfikuje swe wiersze podług tematów, Balmont zaś tytuły do rozdziałów dobiera stosownie do nastrojowych motywów przewodnich. Myśl, którą Briusow ujmuje w symbol, Balmont stara się oddać nastrojowo (impresjonistycznie). Nie oznacza to bynajmniej, by Balmont nie potrafił panować nad formą i obrazowością poetycką.

W utworach późniejszych poeta zdumiewa znowu prostotą i szczerością (zbiór „Tolko lubow“, 1903). Ów boży dar prostoty kwitnie zaiste poetycką rozkoszą w wydanej w r. 1905 książeczce „Fejnija skazki“. Są to zachwycające bajki dla dzieci o wróżce, gnomach, owadach i roślinach. Poeta, mający w sobie tyle wewnętrznej, dziecinnej, słonecznej prostoty, mówi językiem naprawdę dziecinnym, pozbawionym wszelkiej sztuczności. Tymczasem ów drugi Balmont — poeta czarodziej — wydał w r. 1905 zbiór „Liturgija krasoty“ i w r. 1906 — „Złyja czary“.

W symbolizmie rosyjskim odrodziło się, narówni z egzotyzmem, zainteresowanie motywami ludowymi. Nietylko „Złyja czary“ świadczą o tym nawrocie do poezji ludowej. Zbiór cały pod tytułem „Żar-ptica“ (1907) poświęcony jest parafrazom bylin, pieśni historycznych, liryki ludowej. Przepiękna okładka, wykonana przez znakomitego K. Somowa, nie w danym wypadku nie miała wspólnego z zamierzeniami poety, który zresztą nie zdobył się na prostotę. To samo dotyczy następnego zbioru p. t. „Pticy w wozduchie“ (1908), parafrazującego rosyjskie pieśni dziadowskie, oraz zbioru „Zielonyj wiertograd“ (1909), złożonego z przeróbek pieśni sektantów rosyjskich. Trafiają się nawet w tym okresie twórczości Balmonta, utwory wręcz genialne. Dalej następowały zbiory: „Chorowod wremion“ (1909), „Biełyj Zodzizij“ (1914), „Jasień — widenije drewa“ (1916), „Pierstien“ (1920) i in. Spośród licznych zbiorów liryk Balmonta za okres wojny światowej i rewolucji zasługuje na uwagę obszerny cykl sonetów pod ogólnym tytułem „Sonety sołnca, mioda i łuny“ (1917), będący wyrazem osiągnięć formalnych szczególnie ze względu na to, że w poezji rosyjskiej forma sonetu była stosunkowo rzadko używana.

Śpiewność mowy poetyckiej zawsze była dla Balmonta niebezpiecznym darem Apollina: zbył często pisywał poeta wiersze o jednostajnej rytmizacji, których szablonowość ułatwiła powstanie swoistego „epigonizmu Balmontowskiego“. Również niebezpieczną była ta śpiewność, gdy poeta występował w roli tłumacza poezji „wszystkich narodów i epok“. Mnóstwo artykułów, szkiców, notatek z podróży Balmonta, pisanych przeważnie prozą rytmiczną, przeplataną wierszami, pozostało w zapomnieniu. Kosmopolityczne nastawienie poety i obfitość twórcza z biegiem czasu stały się również szablonami. Zaznaczymy, że Balmont od dzieciństwa pokochał poezje romantyków polskich, tłumaczył ich utwory oraz poetów współczesnych. W r. 1906 ogłosił drukiem w miesięczniku „Zołotoje Runo“ patetyczny, a jednakże głęboko szczery artykuł p. t. „Flejty iz czełowieczeskich kostiej“ („Flety z kości ludzkich“), w którym doniośle określił tragiczny los

narodu polskiego i wskazał na duchowe piękno poezji romantyków polskich.

Impulsywność zawsze była podstawową cechą Balmonta. Rewolucja 1905 r. stała się dla niego objawieniem orgiastycznych żywiołów narodu rosyjskiego. Wyemigrowawszy do Paryża, umieścił Balmont w miesięczniku A. Amfiteatrowa „Krasnoje Znamia“ rewolucyjne wiersze o wiele mniej udane od innych jego poezji. Skutkiem tego pozostał Balmont za granicą do amnestii 1912 r.; podróżował po krajach egzotycznych i wszędzie czuł się jak we własnej ojczyźnie. Obalenie caratu w r. 1917 Balmont przyjął entuzjastycznie, narówni z szeregiem innych poetów. Poezje ku czci obydwu rewolucji z r. 1917 nie są zbyt wartościowe: „Rewolucjonier ja ili niet?“ (1918) albo „Piesni raboczego mołota“ (1920) nie dodały nic do jego sławy. Po r. 1920 Balmont wyemigrował na Zachód jako wróg wszelkiego terroru, pisywał wierszem, prozą, tłumaczył poetów czeskich, litewskich, bułgarskich, polskich, potępiał bolszewizm i tęsknił za jedyną ukochaną ojczyzną — Rosją. Wydane na emigracji zbiory wierszy i prozy, jak: „Gdzie moj dom“ (1923), „Pod nowym sierpom“ (1923) „Rossija“ (1924) i in., są nacechowane tęsknotą za utraconym rajem.

W przeciwieństwie do Balmonta, druh jego, W a l e r y B r i u s o w (1873—1924), już w zaraniu rozwoju symbolizmu był uważany za klasycznego mistrza i wielkiego kapłana nowego kierunku, który nigdy nie zatracą równowagi i jest postacią nieomal wykutą z granitowej bryły. Briusow również był kosmopolitą, jak i Balmont, uwielbiał symbolistów francuskich i belgijskich, poetów świata antycznego — przeważnie łacińskich oraz mistrzów epoki upadku poezji starożytnego Rzymu (III—IV w. w.). Niestrudzony tłumacz, którego praca w tym kierunku wyróżniała się precyzyjnym mistrzostwem, odkrywał Briusow młodym poetom tajemnice sztuki wersyfikacyjnej. W historii nauki o literaturze Briusow posiada zasługi jako wydawca utworów zapomnianych poetów XIX w. oraz jako badacz poezji Puszkina.

Przedmiotem jego młodocianego zachwyty był Verlaine. Zawdzięcza mu Briusow, jak i wielu innych symbolistów

rosyjskich, kult formy poetyckiej. Bardzo starannie tłumaczył Briusow poezje Verlaine'a, jak również Verhaerena i innych symbolistów oraz francuskich parnasistów i romantyków. („P. Verlaine — Romansy bez słów“ 1894, „Francuzkije liriki XIX stoletija“ 1909, „P. Verlaine — Sobranije Stichow“ 1911). Verhaeren zachwycił Briusowa epickim charakterem poezyj oraz poetyzacją miasta; wpłynęło to na jego oryginalną twórczość („E. Verhaeren — Stichi o sowremennosti“ 1906, „E. Verhaeren — Jelena Spartanskaja“ 1909, „E. Verhaeren — Sobranije Stichow“ 1915). W zbiorze artykułów i wspomnień p. t. „Za moim oknom“ (1914) Briusow opowiedział o znamienym spotkaniu z belgiskim poetą współczesności.

Wczesne utwory Briusowa zadziwiały także swą egzotyecznością. Wszystkie te jego „Kryptomerie“ albo „Południe Jawy“ są obecnie tylko nudne, podobnie jak i jego nieszczęra erotomania. Cechuje go również poza majestatyczności. Dość przytoczyć tytuły pierwszych zbiorów: „Chefs d'oeuvre“ (1895—1896) „Me eum esse“ (1897). Francuszczyzna i łacina nadają tym małym książeczkom szczególną powagę. Odtąd do r. 1921—22 wydawał Briusow co trzy lata nowy zbiór poezji.

„Tertia Vigilia“ (1900) jest znów chłodną łacińską książką. Rzymska Trzecia Straż na pograniczu dwóch wieków, o świecie nowego dnia. I oto pierwszy poważny zwrot w rozwoju twórczości Briusowa. Tematy stają się niezwykle różnorodne: Assargadon, Scytowie, Bajazet, Napoleon, Florencja Dekamera, ostatni książę Rizański, architekt starożytnych cerkwi, metale, złoto. (Tematy podobne przypominają bardzo utwory Leconte de Lisle'a). Tyle erudycji, myśli, kontemplacji, a niekiedy istotnego historyzmu. Jednocześnie obrazy poetyckie bez porównania jaskrawsze, bogatsze, rozmaitsze.

Następna książka zatytułowana jest również uroczyście: „Urbi et Orbi“ (1903). Oto zablysnął świt — zwiastun nowego dnia. Rozpoczyna tu Briusow nowy okres swej twórczości. Okres ten znamionuje wzmożona miłość do miasta. Poeta już nietylko chwyta pejzaż miejski, ale wnika w samą istotę miejskiego życia, pozostając jednocześnie wiernym obrazom

przeszłości, i po dawnemu składa daninę „kohankom wieków“.

Na ten okres przypada nawiązanie bliższych stosunków pomiędzy Briusowem oraz A. Biełyjim i A. Błokiem, młodym Sergiuszem Sołowjowem i całą tą grupą mistyków wewnętrznie spowinowanych z Włodzimierzem Sołowjowem. Był on mistrzem dla nich wszystkich, a wiersze jego były wzorami techniki wierszopisarskiej, bo pisanie wierszy to nie dar radosny Apollina, — to żmudna, ciężka praca.

Następna książka — „Stefanos“, wiersze z lat 1904—5 (wyd. 1906). Znamienny jest tytuł helleński, jak również i to, że książkę tę poświęcił Briusow Więczysławowi Iwanowowi, „poecie, myślicielowi i przyjacielowi“, gdy „Urbi et Orbi“ ofiarowane było Balmontowi: „poecie i bratu“.

Wojnę japońską i rewolucję 1905 r. przeżywał Briusow w poezji. Uroczyście mówi o łunach przyszłych dni, hazardzie wieków, to znów oplakuje klęskę Rosji. Wypadki bieżące nasuwają mu analogię z historii starożytnej („Juliusz Cezar“). Jednocześnie poeta żąda nie półśrodków, lecz śmiertelnego szturmowania rewolucji. Niema w tym żadnej sprzeczności: wszystko gotów jest przyjąć pełen obiektywizmu artysta i „bezstronnie“ pójść z każdym prądem. Czy ze Wschodu przyjdą, czy tu w domu powstaną burzyciele — niewiadomo, lecz Briusow wita tych „Hunnów Przyszłości“, którzy może zniszczą i dzieło życia poety.

I nad całym światem współczesnym wstaje obraz z Apokalipsy Św. Jana „Koń Płowy“.

Powodzenie, jakiem cieszyła się ta książka skłoniło najwidoczniej autora do zebrania wszystkich swoich utworów w jednym wydaniu. W r. 1907 ukazują się dwa tomy pod tytułem „Puti i Pereputja“. Trzeci tom ukazał się w r. 1909, zatytułowany „Wsie napiewy“; obejmuje on wiersze pisane przed 1909 r.

Rok 1909 zaznaczył się wystąpieniem Briusowa na jubileuszu Gogola. Poeta wygłosił wtedy świetną mowę, zatytułowaną „Ispepielonnyj“. Publiczność zupełnie jej nie zrozumiała i wygwizdała autora.

Mija nowe trzylecie; rok 1912 przynosi nowy zbiór wierszy: „Zierkało tieniej“. Treść, podobnie jak tytuł, stuszowana. Chwilami tylko podniesiony ton patosu.

W r. 1915 wypuszcza Briusow w świat nowy zbiorek wierszy „Siem' cwielow radugi“, lecz książka ta, jak i wszystkie późniejsze aż do zbiorów „Mig“ i „Mea“ włącznie, jest już zupełnie nieciekawa. Natomiast należy wspomnieć o książce, wydanej w r. 1914 przez firmę „Skorpion“ p. t. „Stichi Nelli s poswiaszczeniem Walerija Briusowa“. Książka ta ukazała się jednocześnie z pośmiertnym wydaniem zbioru „Staraja skazka“ N a d z i e j i L w o w e j (1891—1913), poetki, która popełniła samobójstwo. Są to: „Wiersze do Nelly W. Briusowa“ — piękna liryczna powieść o miłości poety.

Coraz bardziej postać poety zasnuwa się cieniem. Jedynie rekonstrukcja „Nocy egipskich“ Puszkina, zamieszczona w almanachu „Stremniny“ („Urwiska“ I, 1917) przypomniła współczesnym znów imię Briusowa. Jeszcze większe zainteresowanie wywołał w drugim tomie tegoż almanachu poemat „Wospominanije“, zbudowany na kształt symfonii z muzycznymi nazwami części. Podstawowym nastrojem poematu jest tragizm jednostki bohaterskiej, skazanej na osamotnienie.

Wojna i rewolucja zmiotły wszystko dawne ze świata, — i oto jedyna droga do terażniejszości. „Czerwony imperiaлизм“ skusił poetę. Briusow wstąpił do partii komunistycznej, pozostając tym samym, jakim był w latach 1904—5. W r. 1918 ukazała się jego wytworna książka p. t. „Opyty“. Oprócz teoretycznego wstępu, zawiera mnóstwo przykładów romaitych rodzajów wierszowania, stworzonych przez autora. Uzupełnieniem tej książki jest „Nauka o Stichie“ (1911). W recenzjach i drobnych artykułach (część ich zebrana została w książce „Dalokije i Blizkije“, 1910) zrobił autor dużo ciekawych uwag o technice wiersza.

Tłumaczenia Briusowa z języków obcych zdumiewają tak precyzyjnością wykonania, jak również mistrzostwem w odnalezieniu najdrobniejszych szczegółów tekstów oryginalnych. Utwory Verlaine'a, Maeterlincka, i w. in. poetów francuskich i belgijskich, Wilde'a, G. d'Annunzia, Vergiliusza, Goethe-

go i w. in., w tłumaczeniach mistrza symbolizmu rosyjskiego, ukazały się w odpowiednich szatach przed czytelnikami.

Jako prozaik i dramatopisarz Briusow nie był tak wybitnym, jak za jego życia go uważano. Jedyne powieść w stylu epoki humanizmu niemieckiego p. t. „Ogniennyj Angeł“ (1907), w której występują m. in. Faust i Agrippa z Nettesheimu, posiada wysoką wartość artystyczną. Nowele i dramaty, wydane w dwóch tomach p. t. „Ziennaja oś“ (1907) oraz „Noczi i dni“ (1913), są nacechowane sztucznością i pretensjonalnością. Wpływy E.-A. Poeego oraz St. Przybyszewskiego kolidują w tych utworach z nieco prymitywnym ujęciem podstaw dramatopisarstwa zachodnio-europejskich symbolistów. Powieść historyczna p. t. „Ałtar' pobiedy“ (1913), którego temat został zaczerpnięty z dziejów IV w., nie posiada wartości literackich, będąc przeładowany surowym materiałem. Spuścizna literacka po Briusowie jest bardzo znaczną. Szereg wydań pośmiertnych najrozmaitszych utworów dotychczas nie wyczerpał jego archiwum o czym świadczą chociażby wydane ostatnio „Nieizdannyje proizwedenija“ (1935) oraz kilka tomów wspomnień i dzienników, stanowiących jedynie część całości.

Zasługi Briusowa są bezprzecznie olbrzymie. Poprowadził poezję rosyjską ku nowej, muzycznej technice wiersza i zbliżył go do francuskiego symbolizmu. Nawiązując do twórczości Puszkina, Briusow wskrzesił zasady poezji rosyjskiej owej epoki i dążył do przywrócenia poezji współczesnej potęgi wiersza puszkinowskiego (prace Briusowa o twórczości Puszkina zebrane zostały w r. 1929 p. t. „Moj Puszkini“). Z jego pracowni wyszedł przywódca młodych poetów M. Gumilow i inni mniej znani. Poza tym szereg poetów i prozaików pozostawał po r. 1904 pod pośrednim wpływem Briusowa.

Dziesięciolecie 1894—1904 było znamienym tak dla Petersburskich modernistów-dekadentów, jak również dla moskiewskich symbolistów. W r. 1894 ukazały się zeszyty „Ruskije Simwolisty“ i zbiór liryk Balmonta „Pod siewiernym niebom“. Pomędzy modernistami a symbolistami zawiązało się przymierze. W tym samym czasie Mereżkowskij poświę-

cił się prawie wyłącznie prozie, filozofii religijnej i publicystyce. Natomiast Sołogub przeżywał rozkwit swego talentu. Strach Sołoguba przed życiem jest cechą modernizmu i dekadentyzmu, wspólną również Mereżkowskiemu, Hippius i Minskiemu, którego możliwości twórcze wyczerpały się przed r. 1900.

Od r. 1904 symbolizm stał się czołowym kierunkiem literackim w Rosji. W latach 1903—5 Briusow i Balmont wydali najbardziej wartościowe zbiory swych poezji. W r. 1904 ukazało się pośmiertne wydanie utworów Koniewskoja — Oreusa oraz ostatni zbiór liryk Dobrolubowa. W tymże r. 1904 miesięcznik „Mir Iskusstwa“ oraz czasopismo literacko-filozoficzne modernistów i symbolistów „Nowyj Put“ przestały istnieć. Natomiast powstał w Moskwie miesięcznik literacko-artystyczny „Wiesy“, w którym Briusow umieszczał swe słynne szkice krytyczne, uważając siebie za przywódcę młodych poetów; dla nich miał założyć „Akademię poetów“; ten zamiar wprowadził w życie dopiero w r. 1918.

Wśród wcześniejszych uczniów Briusowa zasługuje na uwagę poeta i prozaik **W i k t o r H o f m a n** (1884—1911). Zamilowany w nowej liryce niemieckiej (Rilkego i in.), Hofman w śpiewnych poezjach oddawał subtelne, melancholijne nastroje miłości i tragiczne wycucie bezdusznej cywilizacji miasta („Kniha wstuplenij“, 1904; „Iskus“, 1909). W nowelach i bajkach poeta naszkicował w odcieniach lirycznych odwieczną tęsknotę za miłością romantyczną. („Lubow' k dalokoj“, 1911).

Symboliści (a przede wszystkim — Briusow) zapoczątkowali nową epokę.

W końcu dziesięciolecia 1894—1904 w licznym już podówczas gronie symbolistów zaznaczył się nowy prąd: ukazały się pierwsze zbiory liryk Błoka, Bielyja oraz W. Iwanowa, który powrócił do Petersburga po dłuższym pobycie zagranicą.

Ta nowa generacja t. zw. symbolistów-mystyków była co prawda spokrewniona z modernistami oraz symbolistami, tak rosyjskimi, jak również zachodnio-europejskimi; jednakże te

węzły nie posiadały istotnego znaczenia. O wiele bardziej godne jest uwagi dążenie symbolistów-mistyków do wyrobienia nowego światopoglądu.

Poezja posiadała dla nich znaczenie raczej mowy proroczej, niż sztuki czarodziejskiej albo magii mistrzostwa, jak określali twórczość poetyką Balmont oraz Briusow.

VII.

SYMBOLIZM I MISTYCYZM.

Balmont i Briusow spełnili w literaturze rosyjskiej doniosłe zadanie, postawiwszy technikę wierszopisarstwa bardzo wysoko. Kult wiersza stanął na pierwszym planie. Przez to udostępnili oni swe tajemnice szerszym rzeszom literatów. Z drugiej zaś strony to właśnie udostępnienie stało się pokusą dla wielu wierszopisarzy, nie powołanych do „rzemiosła świętego“, którzy nie rozumieli, że poeta jest wybrańcem losu i że przez to bierze na siebie wysoką misję.

Balmont potrafił jedynie w praktyce roztoczyć wspaniałe skarby poezji.

Briusow natomiast był poetą nauczycielem, chociaż, zdaniem młodszej generacji, nie spełnił zadania symbolizmu — nie został prorokiem.

Zadanie teurgizmu i proroctwa wysunęło drugie pokolenie symbolistów, do którego należeli Więczyńska i Iwanow, Aleksander Błok, Andrzej Bielyj, Sergiusz Sołowjow i Litwin Jurgis (Jerzy) Bałtruszajtis.

Niewyczerpanym źródłem natchnienia stały się liryka i filozofia Wł. Sołowjowa, szczególnie jego obraz Sofii czyli goetheańskiego „Das Ewig — Weibliche“. W tym lub innym stopniu do jego poglądów są zbliżone „Przejrzystość“ mądrości Iwanowa, „Piękna Pani“ Błoka, „Złoto w lazurzu“ Bielyja, ekstaza Sergiusza Sołowiowa i uroczysta mowa poetycka Bałtruszajtisa. Ten ostatni (ur. 1873), autor zbiorów liryk

„Ziemięna stupień” (1911), i „Górna trasa” (1912), nie miał większego znaczenia.

O ile Balmonta i Briusowa możnaby określić jako „zachodowców”, o tyle symboliści-miśtycy są raczej „słowiano-filami”. Nietzsche, Tiutczew, Słuczewskij, Dostojewskij, Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, myśliciele i poeci świata antycznego miały w twórczości symbolistów-miśtyków znaczenie gwiazd przewodnich. Balmont podróżował po dalekich morzach i krajach, Briusow obcował ze światem poezji wśród ksiązek w swym moskiewskim gabinecie. Symboliści-miśtycy wykryli w świecie idej swój wszechświat, kształtując światopogląd transcendentalny. Nie było dziełem przypadku, że Iwanow — to uczone hellenista, że Błok i Bielyj — synowie znanych uczonech i profesorów uniwersyteckich, Sołowjow zaś był bratankiem filozofa i wnukiem słynnego historyka i profesora. Do poezji wkroczyła tradycja nauki i kosmopolitycznej Universitas. Świat antyczny, motywy biblijne, elegancja XVIII w., lata trzydzieste i czterdzieste wieku ubiegłego i t. d. — wiele epok kultury europejskiej znalazło odbicie u poetów-miśtyków, nie mówiąc o współczesności. Ten charakter ich poezji odbił się również na następnej generacji, wytwarzając eklektyzm, swoistą naukowość. Wydział historyczno-filologiczny uniwersytetu petersburskiego również odegrał przy tym poważną rolę. Należy podkreślić jeszcze zanik skrajnego indywidualizmu, zamiast którego symboliści-miśtycy głosili ideę zbiorowości („sobornost”) i pragnęli zrealizować swą ideologię w życiu.

Za owych czasów, gdy w moskiewskim „Towarzystwie wolnej estetyki” („Obszczestwo swobodnej estetyki”) zwalczano, przy gorliwym udziale Briusowa, opisowy realizm, w Petersburgu zaś na „Zebraniach religijno-filozoficznych” Merezkowskij, Rozanow i w. in. debatowali nad zagadnieniami idealizmu, chrześcijaństwa i kościoła, do stolicy powrócił uczeń słynnego berlińskiego uczonego Mommsena, hellenista W i e c z y s ł a w I w a n o w (ur. 1866), którego poezje doznali aprobaty Wł. Sołowjowa. Autor pracy naukowej p. t. „Hel-leńska religia cierpiącego boga”, nietzscheanista, wielbiciel

Goethego skupił Iwanow na sobie uwagę kulturalnych warstw Petersburga.

Na górnym piętrze domu przy ulicy Taurydzkiej mieściło się jego mieszkanie, t. zw. „Wieża“, gdzie co środę zbierali się malarze, jak K. Somow i in., uczeni — słynny tłumacz Sofoklesa, hellenista Tad. Ziełński, ze swym ukochanym uczniem prof. M. Rostowcewem, filozofowie, jak M. Berdiajew, poeci, jak A. Błok, A. Bielyj, M. Kuzmin i w. in., muzycy, aktorzy, prozaicy, jak A. Remizow i t. d. Tu właśnie Ws. Mejerhold wystawił „Adorację Krzyża“ Calderona i przez to zapoczątkował walkę ze Stanisławskim. Założone przez Iwanowa wydawnictwo „Horai“ („Hory“) oraz ukazujące się w ciągu lat 1906—7 almanachy „Fakeły“ („Pochodnie“) skupiły szereg wybitnych literatów owych czasów. M. in., w almanachu tym wystąpił poeta, prozaik i krytyk impresjonistyczny J e r z y C z u ł k o w (1879—1939) z teorią „mistycznego anarchizmu“, powstałą pod wpływem poglądów Iwanowa. Mianowicie Iwanow twierdził, że wybrańcy ducha przez odosobnienie mogą osiągnąć dar objawienia, jednakże powinni okupić to ofiarną śmiercią w imieniu dobra ogółu, po czym nastąpi odrodzenie się wybranej w duchu jednostki, to zn. poety-kapłana, tworzącego obrazy poetyckie-mity.

Jestto jeden z wielu poglądów Iwanowa, powstałych z głębokiego przejęcia się poety ideą śmierci i odrodzenia, której symbolem stał się dla niego Dyonizos, skojarzony drogą skomplikowanych przeżyć poety z najwyższym symbolem odrodzenia się w ofiarnej miłości — Chrystusem. Tak odbiła się w twórczości Iwanowa myśl, wypowiedziana niegdyś przez Sołowjowa o tym, że filozofia Platona i poglądy religijne helleńskie są Starym Testamentem chrześcijaństwa. Attyka i Galileja skojarzyły się w myśli Iwanowa. Znacznie później, w swej pracy z 1923 r. o Dyonizosie i o przeddyonizyjskich kultach, sformułował ostatecznie Iwanow te skomplikowane i głębokie myśli religijne.

Poza pracami naukowymi Iwanow wydał w trzech tomach swe artykuły i rozprawy: „Po zwiazdam“ (1907), „Borozdy i mież!“ (1916), „Rodnoje i wsielenskoje“ (1918). Rozprawy o Dostojewskim połączył w r. 1932, w niemieckiej książce

(„Dostojewskij“), ułożonej według następujących rozdziałów: „Tragodumena“ (o romansach Dostojewskiego jako o tragediach), „Mythologumena“ (o naturze mitu i o idei podstawowej „Biesów“) i „Theologumena“ (o religii Dostojewskiego). Iwanow wierzył, zgodnie z Dostojewskim, w odrodzenie narodu rosyjskiego w chrześcijaństwie, gdy naród ten odczuje moralną potrzebę stać się duchowo jedynym w poczuciu woli Boskiej. Co się zaś tyczy techniki twórczości poetyckiej, czyli tajemnic sztuki kapłańskiej i mistycznej ideologii, w szeregu rozpraw analizował zagadnienia formy, poruszając istotne podstawy światopoglądu symbolistycznego. W pierwszych zbiorach liryk: „Kormczija zwiozdy“ (1903) i „Prozracznost“ (1904) dał wyraz przeżyciom i uczuciom, które nim kierowały w czasach wędrówek tak po Europie, jak również po wszechświecie jego niezmiernie bogatej duszy. W enigmatycznych słowach, częściowo zapożyczonych z języka staroruskiego, albo w neologizmach, wypowiadał się Iwanow bardzo skomplikowanie, prawie niedostępnie. Przy tym poeta doskonale władał formą poetycką, podporządkując swej władzy kapłańskiej bogatą, barwną i zwięzłą mowę. Tłumacz Bakchilidesa, Pindara, Alkeusza, Sapfo, Ajschylosa, Petrarcki, Novalisa — Iwanow narówni po-mistrzowsku władał wszystkimi rodzajami liryki i eposu. Artyzm Iwanowa przewyższa nawet wirtuozerię Briusowa. Poetycki dorobek jego obfituje w gajełły, kanzony, sonety (z których poeta układał mistrzowskie „wieńce“ i cykle) i t. p. Światopogląd Iwanowa nie mniej jest godnym uwagi, niż jego twórczość poetycka. Filozofia i poezja składają się na piękną całość.

Piękno uosabia się, według Iwanowa, jako nieskazitelna postać duchowa. „Unsterbliche Geliebte“ Iwanowa, *L i d i a Z i n o w j e w a - A n n i b a ł* (um. 1907), była tym uosobieniem Piękna. Psyche jego „śród“, sama była autorką symbolistycznych dramatów: „Kolca“ (1904) i „Piewuczij Osioł“ — na temat szekspirowski (1906) oraz nowel w stylu impresjonistycznym, zbliżonym do manieri Sołoguba: „Tragiczeskij zwierinieć“ (1907), „Tridcat' tri uroda“ (1907), „Tieni sna“ (1907), „Niet!“ (1907). Czołową bohaterką nowel jest sama autorka, przeżywająca tragedię człowieka, który swej boskiej

istoty nie może podporządkować odwiecznym prawom okrutnego świata. Tragiczny zgon żony był powodem twórczego wlotu Iwanowa: zbiorek „Eros“ (1907) jest poematem ku czci odwiecznej miłości, ascezy duszy, wierzącej w zmartwychwstanie po śmierci w imieniu pamięci, pozostającej zawsze żywą w miłości.

Cykl „Eros“ był wstępem do najpiękniejszego zbioru liryk Iwanowa „Cor ardens“ (I—II, 1911—12). Późniejsze poezje pod względem formy są mniej skomplikowane. Słońce i jego ziemskie uosobienie — ogień oraz Serce jako centrum życia — oto podstawowe symbole tych liryk. W roku 1911-ym Iwanow ożenił się z córką swej żony z pierwszego małżeństwa. Związek ten miał dla niego również mistyczne znaczenie; tej miłości poświęcił zbiór liryk „Nieznana tajna“ (1912), którego motyw przewodni brzmi: „istnieć“ jest równoznaczne z pojęciem „być razem“.

Tragedie Iwanowa „Tantal“ (1903) i „Prometeusz“ (1912), osnute na tematach helleńskich, świetnie oddają ducha antycznego; forma jest doskonałą; strofy i antistrofy chórów są odtworzone ze wspaniałą ścisłością i przezroczyością. Poematy „Mładzieńczeństwo“ (1918) i „Derewja“ (1918) świadczą o tym, na jaką prostotę umiał się zdobyć poeta. W r. 1920-ym spędził Iwanow miesiąc w sanatorium, w jednym pokoju z przyjacielem swym, literatem M. Gerszenzonem. Stąd powstały dyskusje w ożywionej „Korespondencji z dwóch kątów“ („Perepiska iz dwuch ugłow“, 1921), w której Iwanow udowadniał wobec sceptyka Gerszenzona niezbędną dla człowieka płomiennej wiary. Opuściwszy Rosję w r. 1924-ym, zamieszkuje Iwanow w swej ukochanej Italii, będąc od r. 1926-go profesorem uniwersytetu w Pawii.

W r. 1926-ym poeta przeszedł w Rzymie na katolicyzm. Idea Moskwy jako trzeciego Rzymu przeistoczyła się w pojęciu Iwanowa w ideę Odwiecznego Pierwszego Rzymu, skąd powinno przyjść duchowe odrodzenie narodu rosyjskiego i jego pojednanie z Bogiem.

Napięcie mistycyzmu i symbolizmu, do którego w tak znacznej mierze przyczynił się Iwanow, było podstawą wzrostu zainteresowania się filozofią religijną świata antycznego.

mystyką i zagadnieniami transcendentalnymi. Znalazło to, m. in. wyraz w szeregu tłumaczeń dzieł filozofów i mistyków, przeważnie w Moskwie: Heraklita, Boehmego, Angelusa Sileziusa, Swedenborga, Ruysbroecka i w. in., nie mówiąc o Nietzschem.

Iwanow odegrał również wybitną rolę w badaniu teorii twórczości poetyckiej. Z jego otoczenia wyszło kilku utalentowanych badaczy, którzy władając techniką wierszopisarską, zrezygnowali z twórczości poetyckiej w imieniu prac teoretycznych, jak Walerian Czudowski i Mikołaj Niedobrowo. Tak samo szereg mniej znanych poetów poświęciło się pracom z zakresu historii i teorii literatury właśnie pod wpływem Iwanowa.

Do nich należeli, m. in., Wł. Piast-Pestowski, który wskrzesił twórczość Meja i wydał pracę o technice wiersza rosyjskiego, Wł. Kniaźnin, autor prac o A. Grigorjewie, J. Werchowski, naśladowca poetów epoki Puszkina, uczony badacz historii i teorii literatury, i in. Wówczas (poniekąd pod wpływem Briusowa — narówni z Iwanowem) stało się modnym zagłębianie się w poezję rosyjską końca XVIII — początku XIX wieku, w celu wyświetlenia wartości zapomnianych poetów. Gdy w redakcji miesięcznika „Apollo“ w Petersburgu założono „Obszczestwo lubitelej chudożestwennago słowa“ („Stowarzyszenie miłośników artystycznego słowa“), Iwanow był jednym z pierwszych jego członków. W r. 1912-ym brał czynny udział, obok Bielyja, w moskiewskim miesięczniku „Trudy i dni“ („Prace i Dni“ — tytuł zapożyczony z Hezjoda) poświęconym zagadnieniom teorii literatury (1912—16).

Wśród poetów, ideologicznie związanych z Iwanowem bezsprzecznie wybitną rolę odegrali: A l e k s a n d e r B ł o k (1880—1921) i A n d r z e j B i e ł y j (1880—1934) — postaci wyjątkowe w literaturze. Błok był synem profesora filozofii prawa uniwersytetu warszawskiego, wybitnego muzyka. Matka jego była córką słynnego profesora botaniki uniwersytetu petersburskiego A. Beketowa, którego rodzina należała do wysoce kulturalnej warstwy społecznej. Ojciec Bielyja, Mikołaj Bugajew, był profesorem matematyki uni-

wersytetu moskiewskiego, matka zaś była pianistką. Pseudonim „Andrzej Biełyj“ posiada symboliczne znaczenie: Apostoła Andrzej uważany jest za krzewiciela chrześcijaństwa na Rusi, Biełyj zaś — to obraz zawiei śnieżnej, odgrywającej rolę w poezji Wł. Sołowjowa oraz Bugajewa-Biełyja i Błoka.

Obydwaj przyjaciele wychowali się w rodzinach o wysokiej kulturze umysłowej. Romantycy-marzyciele, wyrobili oni samodzielnie pogląd na świat i za lat studenckich, po zapoznaniu się z poezją jednego i drugiego, zapoznali się osobiście, odczuwając wspólne węzły duchowe. Filozofia i poezja Wł. Sołowjowa była podłożem psychiki i twórczości obydwu druhów. Los uczynił ich świadkami epokowych wydarzeń w historii Rosji. Będąc pod wpływem Lermontowa, Żukowskiego, Feta i głównie — Sołowjowa, Błok przez półmrok przełomowych lat na rubieży dwóch stuleci przeczuwał objawienie się nowych zórz, aby spojrzeć w oblicze „Dziewicy Bram Tęczowych“ Sołowjowa, którą uosobił w symbolistycznej postaci „Piękną Pani“. Do niej były skierowane setki jego młodocianych liryk, które w r. 1905-ym ukazały się pod tytułem „Stichi o Prekrasnoj Damie“. Zresztą ten obraz poetycki średniowiecza ma swoją tradycję w nowszej literaturze rosyjskiej, poczynając od liryki Puszkina o „rycerzu biednym“, liryki, do której tak głębokie znaczenie przywiązywał Dostojewskij. „Piękna Pani“ objawiła się poecie we wcieleniu ziemskim: była nią córka słynnego profesora chemii D. Mendelejewa — Lubow' (to zn., Miłość). Symbolizacja życia osiągnęła punkt kulminacyjny. Lubow' Mendelejewa została żoną młodego poety. Działo się to przed rokiem 1904, gdy Mereżkowskij stał na czele idealizmu i modernizmu i gdy Błok wraz z Biełyjim stale obcowali z Mereżkowskimi, uwielbiali poezje Balmonta i uważali za swego mistrza Briusowa.

Trzecim w ich nielicznym gronie był młodociany poeta S e r g i u s z S o ł o w j o w, bratanek filozofa, którego rodzice również stali na bardzo wysokim poziomie kultury duchowej. (ur. 1885; zbiory poezji: „Cwiety i ładan“ 1907, „Cru-rifragium“ 1908, „Aprieli“ 1910, „Cwietnik carewny“ 1913, „Wozwraszczenije w dom otczij“ 1916). Sołowjow należy do tłumaczy Mickiewicza na język rosyjski.

Będąc sternikiem moskiewskiego sojuszu „Argonautów“ oraz współpracownikiem miesięcznika „Zołotoje Runo“, wydanego przez Riabuszinskiego (tytuł miesięcznika, powstały na tle tych przeżyć „argonautycznych“), Bielyj w r. 1904 wydał pierwszy zbiór wierszy p. t. „Zołoto w łazuri“. Przywiązywał on do swojej twórczości wierszopisarskiej znaczenie raczej ideowe i, wydawszy wiersze zebrane („Stichotworenija“, 1922), uważał tą książkę za poemat własnej duszy. W poszukiwaniu ratunku przed „pustynią bez sensu“, poeta odgraniczył się od „ludzkiej trzody“, szukał pociechy w przeszłości (w. XVIII); lecz niedaleki już był koniec tego lodowego okresu. Zjawia się oblubieniec-Chrystus, który po wielu latach zmartwychwstaje w poemacie Bielyja („Christos Woskries“, 1918). Ogień pożera obrazy realnej rzeczywistości w poezji młodego Bielyja i przed ogniem tym poeta ucieka ku ziemi; lecz i na ziemi nie znajduje dla siebie ratunku, i to przepalone „Złoto“ obraca się w „Popioł“ („Piepiel“, 1909). Książka ta zdumiewa bogactwem i obfitością form muzycznych i jest owiana poezją Niekrasowa. Jednakże Ziemia — Ojczyzna — Rosja nie dały ukojenia poecie. „Popioł“ spalonego entuzjazmu zbiera poeta do „Urny“ (1909), i tak powstaje trzeci zbiór wierszy, będący wyrazem skondensowanej tęsknoty, która zrzadka rozjaśnia myśl filozoficzną. Szczególnie godny uwagi w „Urnie“ jest rozdział, zatytułowany „Dziewica Śnieżna“: „Piękna Pani“ Błoka staje się tu chłodem owianą postacią, życie zaś — wirem zamieci śnieżnych. Nienasycona jest istota duchowa poety; przez uwielbienie dla Ibsena, Nietzschego, przez filozofię Kanta, Cohena, Laska, Natorpa, Rickerta objawia się Bielyjowi obraz Lucyfera. I nie dziw, że dusza poety jest żywcem pogrzebana, a z jego ust padają słowa bluźniercze.

Tymczasem przeżywa Błok okres głębokiego pesymizmu, powraca do Ziemi — Ojczyzny — Rosji, szuka spokoju w dalekich zielonych jej przestrzeniach, żyje z nią jednym wspólnym życiem. Na tle tych przeżyć powstaje „Nieczajannaja Radost“ (1907 — nazwa czczonego obrazu świętego Bogarodzicy).

Ziemia majowa kryje w sobie czar cudowny, djabelski, grożący niebezpieczeństwem dla duszy poety; to nie „radość“ —

to „rozpacz“ człowieka, stojącego na bezdrożu. Szał zamieci śnieżnej wdziera się w życie poety, ogarnia go z czterech krańców świata. Dwulicowość radości tej wichrem nowych burz doprowadza do diabelskiego karnawału, w którego głębi czeka na poetę kusicielka; zjawia się ona jako Nieznajoma lub jako Czarna Kobieta w masce, z oczami promiennymi — czołową postacią cyklu „Śnieżnaja maska“ (1907), poematu przedrukowanego jako rozdział w zbiorze „Zemla w sniegu“ (1908). „Czarna Kobieta ze skrzydłatymi oczyma“ wciela się w postać aktorki N. Wołochowej.

Po wzlotach przed r. 1904-tym obydwaj drухowie przeżywają po r. 1905-tym głęboki kryzys duchowy. Wówczas „Wieża“ Iwanowa była dla nich poniekąd „gwiazdą sterniczą“. W wyobraźni tak Błoka, jak również i Bielyja, życie staje się teatrem, w którym snują się nastroje „wysokiej ironii“. Indywidualizm Ibsena i Nietzschego nabiera zabarwienia modernizmu czyli dekadentyzmu. Świat cały staje się iluzją. Druhowie nawet rostali się na lat kilka.

Zetknąwszy się ze środowiskiem teatralnym, wśród zwolenników Mejerholda, Błok wówczas napisał swe dramaty symboliczne: „Bałaganczik“, „Korol na płoszczadi“, „Nieznajomka“ (1908) oraz dialog „O lubwi, poezii i gosudarstwiennoj służbie“ (1908). W jego liryce znajdują wyraz motywy społeczne. Tragiczne przeżycia osobiste wprowadzają postać demonicznej kobiety (dramat „Piesnia sud*by“, 1909 i 1919 oraz liryki). Romanse cygańskie, którymi zachwycali się niegdyś Grigorjew i Fet, oraz liryki Niekrasowa wtargnęły do jego twórczości. (Poezje Grigorjewa Błok zebrał i wydał w r. 1915-tym). Wówczas to symbol Pięknej Pani przeistoczył się w obraz Ojczyzny, aby zostać zasłoniętym przez symbol Rosji i skojarzyć się z obrazem Rewolucji.

Z otchłani rozpaczcy uratowała go muzyka (helleński Melos); uratowała ona również i Bielyja, który w skomplikowanych rozumowaniach filozoficznych, przesiąkniętych ironią, zatracił właściwą drogę. Spośród dzieł romantyków niemieckich, z którymi Błok był duchowo spokrewniony, poeta wybrał do tłumaczenia posępny dramat „Die Ahnfrau“ Grillparzera (1908), z literatury średniowiecznej, nieco później przetłuma-

czył „Miracle de Théophile“ paryskiego poety XIII w. Rutebeufa.

Otchłań, która pociągała go, i świat, który straszył, zostały zasłonięte przez „błyskawice sztuki“ (tytuł jednego z artykułów Błoka), kiedy to w podróży na Zachód, m. in., do Italii, znalazł ukojenie. Przepiękne „Wiersze italskie“ stanowią prawdziwą zdobycz poetycką z tego okresu, tłumaczenia zaś z Heinego świadczą o tym, jak bliską duszy Błoka była ironia romantyka niemieckiego w latach 1908—10, kiedy powstały poezje Błoka, wydane w zbiorku „Nocnyje czasy“ (1911). Poprzez zawieję śnieżną błękitno-czarne niebo nocne staje się wówczas dla Błoka symbolem wielkiego spokoju; liryki jego z owego okresu są owiane tragizmem minionych przeżyć, kiedy duszę poety napawa znużenie i poczucie zbliżającej się starości. Głębokie rozczarowanie i wyrzeczenie się samego siebie wytwarzają spokój i powodują przejrzystość myśli poetyckiej. Cykle „Wierszy italskich“ i tłumaczeń z Heinego sąsiadują w tym zbiorku z cyklem „Ojczyzna“, posiadającym, poza walorami artystycznymi, głębokie historozoficzne znaczenie.

Całość czterech zbiorów poezji Błoka, tego liryka jednolitego w swej twórczości, stanowią „romans liryczny“, który uzupełniają inne utwory. Ten romans dzieli się na trzy okresy: płomiennie-czerwony, zielony i ciemno-niebieski; te symbole cechują zbiór jego poezyj („Sobranije stichotworenij“), wydany w trzech tomach w latach 1911—12 i później kilkakrotnie przedrukowywany z uzupełnieniami.

W owych latach Błok czujnie przysłuchiwał się grzmotom przyszłości. Został prorokiem wielkiego kataklizmu dziejowego. W cyklu poezji o Rosji przepowiedział powrót dziejów walki Wschodu z Zachodem na równinach rosyjskich. W r. 1908 wygłosił odczyt w związku z trzęsieniem ziemi na Sycylii, przypowiadając zbliżenie się nieuniknionej katastrofy, kiedy inteligencja rosyjska, niczym z narodem nie związana, zostanie postawiona przed oblicze zagłady. Odczyty i artykuły swe z tego okresu wydał Błok w dziesięć lat później p. t. „Rossja i intelligencija“ (1918); pozostają one w związku z debatowaniem nad rolą inteligencji w latach 1908—9 i z jej klęską w r. 1917-ym. Indywidualizm i słowianofilizm

Błoka były powodem wstrętu, jaki żywił do bezideowej inteligencji i szarego mieszczaństwa (w najszerszym, t. j. poza — warstwowym, znaczeniu tego pojęcia). To samo powiedzieć można o wszystkich symbolistach, z Bielyjem i Iwanowem włącznie. Znamiennym było również, z jaką chęcią wziął poeta udział w komisji sądowej nad byłymi dygnitarzami porzewrocie 1917 r. („Poslednije dni imperatorskoj własti“, 1921).

Rok 1914 był w twórczości Błoka zwrotnym punktem ku schyłkowi. Cykl „Carmen“, poświęcony trzeciej miłości poety, śpiewaczce L. Delmas, oraz cykl poezyj o starości „O cziom pojot wieter“, poświęcony żonie, ze względu na zanik artyzmu należą do mniej udanych. Przedruk starych wierszy („Jamby“, 1919), wydanie nowych zbiorów: „Siedoje utro“ (1920 — tytuł zapożyczony z utworu lirycznego Turgeniewa, który posłużył za tekst romansu cygańskiego) i wierszy młodzieńczych „Za graniju proszłych dniej“ (1920 — tytuł zapożyczony z wiersza Feta) nie dodały sławy Błokowi. To samo powiedzieć można o dramacie „Ramzes“ (1921) i szkicu „Katilina“ (1919). Wyjątek stanowią dramat z okresu wojen albigojskich „Roza i Krest“ (1916), należący do „romansu lirycznego“, oraz przepiękny poemat „Sołowjinyj Sad“ (1918), osnuty na wrażeniach z podróży do Francji.

Nie mniej jednak r. 1918 był znamiennym w twórczości Błoka: w ciągu dwóch tygodni napisał poematy „Dwienadcat“ i „Skify“ (Ten ostatni o charakterze patetycznym, osnuty jest na zagadnieniu Europy — Rosji — Azji, które o kilka lat później stało się podstawą słynnego kierunku „Eurazjatyzm“). Krytyk lewicowy, R. Iwanow-Razumnik, analizując obydwie poematy, doszedł do wniosku o organicznym rozwoju myśli scytyjskiej w narodzie rosyjskim. „Rewolucyjny mesjanizm“ tego krytyka natchnął poetę. Spokrewnieni z ideą panmongolizmu Sołowjowa, „Scytowie“ mieli znaczenie ideologiczne w ciągu następnych lat piętnastu. Poemat „Dwienadcat“, rozpowszechniony w wielu wydaniach i przekładach na języki obce, — to dwanaście pieśni o dwunastu czerwonogwardystach, przed którymi kroczy (w końcu poematu) w zawiei śnieżnej Chrystus. Cała konstrukcja polega na śpiewności, na lejt-

motywach i rytmach, z których kilka zostało zapożyczonych z pieśni ludowych.

Prawdziwą rewelację stanowiło wydanie kompletne poematu „Wozmiedzije“ (1922), drukowanego przedtem w urywkach.

Już w r. 1919, przeczuwając, iż poematu nigdy nie skończy, napisał Błok do niego przedmowę, zawierającą plan utworu i sformułowanie jego podstaw ideologicznych. Po śmierci ojca (1909) przystąpił poeta do realizacji swego zamiaru: obrać bohaterem poematu „fin de siècle“ ojca — „demoną“. Przez cały poemat (mówi autor) powinien się snuć określony leitmotyw „odwetu“, to jest motyw mazura, który na skrzydłach swych unosił Marynę, marzącą o tronie rosyjskim, Kościuszkę z podniesioną ku niebiosom prawicą i Mickiewicza na balach rosyjskich i paryskich. W pierwszym rozdziale tony mazura słyhać z okna jakiegoś mieszkania w Petersburgu — są to „głuche czasy lat siedemdziesiątych“ w. XIX. W rozdziale drugim mazur grzmi na balu, zmieszany z dźwiękiem ostróg oficerskich, niczym pieniący się szampan „fin de siècle“ sławnej Veuve Cliquot — to jeszcze głuchsze lata cygańskie, apuchtinowskie (Apuchtin, popularny poeta końca w. XIX). W trzecim rozdziale mazur szaleje w zamieci śnieżnej unoszącej się nad nocną Warszawą, nad spowitymi śniegiem polskimi polami koniczyny. W jego tonach wyraźnie słyhać nuty „odwetu“. W budowie poematu, pisanego wierszem jambicznym czterostopowym, daje się wyraźnie odczuć wpływ Puszkina, niektórzy opisy przypominają „Jeźdźca Miedzianego“. Szczególnie dotyczy to opisów Petersburga; poeta zaś, którego na ulicach Warszawy prześladowuje Pan-Mróż, przypomina Eugeniusza, uciekającego przed Jeźdźcem Miedzianym.

Śmierć nawpół obłąkanego Błoka w r. 1921 odczuło całe społeczeństwo; odbiła się ona głośnym echem, o czym świadczą dziesiątki książek o Błoku i jego twórczości, wydania utworów nieznanych, listów, dzienników, edycje kompletne i t. d. Nawet późniejsza o trzy lata śmierć Briusowa nie wywołała takiego oddźwięku. Błoka oplakiwano jako „ostatniego liryka rosyjskiego“. Zasluga najgłębszego ujęcia

istoty duchowej Błoka przypadła przyjacielowi jego, Bielyjowi, którego wspomnienia ukazywały się kilkakrotnie: przemówienie w „Wolfile“ — „Wolnej Asocjacji Filozoficznej“ — „Wolnaja Filosofskaja asociacja“ w Petersburgu w r. 1921, w czasopiśmie „Zapiski Meczatelej“ („Notatki Marzycieli“) z r. 1922, również w Petersburgu, w czasopiśmie „Epocha“ z r. 1922 w Berlinie; wszystkie wspomniane czasopisma, zostały założone przez Bielyja. Trzy tomy wspomnień Bielyja, stanowiące rozdziały jego epopei o swoim życiu, zawierają bogaty materiał o Błoku („Na rubieżu dwóch stuleci“ 1930, „Nacząło wieka“ 1933, „Między dwóch rewolucji“ 1934). Cała twórczość Bielyja, wraz z niezliczoną ilością jego artykułów o kulturze duchowej i o rytmice wiersza i prozy, może być z łatwością określona jako jedyna olbrzymia epopea „Ja“.

Andrzej Bielyj pomiędzy r. 1910 a 1918 jako poeta stoi na uboczu, oddany badaniom teoretycznym oraz pracy nad prozą rytmiczną. Dla miłośników poezji wierszowanej budzi się on dopiero w poemacie „Christos Woskries“ (1918), odgraniczając się od narzuconego mu „politycznego patosu“, gdyż owe „Misterium Wszechświata“ jest tylko odbiciem zetknięcia się „przeżywającej niezmiernie głębi strachu jaźni indywidualnej lub też jaźni zbiorowej — duszy narodu, duszy ludzkości — z Losem, stróżem, stojącym na progu królestwa ducha. Progiem tym jest Krzyż i Ten, co wisi na krzyżu“. W tym ujęciu rewolucji jako przemienienia jaźni narodu rosyjskiego odegrał rolę Iwanow-Razumnik.

Jednocześnie wydał poeta bajki z czasów minionych („Krolewna i rycari“, 1918). Wszechświat kipi znowu wokół poety, zapala się na nowo jego gwiazda (zbiór poezji p. t. „Zwiazda“ 1922). Ostatni zbiór wierszy Bielyja p. t. „Posle razłuki“ (1922), zawiera doświadczenia z dziedziny liryki „beztreściowej“, opartej na intonacji, na melodii, która powinna się snuć pomiędzy wierszami, jak to wynika z przedmowy autora do tej książki.

W długoletnich poszukiwaniach formy doszedł Bielyj do wniosku, że treść stanowi też część strony formalnej, którą można usunąć, dając miejsce obrazowości słowa, osnutej na melodii. Rozumie się, nie we wszystkich swoich utworach stosuje Bielyj jednakowo tę zasadę. Odwrotnie, jeżeli treść

związana jest z ideologią, to tym bardziej, powinna ona być rozwinięta. Nprz., w poemacie „Pierwoje swidanije“ (1917) opowiada poeta w obrazach realistycznych o przeżyciach lat dziecięcych, gdy się dlań zaczynało zarysowywać oblicze „Dziewicy Promienistej“. Utwor ten łączy temat poważny z żartobliwością stylu, przypominając manierę Wł. Sołowjowa. Połączenie motywu życiowego, autobiograficznego, ironicznego, a czasem nawet karykaturalnego, z głęboką powagą tematu stanowi jedną z głównych cech twórczości Bielyja od początku jego działalności literackiej.

Było to w r. 1902, gdy ukazała się „Simfonia Wtoraja, Dramaticzeskaja“, o życiu fantastycznym wśród zawiei śnieżnej. Obok podstawowego leitmotywu pobrzmiwają w poemacie tony złośliwej karykatury. Po wydaniu tego utworu, ukazała się „Pierwaja Simfonia, Siewernaja, Geroiczeskaja“ (1903), poświęcona Edw. Griegowi, przypominająca „Peer — Ginta“ Ibsena — Griega (powst. w r. 1900), lecz o treści nader banalnej. „Bajka“ (powie-dział gdzieinziej Bielyj) jest symbolicznym obrazem świata transcendentального“. Dlatego i „Tretija simfonia — Wozwrat“ (pis. w r. 1902, wyd. w r. 1904) oraz „Czetyortaja Simfonia — Kubok metelej“ (pis. w latach 1903—7, wyd. w r. 1908), pod względem treści nie są ciekawe oprócz akcji w dwóch planach pierwszego z tych utworów, oraz tematu zamieci śnieżnej — drugiego. Porwany przez rytm, Bielyj we wszystkich czterech Symfoniach dąży przede wszystkim do opracowania tematów muzycznych. Zależy mu w pierwszym rzędzie na strukturze, na formie, a nie na treści. Stanowi to podstawę jego prozy ornamentacyjnej.

Andrzej Bielyj postawił za zadanie zreformowanie prozy rosyjskiej drogą jej rytmizacji i uzależnienia prozy od pewnego rodzaju okresów dźwiękowych i muzyczno-rytmicznych. Pozostaje to w bezpośrednim związku z jego artykułami krytycznymi studiami teoretycznymi nad rytmiką wiersza i prozy rosyjskiej. Badając prozę Gogola i wiersz Puszkina, doszedł Bielyj do zgłębienia tajników obrazowej prozy rytmicznej. Droga, jaką przeszedł w tym dążeniu do prozy rytmicznej, jest nader skomplikowa-

na, co pozostaje w ścisłym związku z bogactwem jego natury psychicznej. Studiując filozofię i rozwijając swój światopogląd, pozostawał Biełyj w ruchu bezustannym. Zaczęło się od zachwyków nad filozofią Schopenhauera, Nietzschego i Włodzimierza Sołowjowa, poczym nastąpiło zainteresowanie się filozofią nauk przyrodniczych, Wundtem, Hoeffdingem, Kantem, skończyło się na Cohenie, Natorpie i Rickercie. W latach swych podróży zagranicznych od roku 1912 do 1916 nawrócił się Biełyj na antropozofię, został uczniem zwolennika Bławatskiej, Rudolfa Steinera, i razem ze swoją żoną, Asią (Anastazją) z domu Turgeniew, brał udział w budowie tak zwanego „Goetheanum“ w Szwajcarii, czyli „Gmachu Janowego“ (Johann—Wolfgang Goethe), w którym w myśl projektu Steinera miała się mieścić „Szkoła Wyższa Nauk Ducha“, lecz który spłonął w roku 1923. Następnie od roku 1916 do 1921 Biełyj zajmował się wyłącznie teorią wiersza i wykładał teorię tę poetom proletariackim w Rosji. Zadaniem niezmiernie trudnym jest objęcie filozoficzno-publicystycznej i teoretyczno-poetyckiej działalności Biełyja.

Dziedzinę odrębną stanowią filozoficzne i antropozoficzne dzieła Biełyja („Rud. Steiner i Goethe w miroszercanii sowremennosti“ 1916, „Rewolucja i kultura“ 1917, „Na perełomie“ I—II—III, 1918, „O smysle poznania“ 1922 i w. in.). Natomiast artykuły i większe prace, poświęcone teorii mowy poetyckiej, stanowią całość z poetyckimi jego utworami. Są to: „Simwolizm“ (1910), „Ług zielonyj“ (1910), „Arabeski“ (1911), „Tragedija tworcztwa“ (1912), „Poezija słowa“ (1922), „Głossołalja“ (1922), „Ritm kak dialektika“ (1929), „Masterstwo Gogola“ (1934) oraz niezliczona ilość artykułów w różnych czasopismach.

Badania nad rytmem są pracami o znaczeniu naprawdę epokowym. Słowo współczesne, według Biełyja, jest oderwane od życia; a przecież dusza panuje nad ciałem przy pomocy słów, które powstają przy zetknięciu się świata zewnętrznego ze światem wewnętrznym. Dusza, gdy zapanuje nad światem rzeczy zewnętrznych, znajduje w słowach swój wyraz prawdziwy, wiążąc mowę w okresy rytmiczne. Rytm więc jest dla Biełyja celem samowystarczalnym. Od symfonij

rytmicznych, w których spotykamy charakterystyczne rymy wewnętrzne, alliteracje i powtórzenia, przechodzi Biełyj do nieznannej zgoła w nowszej literaturze rosyjskiej formy powieści, opartej na zasadach prozy rytmicznej Gogola.

Powieść „Sierebrianyj Gołub“ (1906—8) jest pierwszą częścią trylogii „Wschód czy Zachód“ (ulubiony temat Biełyja tak samo, jak i Błoka). W realistyczny sposób przedstawiając „lud“, Biełyj umieszcza na tle wsi rosyjskiej studenta Darjalskiego, pogrążonego w świat Hellady, widzącego w sekciarstwie rosyjskim odrodzenie misteriów eleuzyjskich. Bohater porzuca swą narzeczoną Katię i zostaje porwany przez sekciarzy — „Gołębi“, zapomina wszystko dla ospowatej baby Matrjony, dla tej siły żywiołowej, symbolizującej Wschód. Człowiek Zachodu, Darjalskij ginie z ręki sekciarzy.

Druga część trylogii zatytułowana jest „Peterburg“ (1911—13). Rzecz dzieje się w r. 1905. Autor niezmiernie skomplikował treść, odtwarzając fantastyczny epizod z życia rodziny Ministra Ableuchowa, w której łonie walczą żywioły Wschodu i Zachodu na tle miasta-mirażu, stworzonego we mgle błota fińskiego. W „Petersburgu“ Biełyja zauważyć można wpływ Dostojewskiego, jak w „Gołębiu“ — wpływ Gogola.

Błok w „Scytach“ stawia pytanie: a co będzie, jeżeli stojąca między Wschodem a Zachodem Rosja wyrzeknie się Zachodu w walce Europy z Mongołami? Zagadnienie to bardzo zajmowało Biełyja. Nie rozstrzygając go w pierwszych dwóch powieściach, odpowiada na nie Biełyj w trzeciej, wydanej w latach 1926—1932 pod tytułem „Moskwa“ (I „Moskowskij czudak“, II „Moskwa pod udarom“, III „Maski“) — epopea o współczesności, doprowadzona do rewolucji 1917 r.

Sam Biełyj jest bohaterem jakiejś olbrzymiej epopei, której fragmenty stanowią osobne utwory, jak, mprz.: „Ofejra, zametki iz putieszestwija“ I (1922). (por. „Wieter s Kawkaza“, 1927, też pamiętniki podróży w ujęciu nawpół fantastycznym), dalej — fragmenty autobiograficzne: „Wozwraszczenie na rodinu“ (1922) i „Zapiski Czudaka“ (I—II, 1922). Biełyj występuje tu nie we własnym imieniu, lecz jako „Leonid Ledjanoj“ — „Lodowy“ (to nic innego, jak ziemską od-

miana symbolu „Biełyj“, imię zaś „Leonida“ wybrane zostało, prawdopodobnie, ze względów aliteracyjnych). Jest to symboliczny opis podróży Biełyja ze Szwajcarii (od Steinera), do Rosji w roku 1916. Biełyj stworzył powieść bez akcji, bez treści, składającą się jedynie z obrazów dźwiękowych i symbolicznych, to też utworu tego niepodobna streścić.

Analizując dalej własną istotę duchową, Biełyj powraca do lat minionych, do przedświtów swej świadomości, żyje myślami w urojeniu, dawno już przez siebie utraconym, otoczenia lat dziecińczych, stara się odkryć czytelnikowi tajemnicę powstania słów i wyjawia mu niezbadane drogi myśli ludzkiej od chwili poczęcia w łonie matczynym do czasu skryształizowania się świadomości, iż „żyję, istnieję i działam, pijany twórczością życia“. Do tego tematu dodane są wspomnienia autobiograficzne o życiu rodziny ojca poety, profesora. Tą drogą powstają nawpół autobiograficzne powieści bez osnowy powieściowej „Kotik Letajew“ (t. j. „Borik Bugajew“, 1918) i „Prestuplenije Nikołaja Lietajewa ili Krieszczonyj kitajec“ (1921 r.). W powieściach tych powraca znów Biełyj do otoczenia Moskwy profesorskiej końca XIX-go stulecia, która raz już znalazła odbicie artystyczne w pierwszym jego utworze drukowanym — w „Drugiej Symfonii“.

W związku z tymi utworami powstał romans „Moskwa“. Jesteśmy w ostatnim roku przed wojną. Profesor matematyki uniwersytetu moskiewskiego Korobkin, dziwak i genialny uczony, posiada sekret wynalazku o kolosalnym znaczeniu wojennym; szpieg niemiecki inżynier Modro napróżno dokłada starań, by wyrwać mu ten sekret. Wyczerpawszy wszelkie środki, poddaje uczonemu straszliwym męczarniom. Wszystko napróżno. Profesor ginie, lecz tajemnicy nie wyjawia. Równolegle snuje się intryga miłosna pomiędzy córką inżyniera Lizą (przypominającą Lizę Chochłakową z „Braci Karamazowów“ Dostojewskiego) a synem profesora Mitią.

Głównie chodzi Biełyjowi o tworzenie w prozie obrazów dźwiękowych i zobrazowanie konfliktu pomiędzy podstępny i zgniłym Zachodem, a zdrową duchowo, nigdy nie zdradzającą tajemnic Rosją, będącą produktem skrzyżowania Zachodu

du ze Wschodem, lecz duchem bardziej ze Wschodem, niżli z Zachodem spokrewnioną.

Wyjechawszy po śmierci Błoka do Berlina, Biełyj wkrótce powrócił do Moskwy. Środowisko emigracji bynajmniej nie odpowiadało jego naprawdę kosmicznej istocie wszechświatowego egocentrysty.

Zresztą poglądy na „socjalistyczny mesjanizm“ Rosji w rewolucji światowej, które znalazły wyraz w twórczości Biełyja na podstawie nastrojów ludowych (poniekąd pod wpływem Niekrasowa) w latach 1906—8, oraz „socytyjskie“ nastawienie poetyckie posiadały dla poety wysoką wartość.

Znaczenie Biełyja jest naprawdę wielkie. Jednocześnie z innym prozaikiem, Aleksym Remizowem, wprowadził Biełyj do literatury rosyjskiej składniki prozy dźwiękowo-rytmiczno-obrazowej. Ostatnie jego utwory są raczej doświadczeniami, niż powieściami.

Najwybitniejsi prozaicy rosyjscy, którzy weszli do literatury w latach 1918—22, mają mu dużo do zawdzięczenia. Co się zaś tyczy strony ideologicznej, w ciągu ostatniego dziesięciolecia swej twórczości skojarzył Biełyj pojęcia o Rosji i Wschodzie, w przeciwstawieniu do Zachodu, z doktryną marksizmu. Zmieniał zresztą kilkakrotnie pogląd na świat.

VIII.

PROZA RYTMICZNA I NEOREALISTYCZNA.

Modernizm i symbolizm podniosły niezmiernie poziom kultury literackiej w Rosji. Synkretyczny rozwój myśli twórczej i artyzmu we wszystkich dziedzinach kultury duchowej zawierał mnóstwo pierwiastków, które na tle wydarzeń historycznych spowodowały głęboki przewrót w poglądach na zasady i podstawy twórczości: przewaga poezji nad prozą wywołała przewartościowanie wartości w poglądach na technikę literacką, która zdecydowanie poszła w kierunku udoskonalenia mowy obrazowo-rytmicznej, a proza opisowa poczęła uchodzić za objaw epigonizmu: nowe bowiem pokolenie prozaików rozporządzało nowymi środkami artystycznymi.

Twórczość Bielyja sama w sobie była światem kosmicznych i niesamowitych idei, oraz nieznanych dotąd rytmicznych i obrazowych możliwości. Opierając się o dźwiękową stronę mowy literackiej, Bielyj słusznie żądał od czytelnika, aby prozę czytał na głos tak samo, jak wiersze, ponieważ każda forma mowy ludzkiej podlega pewnym zasadom rytmiki, odczuwanej przez każdego prozaika i każdego poetę, czego dowodem są nie tylko poezje Puszkina, Lermontowa i w. in., lecz również proza Gogola, Dostojewskiego, Turgeniewa i innych czołowych prozaików.

Współcześni historycy literatury rosyjskiej słusznie podkreślają, że rok 1909 upamiętnił się w literaturze dzięki powieści Bielyja „Serebrianyj Gołub“, o rytmizacji, przypominającej styl Gogola, oraz dzięki noweli Remizowa „Powieść

o Iwanie Semionowicze Stratilatowie“, zbudowanej koncentrycznie i opartej nie na rozwoju wątku w czasie i przestrzeni, lecz na osnuciu akcji dookoła przeżyć bohatera. Ta ostatnia metoda ma dużo wspólnego z twierdzeniem Jewreinowa, że każda sztuka teatralna ma głównego bohatera, do którego dostosowuje się całą akcję. Zresztą Bielyj również doszedł do tej metody koncentrycznej w swych powieściach autobiograficznych, oraz we wspomnieniach i notatkach, które dzięki właściwościom jego talentu zatracają charakter autobiograficzny, stając się fragmentami nigdy nie zakończonej epepei „Ja“.

Egocentryczną metodę opowiadania, spokrewnioną z tymi podstawami twórczości Bielyja i Remizowa, wprowadził do literatury w formie fragmentów o samym sobie Rozanow. Proza impresjonistyczna Z. Hippius, przypominająca styl Sołoguba, należy raczej do zjawisk wtórnych.

Dając niezliczone przykłady wysokiej techniki literackiej, moderniści i symboliści byli w literaturze rosyjskiej apostołami kultu słowa i mowy obrazowej.

Aleksy Remizow (ur. 1877) wszedł do literatury stosunkowo późno. Stały ku temu na przeszkodzie lata, spędzone na zesłaniu za działalność polityczną, którą nawet nie można określić jako polityczną, lecz jako humanitarną: przez całe swe życie w Rosji, jak również po r. 1921 na emigracji, pozostaje Remizow odosobniony od życia, strasznego w swej popolitości i nieludzkości. Życie jego jest zaiste snem, raczej — koszmarem, zaś serce — odwiecznym źródłem miłości do ludzi, poniewieranych i poniżonych, słabych i błakających się w ciemnościach. Taki to „altruistyczny egocentryzm“ powoduje duchowe odosobnienie, które bynajmniej nie doprowadza pisarza do negacji życia, jak Sołoguba. Wręcz przeciwnie: Remizow kocha każdy objaw życia i każdy drobiazg, wykrywa żywą duszę w naturze, w ludziach, w zwierzętach i w rzeczach martwych, co zbliża go do Rozanowa.

Skłonność do autobiograficzności, rozgraniczenie pomiędzy tragicznie popolitym światem, a kochającym człowieka pisarzem, głęboka religijność, wyrozumiałość dla sła-

bostek ludzkich, za którymi kryje się czasem prawdziwa świętobliwość, dziecinna wiara i miłość, miłość płomienna — o to jakie cechy wykrywa czytelnik w utworach Remizowa. Cierpienie ludzkie jest dla Remizowa świętym, doniosłym przeżyciem narówni z miłością. Remizow kocha i, co najważniejsze, rozumie dzieci. Jest również wyrozumiałym dla miłości, która zbyt często doprowadza do przestępstwa. Nie przebacza jednakże poniżenia godności człowieka, gdy „homo homini lupus“ oznacza: „człowiek dla człowieka jest gwoździem“. Fizyczna strona miłości kobiety i mężczyzny w ujęciu Remizowa, tak samo, jak i Rozanowa, jest objawem przeżyć duchowych człowieka. Miłość jest świętością i staje się zgubną siłą dla człowieka. Jest ona silniejsza od śmierci.

Koncentryczna metoda w rozwoju wątku większych opowieści Remizowa jest właściwością jego psychyki: za ośrodek pisarz uważa duszę człowieka, peryferią zaś staje się groteskowe, prowincjonalne bytowanie. Groteska oraz mowa rytmiczno-obrazowa Remizowa są cechami pokrewieństwa pomiędzy nim, a Gogolem, idea zaś przebaczenia i głęboka religijność w ujęciu zbliżają go do Dostojewskiego. Skłonność do koncentryczności odbiła się swoiście na jednej z osobliwości Remizowa: każde nowe wydanie jego książek jest równocześnie rozszerzeniem zawartości poprzedniego wydania. Remizow wydał dotychczas przeszło 70 tomów romanśów, opowiadań, szkiców, bajek, legend, przy czym szereg jego utworów przetłumaczono na języki obce. Ze względu na pogorszenie się warunków wydawniczych Remizow obecnie zabrał się, jak za czasów rewolucji w Petersburgu, do pisania własnoręcznych albumów, w których umieszcza utwory niewydane, ilustrując je grafiką własną i obcą. Takich albumów wydał dotychczas około 250. Poza tym kilka utworów jego ukazało się jedynie w przekładach francuskich.

Pierwszą nowelę ogłosił drukiem przy poparciu Andrejewa i Gorkijaja w r. 1902 p. t. „Natasze, dziewczynie miłej“. Najwcześniejsze utwory, pisane prostą, zwięzłą mową literacką, można określić jako opowieści lub romanse: „Prud“ (pisany w latach 1902—3, wydany w r. 1908) — romans autobiograficzny, oparty o analizę przeżyć chłopaka Mikołajaja (ulubione

imię autora), „Krestowyja siostry“ (1910) — powieść o życiu kobiet, poświęcających się dla dobra innych, i o bezwonnym bohaterze prowincjonalnym — Marakulinie oraz szeregu innych większych utworów.

Bohaterem noweli „Powiest' o Stratikatowie“ (1909), zajmującej jedno z czołowych miejsc w twórczości Remizowa, jest szary urzędnik przypominający postacie z utworów Gogoła. Szary bohater figuruje w wielu utworach Remizowa, kojarząc się z dziwacznymi postaciami ludzi osamotnionych i pogardzanych.

Pierwszą książką Remizowa, wydaną osobno, były szkice „Posołoń“ (1907, wyd. rozszerzone 1929), w których znalazł poetyckie odbicie świat pokoju dziecięcego w ciągu wiosny, lata, jesieni i zimy; świat bajek i snów. To — treść tego utworu. Ani bohaterów, ani bohaterek, ani wątku. Całość jest złocistym marzeniem, mowa zaś poetycka — melodią mowy dziecięcej. Podobnie, jak w romansie „Prud“, Remizow wykazał w tej książce subtelne zrozumienie rzeczy i zjawisk, niedostępnych dla dorosłych i pozornie zmyślonych ludzi. Nie są to chorobliwie-rozwinięte, wcześniej dojrzałe dzieci Dostojewskiego: przed oczyma czytelnika odsłania się nowy świat, który pozostaje w utworach Remizowa raz na zawsze krainą marzeń i bajek. („Morszczinka“ 1907 i w. in.).

Ze względu na osobliwe warunki życia pisarza chronologia powstania jego utworów nie zbiega się z chronologią ukazania się ich w druku. Dopiero wydanie kompletne 1910—12 r. dało Remizowowi możliwość zapoznania czytelników z całokształtem swej twórczości, chociaż przed tą datą i później ukazywały się zbiory szkiców i powieści jego w osobnych książkach. Najbardziej typową spośród nich jest zbiór nowel fantastycznych „Czortow Łog“ (1908), której część druga stanowią poematy, pisane prozą rytmiczną p. t. „Połunoszcznoje Sołnce“ („Biała Wieża“ — wspomnienie o więzieniu, „Kwiaty północne“ — bajki zyrjańskie, z czasów, spędzonych na wygnaniu, oraz poemat „Judasz“, zaczerpnięty z legend religijno-ludowych).

Świat pokoju dziecięcego kojarzy się ze światem bajki, wierzeń ludowych i podań, których piękno odczuł Remizow

na zesłaniu. Wprowadza go to do literatury staroruskiej. W wielu wypadkach do swych opowiadań folklorystycznych i do legend dołącza Remizow komentarze, podobnie jak to robił Balmont w wydaniach swych tłumaczeń. Komentarze mają czasem charakter naukowy ze wskazaniem źródeł. To też z łatwością można zorjentować się, jak pieśczośliwie przerabia Remizow — natchniony poeta — swój obfity materiał („Sibirskij prianik“ 1919, „Russkija ženszcziny“ 1918, „Tibetskija skazki“ 1921 i w. in.). Co się zaś tyczy legend i podań, wykrywa Remizow ich prawdziwe piękno, uwypuklając podłoże religijne i ukryty sens etyczny. („Trawa — murawa“ 1922, „Zwiezda Nadzwiezdnaja“ 1928 i w. in.). Ulubionym świętym jego był oddawna św. Mikołaj, jeden z patronów Rusi, o którym Remizow opowiadał w dziesiątkach legend („Nikoła Miłostiwij“ 1918, „Tri sierpa“ I—II, 1928—9, „Obraz Nikołaja Czudotworca“ 1931 i in.), przy czym wprowadził do szeregu opowiadań swoiście ujęte szczegóły z życia współczesnego. Osobny rozdział stanowią przeróbki apokryfów, ujętych w stylu staroruskim („Leimonarion“ — „Limonar“ 1907 i w. in.). Kilka tematów z tego obfitego materiału ujął Remizow w latach 1903—7 i później w formie dramatycznej („Tragedija o Iudie, Prince Iskariotskom“ 1907 i in.). Materiał folklorystyczny złotymi nićmi przewija się przez większość utworów Remizowa. Jego nowele fantastyczne są przesiąknięte poezją ludową.

Fantastyka tego pisarza oddziałowuje na czytelnika sugestywnie. Tą sugestię potęguje jedna z właściwości stylu Remizowa: kojarzenie wydarzeń życia codziennego ze snem. W ostatnich utworach motyw snu przewija się ciągle przez opowiadanie, które w ten sposób toczy się w dwu płaszczyznach. Jest to podstawą kilku ustępów doskonałego zbioru szkiców z czasów rewolucji p. t. „Wzwichrennaja Ruś — epepeja 1917—21“ (1929). Na jej części składają się książki, wydane poprzednio: „Ogniennaja Rossija“ (1921), „Achru“ (1922) i in. oraz przepiękna stylizacja: „Słowo o pogibeli russkoj ziemi“ (1918), oparta o jeden z zabytków literatury staroruskiej.

W wielu z powieści i szkiców Remizowa odzwierciedliła się współczesność, przeważnie z lat rewolucji rosyjskiej. Autor wykrywa głębokie podstawy wydarzeń historycznych oraz odbicie tych dziejów naszej epoki w psychice ludu i w folklorze, przy czym całość składa się na „epos liryczny“ o zabarwieniu głęboko tragicznym. Do tego cyklu należy zbiór opowieści o życiu na emigracji „Po karnizam“ (1929), w którym autor opracował jeden z ulubionych swych motywów — lunatyzm.

Motywy snu odnajduje Remizow również u innych pisarzy, co do których nie można byłoby dostosować pojęcia o poecie — fantaście („Tourguenev, poète du rêve“ 1936).

Wszystkie swe książki z piętnastu ostatnich lat poświęca Remizow swej żonie, S. P. Remizowowej-Dowgiełło. Jej młode lata opisał w powieści „Ola“ (1927), przepojonej miłością do cierpiącego człowieka. Autobiograficzne podłoże twórczości literackiej tego swoistego pisarza stało się powodem wprowadzenia do literatury szeregu autentycznych jego przyjaciół. Te postacie wywierają czasem niesamowite wrażenie, lecz dzięki przenikliwości Remizowa w trafnych określeniach są zawarte najbardziej charakterystyczne cechy ludzi mu bliskich, którzy pozostają zawsze żywymi, zawsze samymi sobą.

Podczas rewolucji i na emigracji Remizow skupił wielu z przyjaciół w fantastycznym „Wielkim i wolnym zakonie małp“ („Obezijanja welikaja i wolnaja pałata“ — „Obezwełwołpał“), rozdając żartobliwie dyplomy i odznaczenia. Podczas gier i rozmów z dziećmi stworzył Remizow ten wolny świat małp — istot wyższych od ludzi, kiedy to człowiek zapomniał o wolności ducha. Tą fantazję oparł Remizow na staroindyjskich legendach o małpim królu. Wynalazł imię dla tego wyimaginowanego króla: „Asyka“, wydał szereg książek w imieniu „zakonu“ stworzył „małpie wyrazy“ (jako tytuły książek): „Achru“ (ogień) i „Kukcha“ (woda). Pod tym ostatnim tytułem wydał listy Rozanowa do siebie i wspomnienia o nim (1923).

Podobnie do Rozanowa Remizow uciekał częstokroć od „literackości“, przywiązywał dużą wagę listom i nie-literac-

kim sposobom wysławiania się. Skąpy w słowach wprowadził do literatury żywą mowę potoczną, jej rytmikę i obrazowość. W ten sposób układa każdy zwrot na piśmie, wycezyłowawszy dla niego odpowiednią oprawę. Mistrzostwo Remizowa pod tym względem jest niezrównane. Z tej właśnie strony analizuje poezję ludową, przeznaczoną nie do sformułowania na piśmie, lecz do ustnego wypowiedzania się, w którym główną rolę odgrywa intonacja (to zn. zabarwienie dźwiękowe).

Zbliża to Remizowa do Gogola oraz do Biełyja i Leskowa. Pokrewieństwo z tym ostatnim zdradzają, m. in., utwory, zaczerpnięte z poezji ludowej. Poezja ta nie była, rzecz jasna, dostosowana do literatury, nie była przeznaczona do druku. W jej barwności i ekspresji wykrył Remizow niewyczerpane skarby. Wskrzesał również określenie Leskowa „skaz“, zaczerpnięte przez tego ostatniego z mowy ludowej. „Skaz“ to ustne opowiadanie, głośna wypowiedź, która podporządkowuje się własnej rytmizacji, nie skrepowanej literackością. Praca Remizowa nad stroną dźwiękową mowy literackiej, wyrobienie giętkości, soczystości i barwności językowej została należycie oceniona przez szereg pisarzy następnego pokolenia. Zresztą poeci-futuryści również zwrócili uwagę na intonacyjną stronę mowy literackiej.

Znaczenie Remizowa dla najnowszej literatury rosyjskiej jest równoznaczne z rolą Biełyja. Nie bezpodstawnie zaliczają Remizowa do pisarzy ludowców naszego stulecia. Ostoją tego kierunku, należącego do pierwszych lat rewolucji, jest krytyk literacki z ugrupowania dawnych ludowców R. Iwanow - Razumnik, jeden z założycieli kierunku „Scyto-wie“.

Być może pod wpływem Remizowa zdobyła sobie sławę w ostatnim roku wojny i w pierwszych latach rewolucji Z o f i a F i e d o r c z e n k o (ur. 1888), autorka zbiorów materiałów folklorystycznych, zebranych po szpitalach wśród żołnierzy, jak to w owych czasach Remizow zapisywał w Petersburgu z ust ludu wszelkiego rodzaju materiał aktualny. („Narod na wojnie“ I—II, 1917, 1925; „Skazki“ 1925).

Utwory zebrane Remizowa ukazały się w latach 1910—12 w wydawnictwach „Szypownik“ („Róża Polna“) i „Sirin“. To

ostatnie skupiło w swych zbiorach wyłącznie znanych autorów, jak Sołogub, Briusow, Remizow, których wydanie utworów zebranych wskazywało na początek nowej epoki. W latach 1909—10 nastąpił nowy przełom w literaturze. Dyskusje Błoka, W. Iwanowa i innych na tematy o istotnym znaczeniu symbolizmu oraz o symbolizmie i realizmie w teatrze świadczyły o rozkładzie symbolizmu, jako kierunku wszechwładnie panującego. Upadek „Wagi“ i „Złotego Runa“ w Moskwie oraz powstanie miesięcznika „Apollo“ w Petersburgu jednocześnie z nowym kierunkiem poetyckim „akmeizmem“, który zgrupował się dookoła tego miesięcznika, po śmierci w r. 1910 inicjatora jego, poety I. Annińskiego, poza tym pierwsze wieczory literackie i zbiory poezji egofuturystów petersburskich i kubo-futurystów moskiewskich oraz wzrost zainteresowania techniką wierszopisarstwa — wszystko to było związane z przełomem w dziejach symbolizmu. Świadczyły o tym również trzynomowe wydanie poezji zebranych Briusowa, jubileusz Balmonta, który stał się manifestacją ku czci symbolizmu, trzynomowe wydanie liryk Błoka, zaniechanie wierszopisarstwa przez Bielyja na rzecz prozy rytmicznej, wydanie utworów zebranych zwierzchnika modernistów — Mereżkowskiego.

Pod wpływem estetyki symbolizmu i światopoglądu idealistycznego oraz podniesienia wartości mowy literackiej, mającej tak wielkie znaczenie dla rozwoju poezji, ukształtował się w prozie prąd neorealistyczny. Znaczenie Remizowa stale wzrastające w ciągu ostatnich lat dwudziestu (narówni z wpływem Bielyja), jako jeden z przejawów symbolizmu, znalazło objaw w technice prozaików: Michała Priszwina, Władysława Sziszkowa, Eugeniusza Zamiatina i Aleksandra hr. Tołstoja, którzy zaniechali w swej prozie analizy społecznej i psychologicznej bohaterów, zastąpili niezbędny dotąd wątek charakterystyką bohatera w danym ściśle określonym momencie. W ten sposób wzrosło znaczenie sytuacji bohatera, czasami anegdotycznej. Przypominało to swoistą cechę techniki Leskova. W ten sposób autor miał możliwość ograniczania się do formy krótkiej noweli, której przestrzeń, ściśle określona, wymagała koncentracji zasobów technicz-

nych, przede wszystkim barwnej mowy obrazowej, podobnej do mowy Remizowa. Różnica pomiędzy epigonizmem realizmu a nowym kierunkiem polegała na tym, że szczegółowa opisowość i rozwlekłość zostały całkowicie ponieczone. Sprzyjało temu wyrobienie techniki poetyckiej, zawsze wymagającej koncentracji i ścisłości w obchodzeniu się z materiałem językowym.

Za najlepszego ucznia Remizowa należy uważać Michaiła Priszwinę (ur. 1873), specjalistę - agronoma, zapalonego myśliwego, etnografa z zamiłowania i dziennikarza, pozostającego w Rosji do dziś dnia. Droga jego życia prowadziła przez lasy obszarów północnych i Syberii, przez puszcze nadwołżańskie. Stąd zaczerpnął swe opowiadania o roślinach, zwierzętach i ptakach, o gwiazdach na czarnej kopule nieba, o wolności życia i o jego bujnym rozkwicie. Jednakże zbiory jego szkiców („W kraju niepuganych ptak“, 1907 i in.) oraz szereg artykułów w czasopismach nie zwróciły na siebie uwagi, dopóki nie zabrał się do żmudnej pracy nad mową literacką na podstawie bogatego skarbcza mowy ludowej. Pierwsza jego książka w stylu neorealistycznym były to szkice o naturze i ludziach nadwołżańskich — staroobrzędowcach, zbierających się na brzegach jasnego jeziora, w którym według podania, przed najazdem Tatarów, ukrył się cudowny gród („U stien grada niewidimago“ I—II, 1909—1912). W obcowaniu z Remizowem i innymi pisarzami wyrobił swoistą mowę, stanowiącą całość z treścią. Z późniejszych jego opowiadań „Krutojarskij zwier“ (1924) — historia psa — świadczy o subtelnej analizie życia zwierząt. Dla Priszwin cały świat jest owiany wolnym wiatrem głuchych lasów i szerokich przestrzeń, proza jego jest barwna i soczysta („Kołobok“ 1923, „Rodniki Berendieja“ 1926 i in.). Za najlepszy swój utwór uważa Priszwin powieść autobiograficzną „Kurymuszka“ (1924), której bohater — Misza Ałpatow, Kurymuszka, figuruje w szeregu opowieści pisarza, stanowiących dalszy ciąg autobiografii. W ostatniej części p. t. „Kaszczejewa cep“ (1927) głównym obrazem jest uwolnienie się Ałpatowa od przestarzałych przesądów społecznych i moralnych, które spadają podobnie, jak ogniwa łańcucha. Znacząca duszy dziecięcej,

kochający świat dzieci, bajek i zwierząt, Priszwin zdobywa się na szczerość i prostotę, która świadczy o wysokiej kulturze literackiej i zamiłowaniu do żywej mowy.

Więczyśła w Sziszkow (ur. 1873). jest prozaikiem spokrewnionym z Priszwinem i, ze względu na barwną mowę obrazową, z Remizowem i Leskowem. Długie lata spędził w tajgach syberyjskich, wśród Tunguzów i Rosjan — Sybiraków, obecnie zaś pozostał w Rosji. Poczynając od r. 1909, drukował krótkie opowieści o życiu tych nieznanych połaci Rosji (zbiory: „Sibirskij skaz“, 1915 i in.). Należał do ugrupowania neorealistów. Znamca mowy ludowej, Sziszkow świetnie włada bogatymi jej zasobami. Autobiografią „Tajga“ (1918) zdobył czytelników. Znamca ludu rosyjskiego, Sziszkow za czasów rewolucji stworzył całą galerię typów współczesnej wsi rosyjskiej. W dramatach „Staryj mir“ (1920), „Wichr“ (1922) i in. lud rosyjski pozostaje żywym i prawdziwym, ze swoją szeroką duszą, pełną przeciwieństw i melodyjnej żywiołowości. Wrażenia z wieloletniego pobytu na Syberii zostały pogłębione przeżyciami z lat rewolucji, kiedy to cały naród rosyjski znalazł się w wirze wydarzeń chaotycznych. Zdrowy optymista, Sziszkow nie miał (tak samo, jak Priszwin) nic w sobie z ponurej tęsknoty albo negacji anarchistycznej realistów-rewolucjonistów. To też w czasach rewolucji ten znamca rosyjskiego ludu, i prawdziwy „ludowiec“ wykrył, w chaosie życia, podobnie do Priszwina, cechy rdzennie-rosyjskie („Wataga“ 1924, „Pejpus - Oziero“ 1925 i w. in.). Do poprzedników Sziszkowa należy w danym wypadku Leskow, który również dobrze znał lud rosyjski i nie krępował się opowiadać o jego zacofaniu, niekulturalności, bzdurstwie i nawet o bezmyślnym okrucieństwie, do którego naród ten, mający tyle cech dodatnich, jest czasem zdolny.

W swych opowiadaniach humorystycznych Sziszkow potrafił oddać również ogrom sprzeczności, komicznych w swej podstawie, które można zaobserwować w życiu ludu. Sziszkow przedstawił również groteskowe objawy w humoraskach p. t. „Szutiejnyje rasskazy“, które ogłaszał kolejno drukiem, poczynając od r. 1924 („Spektakl w siele Ogryzowie“).

Priszwin i Sziszkow wydają nowe swe utwory w dalszym ciągu, pozostając w rodzimym żywiole mowy ludowej. Nie uciekają do efektywności literackiej albo do przejściowej popularności. Świadczy o tym szereg nowych tomów Priszwina, jak „Ochota za szczęściem“ (1933), oraz dwutomowe dzieło „Ugrium — rieką“ (1933) — Sziszkowa. W ich utworach, podobnie, jak w każdym utworze Remizowa, odzwierciedlającego obecne życie tułacza-emigranta, dają się odczuć pierwiastki rdzennie-rosyjskie, pozbawione ustawicznej tęsknoty albo negacji prozaików, którzy się skupili niegdyś dookoła Gorkija.

O wiele mniej, niż Sziszkow, jest znany Jerzy Grebenszczikow (ur. 1882), również Sybirak, który po ukończeniu wojny domowej wyemigrował do Ameryki Północnej. Dwutomowy zbiór opowiadań jego „W prostorach Sibiri“ (1914—15) zwrócił na siebie uwagę w czasach wzrostu regionalizmu w literaturze rosyjskiej. Grebenszczikow chętnie czerpie tematy z poezji ludowej rosyjskiej albo z podań syberyjskich. Spośród licznych utworów jego czołowe miejsce zajmuje chronika rodziny syberyjskiej „Czurajewy“ (I—VI), wydana w Nowym Jorku w latach 1922—36. W historii rosyjskiego regionalizmu literackiego Grebenszczikow zajmuje obok Sziszkowa wybitne miejsce.

W latach wojny i rewolucji o wiele więcej znanym od Priszwina i Sziszkowa był Eugeniusz Zamiatin (1894—1937), inżynier - budowniczy okrętowy, bolszewik w r. 1905 i zdecydowany przeciwnik byłych swych poglądów politycznych, urzeczywistnionych w r. 1918 na praktyce. Od r. 1931 przebywał we Francji.

Wstąpił do literatury jeszcze w 1908 r., lecz dopiero w latach 1910—11 poświęcił więcej czasu na pracę literacką, nie zaniedbując swego fachu. Kojarzenie to miało dla jego twórczości literackiej poważne następstwa: każdą nowelę budował jak okręt, obliczając wszystko do najdrobniejszych szczegółów. Konstruktywizm skojarzył Zamiatin z wyrazistością i obrazowością mowy, której środki techniczne doprowadził do minimum. W ten sposób czytelnik powinien się domyślać co w danym wypadku autor miał na myśli. Jednakże w traf-

nych określeniach Zamiatina zawsze zostaje wysunięty najcharakterystyczniejszy szczegół, aby cała postać albo wydarzenie mogłyby być zawarte w jednym lub paru wyrazach. Trafność określeń oraz obrazowość mowy, skąpa i jednocześnie zwięzła i trwała konstrukcja zbliżają go do Remizowa, na którego prozie wzorował się Zamiatin, doprowadzając hiperbolizację obrazową do poziomu groteski. Zresztą należał razem z Błokiem, Priszwinem, Sziszkowem i w. in. do słynnego „Obezwełwołpału“ Remizowa i napisał groteskową stylizację: „Epistoła Zamutija, biskupa małpiego“ („Posłanije Zamutija, episkopa obezjanskogo“ 1921); „Zamutij“ od wyrazu „mutit“, to zn. „mącić“ albo „wzburzać“ jest groteską fonetyczną nazwiska pisarza „Zamiatin“. W taki to sposób wykrywa się skłonność Zamiatina do gry słów w konstrukcji mowy obrazowej, która należy do podstawowych właściwości jego prozy ornamentacyjnej.

W jednym ze swych artykułów Zamiatin trafnie określił realizm jako prymitywną analizę, symbolizm zaś — jako metodą doświadczalną za pomocą teleskopu; neorealizm, według Zamiatina, używa mikroskopu. Wynikiem tej pracy mikroskopijnej jest matematyczna rekonstrukcja podłoża życia. W ten sposób powstał ekspresjonizm Zamiatina. Brak mu jednakże syntezy artystycznej.

Zbiór nowel tego wybitnie utalentowanego pisarza p. t. „Ujezdnoje“ (1916) zawiera kilka utworów z lat 1913—16, pisanych w stylu Gogola, obfitujących w hiperbolizację i technicznie filigranowe szczegóły. „Pars pro toto“ oraz metafora — oto czym najchętniej operował Zamiatin.

W latach wojny światowej pracował jako inżynier - konstruktor w Anglii. Stąd przywiózł do Petersburga w r. 1918 dwa opowiadania o życiu prowincjonalnym angielskim p. t. „Ostrowitanie“. Stał na czele młodej generacji literatów petersburskich, tłumacząc tajemnice techniki literackiej i pracując jednocześnie na stanowisku profesora politechniki.

Pierwsze lata po przewrocie bolszewickim obfitowały w wydarzenia tragiczne. Nowele „Peszczera“, „Mamaj“, „Dra-kon“ z r. 1918 świetnie oddają ten tragizm, który pisarz wykrywa w świetle codzienności, uwidoczniając jedynie najcha-

rakterystyczniejsze szczegóły. Tą samą metodą są ujęte inne opowiadania, nprz., „Nieczestiwije rasskazy“ (1927). Zamiatin był zwolennikiem opowiadania w kilku płaszczyznach, które krzyżują się wzajemnie. Ta geometryczna metoda stała się nieco później bardzo popularną w literaturze rosyjskiej. Świat staje się w ten sposób iluzją, postacie zaś są określone przez uwydatnienie charakterystycznego szczegółu oraz przez obrazy dźwiękowe, jak w utworach Gogola. Rzeczywistość nie odpowiadała jednakże marzeniom i obliczeniom Zamiatina. Ekspresjonizm jego skierował możliwości twórcze na drogę teatralizacji tematów. Dramat „Ogni sw. Dominika“, którego temat został zaczerpnięty z dziejów inkwizycji w Hiszpanii, jest w rzeczywistości ogniskiem światła, które autor rzuca na współczesną mu rzeczywistość sowiecką (1922). Tak samo inne utwory jego mają dwulicowe znaczenie. Przeróbka „skazu“ „Pchła“ Leskowa (1925) kojarzy metodę włoskiej komedii improwizacyjnej z pierwiastkami teatru ludowego rosyjskiego (co znowu zdradza pokrewieństwo z Remizowem). Sztuka historyczna „Attila“ (1928) zawiera ideę podstawową o zagładzie tradycyjnej kultury europejskiej przez potop barbarzyństwa. Negatywne ustosunkowanie się do rzeczywistości sowieckiej ujawnił pisarz w obszernej powieści fantastycznej „My“ (1922—24), która w języku rosyjskim nie mogła się ukazać i jest znana tylko z przekładów. Jest to powieść o wieku 26-m w stylu H. G. Wells'a.

Standartyzowane Państwo Przyszłości, na czele którego stoi Dobroczyńca, wybierany przez posłuszne mu stado ludzi, zarejestrowanych za numerami i pozbawionych imion i nazwisk, jest ideałem komunizmu. Wszyscy są równi, wybitnych ludzi niema. Twórczość i fantazja, indywidualne cechy i marzenie są unicestwione. Technika pozwala na rozwój cywilizacji. Cały ten porządek pragnie zburzyć konstruktor międzyplanetarnego samolotu; w imieniu jego prowadzi autor opowiadanie ujawniające, jak w dzienniku tego matematika mimowoli wzrastają przejawy myśli indywidualistycznej. Miłość do kobiety, która w „zabytkowym domu w. XX-go“ gra ubrana w suknię z minionej epoki na fortepianie muzykę „minionych czasów“, przywraca tej numerowanej postaci po-

czucie jednostki. Przypadkowe zetknięcie się z prymitywnymi, lecz wolnymi, istotami poza murem tego wszechświatowego państwa przywraca duszy bohatera atawistyczne poczucie wolności. Rewolucja zostaje podjęta mimo wpojonego przekonania, że przewrót komunistyczny był ostatnim na świecie. Zdrada innej, również kochającej bohatera kobiety. unicestwienia ten ruch. Bohater zostaje stracony według najnowszej metody technicznej, porządek zaś pozostaje nienaruszonym.

W tymże okresie Zamiatin napisał szereg bajek politycznych p. t. „Bolszym dietiam skazki“ (1922), również o charakterze rewolucyjnym. Naśladował Sałtykowa — Szczedrina i Leskowa. Umiejętność stylizatora wykazał, jednocześnie z groteską „Obezwełwołpału“, w satyrze na życie klasztorne p. t. „O tom, kak był iscelon otrok Erazm“ (1922).

Rola Zamiatina jest niedoceniona. Był on jednym z tych nowoczesnych prozaików rosyjskich, którzy wprowadzili do techniki prozy podstawy ornamentacyjne i obrazowo-rytmiczne, i wznowili zasady mowy intonacyjnej, kulturowane następnie przez czołowych pisarzy młodszego pokolenia. Przez wprowadzenie tych pierwiastków do twórczości literackiej uniemożliwiono powrót do prozy wyłącznie opisowej o nastawieniu ideowo-społecznym. Współcześni Remizowowi, Zamiatinowi, Bełyjowi prozaicy należeli przeważnie do epigonów epoki „wielkiego realizmu“. Nawet popularność Gorkija, uważanego po r. 1918 za czołowego pisarza sowieckiego, posiadała charakter „succès d'estime“.

Wyjątkową i stałą popularność zdobył w ciągu lat kilku Aleksy hr. Tołstoj (ur. 1882), uważany za jednego z najbardziej znanych prozaików rosyjskich współczesnych Dzieciństwo spędził w ziemiańskim dworze za Wołgą. Były to czasy upadku ziemiaństwa, wydziedziczenia przez życie jego „ostatnich mohikanów“, o czym opowiedział Tołstoj w swych nowelach. Remizow pracował w teatrze (Ws. Mejerholda), jest wybitnym recytatorem, Tołstoj zaś brał niejednokrotnie udział w wystawieniu sztuk teatralnych, co wyrobiło w nim tak samo, jak w Remizowie, umiejętność poczucia dźwięko-

wej strony mowy literackiej. W Petersburgu czuł się nieswojo. Lata 1907—10 były dla niego epoką wstępną. Wydał zbiorek wierszy („Stichi“ 1907), w których naśladował Briusowa i Balmonta, oraz „Soroczji skazki“ (1910), przepojone ludową fantazją. Zbiór jego poezji, naśladowujących twórczość ludową p. t. „Za sinimi riekami“ (1911) zwrócił na siebie uwagę poetów i literatów. Młody pisarz został przyjęty do wytwornego grona druhów z „Wieży“ W. Iwanowa, który wpoił w Tołstoja zrozumienie wartości mowy obrazowej. Odtąd rozpoczęła się praca Tołstoja w kierunku sformułowania w prozie ścisłej mowy literackiej zarówno, jak przyswojenie symbolistycznego poglądu na świat. W gronie „Towarzystwa miłośników artystycznego słowa“, zbierającego się w redakcji nowego czasopisma literacko-artystycznego „Apollo“, nabrał Tołstoj doświadczenia technicznego i został przyjęty do tego miesięcznika jako współpracownik. Próbą pióra były stylizowane nowele XVIII w. p. t. „Sorewnowatiel“ i „Jasznowaja tietrad“¹. Nowele z życia ziemiaństwa zawołańskiego, wydane w dwóch tomach (1910—12), zwróciły uwagę szerszego ogółu na młodego autora. Odtąd pisywał w tym stylu, nie dbając o rozwój fabuły, lecz skupiając uwagę na każdej postaci („Aggej Korowin“, 1910 i w. in.). Rozbieżności pomiędzy życiem stolicy a martwą tradycją zapadłych dworów ziemiańskich — oto ulubiony temat Tołstoja („Niedziela w Tureniewie“ 1911, „Chromoj barin“ 1914 i w. in.).

„Moskiewskie Wydawnictwo Pisarzy“ („Moskowskoje Knigoizdatelstwo Pisatelej“), mające tak wybitne zasługi w szerzeniu nowszej prozy przed rewolucją, wydało utwory Tołstoja w dziesięciu tomach (1913—17). Tradycja klasowa w połączeniu ze wspomnieniami dzieciństwa, była ogólną podstawą twórczości Tołstoja i łączyła go z moskiewskimi realistami, którzy byli ostatnimi piewcami życia przedwojennej wsi rosyjskiej i ziemiaństwa w zubożałych dworach.

Świadczą o tym utwory pisarza, zaczerpnięte z epoki dzieciństwa, i przede wszystkim autobiograficzna „Powiest' o mnogich prekrasnich wieszczach — Dietstwo Nikity“ (1922) oraz szereg nowel („Pod starymi lipami“ i in.), w których autor zęgnął dawną poetycką przeszłość. Epoka nasuwała

szereg nowych zagadnień; tą drogą powstała epopea, zresztą niezakończona, w której autor odtworzył życie kulturalnego społeczeństwa rosyjskiego z przed rewolucji. W szeregu utworów: „Choźdenije po mukam“ (I, 1921), „Siostry“ (1921) i dalszy ciąg p. t. „1918 god“ (1928) autor opowiedział o rozkładzie inteligencji, o błędach wojny domowej i udowadniał niezbędność współpracy z rządem sowieckim. W życiu pisarza nastąpiły czasy duchowego rewizjonizmu. Nowele i opowieści historyczne nabrały głębokiego znaczenia. Autor nawiązywał dzieje współczesności do przeszłości; typowym utworem archaistycznym Tołstoja jest nowela p. t. „Lubow' — kniga zołotaja“ (1921), wzorowana na powieści rosyjskiej XVIII w.

Od wielu lat opracowywał Tołstoj materiały historyczne z epoki Piotra I. Po r. 1917, gdy poglądy zwolenników „rewolucyjnego mesjanizmu“ rosyjskiego oraz swoisty „eurazjatyzm“ stanowiły podłoże rewizjonizmu historycznego w literaturze, zainteresowanie się „epoką rewolucjonisty, Piotra I“ stało się aktualnym. W r. 1922 ukazało się w druku pierwsze opracowanie Tołstoja tematu z życia Piotra w formie noweli p. t. „Dień Pietra“.

Na emigracji pozostawał Tołstoj niedługo. Rosyjska rewolucja stała się dla niego objawem rdzennie-ludowego porzucenia narodowo-rosyjskiego. Dramat Tołstoja „Smierť Dantona“ (1918) ma na celu wskrzeszenie dziejów rewolucji XVIII w. Słynna „Smiena Wiech“ („Zmiana Wiech“) lewicowej inteligencji, po której ten odłam emigracji powrócił do Moskwy, pociągała Tołstoja zabarwieniem nacjonalistycznym. Przyłączywszy się do tego kierunku rosyjskiej myśli społecznej, powrócił Tołstoj do Petersburga razem ze swoją żoną, poetką Natalią Krandijewską, która była dla pisarza jedyną miłością romantyczną i odsunęła się od literatury, aby nie przeszkadzać twórczości męża.

Podobnie jak Biełyj, który w owym czasie powrócił do Moskwy ze swej podróży na Zachód, Tołstoj nie szczędził ciemnych barw, opisując życie powojennej Europy („Czornaja piatnica“ 1924 i w. in.). W kilku opowieściach fantastycznych, napisanych na tematy deprawacji i cynizmu emi-

grantów oraz kapitalistów tak rosyjskich, jak europejskich, pisarz stał się zjadliwym satyrykiem („Siem dniej, w koto-ryje był ograblen mir“, 1925). W melodramatycznej noweli „Czornoje zołoto“ (1932) opowiedział o intrygach kapitalistów zagranicznych którym emigranci dopomagają w obaleniu handlu naftą rosyjską.

Zaznaczyć należy skłonność Tołstoja w ciągu ostatnich lat piętnastu do pisania nowel fantastycznych o zabarwieniu satyrycznym albo ideologicznym. „Aelita“ (1922) — powieść o przedostaniu się komunistów rosyjskich na Mars, o wznie-sieniu tam rewolucji i o miłości romantycznej inżyniera Ło-sia do pięknej mieszkanki planety Aelity, zdobyła wyjątkowe powodzenie. Czołową postacią jest komunista Gusiew, ty-powy anarchista a zarazem nacjonalista rosyjski. „Bunt ma-szin“ (1923) jest nieudaną dramatyzacją fantastycznej opowie-ści K. Czapka. Natomiast „Hiperboloid inżyniera Garina“ (1925) należy do najtrafniejszych utopij sowieckich, wyświełając z dodatniej strony teorię komunistycznego państwa, które Zamiatin poddał tak ostrej krytyce. Bohaterem jest nadczło-wiek, głoszący poglądy o rządach wybrańców, podporządko-wujących swej woli wykonawców ich zamiarów; niższą war-stwę utopijnego społeczeństwa powinien stanowić szary tłum zmechanizowanych ludzi.

Tołstoj częstokroć manifestował nowe poglądy na życie i na ustrój państwowo-społeczny według zasad komunizmu. W r. 1922 w szkicu „Nischożdenije i preobrażenije“ przeanalizował podstawowe zasady nowego światopoglądu na jego korzyść. W szeregu opowiadań realistycznych odtworzył ży-cie w Rosji Sowieckiej, przy czym w powieści „Golubyje go-roda“ (1922) udowodnił, że same życie góruje nad teorią.

W ostatnich latach ten pisarz zdobył sławę romanssem historycznym „Piotr I“ (I—II, 1930 i 1934). Nowela historyczna i romans historyczny posiadały w literaturze rosyjskiej w ciągu XIX—XX w. w. szereg przedstawicieli, lecz poza „Córką Kapi-tana“ i in. utworami Puszkina oraz „Wojny i Pokoju“ L. Tołsto-ja ten rodzaj literatury był upośledzony. Co się tyczy Piotra I, postać jego w poezji od Łomonosowa do Puszkina była wy-jątkowo popularną jako twórcy Rosji petersburskiej. W cią-

gu w. XIX dzieje epoki Piotra I zostały zbadane przez szereg uczonych, Petersburg zaś, nie zważając na apoteozę w poezji Puszkina, traktowano w literaturze nawpół negatywnie. Dopiero na początku w. XX zwrócono uwagę na imponujące, piękno stolicy Piotra, która w ciągu dwustu lat pozostawała zjawą fantastyczną. Obraz miasta — zjawy ujmowano wielokrotnie w poezji i prozie rosyjskiej do ostatnich czasów. Biełyj wykorzystał ten obraz Petersburga — zjawy w swym romansie, dla Mereżkowskiego stanowił on podstawę trzeciej części trylogii.

W czasach kataklizmu dziejowego 1918—22 szereg pisarzy zwrócił się ku przeszłości Rosji, w której czasy Iwana Groźnego i zatym — rokосу („smutnoje wremia“) oraz Piotra I pociągały możliwością wykrycia analogii. Borys Pilniak łączył z epoką Iwana Groźnego szczegóły swych nowel o współczesności i w umiejętnej konstrukcji „Powieści Petersburskiej“ przeprowadził paralelę pomiędzy czasami przewrotu bolszewickiego, a czasami Iwana Groźnego i Piotra I. Poeta M. Tichonow i in. również porównywali dzieje współczesności do epoki Piotra I.

Tołstoj wypróbował swój talent na nowelach historycznych oraz dramatach (z których kilka opracował wspólnie z literatem i historykiem P. Szczogolewem). Epoką Piotra I interesował się od lat piętnastu. Nie mając talentu do postępowego i dynamicznego rozwinięcia wątku w opowieści, Tołstoj w poszczególnych, żywo ujętych, obrazach i charakterystykach postaci odtworzył w przekroju życie całej Rosji ówczesnej, poczynając od postaci Piotra I, genialnego barbarzyńcy, poprzez społeczeństwo, zreformowane błyskawicznie do najdrobniejszych szczegółów życia, i kończąc na włóściaństwie, które w ciągu XVIII w. nie mogło jeszcze dostosować się do pańszczyzny, wprowadzonej w przededniu rokосу przez Borysa Godunowa. Całokształt życia rosyjskiego owej epoki odzwierciedlił się w tym romansie, opartym o charakterystyki postaci. Wspaniała mowa, prosta i żywa, pozbawiona w ustach każdego z bohaterów wszelkiej literackości, wskazuje tak na wybitny talent Tołstoja, jak również na wyrobione w ciągu dwudziestu lat doświadczenie literackie.

Zagadnienie społeczne z lat 1922—23 „przemienienia“ przedrewolucyjnej inteligencji rosyjskiej jednocześnie z Aleksym Tołstojem analizował S e r g i u s z S e r g e j e w - C e n s k i j (ur. 1876), który nigdy nie należał do emigracji i był przed powrotem Tołstoja do Petersburga uważany przez krytyków sowieckich za najwybitniejszego spośród pisarzy starszego pokolenia. Należy podkreślić, że za owych czasów rola Gorkija w literaturze zdawała się być skończoną; zresztą Gorkij w czasach „nowej polityki ekonomicznej“ (NEP) wyjechał do Italii. Sergejew — Censki jest pisarzem starej daty (zbiorek jego poezji ukazał się w r. 1901). Na początku swej działalności literackiej należał do zwolenników barokowego stylu i pesymistycznego światopoglądu L. Andrejewa o zabarwieniu rewolucyjnym. Pisywał nawet dramaty w stylu Andrejewa. Mimo to, napisał również szereg opowieści, ujętych ze szczerością i prostotą („Tundra“ 1903), i kilka większych utworów, których podłoże stanowił głęboko-pesymistyczny nastrój, pozbawiony wszelkiej sztuczności („Lesnaja top“ 1907, „Pieczal polej“ 1909 i in.). Będąc przez pewien czas wojskowym, podobnie do Kuprina, zwracał się ku tematom z szarego życia wojskowych (romans „Babajew“ 1907 i in.). Za najlepszy jego utwór z przed wojny należy uważać opowieść „Dwiżenija“ (1910) — obraz bezcelowego wegetowania myślącego człowieka. Ulubionym bohaterem pisarza był typ „self made man“, którego energia i zamiary zanikają z winy szarzyzny życia.

Impresjonistyczny styl, pozbawiony opisowości, stanowi bezsprzecznie dodatnią stronę jego utworów. Nie walorami stylistycznymi jednak zdobył sobie sławę po przewrocie bolszewickim. W r. 1923 ukazał się pierwszy tom jego eposu „Preobrażenije“ p. t. „Wala“. Za czołową bohaterkę obrał córkę pułkownika, który prowadzi ze swoją ślepą żoną szare życie na Krymie. Rzecz dzieje się przed wojną. Autor stworzył bogatą galerię rozmaitych typów, opracował wątek z taką umiejętnością, że uwaga czytelnika pozostaje do końca w napięciu; fascynującym jest los idealisty-architekta, który zabija uwodziciela swej żony, kochanka Wali. Ta ostatnia prowadzi życie tułaczę w poszukiwaniu sensu istnienia. Na-

turalnie w przedwojennym bytowaniu i za czasów wojny Wala nie znajdzie tego, czego poszukuje. Natura Krymu, przepięknie odmalowana przez pisarza, nie daje ukojenia tej typowo-rosyjskiej dziewczynie. W drugim tomie epepei, „Obreczcnnyje na gibiel“ (1929) Sergejew-Censkij odtwarza ostatnie lata ginącej warstwy społecznej, z której pochodzi Wala. Dopiero nowy ustrój społeczny da jej to, czego zbytecznie poszukiwała. Wszystkie inne utwory pisarza, jak powieści biograficzne, tak popularne w literaturze sowieckiej, nie wytrzymują porównania z jego epepeą.

Ten sam kwitnący Krym, ale w czasach okrutnej walki „czerwonych“ i „białych“, opisuje na obczyźnie w swych porewolucyjnych opowieściach J a n S z m e l o w (ur. 1875). W twórczości jego odzywa się dalekim echem Dostojewskij. Szmelow należy do tego samego pokolenia prozaików, co i Sergejew-Censkij. Wbrew epigonom realizmu opisowego stawiał sobie zawsze za zadanie analizę cierpiącej duszy szarego człowieka, poniżonego i pogardzonego. Z wielu utworów Szmelowa z przed wojny najbardziej typowym jest „Czełowiek iz restorana“ (1910) — notatki ubogiego kelnera, przeżywającego głęboką tragedię osobistą bez jakiegokolwiek bądź nadziei na poprawę swego losu; nawet poskarzyć się na los niema nikomu wśród kamiennych murów dużego miasta, wśród kamiennych dusz obojętnych ludzi.

Cierpienie jednostki ludzkiej w czasie wojny — oto temat szeregu opowiadań Szmelowa („Surowyje dni“ 1916 i in.). Tym głębiej i tragiczniej brzmią słowa Szmelowa, gdy opowiada w szeregu utworów o krzywdach, wyrządzonych całemu narodowi, co jest podstawą tragicznie ujętej książki „Sołnce miortwych“ (1923). Rzecz dzieje się na Krymie podczas walk białogwardzistów z armią czerwoną i następnie — teroru zwycięzców, kiedy to na tle cudownej natury panuje głód, rozbestwienie, mord i rabunek. W zbiorze opowiadań o Rosji współczesnej „Swiet razuma“ (1928) wyraża Szmelow przekonanie, że „jedynie owe światło ducha pokona potęgę jarzma“, które upokorzyło Rosję.

Subtelna opowieść o tragicznej miłości malarza-chłopa pańszczyźnianego do swej gospodyni-właścicielki „Nieupi-

wajemaja czasza' (1921) oraz „Istorija lubwi“ (1929) — dzieje miłości chłopaka-idealisty do starszej kobiety o cechach demonicznych — mają za podstawę pogląd Szmelowa na prawdziwą miłość jako na żywioł niszczycielski, doprowadzający do zagłady duszę człowieka.

Szmelow nie należy do mistrzów stylu we współczesnej literaturze rosyjskiej. Stoi również na uboczu od głównych kierunków prozy. W przeciwieństwie do niego mistrzem przezroczystej, klasycznej prozy współczesnej jest J a n B u n i n (ur. 1870), członek wydziału literatury pięknej Petersburskiej Akademii Umiejętności i laureat Nobla z r. 1933. Ta nagroda ma znaczenie symboliczne: w osobie Bunina, którego twórczość należy do tradycji prozy lirycznej Turgeniewa i Czechowa, uczciono ostatniego wybitnego przedstawiciela epoki rozkwitu prozy rosyjskiej. Podobnie, jak Turgeniew, Bunin pisywał doskonałe liryki, urabiając zwięzłą mowę oraz liryczną obrazowość. Natura rosyjska żyje w prozie Bunina, który czerpał swe tematy przeważnie z życia wsi i dworzków ziemiańskich, jak jego wielki poprzednik. W liryce i w opowiadaniach Bunina brakuje dynamizmu; akcji prawie niema. Natomiast umie Bunin oddać nastrojowość i zagłębia do głębin osobistych i subtelnych przeżyć człowieka. Pisarz ten rozpoczął działalność literacką jako poeta „parnasista“ („Stichotworenija“ 1891, „Listopad“ 1901, „Nowyja stichotworenija“ 1902 i in.). Powieść p. t. „Na kraj swieta“ (1897) świadczyła o tym, że styl Bunina, jak również zasięg tematów, jest dojrzały i ustabilizowany. Obecnie, gdy utwory zebrane autora obejmują kilkadziesiąt tomów, czytelnik ma możliwość wędrować w swej wyobraźni razem z poetą-prozaikiem po błękitnym śniegu, błyszczącym w nocy księżycowej („Ignat“ 1912), po ścieżkach i drogach polnych pod gorącym słońcem, w niezmierności pól zbożowych („Son wnuka Obłomowa“ 1903), po brzegach jeziora w lesie, gdy blask księżycyca płynie po powierzchni wód („Meliton“ 1901), po dworku zacisznym w jesienną noc, gdy zapach świeżych jabłek przepaja aromatem chłodne powietrze („Antonowki“ 1900). Czasem Bunin zestawia piękny obraz natury z ciemną, przestępczą myślą człowieka; nprz., chłop w przepiękny wieczór wiosen-

ny morduje żebraka („Wiesiennij wieczor“ 1914). W roman- sie „Mitina lubow“ (1925) autor daje obraz narastającego przeżycia w duszy chłopaka na tle natury, budzącej się ze snu zimowego.

Natura egzotycznego południa, którą Bunin poznał jeszcze przed rewolucją, również została utrwalona w liry- kach i w prozie; nprz., noc na południu, sucha i przenikliwa, jak brzęczenie cykad, kiedy to morze śpi jak w letargu, du- sza zaś spragniona jest spokoju i bezcelowości istnienia. („Cykady“, 1925). Liryzm bynajmniej nie przeszkadza Bu- ninowi opowiadać o ludziach, jakimi oni są. W opowiada- niu „Nocnojj razgowor“ (1911) uczeń gimnazjalny, nocując w szopie na sianie, mimowoli przysłuchuje się cynicznym rozmowom chłopów; w powieści „Krasiwaja Żizń“ (1911) bo- haterka nie zasługuje na usprawiedliwienie, będąc bezlitosną i bezduszną; w nowelach „Suchodoł“ (1912), „Grammatika lubwi“ (1915), jak i w wielu innych, odzwierciedla się sza- rzyzna i pustka życia zubożałych ziemian i t. d. Bunin dosko- nale poznał psychikę chłopca, jego ciemnotę i bezmyślne okru- cieństwo. Opowiada o chłopach rosyjskich, jakimi oni są, i z całą prostotą oddaje tragizm życia wsi; taki to nastrój jest podłożem jednego z najlepszych utworów pisarza „Die- riownia“ (1910).

Przedstawiciel starego rodu szlacheckiego, Bunin po zwycięstwie władzy sowieckiej wyemigrował do Francji. Z utworów lat ostatnich „Żizń Arsenijewa“ (1928) posiada charakter autobiograficzny i przez to obfituje w liryzm.

Bohaterem jednej z subtelnych nowel Bunina jest Polak: starzejący się hołsztapler; straciwszy wszystko w życiu, przychodzi na wesele córki i, nie chcąc sprawić przykrego wrażenia, wysłizguje się z mieszkania niespostrzeżenie. („Ka- zimir Stanisławowicz“, 1913). Powieść Bunina p. t. „Dieło Korneta Jełagina“ (1926) godna jest uwagi ze względu na opisaną przez autora tragedię miłosną oficera rosyjskiego i warszawianki-aktorki, która wydarzyła się przed wojną w stolicy Polski.

Wielkie powodzenie w swoim czasie miała nowela Bu- nina „Gospodin iz San-Francisko“ (1915). Autor ze zwykłą

prostotą opisuje podróż bogatego Amerykanina do Capri, dokąd się wybierał przez całe życie; Amerykanin umiera nagle po przyjeździe w hallu hotelowym; właściciel hotelu, dotąd uniżenie-uprzejmy, stara się czymprędzej odstawić zwłoki na ten sam statek, który przywiózł pełnego sił bogacza.

Pozbawiony wszelkiej efektowności i wszelkich cech modernizmu, styl Bunina kojarzy się z umiejętnością ujęcia życia. Sprawia to wrażenie tym silniejsze, o ile przypomnimy sobie, że rosyjski laureat Nobla jest współczesnym Andrejewowi z jego tragicznymi alegoriami, Gorkijowi oraz realistom-społecznikom.

Bunin potrafił opowiedzieć o zagładzie warstwy ziemian i o ciemnocie chłopstwa z liryczną prostotą, — właściwością spokrewnionego z jego twórczością prozaika B o r y s a Z a j c e w a (ur. 1881), który wyemigrował na Zachód.

Zajcew pochodzi z rodziny ziemiańskiej gubernii Orłowskiej, jak Turgeniew i Bunin. Ma poza tym drugą ojczyznę, Italię, którą poznał w r. 1904 i pokochał całą duszą. Poeta zacisznych dworków i miast prowincjonalnych, zamiłowany w każdym zakątku Italii, Zajcew jeszcze w r. 1901 ogłosił drukiem pierwszą nowelę, po czym umieszczał nowele z życia rosyjskiego w rozmaitych miesięcznikach. Zbiory, jego opowiadań, noszące tytuły pierwszej noweli każdego z nich (według zwyczaju prawie wszystkich realistów rosyjskich początku XX w.), czarowały liryzmem i pastelowymi odcieniami, jakgdyby artysta nie określał, lecz jedynie wskazywał na zjawiska natury, na rzeczy ziemskie i przeżycia ludzi. Poczynając od zbiorku nowel p. t. „Tichija Zori“ (1906) i kończąc na powieści „Usad'ba Łaninych“ (1916), utwory Zajcewa wzruszają skromnością, nikłością i prostotą ujęcia. Typowe dlań opowiadanie „Połkownik Rozow“ (1907) wywiera wrażenie poematu pisanego prozą. Mniej są udane powieści, jak: „Dalokij kraj“ (1914) albo „Zołotoj uzor“ (1926), wydany na emigracji. Zajcew nie potrafi stworzyć szerokiego obrazu, natomiast jest doskonałym nowelistą. Liryczna przeróbka żywotu świętego rosyjskiego Sergiusza z Radonieżu (1925) oraz szkic o „Górze świętej Atosie“ (1928) należą do najpiękniej-

szych wzorów rosyjskiej prozy współczesnej. Urokiem liryzmu jest nacechowany życiorys romantyczny Turgeniewa (1932), jak również studium o Janie Buninie (1934).

Dramaty Zajcewa są mniej udane („Don-Żuan“ 1922, „Karł V“ 1922, „Rafael“ 1923). O swej ukochanej Italii pisywał Zajcew kilkakrotnie. Swe szkice wydał w r. 1926 p. t. „Italia“.

Mówiąc o miłości pisarzy rosyjskich w. XX-go do Italii, należy wskazać na Pawła Muratowa (ur. 1881), przyjaciela Zajcewa, któremu poświęcił Muratow piękny zbiór szkiców p. t. „Obrazy Italii“ (I—III, 1913—14). Muratow jest historykiem sztuki, autorem mnóstwa artykułów i szeregu obszernych prac naukowych z dziedziny sztuk plastycznych, znawcą malarstwa staroruskiego (ostatnie dzieło jego p. t. „Ancienne peinture russe“ ukazało się w r. 1925 w tłumaczeniu na kilku języków). „Obrazy Italii“ tego subtelnego romantyka wytrzymują porównanie ze słynną „Italienische Reise“ Goethego i zajmują we współczesnej literaturze rosyjskiej zaszczytne miejsce obok subtelnych „Wrażen z Italii“ Rozanowa. Zamiłowanie do Italii posiada w literaturze rosyjskiej dawną przeszłość. Pierwszy okres „italomanii“ przypada na epokę Gogola, którego słynny „Rzym“ jest jednym z dowodów, jak głęboko Gogol kochał gród Piotra, gdzie spędził tyle pięknych, twórczych miesięcy razem z najwybitniejszym malarzem rosyjskim pierwszej połowy XIX-go w. Aleksandrem Iwanowem. W owych czasach kult Italii w życiu rosyjskim i w twórczości duchowej był bardzo głęboki. Wystarczy wskazać na Zinaidę ks. Wołkowską, w której moskiewskim salonie, jak również w rzymskim pałacu, był częstym gościem Mickiewicz.

W latach głodu i chłodu 1919—20 zamiłowanie do Italii wśród poetów i prozaików rosyjskich nabrało cech tragicznych. M. Kuzmin pisywał wiersze o Italii, B. Zajcew — szkice liryczne, P. Muratow opracowywał drugie wydanie trzutomowego dzieła, osnutego na wrażeniach z dawnych podróży, przyjaciel zaś obydwu, pisarz Michał Osorgin (Iljin), autor przeróbki „Turandot“ K. Gozzi'ego oraz szeregu oryginalnych powieści, ułożył wstęp do włoskiego albumu lino-

rytów W. Falilejewa (1923). Poza tym Osorgin ujął w szeregu szkiców wrażenia z dawnych lat, kiedy to spędził we Włoszech dłuższy okres życia. („Tam, gdzie był szczęśliwy“ 1928). Na tle tragicznej rzeczywistości w ciągu rewolucji i wojny domowej, którą Osorgin oddał w powieści „Siwcew Wrażek“ (1929), marzenia o błękitnym kraju przedstawiciele kultury rosyjskiej świadczą o tragizmie dziejów historycznych. W owych czasach malarz M ś c i s ł a w D o b u ż i n s k i j w tęsknocie za Italią uporządkował swe rysunki i notatki z czasów podróży włoskiej, które wydał p. t. „Wspominanijsa ob Italii“ (1923).

Co się tyczy Muratowa, jest on od dłuższego czasu jednym z najbardziej wybitnych tłumaczy z literatury obcych („Nowełły Italijskogo Wozroźdenija“ I—II, 1912 i in.). Naśladowując Waltera Patera, Muratow napisał szereg artystycznych nowel, w których wykorzystał, m. in., dane o postaciach historycznych („Geroi i Geroini“ 1918, „Magičeskijskie razskazy“ 1918, „Morali“ 1923). Doskonały stylistą i subtelnym stylizatorem, Muratow w powieści „Egeria“ (1921) naśladował pamiętniki XVIII w.

Spośród nielicznych w literaturze rosyjskiej XX w. nowel fantastycznych zasługuje na uwagę wydana w Berlinie anonimowo w r. 1923 książeczka p. t. „Wenecianskoje zierkało ili strannyja prikluczenija stieklannago czełowieka“ („Lustro weneckie czyli dziwne przygody szklanego człowieka“), opatrzona obszernym podtytułem, w którym nieznany autor określa swój utwór jako „powieść romantyczną, napisaną przez botanika X i tym razem przez nikogo nie ilustrowaną“. Temat, spokrewniony z fantastycznymi nowelami niemieckich romantyków, jest oparty na zamianie człowieka na odbicie jego w lustrze. Rzecz najwyraźniej dzieje się w Moskwie, bohaterem zaś jest wysubtelniony esteta. Sądząc ze stylu opowieści, można ją uważać za dzieło tegoż Muratowa albo kogokolwiek z otoczenia tego utalentowanego stylizatora. Dorównuje tej noweli jedynie szkic fantastyczny A. I w a n o w a „Stereoskop“, którego podtytuł brzmi: „Opowieść o zmierzchu“ (1909). Wydana z ilustracjami nieznanego grafika nowela fantastyczna Iwanowa ma za podstawę również przejście bo-

hatera z jednej płaszczyzny, realnej, do drugiej, fantastycznej. Otóż bohater wpatruje się w starą fotografię jednej z sal petersburskiego Ermitażu, siłą fantazji przekracza metę świata realnego i wędruje po salach muzealnych w przeszłości, wykracza nawet z Ermitażu, aby przejść się po rodzimym mieście, z przed laty, kiedy to bohater był małym chłopakiem. Obydwie te nowele są przekonywująco-sugestywne i wytrzymują porównanie z najlepszymi utworami rosyjskich „hoffmaniańców“ pierwszej połowy ubiegłego stulecia: Wł. ks. Odojewskiego i polskiego orientalisty, rosyjskiego nowelisty J.—J. Sękowskiego (Barona Brambäusa). Dlatego też zasługują na zaszczytne miejsce we współczesnej literaturze rosyjskiej.

Zajcew, Muratow, Dobużinskij i Osorgin wyemigrowali wkrótce po ukończeniu wojny domowej do Europy Zachodniej. Zostali więc geograficznie „zachodowcami“ zarówno, jak inni, którzy w swej twórczości byli związani w tej lub owej mierze z Zachodem.

IX.

KONIEC SYMBOLIZMU I AKMEIZM.

Dziesięciolecie 1904—1914 rozpada się na dwie równe części: w r. 1909 przestały istnieć miesięczniki „Wiesy“ („Waga“) i „Zołotoje Runo“ („Złote Runo“). Mimowoli nasuwała się niezbędnosc sumowania osiągnięć tego kierunku. Było to rzeczą niełatwą, ponieważ impresjonizm i symbolizm panowały zarówno w literaturze, jak i w teatrze (Wiera Komisarżewska, Wsiew. Mejerhold), malarstwie i grafice („Mir Iskusstwa“, „Sojuz russkich chudożników“) oraz w muzyce (Skriabin i inni kompozytorzy nowocześni). Technika wierszopisarska stała się magią słów, udostępnioną dla każdego śmiertelnika, światopogląd zaś kojarzył się z teozofią, antropozofią i rozmaitymi kierunkami współczesnej mistyki, odbiegając od stałych podstaw symbolizmu. Krytycy-maksiści, jak A. Łunaczarskij, J. Stieklów, M. Gorkij i w. in. w artykułach wydanych w dwóch tomach p. t. „Literaturnyj Raspad“ („Rozkład literatury“ 1908) wystąpili wojowniczo przeciwko symbolizmowi. Inni literaci mówili o krytycznym i nawet tragicznym położeniu twórczości poetyckiej (1908). Skojarzyło się to z ogólnymi nastrojami społeczeństwa. W r. 1908 Błok wygłosił pierwszy odczyt o tragicznym położeniu inteligencji rosyjskiej, w kilka miesięcy zaś później filozofowie i literaci, jak M. Berdiajew, S. Bułgakow, M. Gerszenzon, A. Izgojew, B. Kistiakowski, P. Struwe i S. Frank ogłosili drukiem szereg artykułów p. t. „Wiechi“ (1909). Książka ta w ciągu trzech miesięcy ukazała się w trzech wydaniach i wywołała obszerną litera-

turę o klęsce inteligencji i o istotnym znaczeniu idei narodowej, o pojęciach podstawowych życia rosyjskiego oraz o celach życia człowieka kulturalnego w ówczesnych warunkach społecznych. Oderwanie warstw kulturalnych od ludu zaznaczyło się w ostrej polemice, którą spowodowała literatura realistyczna i neorealistyczna. Poza tym stosunek inteligencji do ludu i wzrost chaotycznych dążeń rewolucyjnych na tle kompletnego braku kultury i oświecenia wśród ludu stały się przedmiotem rozważań szeregu wybitnych publicystów. Najciekawszą pod tym względem książką, brzmiącą jak akt oskarżenia inteligencji o niezrozumienie istotnych potrzeb życia rosyjskiego, było słynne dzieło J. Rodionowa „Nasze przestąpienie” („Nasze przestępstwo“), które w ciągu lat 1909—10 ukazało się w kilku nakładach. Wynikało stąd, że kryzys myśli rosyjskiej w życiu społecznym i kulturze wzrastał w tempie przyśpieszonym.

Walka rozpoczęła się na wszystkich frontach życia społecznego i kulturalnego. Dyskusje o teatrze realistycznym i symbolicznym („Kniha o nowom teatre“ 1908 r. i in.), niezliczona ilość artykułów o sztuce plastycznej i o muzyce świadczyły, że zainteresowanie twórczością osiągnęło wysoki poziom.

Redagowania działu literackiego miesięcznika „Russkaja Mysl” (Myśl Rosyjska), ukazującego się pod naczelną redakcją P. Struwego, podjął się Walery Briusow. Wskazywało to na zanik ogólnej linii społeczno-literackiej „grubych miesięczników“. Zarówno społeczny indywidualizm, jak i filozoficzny idealizm wyczerpały wówczas wszelkie swe możliwości. W teatrze obalono kanoniczny realizm Stanislawskiego przez impresjonizm. Diagilew zapoznał Zachód z nową muzyką rosyjską, teatrem i baletem, który pod jego kierownictwem był wzorem tej sztuki w samej Rosji. Piękno sadyb rosyjskich pociągało malarzy i architektów, współczesna zaś sztuka zachodnioeuropejska i rosyjska stała się nową dziedziną badań i zamiłowań. Wynikiem tego było mnóstwo dzieł o sztuce, które się ukazały na rynku księgarskim, oraz ozdobnych wydań. Historycy sztuki i literaci, jak M. b a r. W r a n g e l („Wienok miortwym“ 1913 i w. in.), oraz liczni

współpracownicy miesięcznika „Staryje gody“ („Stare lata“), zdobyli niezwykłą popularność.

Skutkiem ruchu artystycznego i literackiego końca XIX i pocz. XX w. było podniesienie poziomu kulturalnego, szczególnie estetycznego, społeczeństwa; znalazło to wyraz, m. in., w rozwoju zdobnictwa. Architektura stała się dziedziną drogą dla każdego kulturalnego człowieka. Projekty gmachów M. Lanceray'a, M. Fomina, Polaków-architektów: Lalewicza i Peretiatkowicza zwracały na siebie powszechną uwagę. Wnętrza St. Noakowskiego, architekta polskiego, cieszyły się niezmiernym powodzeniem. Każda wystawa wzbudzała żywe zainteresowanie. W roku 1910 odrodziło się zjednoczenie „Mir Iskusstwa“ („Świat Sztuki“).

Rozwój malarstwa i grafiki kojarzył się z rozwojem muzyki. Nie mówiąc o gorliwym udziale przodujących malarzy w wystawieniu dramatów, oper i baletów, czemu inicjatywę podał wyżej wspomniany Diagilew, szereg muzyków nowoczesnych przyłączyło się do nowych kierunków w sztuce, idąc ręką w rękę z tymi, którzy stwarzali nowe pojęcia w sztukach plastycznych.

Rzeczą niezmiernie ważną z punktu widzenia podniesienia poziomu kultury prowincjonalnego społeczeństwa rosyjskiego było powstanie w ośrodkach prowincjonalnych grupowań literackich, artystycznych i muzycznych, wzorowanych na podstawach twórczych warstw Petersburga i Moskwy.

Briusow miał rację, konstatując w ostatnim zeszycie „Wagi“ zwycięstwo symbolizmu: istnienie bojowego organu tego kierunku stało się przez to zbyteczne. Nie oznaczało to bynajmniej, aby symbolizm przestał istnieć w ogóle. Rozwój mowy obrazowo-rytmicznej pogłębił się w dalszej twórczości symbolistów, jak również przedstawiciele nowszych kierunków, którzy przeważnie byli uczniami symbolistów.

Natomiast stała się wyraźniejsza rola „Wieży“ Iwanowa oraz grona filologów uniwersytetu petersburskiego, którzy jeszcze w ostatnim ćwierćwieczu w. XIX-go postawili na porządku swych badań estetyczne zagadnienia twórczości literackiej. Pod tym względem niezmiernie ważną była rola

historyka literatur zachodnio-europejskich, Aleksandra Wesełowskiego (1838—1906), twórcy „Historycznej poetyki“. Z jego inicjatywy każdy absolwent wydziału filologii romańsko-germańskiej powinien był przetłumaczyć na język rosyjski ten zabytek literatury zachodnio-europejskiej, jaki obrał był dla swej pracy naukowej. W ten sposób powstał szereg wzorowych tłumaczeń Calderona (prof. D. Petrow), „Pieśni o Rolandzie“ (prof. F. hr. de La Barthe), „Pieśni o Nibelungach“ (M. Kudriaszow) i t. d., sam zaś Wesełowski przetłumaczył „Dekameron“. Nie mówiąc o podniesieniu poziomu tłumaczeń w ogóle, zwyczaj ten szerzył kulturę literacką tak wśród poetów, jak również i prozaików. Założone przez Wesełowskiego przy uniwersytecie „Towarzystwo neo-filologiczne“ („Neo-filologiczeskoje obszczestwo“) było ośrodkiem szerzenia znajomości literatur obcych. Szereg wybitnych uczonych petesburskich, moskiewskich i innych należał do tego „Towarzystwa“, m. in. hellenista poeta I. Annienski, prof. T. Zieliński, prof. J. Baudouin de Courtenay i w. in.

W r. 1906 z inicjatywy W. Iwanowa i in. dyskusje na tematy twórczości literackiej przeniosły się poza obręb słynnej „Wieży“ do nowopowstałej „Akademii Poetów“ czyli „Pro-Akademii“. Część członków „Towarzystwa neo-filologicznego“ (po śmierci Wesełowskiego) weszła również do tego grona młodych.

W ciągu trzech lat (1906—8) w „Pro-Akademii“ występowali poeci, uczeni, tłumacze. W. Iwanow, T. Zieliński, In. Annienski stanowili „trójkę“ hellenistów, którzy przeważnie kierowali młodzieżą „jak z równymi równi“. W r. 1909 „Pro-Akademia“ została zreformowana, otrzymując miano „Towarzystwa miłośników artystycznego słowa“ („Obszczestwo lubitelej chudożestwennago słowa“). Wśród młodych badaczy teorii twórczości literackiej wyróżnili się: adept W. Iwanowa, mało znany poeta M. Niedobrowo, W. Czudowski i, nieco później, B. Tomaszewski, których rola w dalszym rozwoju t. zw. formalizmu rosyjskiego była bardzo znaczną. Jednocześnie wydział romańsko-germański uniwersytetu i „Towarzystwo neo-filologiczne“ nadal spełniały wysoką misję kulturalną, przerwana dopiero w r. 1917.

W założeniu „Towarzystwa miłośników artystycznego słowa“ wybitną rolę odegrał Innocenty Annienski, inicjator nowego miesięcznika literacko-artystycznego „Apołkon“ („Apollo“), którego pierwszy zeszyt ukazał się w październiku r. 1909, za miesiąc przed nagłym zgonem Annienskigo. „Apollo“ przestał istnieć dopiero w r. 1917. Dyrektor gimnazjów w Carskim Siole pod Petersburgiem i w samym Petersburgu, członek komitetu ministerstwa oświecenia publicznego, Innocenty Annienski (1855—1910) był filologiem klasycznym, autorem wielu rozpraw naukowych na tematy z zakresu literatury helleńskiej i znawcą literatury francuskiej. Od Francuzów i Hellenów odziedziczył Annienski poczucie wytworności stylu.

Ujęcie rzeczy i zjawisk świata ziemskiego poprzez odzwierciadlenie platońskiej idei Piękna, odosobnienie od ludzi w niezmiernych przestrzeniach stworzonej przez poetycką wyobraźnię wytwornej rzeczywistości — oto podstawa twórczości niezmiernie osamotnionego i niezależnego poety, tłumacza i uczonego Annienskigo.

Baudelaire, Verlaine, Mallarmé oraz wielcy dramatopisarze Hellady i poeci starożytnego Rzymu byli jedynymi przyjaciółmi tego samotnika. Na ich utworach o nieskazitelnym walorach wzorował się Annienski, którego poezję, dramaty i szkice literackie stały się wzorami dla jego uczniów. Po wydaniu w r. 1894 tłumaczenia „Bachantek“ Eurypidesa Annienski pracował do zgonu swego nad udostępnieniem tragedii ulubionego pisarza czytelnikom rosyjskim. („Teatr Ewripida“ I, 1907). Pracując naukowo w dziedzinie filologii klasycznej, napisał na tematy zaginionych dramatów Eurypidesa kilka sztuk: „Car' Iksion“ (1920), „Melanippa-filosof“ (1903), „Laodamia“ (1903), „Famira-Kifared“ (1906, wyd. 1912 i 1919), w których skojarzył monumentalną architektonikę i napięcie tragizmu cierpień człowieka w duchu helleńskim z subtelnością współczesnego estety, gubiącego się w przeciwieństwach i ulegającego nieubłagalnemu Losowi.

Hołdując swym „odwiecznym współwędrowcom“, dołączył Annienski wzorowe tłumaczenia poezji symbolistów

zachodnich do pierwszego zbioru liryk p. t. „Tichija piesni“ (1904), wydanych pod ulissowskim pseudonimem „Nik. T-o“ czyli „nikto“ (nikt): „ou tis“, dając przez to wyraz sceptycyzmowi subtelnego estety w stylu H. de Régniera. Połączenie „dekadentyzmu“ z głęboką wiarą w nieśmiertelność helleńskiego piękna stanowiło podstawę poglądów poetyckich Annienskigo; znalazło to odbicie w impresjonistycznych szkicach literackich zawartych w dwutomowym zbiorze („Kniga otrażenij“, 1906 oraz „Wtoraja kniga otrażenij“, 1909).

Pierwszy zbiór liryk Annienskigo nie wzbudził zainteresowania, bez względu na walory artystyczne. Natomiast doznał wysokiej oceny po śmierci poety, kiedy to ukazały się drugi zbiór jego liryk, niezmiernie subtelnych i poetyckowo-wytwornych, p. t. „Kiparisowij łariec“ (1910). Zbiór „inedita“ został wydany dopiero w r. 1923 p. t. „Posmiertnyje stichotworenija“.

Trzy książki Annienskigo stanowią prawdziwy skarb poetycki. Niegdyś poeta powiedział, że słowo codzienne zawiera w sobie największą wyrazistość i zagadkowość; słownik poetycki Annienskigo jest zdumiewająco prosty. Prostota ta stanowi materiał dla ujęcia rzeczy, pełnych tragizmu i patosu. Wiersze te zostały napisane w chwilach bezsenności gorzkich neurastenicznych rozmyślań, w chwilach rezygnacji i wyczerpania. Nie wywierają one jednak wrażenia „dekadentyzmu“ dzięki właśnie prostocie wysławiania się autora. Czytelnik wierzy w szczerłość poety; przemawia ona do niego i wzrusza niezmiernie. Tęsknota duszy współczesnej, koszarne wizję życia codziennego są ulubionymi tematami poety. Motyw śmierci, tęsknoty śmiertelnej, logicznie wypływa z nastrojów neurastenicznych. („Nad trumną“, „Sierpień“, I i II, „Knajpa życia“ „Stara katarynka“, Ballada“, „Nox vitae“, „Pragnienie życia“, „Romans zimowy“). Czasami śmierć uśmiecha się i wtedy cały obraz poetycki nabiera cech tragicznych i bluźnierskich, nawiązując mimowoli do średniowiecznych „Danses Macabres“, lecz niezmiernie skomplikowanych współczesnym światopoglądem i tragizmem odosobnienia od świata w nieskończonej samotności („Czar-na wiosna“).

Uczniowie uwielbiali Annińskiego, odczuwając niezwykle wysoką kulturę duchową „młodego starca“, który w szkole średniej zachęcał ich do pisania wierszy i prozy. Zawdzięczali Annińskiemu tak samo, jak W. Iwanowowi, rozwój talentu za czasów młodości również poeci młodszej generacji.

Z tych ostatnich poważną rolę odegrał M i c h a ł K u z m i n (1875—1936), muzyk i kompozytor, który do trzydziestego roku życia nie marzył o tym, aby drukować swe poezje, ograniczając się do pisywania tekstów do swych piosenek. Mieszkał przez pewien czas na „Wieży“ Iwanowa, prowadził życie cyganerii artystycznej i w sposób wyłącznie estetyczny kojarzył zamiłowanie do subtelnej kultury zachodnio-europejskiej, przede wszystkim — francuskiej w. XVIII-go, tak olśniewająco-erotycznej, z uwielbieniem bizantyńsko-rosyjskich nastrojów religijnych. Z ogromu kultury świata antycznego pociągała Kuzmina epoka aleksandryjska.

Gdy Briusowowi udało się przekonać go, że jest poetą, ogłosił drukiem w miesięczniku „Wiesy“ prześliczne „Aleksandrijskija Piesni“ (1906), do których ułożył muzykę. Od tej pory salonowa sława Kuzmina stała się popularnością wśród szerszych rzeszy wielbicieli poezji; w pierwszym rzędzie ocenili go poeci. Muzyk z natury, Kuzmin odczuwał pomistrzowsku muzyczną stronę mowy wierszowanej, patrząc na świat przez pryzmat wrażeń artystycznych. Będąc eklektykiem, nie naśladował nikogo; entuzjastycznie uwielbiał piękno i wypowiadał się za stylizację w literaturze.

Uwielbianie „rzeczy ziemskich“ i „duszy drobiazgow“, starożytnych i współczesnych, kojarzyło się w twórczości Kuzmina z przeżyciami psychicznymi. Przeżycia te pozostawały zawsze lekkie i pobieżne, jakgdyby życie było włoską komedią improwizacji upiękowaną miłością do ukochanego człowieka (mężczyzny do mężczyzny). Tak powstały intymne liryki Kuzmina p. t. „Sieti“ (1908) oraz „Kuranty lubwi“ (1910), wydane z muzyką autora i ilustracjami M. Feofiak-towa, poza tym — komedie w stylu XVIII w. („Komedii“ 1909, „Wenecijskije bezumcy“ 1915 i in.). Co się zaś tyczy prozy, powieść „Krylija“ (1907) miała „powodzenie skandalu“ ze względu na analizę przeżyć homoseksualnych. Nowele sty-

lizowane Kuzmina są prawdziwymi dziełami sztuki jubilerskiej („Prıkluczenija Aimé Leboeufa“ 1907, „Nowyj Płutarch“ 1919 i w. in.). Wszechwładny erotyzm w nastrojach poetyckich Kuzmina (nprz., poezje „Zanawieszannyja kartjńki“ 1921) nie graniczy nigdy z pornografią, którą zarzucali mu wrogowie. Wiele z jego opowiadań, których tematy były zaczerpnięte ze współczesności, są nacechowane estetycznym realizmem (osiem zbiorów p. t. „Razskazy“ 1910—16 i in.). Ze współczesnej mu twórczości europejskiej Kuzmin uwielbiał poezję i prozę H. de Régnera i muzykę Debussy'ego, w malarstwie zaś (któremu poświęcił szereg doskonałych szkiców i studii) bardzo cenił impresjonizm francuski i rosyjski oraz grafikę współczesną. Był również doskonałym tłumaczem (H. de Regnier i in.). Z biegiem czasu stylizacje bizantyńskorosyjskie w rodzaju dramatów, jak „Jewdokija iz Heliopola“ (i in., wyd. w r. 1909 p. t. „Tri pijesy“) oraz hymny ku czci Bogarodicy i świętych nabierały większej głębi myślowej. Tak samo motywy liryczne nabrały głębszego znaczenia w zbiorach poezji: „Osennija Ozjora“ (1912), „Glinianyja gołubki“ (1914), „Wożatyj“ (1918), „Niezdiesznije wieczera“ (1921), „Paraboly“ (1923). W ostatnich lirykach poety przejawiały się nastroje spokrewnione z symbolizmem, techniczne mistrzostwo stawało się więcej klasycznym. Tłumaczenia Kuzmina z ostatnich lat jego życia świadczą o nieskazitelności daru poetyckiego. Ten esteta pozostał samym sobą nawet w warunkach życiowych, bynajmniej nie odpowiadających jego zamiłowaniom i przyzwyczajeniom kosmopolitycznego sceptyka.

Stylizowane opowiesci i nowele Kuzmina zapoczątkowały stwoisty rodzaj w literaturze rosyjskiej w. XX-go. Spokrewniony z Kuzminem prozaik S e r g i u s z A u s l e n d e r (ur. 1888), występując w prozie obok swego sławnego współtowarzysza, zdobył popularność nowelami w stylu „aleksandryjskim“ oraz XVIII w., których tematy były zaczerpnięte z życia w równej mierze zachodnio-europejskiego, jak i rosyjskiego. Poczynając od r. 1908 do czasów rewolucji Auslander wydał pięć zbiorów nowel stylizowanych („Zołotyje jabłoki“ 1908, „Wtoraja kniga razskazow“ 1912, „Poslednij sputnik, roman w trioch czastiach“ 1913 i in.) oraz kilka dramatów,

o wiele mniej udanych, niż nowele i romanse. W ciągu ostatniego piętnastolecia Auslender wydał szereg utworów dla dzieci.

Do stylizatorów należał również teatrolog i dziennikarz J e r z y B i e l a j e w (1876—1916), autor tragiedii, zaczerpniętej z życia aktorów za czasów pańszczyzny p. t. „Psisza“ (1913), której czołowa postać, odtwarzającą rolę Psychei, przypomina „rosyjską Psycheę“ z poematu „Duszeńka“ poety XVIII w. Bogdanowicza, oraz noweli stylizowanej p. n. „Gorodok w tabakierkie“ (1914). Ta ostatnia jest osnuta na tle romantycznej epoki trzeciej dekady XIX w.; rzecz dzieje się w kraju romantycznej wolności, Szwajcarii, dokąd udaje się rosyjska ziemianka za przykładem „klasycznego“ podróżnika rosyjskiego epoki sentymentalizmu — Karamzina. O wiele mniej znany w literaturze, niż Kuzmin, Bielajew potrafił w swych utworach wysubtelnić sceptyczne nastawienie typowego „enfant de siècle“. Owiana sceptycyzmem i swoistym humorem opowieść realistyczna Bielajewa p. t. „Baryszni Sznejder“ (1915) miała w swoim czasie powodzenie dzięki prawdziwej ocenie nikłego poziomu „wytwornej“ warstwy petersburskiego społeczeństwa salonowego, które z taką trafnością ujął M. Kuzmin.

Pomiędzy dwiema rewolucjami stylizatorstwo stało się modnym. Został wyrobiony również rodzaj noweli o charakterze historyczno-poetyckim. Taki to właśnie rodzaj kultywował poeta B o r y s S a d o w s k o j (ur. 1881), snobistyczny typ szlachcica, wyprowadzającego swój rodowód od litewsko-białoruskiego ziemianina z otoczenia Maryny Mniszek żony Dymitra Samozwańca, czym zawsze się szczycił. Poezje swoje umieszczał w prasie od r. 1909. Tematy jego liryk są zaczerpnięte z życia wsi i dworu wielkorosyjskiego. (Zbiory poezji: „Później utro“ 1909, „Pięćdziesiąt lebediej“ 1913, „Samowar“ 1914, „Południe“ 1915 i in., oraz poematy, jak: „Kosyje łuczi“ 1914). Utwory Sadowskoja należą do „literackich poezji“ epoki symbolizmu, kiedy to przezroczysta i poprawna forma została udostępniona dla wszystkich. W tych poezjach daje się zauważyć swoisty „parnasyzm“ rosyjski. Tematy swych nowel czerpał Sadowskoj z życia rosyjskiego epoki

Pawła I i początków panowania Aleksandra I (zbiory: „Uzorcugunnyj“ 1911, „Admirałtiejskaja igła“ 1915 i in.). Uwielbienie Petersburga było dla Sadowskoja źródłem natchnienia w prozie.

Narówni z Kuzminem powodzeniem na „Wieży“ Iwanowa cieszył się Maksymilian Wołoszin (Kirienko, 1877—1932), jedna z najciekawszych postaci we współczesnej literaturze rosyjskiej. Syn kozaka, urodzony w Kijowie, zachował do końca życia wybujały temperament i żywiołowość, co się ujawniało w powierzchowności poety. Wolność ducha, cygański tryb życia, szeroka rozpiętość duszy były jaskrawymi właściwościami tego dziecka artystyczno-literackiej cyganerii. W życiu pociągała go jaskrawość przeżyć bez względu na to, jakie zabarwienie moralne, polityczne i nawet artystyczne te wrażenia miały za podstawę. Z jednakową płomiennością rzucał się w wir rewolucji, będąc zesłany — przeżywał nowe wrażenia w kraju egzotycznym, aby później, trafiwszy do Paryża, spędzać życie chaotycznie-barwne w międzynarodowym środowisku artystycznym. Malarz-poeta ujmował obrazy zawsze po-malarsku, kierując się efektywnością światła i cieni, rzucając posępny koloryt na obraz, zestawiając hiperboliczne przeciwieństwa nieomal w stylu Goy'a. Impresjonizm francuski chużył Wołoszinowi jako metoda, zaś poeci-symboliści francuscy i belgijscy wskazali mu drogę ku urzeczywistnieniu obrazów poetyckich w śpiewnych słowach.

Doskonałe tłumaczenia Wołoszina z H. de Régniera i z E. Verhaerena świadczą o wysokiej technice poetyckiej. Jednemu ze swych ulubieńców, Barbey d'Aureville'emu, poświęcił Wołoszin doskonałe studium, opracował bibliografię i przetłumaczył kilka jego utworów. St. Mallarmé, P. Claudel, J.-M. de Hérédia odegrali w życiu jego rolę „gwiazd sternicznych“. Artystyczne przeżycia epoki „fin de siècle“ wprowadziły go do wysubtelnionego w. XVIII-go, do rewolucji francuskiej, gdy życie stało się widowiskiem.

Tą drogą wykrył poeta swój potajemny świat — bądź to w Szwajcarii przy budowie „Gmachu Jana“ słynnego antropozofa Steinera, którego potędze uległa dusza natchnionego Andrzeja Biełyja, bądź to w Koktebelu na Krymie,

gdzie przeżywał czasy Hellady. Stąd epicka siła wypowiedzi. Nie troszcząc się o sławę, poeta wydrukował pierwszy zbiór poezji dopiero w r. 1910 („Stichotworenija“), ozdobiony grafiką K. Bogajewskiego, któremu poświęcił jedno ze swych studiów o sztuce. Będąc malarzem, świetnie znał się na technice malarskiej i graficznej.

Surowy Sarmata, Wołoszin w swej poezji był subtelnym znawcą sztuk plastycznych i literatury. W szeregu poematów i liryk, w setkach artykułów oddźwięk epoki nabierał groźnych, proroczych cech, tym bardziej w zestawieniu z rewolucją francuską w. XVIII-go. Artykuły Wołoszina, przedrukowane jedynie częściowo („Liki twórczestwa“ I, 1914), świadczą o głębokim mistycyzmie autora w połączeniu z buddyzmem, antropozofią, teozofią i tajnymi doktrynami chrześcijaństwa. Zbiory wierszy, wydane w czasach wojny p. t. „Anno mundi ardentis“ (1916), i tym bardziej — w czasach rewolucji p. t. „Diemony głuchoniemyje“ (1919) na temat, zaczerpnięty z Tiutczewa, są nasycone żywiołowością indywidualności poetycko-twórczej, dającej wyraz zachwytnym przed niszczycielskim chaosem i rozpętanym. O ile estetyzm Kuzmina można określić jako estetyczno-idyliczny, o tyle estetyzmowi Wołoszina należy nadać określenie estetyzmu tragicznego. Obydwaj byli związani ze swoją epoką i z symbolizmem zachodnio-europejskim, jak również mistycyzmem rosyjskim o zabarwieniu helleńskim.

Wołoszin i Kuzmin kojarzyli w twórczości literackiej wysoką kulturę poetycką z zamiłowaniem do malarstwa.

Rzeczą znamioną jest chociażby to, z jaką pieśczołliwością wydawali Kuzmin i Wołoszin swe książki, pięknie ozdobione i stylizowane zewnętrznie. Zamiast wewnętrznego przepychu symbolistów następne pokolenie poetów uważało za podstawę nowego estetyzmu szlachetną prostotę, aby podkreślić przezroczystość zawartości książek i poszczególnych utworów.

Nowy miesięcznik petersburski „Apołkon“, w którym współpracowali obydwaj poeci, miał za zadanie służyć zarówno poezji i prozie, jak malarstwu i grafice, architekturze i rzeźbiarstwu, muzyce i sztuce teatralnej. Wyglądem zewnętrznym

przypominał nieco „Chimerę“. Redaktor S. Makowski, poeta i krytyk sztuk plastycznych, do swoich polskich współpracowników zaliczył St. Żeromskiego, J. Lorentowicza, W. Rogowicza, K. Przerwę-Tetmajera, Wł. Jarockiego. Na łanach tego miesięcznika ukazał się od pierwszego roku istnienia szereg artykułów o sztuce polskiej, literaturze i muzyce (nprz., artykuł Tad. Nalepińskiego o „Nietocie“ Micińskiego — r. 1910, Nr. 7; „Kronika Polska“ i „Kronika sztuki słowiańskiej“ — r. 1910, Nr. 8; obszerny, obficie ilustrowany artykuł St. Wierzbickiego: „Współczesne malarstwo polskie“, „Wystawa sztuki we Lwowie“ Wł. Łukomskiego — r. 1910, Nr. 9 i t. d.). W porównaniu z miesięcznikiem „Wiesy“ ogólnoeuropejski charakter nowego czasopisma był jeszcze wyraźniejszy.

Uzasadniał to sam charakter Petersburga, „grodu Piotra“, puszkinowskiej stolicy, magicznie powstałej wśród trzęsawisk północy z nieskończonymi „perspektywami“ — nie ulicami, w uroczystej szacie architektonicznej. Tu, w półmroku białych nocy, objawiły się cuda, w które uwierzyli moderniści („Błętyja noczi. Peterburgskij almanach“ — „Białe noce. Almanach Petersburski“, 1907, pod redakcją W. Iwanowa).

Poczynając od czasów Puszkina w literaturze rosyjskiej toczyła się walka pomiędzy Petersburgiem i Moskwą. W latach upadku symbolizmu walka ta przybrała ideowo-poetycki charakter. W przeciwieństwie do klasycznej stolicy północnej — Moskwa wydawała się „zasymbolizowanym“ miastem Rosji średniowiecznej, mistycznej i nawpół wschodniej, miesięcznik zaś moskiewski „Zołotoje Runo“, kierowany przez jednego z wielu moskiewskich kupców-milionerów, został postawiony przed sąd estetów jako zbyt kornie przeładowany napuszonością i niezdrowym mistycyzmem, których objawem był, nprz., zeszyt poświęcony demonologii (r. 1907, Nr. 1). W Nr. 3 „Apollina“ współpracownik „Świata Sztuki“, artysta-malarz Leon Bakst umieścił artykuł, w którym żądał od malarstwa przyszłości „stylu lapidarnego“, ponieważ „nowa sztuka nie znosi wysubtelnienia — jest ona nim przesycona“. W Nr. 4 M. Kuzmin umieścił artykuł „O pięknej Jasności“, w którym wzywał, aby współczesna sztuka poetycka obrała

za hasło „clarisme“, nauczyła poetów „miłości słowa“ i oszczędności w szafowaniu niem. M. Wołoszin w tym że Nr. 4 głosił obszerny szkic o H. de R gnierze z mistrzowskimi tłumaczeniami. Współpracownicy nowego miesięcznika obrali Apolla za symbol „Pięknego Jasności“, o której mówił Kuzmin, uwielbiali Shakespeara, Rabelaisa i uważali Villona za mistrza nauki o życiu człowieka, w duszy którego cnota i grzech, nieśmiertelność i zagłada są zawsze skojarzone.

Zamiast formuły Verlaine'a: „De la musique avant toute chose“ nowy miesięcznik kierował się poglądami na poezję (i na sztukę w ogóle) Th. Gautiera:

„Sculpte, lime, cis le,
Que ton r ve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant“.

O zamiłowaniach współpracowników nowego kierunku świadczą ich tłumaczenia i artykuły. Uczeń Annińskiego z gimnazjum w Carskim Siole i adept Briusowa, Mikołaj Gumilow, w artykule p. t. „Życie wiersza“ twierdził, że twórczość poetycka nie może być oderwaną od życia, ponieważ świat obrazów poetyckich jest ściśle związany ze światem ludzi, poeta zaś ma doczynienia z żywym materiałem — mową ludzką, z której tworzy obrazy i rytmy.

J. Czulkow umieścił w „Apollinie“ osobliwy „nekrolog“ moskiewskiego miesięcznika „Wiesy“, zarzucając symbolistom propagowanie raczej pewnego światopoglądu, niż zasad literackich. Wkrótce potem Gumilow obszernie omówił poezję, które ukazały się na łamach owego czasopisma w ciągu pięciolecia istnienia, Kuzmin zaś obok Gumilowa scharakteryzował utwory prozaiczne.

Na wiosnę r 1910 dyskusje o istotnym celu twórczości poetyckiej przybrały jeszcze bardziej ożywiony charakter. Nprz., zostały umieszczone w „Apollinie“ odczyty W. Iwanowa i Błoka na temat istoty symbolizmu. Iwanow twierdził, że poeta powinien wziąć na siebie rolę teurga, proroka i kapłana sztuki, Błok zaś uważał skomplikowanie zadań poezji symbolistycznej za zbyt ciężkie i dowodził, że poeta powinien się uczyć prostoty, pozostając w życiu zwykłym śmiertelnikiem, ponie-

waż sztuka jest cierpieniem, przez które nie każdy śmiertelnik może przejść bezkarnie, jak Dante przez Piekło.

Nie wtajemniczeni, zdaniem Błoka, ulegli „mowie niewolników“, którą niegdyś Wł. Sołowjow zarzucił Niekrasowowi. Do tej dyskusji przyłączył się Briusow z oświadczeniem p. t. „O mowie niewolników — w obronie poezji“ („O rzeczy rabskiej — w zaszczytu poezji“), w którym bronił symbolizm jako sztukę i metodę, ostrzegając przed nieporozumieniem: symbolizm nie jest, zdaniem jego, poglądem na świat. Tezy mistrza podzielił jego uczeń, Gumilow, który określił poezję i religię jako dwie strony tego samego pojęcia. Mimowoli nasuwało się porównanie z romantycznym określeniem Żukowskiego:

„Poezja — religii niebiańskiej
Jest ziemską siostrą“.

Pojęciu twórczości poetyckiej zostało przywrócono znaczenie, które wysunęli moderniści i symboliści na początku swej twórczości.

Dzięki wydanym obecnie wspomnieniom poetów owych czasów (J. Iwanowa — „Peterburgskija zimy“ — „Zimy petersburskie“ 1928, Wł. Piasta — „Wstreczi“ — „Spotkania“ 1929, J. Czulkowa — „Gody stranstwij“ — „Lata wędrówek“ 1930) łatwo jest zorientować się w nastrojach, jakie panowały wśród literatów petersburskich w ciągu ostatniego pięciolecia przed wojną światową.

Wychowani w tradycjach symbolizmu petersburscy młodzi poeci wyrzekli się przede wszystkim mistycyzmu i poglądu na świat ziemski jako na zjawę, która jest odzwierciedleniem innych światów. Pragnęli oni skojarzyć poezję ze światem realnej rzeczywistości, chociaż nie negowali romantyzmu. Wręcz przeciwnie: wszelkie jego cechy, jak egzotyzm dalekich krajów i poetyckich wypraw po dalekich morzach i lądach, rzeczy i życie dawnej przeszłości stały się dla nich drogocne i bliskie, narówni z dalekim echem wspaniałego klasycyzmu. Ze wszystkich symbolistów najbliższym był dla nich Briusow jako mistrz „świętego rzemiosła“ poety. Założywszy „Cech poetów“ i biorąc udział w „Towarzystwie miłośników artystycznego słowa“, uważali samych siebie za majstrów i cze-

ladników klasycznej poezji. „Cech poetów“ wydawał w latach 1912—13 miesięcznik „Giperborej“ („Hiperborej“) który swym tytułem budził echa antycznego mitu o kraju północnym. Wydawali oni swe zbiory poezji pod sztandarami „Cechu poetów“, „Hiperboreju“ i „Akme“. Te ostatnie określenie nowego kierunku powstało dopiero w pierwszych dniach 1913 r., kiedy to Gumilow i sprzymieniec jego Sergiusz Gorodeckij, ogłosili w „Apollinie“ deklarację, przy czym Gumilow zaproponował inne hasło: „adamizm“ (od Adama, symbolu żywiołowej męskości i wyraźnego światopoglądu), Gorodeckij zaś — „akmeizm“ (od greckiego „akme“ — szczyt, rozkwit w pojęciu najwyższego rozwoju duchowych i fizycznych sił człowieka).

Za czołowego poetę i mistrza akmeistów należy uważać ucznia Annińskiego — M i k o ł a j a G u m i l o w a (1886—1921), którego zewnętrzna sztywność wraz z sceptycznym nastawieniem do współczesności nieco przypominała jego nauczyciela. Gumilow wydawał w Paryżu w r. 1907 miesięcznik „Sirius“ („Syriusz“). W Paryżu ukazał się również pierwszy zbiór jego liryk p. t. „Put“ konkwistadorow“ (1905) o nastrojach romantycznych. Za podstawowy obraz poetycki obrał Gumilow hiszpańskiego wędrowca, który wyruszył na dalekie morza w nadziei pobicia nieznanymi krajów. Nieco młodzieńczy zapał cechował następny zbiorek p. t. „Romantyczeskije cwiety“ (1908), zawierający cechy charakterystyczne dla twórczości Briusowa. Temu ostatniemu poświęcił Gumilow swe „Zemczuga“ (1910); jeden z rozdziałów tej książki stanowi przedruk poprzedniego zbioru liryk.

Briusow nauczył młodego poetę żmudnej pracy nad wierszem, wskazał mu „drogę na wschód“ do źródeł przepysznego egzotyizmu, i podał przykłady opracowania tematów o bohaterach i bohaterkach historii i legend. Kuzmin nauczył Gumilowa konkretyzacji egzotyizmu, który symboliści odtwarzali irracjonalistycznie, i wykrył magiczny sens „rzeczy ziemskich“.

W podróżach do Abisynii i na półwysep Somali, poeta wzbogacił swą wyobraźnię twórczą. Romantyczny „conquistador“ obrał za Beatricę „Mużę Dalekich Wędrówek“, jak on

sam się wyraził. Poczucie prostoty i zamyślenie do świata antycznego powstały w jego poezji pod wpływem Annien-skiego.

Męstwo i wytrwałość były cechami charakterystycznymi Gumilowa do końca jego życia. Nadawało to jego poezji doniosłość patosu. Już w zbiorze „Żemczuga“ osiągnął Gumilow wyżyn arcyzmu („Jezioro Czad“, „Kapitanowie“, „Wieczór“, „Podróż do Chin“). Wschód przemawia w wierszach jego nie-mniej przekonująco, niż świat antyczny („Imperator Ka-rakalla“, „Powrót Odysseusza“). Poeta czarował starszych swych braci-symbolistów, których zdumiewało ściśle-geogra-ficzne ujęcie obrazów poetyckich.

O wiele głębsze wrażenie wywierają liryki następnego zbioru poezji p. t. „Czużoje niebo“ (1912). Poeta marzy o egzoty-cznej Afryce, lecz krajem rodzimym jest serce. Wiersze w rodzaju „Oślepiające“, „Przy kominku“ i tyle innych są nacechowane prostotą uczuć i formy. Na tle rzeczywistości, w intymnym otoczeniu rzeczy prostych, codziennych obraz Afryki nabrał dla poety cech wysoce patetycznych. Ostatni roz-dział tej książki stanowi poemat dramatyczny „Don Juan w Egipcie“, w którym autor zestawił na tle krainy piramid współczesną zbłądowaną amerykańkę z postacią bohatera po-dań hiszpańskich.

Krąg tematów w twórczości Gumilowa rozszerzał się z każdą nową książką. W zbiorze „Kołczan“ (1916) poeta opo-wiada o „Nocy afrykańskiej“, o „Judycie“, o Fra beato Ange-liko, o Perseuszu, o „Dziewczynie chińskiej“. Wrażenia z fron-tu (Gumilow wstąpił jako ochotnik do pułku kawalerii) zo-stały ujęte przez poetę z wyjątkowym urokiem i jedna z tych liryk kończy się obrazem poetyckim o wysokiej wartości: zwycięzca powinien ucałować po bratersku zwyciężonego. W zbiorze poezji p. t. „Kostior“ (1918) znajdujemy wiersze o Sztokholmie, o Morzu Północnym, o Szwecji, o naturze, o wojnie, o miłości. Zbiorek „Ogniennyj Stołp“ (1921) jest rewelacją wielkiej duszy człowieka współczesnego, księgą głębokiej ciszy. Słowo promieniuje jak w Ewangelii Jana („Słowo“). Motywy śmierci, które czarną nicią przewijają się od pierwszych lat w twórczości Gumilowa, stają się głębsze

(„Moi czytelnicy“, „Przerażenie gwiazdziste“) i jasne jak najwyższe wizje estetyczne Kuzmina („Miniatura perska“). Rytmy i język są zbliżone w najgłębszych wizjach do mowy codziennej („Zabłąkany tramwaj“). Poezja staje się kultem religijnym, dostępnym w prostocie swojej dla każdego. Tą samą prostotą owiany jest cykl „afrykańskich“ wierszy p. t. „Szator“ (1921) oraz wydany przed tym cykl wierszy „chińskich“ p. t. „Farfonowyj pawiljon“ (1918). Eklektyczny estetyzm znalazł odbicie właśnie w „egzotyce“ Gumilowa, która odegrała tak poważną rolę w jego twórczości. Wrażenia z dawnej podróży po Abisynii złożyły się jako całość; w poemacie p. t. „Mik“ (1918) autor ujął te romantyczne przeżycia w stylu kaukaskich poematów Lermontowa, posługując się rytmiką tego ostatniego.

Owiana romantyzmem postać Gumilowa stała si zaiste tragiczną w związku z jego śmiercią, kiedy to uszedłszy z życiem wojny światowej został rozstrzelany przez bolszewików w Petersburgu. W pierwszą rocznicę jego zgonu ukazały się „inedita“ p. t. „Stichotworenija“ (1922), w roku następnym — poezje z albumu nieznanomej p. t. „K sinej zwiezdzie“ (1923). Udostępnienie większej części dorobku poetyckiego Gumilowa po jego śmierci sprawiło, że dopiero obecnie postać mistrza mowy rytmiczno-obrazowej stała się żywym obrazem cierpiącego człowieka.

Jako prozaik Gumilow nie był samodzielny twórcą; pośmiertny zbiór nowel p. t. „Tień ot palmy“ (1922) zawiera utwory przeciętnej wartości. Natomiast przedruk recenzji i artykułów p. t. „Pis'ma o russkoj poezji“ (1923) należy do najbardziej przenikliwych krytyk literackich owych czasów.

Doskonały tłumacz Th. Gautiera („Emaux et Camées“), babilońskiego eposu „Gilgamesz“, Coleridge'a i t. p., Gumilow ujął podstawy techniki tłumaczeń (razem z prof. T. Batuszkowem i K. Czukowskim) w książce p. t. „Tiechnika chudożestwiennago perewoda“ (1920). Wprowadził również do współczesnej poezji rosyjskiej styl ballad angielskich.

Annienskij i Briusow byli jedynymi mistrzami Gumilowa. Naśladując pierwszego z nich, napisał Gumilow jednoaktówkę w stylu tragedij helleńskich p. t. „Akteon“ (1913). Oprócz

tego dramatu opracował również kilka jednoaktówek, jak: „Gondła“ (1916), której temat został zaczerpnięty z życia Islandii, „Igra“ (1916) w stylu francuskich komedij o tragicznym odcieniu z czasów A. de Musseta oraz dramatyzowaną bajkę lewentyńską „Ditia Ałłacha“ (1916). Tragedia, zaczerpnięta z historii Bizancjum p. t. „Otrawlenaja Tunika“ nie została dotychczas wydana.

Na kilka lat przed wojną Gumilow zwrócił uwagę na twórczość Anny Gorienko, której poświęcił drugi zbiór liryk. Ta młoda kobieta z profilem dumnym i głosem płaczącego ptaka, już będąc żoną Gumilowa, zdobyła powszechną sławę, występując pod pseudonimem *A n n y A c h m a t o w e j* (ur. 1888). Pierwszy tom jej wierszy, zatytułowany „Wieczer“ (1912), został ozdobiony rysunkiem Eug. Lanceray'a i entuzjastyczną przedmową Kuzmina, który w tej mistrzyni mowy potocznej, śpiewającej o rzeczach codziennych, wyczuł dar z Bożej łaski. Gorycz porzuconej kochanki na tle cichych zakątków Carskiego Siola, ziemskiej ojczyzny akmeistów, wypowiedziana prostymi słowami w skomplikowanych rytmach, czarowała przede wszystkim swoją stroną emocjonalną. W krótkim czasie o poetce zaczęły krążyć legendy, malarze pragnęli zrobić jej portret, poeci poświęcali jej wiersze. „Czotki“ (1914), z dodatkiem części wierszy z „Wieczoru“, pogłębiły pierwsze wrażenie. „Styl Achmatowej“ wszedł w życie, będąc doskonałym wzorem dla poetek. W piorunującej popularności kryło się niebezpieczeństwo ujednostajnienia stylu, co dało się niezawodnie odczuć.

Niepretensjonalne tytuły zbiorów wierszy Achmatowej zawierają w sobie symbole. Ta poezja jest szeptem w półmroku wieczornym, sama zaś poetka — mniszką z paciorkami w dłoni. Gumilow uwielbiał obraz poetycki ptaka; Achmatowa skojarzyła obraz ptaka z wizją tęsknoty; w ten sposób strony każdej książki stają się skrzydlatymi ptakami tęsknoty. „Biełaja staja“ — oto tytuł trzeciego zbioru liryk (1918). Skromna Muza poetki, bosa dziewczyna, idzie w nieskonńczoność pół. Ten obraz poetycki był podstawą nastrojów następnego zbioru, którego tytuł botaniczny „Podorożnik“ (1921) mówi czytelnikom o drodze polnej i skromnym kwiatku przy

drodze. Autorka umieściła go jako ostatni rozdział następnego zbioru liryk: „Anno Domini MCMXXI“ (1922). Tytuł ten nawiązuje do tragicznego sierpnia 1921 r., kiedy to zgasł Błok i został rozstrzelany Gumilow. W tych ostatnich zbiorach poezyj Achmatowa osiągnęła wysokiego napięcia tragizmu, spotęgowanego prostotą mowy. Przed tym każda niemal jej liryka była skondensowaną nowelą miłosną, poezje zaś ostatnich zbiorów są krótkimi poematami o tragedii duszy ludzkiej. Po r. 1922 Achmatowa nie występowała w prasie, jeżeli nie będziemy brali pod uwagę przekładów (listy Rubensa). Po śmierci Gumilowa pozostała ona do dziś dnia nad swą ukochaną Nową.

Intymna mistyka przeżyć Achmatowej nie wiązała się z podstawami „adamizmu“ czyli „akmeizmu“, który miał za cel stworzenie liryki, przepojonej radością życia.

Akmeistą natomiast był J ó z e f (O s i p) M a n d e l s z t a m (ur. 1890), Warszawianin z pochodzenia, który wyrobił styl swego liryzmu na wrażeniach z monumentalności architektonicznej Petersburga, z surowej i skąpej doniosłości obrazów świata antycznego oraz tragicznych dziejów naszej epoki. „Le bloc résistant“ Gautiera był dla Mandelsztama równoznacznym z obrazem kamienia, który, jak pięknie powiedział Tiutczew, „potoczywszy się z góry, spadł w dolinę“, uzyskując przez to dar mowy. Zeszyt swych liryk „Kamień“ (1913) Mandelsztam rozszerzył i wydał jako książkę pod tymże tytułem w r. 1916.

Mandelsztam nie uznaje uczuciowości. Długo nosi w duszy słowo, które niespodzianie pada z jego ust wzorowo odszlifowane i nie potrzebujące żadnej zmiany. W poezji, zdaniem Mandelsztama, powinna panować surowa architektoniczność. Dar poety jest ciężarem, twórczość zaś — odpowiedzialnością przed samym sobą. Jest to podstawą klasyczności Mandelsztama. Swe poglądy na twórczość poetycką sformułował kilkakrotnie (zbiór artykułów „O poezii“, 1938). Poeta żyje twórczością, wypowiada słowa, nozbrzmiewające „miedzią uroczystej łaciny“. Ten zwrot Błoka może być dostosowany do poezji Mandelsztama, dla którego świat antyczny stał się rzeczywistością. Ulisses, Priam, Fedra są postaciami naszej

doby. Architektura i rzeźbiarstwo zawierają dla Mandelsztama nieskazitelną urok antyczności klasycznej. Jego obrazy poetyckie są zawsze wyraźne, rytmika zaś z biegiem czasu nabiera szerokości i spokoju metrów antycznych, czego dowodem są wspaniałe poezje zbioru liryk „Tristiae“ (1923).

Poezje zebrane Mandelsztama („Stichotworenija“, 1928) świadczą o tym, że doniosłość stylu poetyckiego Dierżawina, czołowego poety rosyjskiego XVIII w., znalazła odbicie, poprzez lirykę Tiutczewa, w twórczości poetyckiej naszych czasów. Szereg tych poezji przypomina wspaniałe ody dawnych czasów.

Swoisty charakter posiada również proza Mandelsztama („Szum wremeni“ 1925, przedrukowany jako druga część książki szkiców w prozie „Egipetskaja marka“ 1929). Poeta daje wyraz poczucia biegu czasu, słyszy jego ciężkie i powolne kroki. Nawpół autobiograficzne notatki na marginesach tej książki o przedrewolucyjnym Petersburgu i o Feodosji na Krymie podczas wojny domowej zawierają raczej formuły, niż określenia, przy czym zostają uwypuklone odpowiednie szczegóły. Przez to osiągnął autor konkretny cel i każdy drobiazg, każda postać są żywe i wyraźne.

Innego rodzaju klasycyzm cechuje poezja **B a z y l e g o** h r. **K o m a r o w s k i e g o** (1880—1914), autora jedyne go zbioru poezji „Pierwaja pristań“ (1913). Oczarowany Carskim Siólem — ojczyzną poetycką Żukowskiego, Puszkina i Annienskigo, Komarowskij był subtelnym symbolistą i jednocześnie należał do akmeizmu, będąc duchowo zbliżony do H. de Régniera i Annienskigo. Nerwowy liryzm i gustowny estetyzm cechują jego poezje o przeżyciach osobistych, jak również o wnażeniach z dawnych dziejów przeszłości, świata antycznego i Bizancjum. Poeta stworzył w marzeniach swoją Italię, która jest raczej krajem wszechpotężnego Rzymu antycznego, niż światem teraźniejszości. Wytwornie stylizowana nowela „Sabinula“ przypomina styl słynnego urywku Puszkina „Caesar podróżował“...

Spokrewniony z akmeistami **A l e k s a n d e r K o n d r a t j e w** (ur. 1876) pierwszy zbiór poezji wydał w r. 1905. Należał do poetów, którzy zbierali się w „Wieży“ Iwa-

nowa, oraz grupowali się dookoła Annińskiego. Wyrobił swoisty styl poezji i prozy, w którym mitologia kojarzyła się z demonologią. Romans mitologiczny „Satiressa“ (1907), nowele mitologiczne „Biełyj kozioł“ (1908) i in. zostały ujęte w stylu P. Louijsa, którego tłumaczył Kondratjew. Są one spokrewnione z tematami antycznymi malarza Baksta. Ten sam charakter posiadają zbiór liryk „Czomaja Wenera“ (1900) i in. utwory. Według zwyczaju, ustalonego za czasów symbolizmu, szereg literatów poświęcił się pracy nad twórczością pisarzy w. XIX, których utwory były zapomniane albo dotychczas nie zbadane. Kondratjew badał twórczość poety A. Tołstoja. Obecnie przebywa w Polsce i poświęca się badaniom mitologii słowiańskiej (zbiór poezji „Słowiańskie bogi“ 1936).

Mitologia słowiańska (a nawet prasłowiańska) była podstawą poezji Sergiusza Gorodeckiego (ur. 1884), sprzymierzeńca Gumilowa. Utalentowany malarz, poeta, prozaik, krytyk Gorodeckij posiadał urok młodocianego entuzjasty. Protégowany przez Iwanowa i Błoka odgrywał w słynnej „Wieży“ rolę piewcy „słowiańskiego chaosu“ i „prasłowianina“.

Śpiewne liryki, wydane w zbiorach „Jar“ (od Jariło — słowiańskiego boga życia, siły i wiosny) oraz „Perun“ (1907), zdobyły poecie popularność. Odtąd stylizował się na „słowianina“, „ludowca“ i t. p. W następnych zbiorach („Dikaja wola“ 1908, „Rus“ 1910 i w. in.) liryki o zabarwieniu poezyj Niekrasowa (których ludowy charakter odczuwali Błok i Biełyj) wypadły zbyt blade.

Dopiero z powstaniem akmeizmu nabrał Gorodeckij wery poetyckiej. Zbiór ośmiowierszy „Cwietuszczij posoch“ (1914) świadczył o umiejętności wersyfikacyjnej. W czasie wojny w społeczeństwie rosyjskim wzmożyły się nastroje nacjonalistyczne i ludowe. Stylizowany „ludowiec“ Gorodeckij został w r. 1915 propagatorem popularnego stylu ludowego w poezji i sztuce, skupił dookoła siebie poetów włościańskich i pseudo-włościańskich, jak Kłyczkow, Klujew, Jesienin i in. (koło poetów „Krasa“). Świetny organizator, który przed tym dopomógł Gumilowowi założyć „Cech poetów“ i miesięcznik

„Hyperborej“, w czasie rewolucji zorganizował takie same „Cechy“ w Tyflisie, Baku oraz w Moskwie.

Niewiele z czternastu zbiorów liryk i ośmiu książek prozy oraz mnóstwa utworów dla dzieci posiada wartość literacką (z lat ostatnich liryki p. t. „Krasnyj Pitier“ 1923, proza p. t. „Ałyj miecz“ 1927). Poza tym Gorodeckij dużo tłumaczył, pisywał bolszewickie wiersze agitacyjne i pracował nad kulturą proletariacką, uważając rewolucję bolszewicką za zwycięstwo władzy robotników i włościan.

Wśród wytwornych „zachodowców“ akmeizmu, związanych również z uniwersytetem petersburskim, wyróżniał się poeta Michał Łozinskij (ur. 1886), redaktor miesięcznika „Hyperborej“. Typowy „parnasysta“ Łozinskij jest świetnym tłumaczem poetów francuskich, jak Leconte de Lisle, J. M. de Hérédia i w. in. Współpracował w miesięcznikach akmeistów, lecz niezmiernie mało tworząc wydał jedyny zbiór liryk „Gornyj klucz“ (1916). Pozostał w Petersburgu razem z Achmatową i Kuzminem.

Z biegiem czasu akmeizm zdobywał zwolenników wśród młodych poetów. Subtelny Jerzy Iwanow (ur. 1894), świetnie władający techniką poetycką, uzależniony tematowo od Kuzmina przeszedł, po wydaniu pierwszego zbioru liryk „Otpłytije na ostrow Citeru“ (1912), z obozu ego-futurystów. „Akmeistyczne“ liryki jego w następnych zbiorach „Wierieszk“ (1916), „Sady“ (1921) i „Łampada“ (1922) świadczą o rozwoju talentu poety oraz o umiejętnym wyborze tematów w odcieniach estetycznych. Na emigracji Iwanow poświęcił się dziennikarstwu i ogłosił ciekawe pamiętniki. („Peterburgskija zimy“ 1928).

Inny zwolennik Gumilowa, Jerzy Adamowicz (ur. 1894) wszedł do literatury nieco później. Zbiory jego liryk „Obłaka“ (1916) i „Czistiliszcze“ (1922) ukazały się pod hasłem akmeizmu. Na emigracji został Adamowicz jednym z najlepszych krytyków literackich.

W tej lub innej mierze z twórczością Annińskiego i Gumilowa jest związana młodsza generacja akmeistów do której należą: Michał Struwe (ur. 1890), Sergiusz Neldichen (ur. 1891), Anna Radłowa (ur. 1891), Mi-

kołaj Ocup (ur. 1895), Nadzieja Pawłowicz (ur. 1895). Wszyscy oni, za wyjątkiem Struwego i Radłowej, wydali zbiory liryk w ciągu dwu ostatnich lat istnienia „Cechu poetów“ w Petersburgu (1921—22), kiedy to w dwóch zeszytach almanachu „Dom iskusstwa“ („Dom sztuki“) wskrzeszono miesięcznik „Apollo“, zaś w trzech zbiorkach „Cechu poetów“ (czwarty został wydany w Berlinie, w r. 1923) wznowiono dział literacki tego miesięcznika.

Jednakże dookoła życie gruntownie zmieniło swe oblicze. Wkrótce potem część z tej młodzieży wyemigrowała. Wśród emigrantów była I r e n a O d o j e w c e w a (ur. 1901), której liryki i poematy, wydane nieco później osobno w zbiorze „Dwór cudies“ (1922), zwróciły na siebie uwagę Gumilowa. Doskonale władająca rytmiką młoda poetka stworzyła, pod wpływem angielskich ballad z epoki romantyzmu, typ współczesnej neoromantycznej ballady. W jej utworach odzwierciedliła się tragiczna współczesność. Na emigracji Odojewcewa została oryginalną nowelistką, której utwory („Izolda“, 1929 i in.) są nacechowane sensualizmem o zabarwieniu estetycznym. Proza Odojewcewej, związana z literaturą emigracyjną, należy być rozpatrzona osobno.

Wysoki poziom kulturalny i techniczny poezji petersburskiej epoki po-symbolistycznej oraz ostre wymagania, stosowane do każdego poety przez akmeistów, wyrobiły szereg poetów owej epoki, którzy nie mieli wybitnego znaczenia. Kilka almanachów poezji z przed wojny i z lat wojennych (jak wytworny „Almanach Muz“, 1916) wskazywały na to, że po takim rozkwicie techniki wierszopisarskiej nadejdą czasy upadku poezji tym bardziej, jeżeli poeta, jako twórca „sztuki dla sztuki“, zostanie całkowicie oderwany od życia.

Prostota klasyczna nie była jednakże wyłącznym przywilejem akmeistów. Sadowskiej był typowym klasykiem, jak również Jerzy Werchowski (ur. 1878), który pracował nad twórczością poetów epoki Puszkina, wydawał stylizowane poezje, przypominające Delwiga, Baratynskiego i w. in. „Raznyja stichotworenija“ (1908), „Idylli i elegii“ (1910) oraz kilka innych zbiorów świadczą o sprawnym władaniu formą liryczną. Obecnie Werchowski całkowicie oddał się nauce.

Inaczej przedstawia się twórczość innego klasyka w. XX, Władysława Chodasiewicza (ur. 1886). Ojciec jego pochodził z Witebszczyzny i był Polakiem. Poeta, głęboko związany z kulturą rosyjską, nie zaniedbywał literatury polskiej, tłumaczył na język rosyjski Krasińskiego, Tetmajera, Reymonta i in. Poza tym Chodasiewicz tłumaczył poetów ormiańskich, fińskich i współczesnych hebrajskich.

Surowy i wnikliwy krytyk, zajmujący obecnie od wielu lat jedno z czołowych miejsc w krytyce emigracyjnej, Chodasiewicz jest usposobiony do swej twórczości bardzo krytycznie. Istotna jego wartość ujawniła się dopiero w latach 1918—20, kiedy to w Moskwie poeta Konstanty Lipskerow (ur. 1881), autor zbiorów „Piesok i rozy” (1916), „Turkiestanskije stichi” (1922) i w. in., założył kółko poetów-klasyków „Liriczeskij krug” („Koło liryczne”). Dopiero wówczas mówiono o Chodasiewiczu, autorze dwóch zbiorów: „Mołodost” (1908) i „Szczastliwyj domik” (1914), że jest ostoją poezji rosyjskiej. W ugrupowaniu „Koło liryczne” brało udział kilku poetów i poetek, których utwory ukazywały się przed wojną światową: Jerzy Szengeli (ur. 1894) był autorem szeregu zbiorów liryk („Rozy s kładbiszczą” 1914 i t. p.) i tłumaczeń z J.-M. de Hérédia, Heinego, Hugo i in., zaś Zofia Parnok (ur. 1885), autorka zbioru p. t. „Stichotworenija” (1916) i in. zbiorów liryk, była znaną poetką moskiewską.

Uczestnicy „Koła lirycznego”, jak Szengeli, przeszli wkrótce do badań teoretycznych albo do poezji tendencyjno-rewolucyjnych. Chodasiewicz, obrawszy drogę skupienia i wieloletniej pracy nad sobą, wyemigrował na Zachód. Pracując nad Puszkinem i poetami jego epoki („Statji o russkoj poezji” 1922), Chodasiewicz uwielbiał najbardziej Baratynskiego, z którym łączyło go pokrewieństwo duchowe. Niedojrzałość i dekadentyzm pierwszych dwóch zbiorów poezji znikają bez śladu w trzecim tomiku p. t. „Putiom ziarna” (1920). W ciemnościach czarnej ziemi ziarno umiera, aby ożyć: dusza poety idzie tym szlakiem ku życiu jak również jego kraj i naród, bo wszystko, co żyje, zostało obdarzone jedyną mądrością: iść szlakiem ziarna. Droga ta, jak również przeznaczenie poety, jest ciężka. Głęboki sens tej prawdy brzmi w czwartym zbiorze liryk

„Tiażołaja lira“ (1923). Inni poeci w dobie rewolucji żyli z tłumem, Chodasiewicz zaś pozostawał poza nim. Światło i cień są jedynymi środkami malarskimi tego samotnika, pozbawionego wszelkich aspiracji snobistycznych. Współczesność odbiła się w poezji Chodasiewicza w stopniu bardzo nieznacznym. Możemy o tym sądzić z rozdziału „Noc europejska“ w jego zbiorze „Sobranije stichotworeńij“ (1927). Nadzwyczajna prostota twórczości poetyckiej Chodasiewicza skojarzyła jego liryzm z klasyczną sztuką rosyjską w. XVIII. Upowieściowany życiorys czołowego poety rosyjskiego epoki Katarzyny II, Dierżawina (1931), jest arcydziełem Chodasiewicza, który potrafił być skąpym i prostym a zarazem odosobnionym w naszych tragicznych czasach.

Pośród odosobnionych poetów, którzy wstąpili do literatury w ciągu pięciolecia 1909—1914, należy wskazać na przyjaciela Błoka, który zapoznał go ze Strindbergiem, W ł o d z i m i e r z a P i a s t a (P e s t o w s k i j, 1886—1935). Należąc, jak wielu mu współczesnych, do grona młodych badaczy literatury zachodnio-europejskiej przy uniwersytecie petersburskim, tłumaczył dramaty hiszpańskie. Pracował poza tym nad twórczością zapomnianego poety w. XIX — L. Meja. W r. 1909 wydał zbiór liryk „Ograda“ i w r. 1922 — dwa następne zbiory. Chłodny egocentrysta, Piast nie cieszył się powodzeniem wśród szerokich rzeszy. Był to poeta dla poetów; wydał pracę teoretyczną p. t. „Sowremiennoje stichowiedeniije“ (1934) oraz pięknie ujęte wspomnienia p. t. „Wstreczi“ (1929).

Mniej znanym, niż Piast, był S e r g i u s z R a f a ł o w i c z (ur. 1875), który w swoim czasie należał do grona współpracowników miesięcznika „Apołłon“. Przepięknie wydany z ilustracjami znanych grafików zbiór jego poezyj „Speculum animae“ (1911) świadczył jedynie o umiejętności wersyfikacyjnej. Liczne zbiórki poezji z r. 1919 i następne, odzwierciedlające kosmiczny sens epoki rewolucyjnej, jak: „Goriaszczij krug“ (1923; por. „Płomienny krag“ Sołoguba) i in., świadczą o epigonizmie symbolizmu a zarazem akameizmu.

Takich to epigonów epoki rozkwitu poezji rosyjskiej w. XX było bardzo wielu; pozostali oni przeważnie w cieniu. Jedynie epigoni akmeizmu na emigracji mieli rację bytu, stając się

klasykami. Zresztą „piękna przejrzystość“, propagowana przez Kuzmina i akmeistów, oraz surowy i zimny klasycyzm nie pasowały do epoki rewolucji i najbliższych epok, nacechowanych tragizmem życia. Niewielu z tych neoklasyków pojęło podstawowy charakter naszych czasów, jak to zrozumieli Gumilow albo Achmatowa. Większość pozostawała w zaczarowanym kole, sztuki poetyckiej.

X.

T E A T R.

„Moskiewski Teatr Artystyczny“ („Moskiewskij Chudożestwennyj i Artisticzeskij Teatr“—w skrócie „MCHAT“) jest ściśle związany z rozwojem literatury rosyjskiej w. XX-go. Twórczość Czechowa wywarła głęboki wpływ na impresjonizm i nastrojowość w sztuce teatralnej rosyjskiej, której przodującą placówką był teatr Stanisławskiego (Aleksiejewa) i Niemirowicza-Danczenki. Od naturalizmu zewnętrznego przeszedł Stanisławskij do psychologizmu; wprowadził do repertuaru przeróbki dzieł Dostojewskiego, w wystawieniu których główną uwagę skienował na ujawnienie przeżyć poszczególnych postaci, przy czym religijno-moralny i filozoficzny sens tych utworów został odsunięty na drugi plan. Jednocześnie wykorzystał Stanisławskij podstawy techniki artystycznej Gordona Craiga.

Dynamizm zewnętrzny, negowany przez Czechowa, został całkowicie zastąpiony przez wewnętrzne napięcie dramatyczne, co nadało opracowaniom scenicznym sztuk dramatycznych charakter psychologicznych tragedyj.

Takie zrozumienie zadań teatralizacji odpowiadało technice dramatycznej Andrejewa i teatru symbolistycznego w ogóle. Z tego powodu sztuki Maeterlincka i Hamsuna stały się ulubionym repertuarem teatru Stanisławskiego. Jednakże Stanisławskij nie zerwał całkowicie z tradycją realistyczną i w r. 1908 powrócił do realizmu. Tą nową epokę w rozwoju „Moskiewskiego Teatru Artystycznego“ można określić jako rewo-

lucyjną: została zaniechana szablonowość nastrojowości Czechowa przy czym w wystawieniu sztuk Turgeniewa, Ostrowskiego i w. in. zaproszono na dekoratorów najwybitniejszych malarzy, jak: Dobużinskij, Kustodijew, Benois i in. Poza dramata-
mi realistycznymi i psychologicznymi, do repertuaru zostały wcielone sztuki klasyczne (Molière'a, Shakespeare'a, Goldoni'ego, Byrona, Puszkina).

Dyskusje o teatrze w latach 1908—9 ujawniły niezbędną zreformowania poglądów na sztukę teatralną, postawiwszy nowe zadania do rozstrzygnięcia. Były to zadania w teorii szersze od realizmu, sięgając nawet zagadnień wszechświatowych. Poruszono również teorię antycznego teatru, jako kultu religijnego, o czym niegdyś mówił Nietzsche, obecnie zaś — W. Iwanow. Briusow proponował powrót do techniki konwencjonalnej teatru antycznego, ponieważ realizm nigdy nie może osiągnąć na scenie pożądanego rezultatu.

Poglądy Nietzschego na teatr antyczny kojarzyły się z poglądami Wagnera, twórcy dramatu muzycznego i misterium teatralnego. Uczestnicy dyskusji o teatrze współczesnym powoływali się na poglądy Reinhardta, który pragnął na szerokiej przestrzeni urzeczywistnić swe marzenia o patosie antycznego teatru, oraz na Gordona Craiga, który pragnął wcielić w postaci teatralne tajemnicze bóstwa.

Błok uważał za właściwy cel sztuki teatralnej ujawnienie mistycznych pozaświatów, które pozostają ukryte poza rzeczywistością naszego świata. W mniemaniu Błoka sztuka teatru otwiera drogę poprzez zewnętrzne piękno ku zrozumieniu istotnych idei zjawisk i rzeczy ziemskich.

Teoretycy socjalizmu (A. Łunaczarskij i in.) uważali zasady Nietzschego i podstawy antycznego teatru religijnego za teorię widowiska narodowego jako możliwość urzeczywistnienia świąt narodowych z czasów rewolucji francuskiej.

Sprzymierzeniec Diagilewa — Benois, po niezwykle podwładnym baletu rosyjskiego w stolicach europejskich, udowodniał, że balet winien zostać obrzędem religii piękna i że zawiera w sobie podstawy mistyczne. Powstał więc protest przeciwko realizmowi w imieniu oderwania teatru od życia.

Biorąc pod uwagę krańcowości tych zdań, Biełyj wysunął poglądy na teatr jako taki, ponieważ świątynia pozostanie zawsze świątynią, teatr zaś — teatrem; nie można identyfikować jednego z drugim.

Stanisławskij i Niemirowicz-Danczenko doskonale rozumie-
li, że artyzm dawnych czasów staje się szablonem. Mogli oni śmiało powiedzieć, że w ciągu lat dziesięciu (1898—1908) stworzyli pojęcie o zespole teatralnym, w którym nie było czołowego aktora, zamiast czego wyrobiono grę koncertową; wprowadzili oni w życie niezbędność zrozumienia przez aktora, że jest żywym człowiekiem z krwi i kości, pozbawionym teatralnego efektu. W gruncie rzeczy były to zasady kilku wybitnych teatrologów rosyjskich w. XIX: M. Gogoła i przyjaciela jego, aktora M. Szczepkina, oraz zwolennika realizmu na scenie — poety i dramaturga Al. hr. Tołstoja. „Moskiewski Teatr Artystyczny“ spełnił owe zadanie. Pierwsze objawy wyczerpania wszelkich możliwości ujawniły się przed wojną światową. W latach rewolucji Stanisławskij rozszerzył swoją pracę, zakładając studio operowe. W tym samym czasie Niemirowicz-Danczenko próbował nie bez powodzenia zreformować technikę operetkową.

Znaczenie studio „Moskiewskiego Teatru Artystycznego“, które było założone w r. 1905, wzrosło wówczas, gdy na kierownika zaproszono Wsiewołoda M e j e r h o l d a, prowadzącego od r. 1902 swój własny teatr. Stworzył on doskonałą placówkę doświadczalną. Odrzuciwszy realizm, zażądał, aby teatr jak najmniej był podobnym do życia, ponieważ sztuka teatralna powinna sugestionować niedopowiedzeniami, budzić fantazję widza. W tym kierunku pracował Mejerhold do r. 1906, kiedy to został kierownikiem teatru W i e r y K o m i s s a r ż e w s k i e j. Ta niezwykle utalentowana aktorka nie miała również nic wspólnego z rutyną w. XIX-go. Kobieta współczesna, której urok polegał na prawdziwym tragizmie duchowym, Komissarżewska była stworzona na wykonawczynię ról symbolistycznych dramatów. Założyła własny teatr w r. 1902 i wystawiała sztuki Hauptmanna, Ibsena, Czechowa i w. in. Były to czasy przedrewolucyjne, gdy potęgujące się apostołstwo indywidualizmu i nadszowieczeństwa mogło być z łatwością uj-

stawiane jako nowa religia indywidualistycznego anarchizmu. Życie duchowe w Rosji stawało się tragedią niezłomnej jednostki. Romantyczne ujęcie rewolucjonizmu odbiło się, rzecz jasna, we wszystkich dziedzinach twórczości duchowej. O ile tragedia „Zbójcy“ Schillera znalazła wytłumaczenie jako dramat rewolucyjny, o tyle indywidualista-bohater dramatów Ibsena stawał się burzycielem podstaw dotychczasowego życia, Nora zaś, którą z tak niezrównaną a zarazem tragiczną prostotą odtwarzała Komissarżewskaja, była w oczach widzów bohaterką, czekającą na wyzwolenie.

Mejerhold wprowadził do teatru tej czołowej aktorki rosyjskiej zewnętrzną prostotę. Za tą prostotą i zewnętrzną pospolitością intonacji kryła się burza prawdziwej tragedii duszy ludzkiej. Nowy teatr powstał jednocześnie z nową poezją, muzyką, i sztuką plastyczną. Abstrakcyjność symbolizmu znalazła w sztuce teatralnej Komissarżewskiej potężnego sprzymierzeńca, w Mejerholdzie zaś — gorliwego nowatora.

Wydając w r. 1908 trzy dramaty liryczne z muzyką M. Kuzmina i symboliczną okładką K. Somowa, Błok, entuzjastycznie uwielbiający Komissarżewską, w swej przedmowie stwierdził, że dusza współczesnego mu człowieka jest bardzo skomplikowana, i że liryzm, panujący w literaturze, najbardziej odpowiada tej duszy. Wyrażając uznanie Mejerholdowi, Kuzminowi oraz przedwcześnie zmarłemu przyjacielowi Kuzmina — malarzowi M. Sapunowowi za pięknie wystawioną część tej trylogii („Bałaganek“), Błok słusznie stwierdził, że przeciwieństwa i upadek duchowy (po którym ma nastąpić wzlot) są typowe dla współczesności, to zn. dla czasów przejściowych.

Błok ujął swe sztuki jako dramaty dla teatru marionetek, naśladowując Maeterlincka, którego dramaty symboliczne wystawiała Komissarżewskaja. Repertuar symboliczny powiększyli Przybyszewski, Remizow, Sołogub, Andrejew, Wedekind i w. in. Potęgował się również wpływ E.-T.-A. Hoffmanna, którego popularność w Rosji wzrastała dzięki Mejerholdowi.

Brat Komissarżewskiej, Teodor, zastąpił Mejerholda w teatrze siostry. Zwolennik teatru zachodnio-europejskiego, człowiek o bardzo wysokim poziomie kulturalnym, wprowadził

szereg inowacji, m. in. — włoską komedię improwizowaną. Nie bez wpływu Komissarzewskiego, aktor Konstanty Mikłaszewskij specjalizował się we włoskiej komedii improwizacyjnej i swe doświadczenia streścił w dziele naukowym o tym rodzaju sztuki teatralnej (1916), wyprzedzając swoją książką wszystkich teatrologów Europy, w tej liczbie i samych Włochów.

Po tragicznej śmierci siostry w r. 1910 T e o d o r K o m i s s a r z e w s k i j założył swoje studio w Moskwie i po przewrocie bolszewickim pracował jako reżyser w postępowej ze względu na artyzm teatralny moskiewskiej operze Zimina, którą (jeszcze przed wojną światową) naśladował teatr operowy w Petersburgu „Dramat muzyczny“ („Музыкальная Драма“). Obecnie Komissarzewskij pracuje w stołecznych teatrach zachodnio-europejskich, wprowadzając do techniki teatralnej i operowej subtelność w opracowaniu psychologicznej strony danego utworu.

Po r. 1906 Mejerhold przeszedł do rządowego Aleksandryńskiego teatru w Petersburgu. Były to czasy, kiedy Isadora Duncan olśniła uśmiechem prostoty klasycznego tańca kulturalnych widzów rosyjskich, znany zaś teatrolog S e r g i u s z k s. W o ł k o n s k i j (1860—1937), współpracownik miesięcznika „Apołłon“, ujął teorię gestu i rytmiki, które sformułował nieco później w książkach: „Czełowiek na scenie“ (1912), „Razgowory“ (1912), „Wyrazitelnyj czełowiek“ (1913) i in., opierając się o technikę gestu rytmicznego Del Sarte oraz o system Dalcrose'a.

Nawet do rządowych teatrów, trzymających się kurczowo rutyny, wtargnęły świeże powiewy nowych prądów. Najwybitniejsi malarze owej epoki brali udział w opracowaniu wystawienia na scenach Petersburga i Moskwy sztuk repertuaru zarówno klasycznego, jak i współczesnego. Mejerhold przewrócił wszelkie teorie. Jego „Don Juan“ Molière'a w teatrze Aleksandryńskim przy współudziale znawcy sztuki francuskiej XVII—XVIII w. w. A. Gołowina był idealną interpretacją dramatu w stylu Ludwika XIV-go. W myśl Viéle-Griffina, Bergsona i w. in. Mejerhold żądał od teatru zbiorowego dynamizmu, nawet groteski, aby najjaskrawiej wpoić

w widza poczucie teatralności. Wszystko powinno być w bezustannym ruchu, nawet widzowie biorą udział w grze; można osiągnąć tego przez umieszczenie kilku aktorów na sali.

W czasach dyskusji o istocie sztuki teatralnej założono w Petersburgu przy udziale Mejerholda t. zw. „Dom intermedij“ w rodzaju teatru improwizowanego i kabaretu. Głównym dekoratorem był utalentowany malarz Sergiusz Sudejkin, który wyrobił swoisty „francusko-rosyjski“ styl XVIII—XIX w. w.

Duszą nowego przedsięwzięcia stał się niezwykle entuzjasta Borys Pronin, inicjator znanego za czasów „akmeizmu“ kabaretu „Brodiaczaja sobaka“ („Pies-włóczęga“), który po nowym upadku został wskrzeszony jako „Postój komedian-tów“ („Priwał komediantów“).

Były to czasy, kiedy jednocześnie w Moskwie Balijew powziął zamiar założenia teatru krotochwil, słynnego „Nietoperza“ („Letuczaja mysz“), protoplasty artystycznych teatrzyków o wytwornym programie, utrzymujących się do dziś dnia tak na emigracji, jak również w Moskwie.

Wpływy zachodnio-europejskie na artyzm nowej techniki teatralnej były bardzo wyraźne, chociaż widzowie zachodnio-europejscy uważali rosyjską sztukę teatralną za rdzennie-wschodnią. „Teatralizacja teatru“ (jako reakcja na drobiazgowy naturalizm Stanisławskiego) pochodziła z Włoch i Francji; zawierała również pierwiastki romantycznej twórczości E.-T.-A. Hoffmanna, któremu hołdowali romantycy rosyjscy XX w. z Mejerholdem na czele. Ten ostatni założył czasopismo „Lubow' k triom apelsinam“ („Miłość do trzech pomarańcz“), którego tytuł został zapożyczony z bajki dramatyzowanej entuzjasty weneckiego XVIII w. Karola Gozzi'ego, zaś podtytuł „Żurnał doktora Dappertutto“ wskazywał na wpływ Hoffmanna. Doktora Dappertutto jako postać demoniczną obrał Mejerhold swym „alter ego“. Owe nastawienia korzeniły się w epoce symbolizmu, kiedy to Mejerhold w r. 1910 częstokroć odwiedzał słynną petersburską „Wieżę“ uczonego „zachodowcy“ W. Iwanowa i wystawił w „Teatrze Wieży“ sztukę Calderona „Adoracja krzyża“, przy czym aktorami byli wybitni poeci. Ani widowni, ani atmosfery teatralnej: wszystko wyglądało na improwizację, jakgdyby zachowanie się po-

domowemu wykonawców i widzów było najistotniejszą rzeczą. W tym samym „stylu improwizacji“ wystawił Mejerhold dramatyzowaną lirykę Błoka „Nieznajoma“. Widownia i widzownia tworzyły całość.

Ta zasada została mu podyktowana przez utwory E.-T.-A. Hoffmanna, propagatora włoskiej komedii improwizacyjnej.

O popularności, zdobytej przez Mejerholda, świadczy, m. in. opera utalentowanego kompozytora-impresjonisty Sergiusza Prokofjewa na temat „Miłości do trzech pomarańcz“.

W swym czasopiśmie skupił Mejerhold entuzjastów Hoffmanna, teatrologów, odgrywających do dziś dnia rolę w teatrze rosyjskim, oraz szereg poetów jak Błok, Achmatowa, Piast i in.

W twórczości Mejerholda Hoffmann i włoska komedia improwizacyjna koajrzyły się z dramataми hiszpańskimi, z warunkowym Lewantem o zabarwieniu romantycznym, z pantomimą.

Ideałem Mejerholda był uniwersalny reżyser, któryby jednocześnie pisywał sztuki teatralne, urzeczywistniając marzenia o t. zw. koncertowym widowisku. Stąd pochodzi jego nastawienie, że reżyser nie powinien się liczyć z tekstem dramatu, przerabiając go na swoją modłę.

W dalszym rozwoju teatru rosyjskiego odegrał rolę M i k o ł a j J e w r e i n o w (ur. 1879), esteta i dramatopisarz, autor wielu sztuk teatralnych i kompozytor. Snobistycznie propagował pogląd, że każdy człowiek jest w życiu aktorem (trzy tomy artykułów „Teatr dla siebie“, 1916), oraz głosił hasła nowego teatru „teatralizowanego“ („Teatr kak takowej“, 1912 i 1923). Jewreinow pisywał parodie teatralne, buffonady, burleski oraz t. zw. monodramaty, to zn. sztuki, w których występowała jedna — jedyna postać, skupiająca na sobie całą uwagę widza („W kulisach duszy“ i in.). Sztuka jego „Samoje gławnoje“ („To, co najgłówniejsze“, 1921) z podtytułem „Dla kogo komedia — dla kogo i dramat“ jest najbardziej znana.

Gdy M. Jewreinow rozpoczął swoją propagandę teatralizacji życia i monodramatu oraz po założeniu teatru parodij „Kriwoje Zierkało“ („Krzywe Zwierciadło“) powziął zamiar

wystawienia stylizowanych sztuk klasycznych, przy udziale wybitnych malarzy (M. Roerich i in.) w „Starożytnym teatrze“ („Starinnyj teatr“), — podstawa wytwornej kultury teatralnej była wyrobiona. Jewreinow przyszedł do wyrobionego audytorium o bardzo wysokim poziomie wymagań w stosunku do sztuki teatralnej.

Jewreinow dążył do tego, aby teatr wprowadzić w życie, Mejerhold zaś siłą logiki życia wprowadził do widowiska teatralnego to, co mu dyktowało życie i poczucie teatralnego estetyzmu. Będąc z natury eksperymentatorem, eksperymentuje po dziś dzień.

Stanisławskij wyrobił każdego aktora na jednostkę twórczą, od której wymagało się, aby dana postać władała każdym gestem, każdym ruchem oraz umiała się orientować w każdej sytuacji, jakgdyby dramat był komedią improwizacyjną, pozbawioną ułożonego zgóry tekstu. Tekst powoli zatracił obowiązującą dla reżysera sztywność, autor stał się jedynie inicjatorem danego widowiska teatralnego.

Na podstawie tych zasad aktor **A l e k s a n d e r T a i r o w** w r. 1913 założył w Moskwie „Swobodnyj Teatr“ („Wolny Teatr“) zreformowany w roku następnym w „Kamernyj teatr“ („Teatr kameralny“). Teatralizacja teatru, negowanie tekstu danej sztuki, obalenie wszelkiej rutyny stanowiły zasady nowego teatru moskiewskiego, w którym nie dramat, lecz aktorzy byli podstawą widowiska. W komedii Tairow pragnął ujawnić uwypuklenie sytuacji i dynamizm, w tragedii zaś — głęboki sens tragizmu. Aktor, według Tairowa, powinien władać swymi ruchami, to zn. być akrobatą i tancerzem, obeznanym również z żywą mową; zapomniawszy o życiu, pozostaje — aktorem. W ten sposób sztuka teatralna, według Tairowa, osiągnie rację bytu, teatr zaś na nowo stanie się teatrem. Co się zaś tyczy ogólnego charakteru widowiska, jest ono dekoracyjną zjawą, której poszczególne części pozostają pomiędzy sobą w idealnej harmonii. Ze względu na architektonikę teatr Tairowa stworzył widowisko bynajmniej nie życiowe, lecz porywające swą irrealnością jak iluzja rzeczywistości.

Tą drogą sztuka teatralna rosyjska, od teatru realistycznego, poprzez symbolizm i eklektyzm rozwijała się przed rewolucją 1917 r. w kierunku ujawnienia istotnej teatralności. Żywiąc się repertuarem obcym i rosyjskim, pozostawała ona w ścisłym związku z rozwojem literatury i sztuk plastycznych, przy czym literatura wywierała wpływ na sztukę teatralną, nadając jej w miarę swego rozwoju ten lub inny charakter.

Przełomowe lata 1908—9 postawiły pod znak zapytania samowystarczalność symbolizmu i jednocześnie formy dotychczasowej sztuki teatralnej. Nowy miesięcznik „Apołłon“, zabierający głos w sprawach literatury, sztuk plastycznych i muzyki, zwracał pilną uwagę na sztukę teatralną. Na jego łamach broniono Mejerholda, Tairowa i w. in., którzy w imieniu samej sztuki głosili hasła teatralizacji życia. Ekspresjonizm i dynamizm w sztuce odbił się również i na rozwoju teatru.

Podkreślić należy niepowodzenie występów teatru Tairowa w Paryżu, gdzie Tairow przez wystawienie „Fedry“ Racine'a po wojnie światowej dyskredytował swoją teorię. Jest to wynikiem indywidualnego i swoistego rozwoju sztuki rosyjskiej. Przecież balet był kultywowany w Rosji na początku swego istnienia przez Włochów. Upłynęło kilkadziesiąt lat — i balety Diagilewa stały się typowo-rosyjskimi, nawet egzotycznymi widowiskami dla Europy Zachodniej, która je oklaskiwała na równi z muzyką rosyjską. Liczne przykłady świadczą o swoistym ujęciu pierwiastków twórczości zachodnio-europejskiej przez Rosjan, którzy swój artyzm wprowadzają z powrotem do kultury Zachodu jako pierwiastki twórczości wschodnio-europejskiej.

XI.

FUTURYZM I INNE KIERUNKI POEZJI. — TEORIA LITERATURY I FORMALIZM.

Estetyzujący akmeizm osiągnął w rzeczywistości zreformowanie symbolizmu, nie burząc ustalonych form poetyckich, czego się podjęli futuryści. Czołowy przedstawiciel futuryzmu włoskiego Marinetti (obecnie klasyk, członek Akademii Literatury) wystąpił w r. 1909 z manifestem, w którym wzywał poetów do spotęgowania w twórczości dynamiki współczesnego życia, jego cech urbanistycznych, industrializmu, techniki i t. d., wymagających telegraficzno-dźwiękowego i obrazowego stylu.

Futyryści rosyjscy, przeważnie malarze - kubiści, występując w r. 1910, byli na pierwszy rzut oka uzależnieni od Marinetti'ego (jak zarówno od dadaistów francuskich i ekspresjonistów niemieckich), w gruncie zaś rzeczy samodzielnieli się. Picasso i inni byli dla nich nowatorami formy, to zn. ujęcia świata w nowej konstrukcji plastycznej. Stało się to powodem wprowadzenia do form literackich nowej metody poetyckiej jako protest przeciwko „burżuazyjnemu ujęciu rzeczy i zjawisk świata“. Idąc śladami modernistów, futuryści, nie licząc się ze środkami, pragnęli doprowadzić do wściekłości zacofane mieszczaństwo. Technika malarska była odskocznią do nowatorstwa w technice poetyckiej.

W r. 1909 ukazał się pierwszy almanach futurystów „Sadok Sudiej“ („Sadzawka Sędziów“), wydrukowany na odwrotnej stronie obić papierowych, w roku następnym — zbiór

poezji i rysunków futurystycznych „Studija impressionistów“ („Studio impresjonistów“).

Wiktor Chlebnikow, Dawid i Włodzimierz Burlukowie, Bazyli Kamienski stali na czele nowej grupy młodzieży, która dążyła do uwspółczesnienia sztuki i do spotęgowania dynamizmu rzeczywistości.

Nieco później przyłączyli się do nich Aleksy Kruczonych i Włodzimierz Majakowski oraz Benedykt Liwszic. Było z nimi związane ugrupowanie malarzy-kubistów „Bubnowyj Walet“ („Walet Karo“). Ugrupowanie to słusznie ochrzciło samych siebie jako kubo-futurystów. Gdy w r. 1913, poza szeregiem zeszytów poezji i almanachów, ukazał się zbiór poezji tej młodzieży „Poszczoczina obszczestwennomu wkusu“ („Policzek upodobaniom społeczeństwa“), nowy kierunek miał wszelkie dane rozwoju i ogłosił swą deklarację. Grono futurystów stale się powiększało. Należeli do niego poeci, jak zarówno i malarze. Jednakże wśród tych burzycieli form sztuki niewielu zdobyło sławę. W latach 1914—15 ukazywało się wydawnictwo „Pierwyj żurnał russkich futuristow“ („Pierwsze czasopismo futurystów rosyjskich“). W owych czasach futuryści wydawali niezliczoną ilość almanachów, wśród których godnymi uwagi byli: „Dochłaja Łuna“ („Zdechły Księżyc“ 1914) oraz „Rykajuszczij Parnass“ („Ryczący Parnas“ 1914). Każdy występ futurystów w ubraniach czarno-żółtych (w pasy), był poprzedzany autoreklamą, obfitował w skandale i niewiarogodne obelgi pod adresem publiczności ze strony nowych poetów. Przypadało to do gustu, wzbudzało zainteresowanie. Almanachy były rozchwytywane i wkrótce się wyczerpały. Tragedia „Władimir Majakowski“, mająca charakter fantastyczno-autobiograficzny, utwory Wiktora Chlebnikowa, który przybrał miano „Welemira, prezesa kuli ziemskiej“, zbiory poezji wytwornego Benedykta Liwszica „Fleita Marsija“ („Flet Marsjusza“) i „Wołoczje sołnce“ („Wiłcze słońce“) nareszcie „Tango s korowami“ („Tango z krowami“) Kamienskiego — wszystkie te druki z r. 1914 wzbudzały podziw i oburzenie, to zn. robiły huczną reklamę.

Gdy Majakowski zapowiadał połączenie rzeczy, których nie da się połączyć, to zn. taniec tango z krowami, było to szczytem snobizmu, grą przesycenia i niczym więcej. „Wiesienie kontragentstwo Muz“ („Wiosenna Ajencja Muz“ 1915) i w. in. wydań tego rodzaju wzbudzało zainteresowanie tak rodzimej Moskwy, jak również Petersburga i prowincji. Uwierzył w nową sztukę futurystyczną dziwak M. Kulbin, profesor medycyny w Petersburgu, językoznawca zaś prof. J. Baudouin de Courtenay również zainteresował się futurystami. Na progu wojny światowej futuryści zdobyli rozgłos.

Obecnie, gdy Liwszic w swych wspomnieniach („Połutoragłazyj strielec“ 1933) opowiedział o powstaniu futuryzmu, gdy ukazują się naukowe wydania dzieł „klasycznego poety“ Majakowskiego, żywiłowe, młodzieńcze występy jego pozostają w zapomnieniu. Liwszic hołdował urbanizmowi Marinetti'ego, wówczas gdy Chlebnikow, Kruczonych i Kamienski protestowali anarchistycznie przeciwko kulturze miastowej, wprowadzili do mowy poetyckiej pierwiastki mowy ludowej, obrali za bohaterów Razina i Pugaczowa (przywódców powstań ludowych) oraz poprzez obrazowość poezji ludowej archaizowali współczesną mowę poetycką, czerpiąc materiał językowy z literackich tekstów staroruskich.

W Moskwie również powstał kierunek futurystów-estetów, t. zw. „Mezonin poezii“ („Fajjata poetów“) przy udziale Riurika Iwniewa (Michała Kowalowa), Wadyma Szerszeniewicza i in. Była to filia ego-futuryzmu petersburskiego, który pod kierownictwem I. Ignatowa obrał za przywódcę Igora Sewerianina, wielbiciela poezji Mirry Łochwickiej — Żiber i Konstatego Fofanowa. (Syn tego ostatniego, pod pseudonimem Olimpowa brał udział w ruchu ego-futurystów). Czasopismo „Peterburgskij Głaszataj“ („Herold Petersburski“) i szereg zeszytów poezji ego-futurystycznych przyczyniły się do reklamowania tego kierunku. W rzeczywistości byli to typowi epigoniści, naśladowcy symbolistów, którzy spiewność wraz z bardzo nieśmiałym słowotwórstwem o wątpliwej wartości estetyzmu doprowadzili do śmieszności.

Czołowym poetą ego-futurystów był powracający obecnie do klasycyzmu Igor' Siewierianin (Łotariow,

ur. 1887), którego pierwszy zbiór liryk poprzedził poetycką przedmową Teodor Sołogub. Tytuł zbioru został zapożyczony z liryki T. Tiutczewa: „Gromokipiaszczij kubok“ („Piorunopienny puchar“ 1913). Poezje, zawarte w tym zbiorze, posiadają wysokie wartości poetyckie; są one przepojone młodzieńczą żywiołowością. Szpeci je czasem słowotwórstwo, zapożyczone z katalogu rzeczy o wątpliwej wytwórności. Śpiewność i elegancja przewyższają ten brak gustu. Następne zbiory, jak „Victoria Regia“ i w. in., zawierają mniej udane poezje.

Wyemigrowawszy do Estonii, Siewierianin wydał szereg małowartościowych zbiorów wierszy i tłumaczeń. Ostatnio ukazało się kilka zbiorów liryk, z których „Kłassiczeskija rozy“ (1930) niewątpliwie zasługują na uwagę. W tych lirykach poeta powrócił do prostoty swych najlepszych poezji z dawnych czasów i zdobył się na szczerść.

Będąc związany przez pewien czas z moskiewskimi futurystami, Siewierianin wkrótce zerwał z nimi wszelkie stosunki. Było to rzeczą nieuniknioną, ponieważ drogi obydwu kierunków były inne. Futuryści moskiewscy pozostali panami sytuacji w najnowszej poezji rosyjskiej. Mieli nawet licznych naśladowców: w Kazaniu, nprz., powstało ugrupowanie neofuturystów, które wydało „Wyzow obszczestwiennym wkusam“ („Wyzwanie społecznym gustom“ 1913), naśladując znakomity „Policzek“ kubo-futurystyczny.

Zespół futurystów moskiewskich na początku ich działalności był niejednolity. Za futurystkę uważała siebie subtelną Helena Guro (Notenberg, 1877—1913), której impresjonistyczne liryki, odzwierciedlające nastroje samotnej duszy dziecka, zbudowane na kojarzeniach dźwiękowych, wydano w r. 1912 p. t. „Osiennij son“. Dopiero po przedwczesnym zgonie poetki w r. 1914 ukazały się następne zbiorki jej liryk: „Szarmanka“ i słynna książka „Niebiesnyje wierblużata“.

„Prezes kuli ziemskiej“ — „W e l e m i r“ (W i k t o r) C h l e b n i k o w (1885—1922), trzymając się na uboczu, był istotnym reformatorem mowy poetyckiej. W artykułach i w poszczególnych utworach („Riaw“, 1914, „Tworenija“ 1914, „Izbornik“ 1914, „Zangezi“ 1922 i in.). Chlebnikow głosił swoją teorię w sposób bardzo zawikłany. Obecnie, kiedy utwory

Chlebnikowa zostały wydane w pięciu tomach (1927—33), można zorientować się w podstawach jego poezji. Opierając się o mowę potoczną, zwracając się do folkloru, do mowy poetyckiej w. XVIII i średniowiecznej poezji rosyjskiej, Chlebnikow dążył do oderwania mowy poetyckiej od logicznego określenia przedmiotowego. W ten sposób wyrazy zatracaly formę wewnętrzną (znaczeniową) i zewnętrzną (ustaloną grafikę), przy czym w poezji powinna była odgrywać rolę wyłącznie dźwiękowa strona mowy. Środkami nowej mowy były: metamorfoza danego obrazu, paralelizm dwóch obrazów, hiperbolizacja, kojarzenie dwu obrazów poetyckich, nie mających nic wspólnego pomiędzy sobą, swoiste podstawy składni i gra słów.

Wyrazy, posiadające znaczenie neologizmów, Chlebnikow budował od pierwiastków. Bardzo często nowotwory poety stawaly się jedynie nowymi kojarzeniami dźwiękowymi, których sens można było wykryć dopiero w ich dźwięczności. W ten sposób stworzył Chlebnikow słownictwo, które określał jako ptasie, małpie albo magiczno-czarnoksiężskie. Przypomina to nieco słowotwórstwo Remizowa. W każdym bądź razie „futuryzm“ Chlebnikowa, wyłącznie językowy, opierający się poniekąd o impresjonizm Marinetti'ego, był zjawiskiem rdzennie rosyjskim. Poeta uwielbiał mowę ludową, hiperbolizował postacie bohaterów ludowych, w rodzaju Stienki Razi-na i Pugaczowa, których obrazy wskrzesił w swej poezji.

Twórczość Chlebnikowa była protestem przeciw współczesnej kulturze wielkomiejskiej oraz wpływowi zachodnio-europejskim. Charakter jego psychiki znalazł wyraz w ujęciu rewolucji sowieckiej jako ruchu rdzennie-ludowego. Skutkiem tego w szeregu poematów Chlebnikow wślawił rewolucję sowiecką.

„Zaumnyj jazyk“ („Mowa pozarozumowa“ czyli „zaum“) Chlebnikowa, jak określił poeta swoją mowę dźwiękowo-obrazową, mającą cechy pokrewiestwa z prozą ornamentacyjno-dźwiękową Biełyja, znalazła swych apostołów w osobach Aleksiego Kruczonych (ur. 1886) i Bazylego Kamienskiego (ur. 1884). Obydwaj są autorami poematów, dramatów, liryk, deklaracji i artykułów, w któ-

rych głosili poglądy Chlebnikowa, uproszczając je, oraz dawali przykłady dostosowania jego teorii do twórczości literackiej. Kruczonych od r. 1913 wydał szereg tomów utworów („Pobieda nad słońcem“ 1913, „Igra w adu“ 1914 i t. d.), mnóstwo prac teoretycznych („Fonetika teatru“ 1913, „Deklaracja zaumi“ 1932 i w. in.), jak również wiele książek dla dzieci.

Kamienski, poczynając od „żelazobetonowych poematów“, „Tango s korowami“ (1914), przeszedł do romansów w prozie i w wierszach, jak „Stienka Razin“ (1916), dramatów — jak „Pugaczow“ i „Razin“ (1925), poematów na tematy buntów ludowych XVII i XVIII w. w. i t. p., pisanych mową, zbliżoną do mowy ludowej. Obydwaj są autorami dramatów agitacyjnych, które mają za podstawę pogląd na Rosję Sowiecką jak na Ruś Włociańską. Poza tym ostatnio Kamienski wydał „Stichi o Zakawkaziji“ (1932).

Nowatorstwo językowe skojarzyło się z rewolucją społeczną, burzenie podstaw i tradycyj w literaturze zostało zidentyfikowane z burzeniem podstaw życia społecznego w ogóle.

Włodzimierz Majakowski (1894—1930) był jednym z wielu futurystów, pozostających do końca wiernym temu ugrupowaniu, chociaż szereg jego współtowarzyszy przeszedł do innych kierunków o zabarwieniu futurystycznym. Majakowski z natury był buntownikiem. Przez to różnił się od Chlebnikowa, pochłoniętego zagadnieniami słowotwórstwa. Do futuryzmu Majakowski przyłączył się nie od razu. W swych wcześniejszych utworach dał wyraz histerycznemu podnieceniu, którym był prześlęnięty jego czynny protest przeciw kulturze współczesnego miasta, unicestwiającego wszelki humanitaryzm. Rozbieżność pomiędzy tym, co jest i co powinno być, doprowadzało Majakowskiego do hiperbolizacji osamotnienia. Przeżył wkrótce ten okres romantyczny.

Jaskrawa indywidualność poety znalazła wyraz w wielu utworach, przede wszystkim w poematach „Obłako w szatanach“ (1915) i „Flejt — pozwonocznik“ (1915) oraz w lirycznej „Ja“ (1913) i tragedii „Władimir Majakowski“ (1914). Tak samo, jak Biełyj, Majakowski mówi i krzyczy o samym sobie. Co do formy, pragnie zburzyć dawny kształt wiersza, dzieląc go na części według przerw i podkreśleń intonacyj-

nych (to, co Bielyj wprowadził do swej prozy). Poza tym Majakowski coraz to więcej korzystał z elementów twórczości Chlebnikowa, operując hiperbolą, paralelizmami, grą słów, nowotworami językowymi. Tematy miłości miały dla niego znaczenie pierwszorzędnej wagi. W patosie uczuć Majakowski potrafił oddać ich kontrastowość, operował przeciwstawieniami, groteskiem i potęgował wrażenie poszczególnych obrazów, obalając szablonowy szyk wyrazów. Przez to jego twórczość należy uważać za planową walkę z poezją symbolistów i estetów.

Rozpiętość uczuć wymagała szerokich przestrzeni, wzmocnienia strony intonacyjnej mowy obrazowej, wyprowadzenia poezji z wązkich ram pokoju na ulicę. Poemat „Wojna i mir“ (1916) posiada znaczenie zbiorowego protestu przeciw wojnie w imieniu życia. Rewolucja bolszewicka i pacyfizm zostały przyjęte entuzjastycznie przez Majakowskiego i in. futurystów jako wyzwolenie z pęt współczesności... Patos nabrał zabarwienia rewolucyjnego i skojarzył się z patriotyzmem. Wydany anonimowo poemat „150.000.000“ (1920) był schematycznym przeciwstawieniem zwyciężkiej ludowej postaci bolszewika Iwana i przedstawiciela światowej burżuazji Wilsona. Groteskowość obrazów tego poematu jest spokrewniona z ogólnym charakterem satyr Majakowskiego, nie mniej słynnych, niż jego popularne podpisy wierszowane pod plakatami futurystycznymi z czasów wojny światowej. Plakaty wojenne były malowane przez futurystów grafików. Tak samo plakatowa literatura Majakowskiego z czasów rewolucji odegrała poważną rolę agitacyjną w romantycznym okresie bolszewizmu.

Styl burleski agitacyjnej cechuje słynne „Misterija — Buff“ (1918 i 1920). Jest to wszechświatowa parodia na podstawy duchowego i społecznego życia. Mejerhold świetnie wystawił to „Misterium“ w „Teatrze rewolucji“, będąc w owych czasach współwyznawcą Majakowskiego.

Zasługują również na uwagę inne utwory dramatyczne Majakowskiego i, przede wszystkim, komedia feeryczna „Kłop“ (1929), wystawiona przez tegoż Mejerholda, oraz „Bania“ (1929), dramat w sześciu odsłonach z intermediaż cyrkową i sztucznymi ogniami. Obydwa te utwory są polityczno-społecznymi satyrkami.

Kamienski i Kruczonych również brali wówczas żywy udział w sztuce teatralnej; Kruczonych uwielbiał Jewreinowa jako rewolucjonistę teatru rosyjskiego.

Tragedia „Władimir Majakowski“, napisana przed wojną, jest raczej utworem lirycznym o charakterze futurystycznym, dramaty zaś Majakowskiego z lat rewolucji mają charakter jaskrawo-propagandowy. Jednakże człowiek pozostaje człowiekiem. W poemacie „Pro eto“ (1923) Majakowski znowu wypowiedział się z młodzieńczym patosem na temat niepodzielonej miłości. Przed dziesięciu prawie laty mówił o sobie: „nie mężczyzna — obłok w spodniach“ i proponował grać na kregosłupie niby na flecie. W latach późniejszych ukrył za patosem tragizm — bądź co bądź romantyka. Kiedy życie straciło dla poety wartość, skończył samobójstwem na tle miłosnym. Hiperbolizując swe własne przeżycia, Majakowski hiperbolizował również zjawiska ziemskie. Stąd jego patos rewolucyjny i werwa satyryczna. Jako poeta-publicysta był zbliżony do Niekrasowa.

Liryzm skojarzył się z publicystyką. Tą drogą powstała „poezja faktu“ Majakowskiego z lat ostatnich jego życia, zabarwiona swoistym patriotyzmem sowieckim. Pozostając do końca burzycielem tradycji stworzył swego rodzaju himnografię sowiecką (poemat „Choroszo“, 1927 i in.). Od r. 1924 brał udział w słynnym futurystycznym kierunku i miesięczniku „Lef“ („Lewyj Front Iskusstwa“, to zn. „Lewy front sztuki“), który został zastąpiony wkrótce przez „Nowyj Lef“ i w 1929 — przez „Ref“ („Rewolucyjny Front Iskusstwa“). Gdy w r. 1930 Majakowski opuścił „Ref“, ten miesięcznik przestał istnieć.

Podobnie, jak Chlebnikow, który wywarł wpływ na szereg futurystów i spokrewnionych z nimi poetów, Majakowski został nauczycielem wielu młodych poetów w latach 1924—30 („Lef“). Po tragicznym zgonie zdobył sławę klasyka sowieckiego co było równoznacznym z wyborem Marinetti'ego do Italskiej Akademii Literatury.

Obok kubo-fururystów powstało w Moskwie na progu wojny światowej zjednoczenie poetów, którzy wychodzili z tych założeń, co Chlebnikow i Majakowski oraz wykorzystali technikę ekspresjonistyczną w malarstwie. Na łamach ich

almanachów (1914—1916) ogłoszono utwory drugorzędnych futurystów, jak **K o n s t a n t y B o l s z a k o w i** in. **Wszyscy** oni byli dobrze obeznani z symbolizmem francuskim i rosyjskim, z dadaizmem i t. p., stojąc na wysokim poziomie techniki literackiej.

Jednym z czołowych poetów nowego ugrupowania był **J a n A k s i o n o w** (1889—1936), autor zbioru wierszy „Nie-uważitelnyja osnowanija“ (1916), wydanego z ilustracjami malarki ekspresjonistki **A. Ekster**. Aksionow wydał również doskonałe tłumaczenia dramatów angielskich z epoki królowej Elżbiety („Jelizawietincy“ I, 1916) i studium o kubizmie francuskim („Pikasso i okrestnosti“ 1917).

Drugim czołowym mistrzem tych futurystów był **S e r g i u s z B o b r o w** (ur. 1890), typowy „matematyk w poezji“, którego zbiory liryk „Ałmaznyje lesa“ (1917) i in., jak również opowiadania i romans „Specyfikacija iditoła“ (1923) można uważać za prace doświadczałne. Zjadliwy i ostry krytyk Bobrow został teoretykiem nowego kierunku. Prace jego, zebrane w dwóch zeszytach p. t. „Zapiski stichotworca“ (1916 i 1923) i znakomita analiza „Nowoje o stichotworenijach **A. S. Puszkina**“ (1915) zawierają cenne wyniki badań, przeprowadzonych pod wpływem **W. Iwanowa** i **Bietyja**.

Nowy kierunek futurystyczny został ochrzczone jako „Centrifuga“, co wskazywało na konstruktywistyczne założenia, z których wychodzili jego zwolennicy. Rolę **Chlebnikowa** spełnił przedwcześnie zgasły poeta **B o h d a n G o r d i e j e w** (1894—1914), który obrał dumny pseudonim „**B o ż i d a r**“ (tłum. „Bogdan“) i wydał zbiór poezji „**Bubien**“ (1914). Śmierć przerwała teoretyczną pracę **Bożidara** p. t. „**Raspiewocznoje jedinstwo**“ (1916), uzupełnioną i wydaną przez **Bobrowa**.

Konstruktywistyczna „Centryfuga“ wysunęła stare hasło: „poezja — to rzemiosło“. Do tego kierunku przyłączyło się kilku malarzy, którzy wraz z poetami i prozaikami „Centryfugi“ wydawali w Moskwie w ciągu r. 1916 czasopismo „**Moskowski je mastiera**“ („**Majstrowie moskiewscy**“). Po r. 1917 „Centryfuga“ przestała istnieć. Stała się ona sławną dzięki temu, że do niej należał jeden z czołowych współczesnych poetów ro-

syjskich B o r y s P a s t e r n a k (ur. 1890), który poprzez symbolizm i futuryzm oraz poezję Chlebnikowa i Majakowskiego stworzył własny styl poetycki.

Syn znanego malarza, muzyk i kompozytor, uwielbiający twórczość Skriabina, Błoka, Komissarzewskiej i Bielyja, Pasternak ujmował wszystkie zjawiska i rzeczy ziemskie po przez obrazy muzyczne, kojarzenia dźwiękowe i oryginalne poglądy filozoficzne na podstawie nowej filozofii niemieckiej. Konstrukcję składni poetyckiej poprowadził Pasternak na nieznane dotąd tory. Pierwszy zbiór poezji „Bliznec w tuczach“ (1914) nie miał powodzenia. Za debiut literacki uważany jest wydany w r. 1917 zbiór „Powierch barjerow“. Już sam tytuł „Bliznec w tuczach“ mimowoli nasuwa na myśl „Obłako w sztanach“ Majakowskiego. Wiersze są tu jak młode wino, nie sprawiające szczególnej rozkoszy smakoszowi.

Między dwoma, zgoła nic wspólnego nie mającymi, obrazami poeta usiłuje stworzyć sztuczny paralelizm: nprz., jak mech czerwony osłaniał sobą moczary, tak marzenie osłaniają spuszczone nad oczami powieki i przepastnie głęboki, niczym bezdenne moczary, jest wzrok ludzki. Taki paralelizm, połączony z inwersją, czy to aliteracyjny, czy to obrazowy, pozostawiający czytelnikowi pracę tworzenia porównań, jest niezmiernie charakterystyczny dla całej twórczości Pasternaka.

Najlepszym zbiorem jego liryk jest „Siostra moja zizn“ (1922). Zbiór ten jest urywkiem z autobiografii poety jak to podkreśla podtytuł: „Leto 1917 goda“. Poświęcił go Pasternak Lermontowowi, poecie, którego ironia tak mu była bliska. Na pierwszym miejscu motto z Lenaua: „Grzmią lasy, niebem przeciągają skrzydła grzmotu, ja zaś, o ukochana, w żywiołach uwieczniam twe rysy“.

W zbiorze liryk p. t. „Tiemy i warjacji“ (1923) zawarte są utwory okresu po r. 1917. Są tu wspomnienia o „Siostrze mojej — życiu“, o zerwaniu i spotkaniach. Głosy przedmiotów — jak burza — otaczają zewsząd poetę, żywioł wdziera się doń przez okno, i leżą się wiersze. Czym więc jest dla Pasternaka poezja? Nie istnieją przecież dla niego ani piękne słowa, ani słodkie melodie. Świat jego jest jakby wyciosany

z kamienia, a ożywia się dopiero wtedy, kiedy przedmioty zrywają z siebie maski. Charakterystyczną cechą Pasternaka jest równoległy rozwój dwu tematów: przez to dwuplanowość. Poza tym w kojarzeniu wyrazów według ich dźwiękowego znaczenia, w swoistej grze sków i w systemie muzycznych akordów Pasternak, opierając się do pewnego stopnia na Chlebnikowie, opracowuje każdy temat, jakgdyby liryka była kompozycją muzyczną, i wnosi osobiste przeżycia, które przeplatają się w utworze jak kolorowe nici. W ten sposób również opracował Pasternak tematy swych poematów o charakterze rewolucyjnym: „1905 god“ i „Lejtenant Szmidt“ (1927) oraz „Spektorskij“ (1931).

Psycholog-subiektywista o idealistycznym zabarwieniu, poeta pozostaje lirykiem we wszystkich swych utworach. Ostatni zbiór wierszy jest zatytułowany: „Wtoroje roźdenije“ (1912); podstawowym tematem jest odrodzenie po przez śmierć i głęboki duchowy przełom.

Proza Pasternaka jest nie mniej ciekawa, niż szkice autobiograficzne Mandelsztama. Ze zbioru opowiadań („Razskazy“ 1925) najobszerniejszym jest „Dzieciństwo Luwersów“, którego ujęcie przypomina zasady monodramatów Jewreńmowa: autor analizuje psychykę postaci, odzwierciedlając zjawiska i rzeczy ziemskie w oświetleniu wyłącznie bohaterów i bohaterek, przez co określa ich stan duchowy. Cecha ta do pewnego stopnia wskazuje na pokrewieństwo autora z R. M. Rilkiem, którego uwielbia, czego dowodem jest poświęcenie Rilkiemu powieści autobiograficznej „Ochrannaja gramota“ (1912). Utwór ten zajmuje w twórczości Pasternaka takie same miejsce, co „Marka egipska“ w twórczości Mandelsztama. Jest to opowieść romantyka-idealisty, który czuje się nieswojo w warunkach naszej epoki i stwarza swój własny świat.

Będąc doskonałym tłumaczem (Kleista, Ben-Johnsona, Herwegha i in.), Pasternak wydał w r. 1935 razem z M. Tichonowem tłumaczenia ze współczesnych poetów gruzińskich („Poety Gruzii“). Poza tym pisywał poezje dla dzieci podobnie do Mandelsztama, z którym posiada cechy pokrewieństwa jako liryk. Po r. 1925 należał do ugrupowania „Lef“.

Współtowarzysz jego z „Centryfugi“, M i k o ł a j A s e j e w (ur. 1889), brał razem z Majakowskim żywy udział w tym kierunku. Asejewa łączy z Pasternakiem głęboki pesymizm liryczny i wyraźnie indywidualistyczny światopogląd. Podobnie, jak Pasternak, Asejew jest wybitną postacią we współczesnej poezji nosyjskiej o bardzo wysokim poziomie kulturalnym.

Podobnie do Aksionowa uwielbiał poezje Mallarmé'go i Viélé-Griffina oraz zachwycał się teorią estetyczną Wilde'a. Zbiory wcześniejszych liryk, jak „Nocznaja Flejta“ (1913), „Oksana“ (1916) i w. in. należą do dawnej epoki twórczości. Po r. 1917 Asejew zachwycał się słowotwórstwem Chlebnikowa, czerpał nowe kojarzenia dźwiękowe z mowy staroruskiej i poezji w. XVIII. Jest to do pewnego stopnia pansławistyczny konstruktywista, „ludowiec“ w stylu Chlebnikowa i Kamińskiego. Zbiory liryk „prasłowiańskich“ Gorodeckiego wywarły wpływ na Chlebnikowa i przez niego — na Asejewa; w czasie wojny światowej obydwaj nie poszli w ślady Gorodeckiego, autora patriotycznych wierszy. Wrogom usposobieni do wojny światowej, witali rewolucję bolszewicką jako wyraz żywiołu rdzennie-ludowego. Włóściaństwo, partyzanci, buntownicy-kozacy stali się ulubionymi bohaterami Asejewa. W zbiorze poezji „Stalnoj sołowej“ (1922) poeta przeciwstawił dwa obrazy: bezdusznej maszyny i samego siebie jako indywidualistę. W cyklu wierszy „Budionnyj“ (1922) Asejew dał wyraz zachwytu przed kozaczyzną z romantycznego okresu rewolucji. W poemacie „Semion Proskakow“ (1926) poeta stworzył typ idealnego partyzanta, byłego górnika, wykorzystując obrazowość poezji ludowej okręgu Urału. Wiele innych poematów i liryk mają za tematy bohaterstwo rzeczywistości sowieckiej („26“ — liryczno-epicki poemat o rozstrzelanych w Baku komisarzach i w. in.). Nie mniej pozostał Asejew lirykiem, o czym świadczą jego utwory z r. 1931, jak „Liriczeskoje otstuplenie“, przypominające liryczne poematy Majakowskiego, zaczerpnięte z tragicznych przeżyć osobistych. Układając wspólnie z Majakowskim wiersze agitacyjne, zbliżając się do

niego w swej twórczości pod względem formy, Asejew stał się ostatecznie epigonem futuryzmu.

Poezje o Kaukazie z lat ostatnich (poemat „Smiert’ Oksmana“, 1934, „Kawkazskije stichi“ 1934) przypominają liryki i poematy o kraju Zakaukaskim Kamińskiego; te utwory należą do regionalnej literatury sowieckiej, która się rozrasta w ciągu ostatnich lat.

Z twórczością Chlebnikowa, Majakowskiego i Pasternaka jest spokrewniona poezja M a r y n y C w i e t a j e w e j (ur. 1892). Poetka w r. 1922 wyemigrowała na Zachód, gdzie jest mniej popularną wśród emigracji, niż wśród zbliżonych do futuryzmu i konstruktywizmu poetów moskiewskich. Jedna babka Cwietajewej była Polką, druga zaś — Rosjanką; powołując się na ten szczegół swej genealogii, Cwietajewa tłumaczy duchowe podstawy twórczości: niepohamowany, magnacki arystokratyzm i szeroką rozlewność oraz śpiewność serca. Występując pod panięńskim nazwiskiem Cwietajewa-Efron jakgdyby stale podkreśla węzły genealogiczne z przeszłością. Jej pierwszy zbiór liryk, „Wieczernij albm“ (1910), jest przepojony poczuciem ciepła rodzinnego gniazda. Nieco później w szeregu innych zbiorów liryk poetka wyrobiła swoisty charakter stylu, dwutomowy zaś zbiór wierszy „Wiorsty“ (1921 i 1922) świadczy o konstruktywistycznym charakterze jej techniki wersyfikacyjnej. Mowa codzienna, urywająca się w chwilach napięcia, unikanie czasowników, przerwane poszczególne wyrazy uwydatniają intonacyjną stronę jej wierszy, nacechowanych archaistycznym stylem XVIII w.

Bardzo często używa Cwietajewa paralelizmów, kojarzy wyrazy według podobieństwa dźwiękowego i najchętniej określa obraz poetycki przez wyrazy jednosylabowe albo przez wykrzykniki.

Żywiołowa namiętność i rozpiętność duszy zbliża ją do romantyków, archaicznie-uroczyisty sposób wypowiedania się wskazuje na pokrewieństwo z tradycjami poezji rosyjskiej w. XVIII. (Dierzawin). Charakterystycznymi zbiorami jej liryk są „Razłuka“ (1922) oraz „Remesło“ (1922), należące wraz

z ostatnią książką „Posle Rossii“ (1928) do najbardziej ciekawych zbiorów poezji rosyjskiej ostatniego piętnastolecia.

Cwietajewa kocha Rosję: nie sowiecką i nie dawną, nie czerwoną i nie białą, lecz taką Rosję i taki jej naród, jakimi oni byli i są. Kocha mowę ludową i poezję ludu, mającą swój własny styl i swoistą mowę obrazową. Wiele jej wierszy zawierają pierwiastki stylu ludowego oraz są oparte o słownictwo i rytmikę pieśni ludowych. Cykl liryk „Stichi k Błoku“ (1922) zawiera naśladownictwa ludowych płaczków po umarłych. Cała jej poezja zresztą jest przesiąknięta ludowością; świadczą o tym poematy liryczno-epickie „Car'-Diewica“ (1922), „Mołodiec“ (1922) i in. Patos Cwietajewej znalazł wyraz w szeregu utworów epicko-dramatycznych, których tematy są zaczerpnięte z poezji świata antycznego. Tezeusz, Fedra i w. in. obrazów poetyckich w ujęciu Cwietajewej nabierają cech współczesnych, nie tracąc pierwotnej monumentalności. Stale urywająca się mowa rytmiczna wywołuje wrażenie pierwotnego, archaistycznego sposobu wypowiedzania się, forma zaś poematu albo tragedii odpowiada monumentalności mowy poetyckiej.

W związku z futuryzmem powstało na progu wojny światowej ożywienie w obrębie zainteresowań teorią twórczości poetyckiej. Prace uczonych filologów, przeważnie uniwersytetu petersburskiego świadczyły o dawnej tradycji w zakresie badań tego rodzaju. Odrodzenie wierszopisarstwa za czasów pierwszych symbolistów wywołało również ożywienie zainteresowań teorią wiersza rosyjskiego. Tak samo na przełomie w latach 1909—1910 zagadnienia teoretyczno-techniczne posiadały szereg zwolenników, którzy pracowali wyłącznie na tym mało znanym polu nauki. Jednakże wzrost zainteresowań teoretycznymi zagadnieniami twórczości literackiej na szerszą skalę był niewątpliwie skutkiem przewrotu, jakim stał się moskiewski kubo-fururizm. Teoretycy moskiewscy, poczynając od symbolistów i kończąc mało komu znanymi „centryfugistami“, rywalizowali wówczas z petersburskimi teoretykami, grupującymi się dookoła miesięcznika „Apołłon“. Do tego grona dopuszczano jedynie wybranych. Futurizm natomiast wyszedł na ulice i place wielkomiejskie, robiąc szeroką

reklamę. Nowocześni teoretycy również reklamowali swoją pracę. Artykuł W i k t o r a S z k ł o w s k i e g o p. t. „Woskreszenie słowa“ (1914) był pierwszą pracą tego rodzaju, która nieco później wzbudziła powszechne zainteresowanie. Młody autor żądał od krytyki nastawienia obiektywnego w ocenie utworów literackich twierdząc, że żywe słowo, istotna jego wartość i samowystarczalność artystyczna mowy obrazowo-rytmicznej powinny być uważane za wyłączną podstawę w ocenie utworów literackich.

Od r. 1914 datuje się rozwój nowego kierunku w formalizmie rosyjskim, który jest dalszym ciągiem dawnej tradycji, bez względu na samoreklamę w stylu futuryzmu oraz na węzły, łączące z futurystami młodych wówczas przedstawicieli tego kierunku. Powstałe w Petersburgu w ostatnich latach wojny „Obszczestwo izuczenija poetičeskago jazyka“ („Towarzystwo badania mowy poetyckiej“, w skrócie — „Opojaz“) było założone przez grono młodych językoznawców, badaczy teorii zachodnio-europejskich (Sieversa, Nyropa, Grammonta) oraz prac znanego uczonego, profesora uniwersytetu w Charkowie, A l e k s a n d r a P o t e b n i (1835—1891), zwierzchnika teoretyków-psychologów.

L. J a k u b i n s k i j, E. P o l i w a n o w i i n. opierali się również na badaniach fonetyki eksperymentalnej, prowadzonych na uniwersytecie petersburskim przez prof. L. S z c z e r b ę, ucznia prof. J. B a u d o u i n a d e C o u r t e n a y, który po r. 1917 był inicjatorem wydawnictw teoretyczno-językoznawczych, spokrewnionych z pracami członków „Opojazdu“. Główną zasługą tego ostatniego jest wprowadzenie pierwiastków obiektywnej oceny do krytyki literackiej, która żywiła się przedtem jednostronną oceną krytyków-społeczników w rodzaju A. Skabiczewskiego (a nawet spadkobiercy „ludowców“ prof. S. Wengierowa) i in., publicystyczną metodą A. Izmajłowa i K. Czukowskiego, psychologiczno-społecznymi podstawami w ocenach prof. D y m i t r a O w s i a n i k o - K u l i k o w s k i e g o oraz impresjonistyczno-ogólnikowymi paradoksami J e r z e g o A j c h e n w a l d a, którego „Sylwety nusskich pisatelej“ („Sylwetki pisarzy rosyjskich“ I—III, 1907—9) zdobyły autorowi sławę.

Jednakże nawet formaliści z grona „akmeistów“ (M. Niedobrowo, W. Czudowski, B. Tomaszewski), nie mówiąc o uczonych petersburskich i moskiewskich, posiadali większe prawa do tytułu „formalistów rosyjskich“, niż to grono „zrewolucjonizowanych literatów-futurystów“. Dopiero po r. 1917, kiedy to przyłączyło się do nich kilku oddawna znanych formalistów jak: B. Tomaszewski, B. Ejchenbaum i prof. W. Żirmunski, członkowie „Opojazu“ stanęli na gruncie naukowym. Wtedy to formalizm przybrał charakter naukowo-badawczy, pozostawiając futurystom z grona „Lefu“ formalistyczną metodę krytyki literackiej. Mnóstwo wydawnictw petersburskich formalistów w latach wojny i rewolucji oraz prace, wydawane przez „Państwowy Rosyjski Instytut Historii Sztuki“ („Gosudarstwennyj Rossijskij Institut Istorii Iskusstw“), świadczą o popularności tego kierunku.

W Moskwie „Koło studentów językoznawców“ („Studenckeskiej lingwisticeskiej kruzok“) pod kierownictwem prof. M. Petersona, ucznia prof. W. Porzezińskiego, również rozwinął badania formalistyczne na szerszą skalę. Członkiem tego koła był językoznawca R. Jakobson. Jednakże dopiero z powstaniem w Moskwie w r. 1923 „Państwowej Akademii Nauk Artystycznych“ („Gosudarstwennaja Akademia Chudożestwennyh Nauk“), której członkowie, badacze literatury, jak prof. M. Pietrowski i in. również byli zwolennikami metody formalistycznej, badania tego rodzaju rozwinęły się na szerszą skalę.

Rozwojowi krytyki i naukowych badań na podłożu formalistycznym sprzyjał szereg czynników. Przede wszystkim po r. 1918 wszelkie metody psychologiczne i społeczne były przez władzę państwową uznane za szkodliwe; poza tym wprowadzenie pierwiastków marksistowskich do krytyki i badań naukowych nie odpowiadało wielu przedstawicielom nauki i literatury. Co się tyczy ogólnego rozwoju literatury przed r. 1925, rozkwit prozy ornamentacyjnej, opartej o technikę natury literackiej, posiadał podłoże formalistyczne. Nie mniej po r. 1921 metoda formalistyczna znalazła przeciwników nawet wśród literatów. Wszelkie teoretyzowanie uznawa-

no za szkodliwe; po przełomowym 1924 r. teorie formalistów obalono na równi z wysubtelnionym estetyzmem zwolenników prozy ornamentacyjnej.

Połączenie metody rzeczowo-biograficznej z formalizmem, zainicjowane przez W. P e r e w i e r z i e w a i jego uczniów na podstawie marksizmu, zagrażało klęską teoriom formalistów-językoznawców i historyków literatury.

O wiele groźniejszą była krytyka formalizmu ze strony marksistów, zwolenników Plechanowa, to zn. A. Ł u n a c z a r s k i e g o, M. B u c h a r i n a i w. in., którzy obalali ten kierunek jako nie odpowiadający pojęciom o walce klasowej i właściwościach danego autora ze względu na jego uwarstwienie. Miesięcznik futurystyczno-marksistowski „Lef“ był ostoją t. zw. forsoców czyli „formalistów-socjologów“, którzy analizowali pierwiastki formalne pod kątem widzenia warunków społecznych danej epoki.

Wszystko to spowodowało przyznanie się w r. 1927 formalistów do klęski; zamiast futuryzmu ewoluowali oni w stronę „passeizmu“, jak to wynikało z argumentacji przeciwników. Ostatecznie krytyka prawomyślna (to zn. prorządowa) dopatrywała się cech „formalizmu“ we wszystkich dziedzinach twórczości kulturalnej, o ile ta twórczość nie odpowiadała ściśle „zadaniom danej chwili“. W r. 1934 t. zw. formalizm został ostatecznie potępiony i odtracony od czci i wiary. M. Bucharin na pierwszym zjeździe pisarzy sowieckich w Moskwie na jesieni tegoż roku wygłosił swego rodzaju mowę pogrzebową formalistom.

Jednakże przed tą datą przełomową w rozwoju literatury rosyjskiej w. XX „Opojaz“ odegrał poważną rolę tak w nauce, jak również w krytyce literackiej, będąc przodującym kierunkiem w dziedzinie badań literackich, opartych wyłącznie o rzeczową analizę danego utworu bez względu na nastawienie polityczno-społeczne danego autora.

XII.

WOJNA ŚWIATOWA. — POEZJA WŁOŚCIAŃSKA. — IMAZYNIZM. — PROZA WŁOŚCIAŃSKA. — REWOLUCJA.

W rozwoju literatury rosyjskiej dziesięciolecie 1904—1914 można podzielić na dwa pięciolecia. Początek wojny światowej stał się datą przełomową w rozwoju twórczości duchowej. Rozpoczęło się nowe pięciolecie pod znakiem wojny. Lewica społeczna żywiła nadzieję na przewrót rewolucyjny w razie przegrania wojny. Większość społeczeństwa natomiast była nastawiona patriotycznie. Nastroje owych czasów znalazły odbicie w twórczości literackiej. Na progu wojny petersburski akmeizm i moskiewski futuryzm skryształizowały się jako dwa przeciwległe kierunki. Symbolizm stał się prądem klasycznym. Co się zaś tyczy prozy opisowej, zajęła ona miejsce drugorzędne. Społeczne jej zabarwienie spotęgowało się, co dawało się odczuć, nprz., w miesięczniku „Letopis“ („Latopis“), redagowanym przez Gorkija, który po amnestii w r. 1912 powrócił do Petersburga.

Kierunki symbolistyczne i estetyzujące stały na uboczu codzienności, lecz siłą rzeczy literaci nie pozostawali obojętni na wydarzenia ówczesne; zostali wciągnięci do ogólnego wiru dziejowego. Symboliści zareagowali na wydarzenia wojny w ten lub ów sposób. Briusow zaczął pisywać wierszowane relacje jako korespondent prasowy, Błok wydrukował kilka wierszy przeciętnej wartości, jak również Bielij. Obydwaj w swym „neosłowianofilizmie“ na progu wojny dali wyraz proroctwom i przecuciu nadciągającej burzy. Ukazało się mnóstwo alma-

nachów wszelkiego rodzaju, jak: „Wojna w russkoj poezii“ („Wojna w poezji rosyjskiej“), „Klicz“ („Wezwanie“) i w. in. w których bardzo często poeci występowali razem z filozofami, politykami i ekonomistami („W tyłu“ — „Na tyłach“ 1915 i in.).

Znamienną rzeczą była przeciętna wartość opowiadań o wojnie owych lat; nprz., „Wojennyje razskazy“ („Opowiadania wojenne“) M. Kuzmina (1915) wywierały wrażenie niesfornej próby pióra początkującego literata. Natomiast gorąco debatowane zagadnienia nacjonalizmu, istotnego przeznaczenia Rosji, kultury i życia mniejszości narodowych i narodu rosyjskiego (nprz., w nowopowstałym czasopiśmie i almanachach „Oteczestwo“ — „Ojczyzna“) nabrały żywego i jaskrawego charakteru prawdziwej aktualności. Redakcja „Oteczestwo“ wydała w r. 1915 również zbiórek poezji o współczesności T. Sołoguba „Wojna“, cykl liryk A. Błoka „Stichi o Rossii“ („Poezje o Rosji“) oraz utrzymany w stylu starorusko-ludowym poetycki szkic A. Remizowa „Za Swiatuju Rus“ („Za świętą Rus“). I. Siewierianin wywołał polemikę wierszowaną na temat bohaterstwa żołnierza, przy czym krytyk i satyryk A. Izmajłow wziął w tej dyskusji żywy udział. Siewierianin pisywał wiersze o Belgii, jak i wiele innych poetów. Belgia i Polska stały się w poezji i prozie rosyjskiej z lat 1914—15 krajami bohaterów, którzy złożyli ofiarę niezłomności na rzecz potęgi ducha i hartu patriotyzmu.

Poza kilku lirykami symbolistów i poematu Majakowskiego „Wojna i pokój“ oraz poezji o bohaterstwie i męstwie M. Gumilowa i liryk o tragiźmie duszy kobiecej A. Achmatowej literatura rosyjska w czasach wojny nie może się poszczycić wybitnymi utworami.

Niepowodzenia na wojnie przynębiająco odbijały się na ogólnym nastroju społeczeństwa; znalazło to wyraz w literaturze. Obok niezliczonej ilości artykułów na tematy narodowościowe i kulturalne powstały utwory o krytycznym nastawieniu politycznym, którego ostrze było skierowane przeciw ujemnym obławom rzeczywistości. Miesięczniki „Sowremennyj Mir“ („Świat Współczesny“) i „Letopis“, kierowane przez Gorkija, stały na lewym skrzydle opozycji literackiej,

w której główną rolę odgrywali prozaicy-ideowcy. Czasopisma socjalistyczno-demokratyczne „Prawda“ i „Zwiewzda“ („Gwiazda“), założone przed wojną, szerzyły nielegalnie nastroje protestu rewolucyjnego.

Popularność stylu ludowego, wywołana przez patriotyzm, skojarzyła się ze wzrostem zainteresowania przeszłością Rosji. Kultywowaniem stylu ludowego w poezji zajął się gorliwie S. Gorodeckij, autor wierszy patriotycznych.

Założone przez niego w Petersburgu ugrupowanie poetów włościańskich „Krasa“ nabrało cech nieomal „operowych“. W literaturze rosyjskiej styl ludowy posiadał dawną tradycję, poczynając od połowy w. XVIII. Dzieje literatury włościańskiej, to zn. twórczości literackiej włościan, przechodziły rozmaite koleje, poczynając od T. Słepuszki, współczesnego Puszkiniowi poety samouka, który pisywał wiersze po literacku, w stylu owej epoki. O kilkadziesiąt lat później z warstwy drobnomieszczańskiej wyszedł A. Kolcow; wprowadził do ówczesnej poezji rosyjskiej świeżość rytmiki pieśni ludowych. Mniej utalentowany od niego M. Nikitin, również pochodzenia drobnomieszczańskiego, z tegoż prowincjonalnego Woronieża, pisywał poprawne liryki i poematy o nędzy wsi rosyjskiej za jego czasów (połowa w. XIX) uważano go za „społecznikowca“.

Następca Nikitina, włościanin, drobny handlarz J. Surikow, był piewą niedoli chłopca-samouka. Surikowa naśladował prosty, skromny liryk S. Drożzin. W r. 1872 cała plejada „Surikowców“ wydała swe prace w almanachach poezji i prozy literatów-włościan.

Pozostali oni na uboczu od prądów literatury i, co najgłówniejsze, przyswajali sobie formy poezji i prozy literackiej. Wśród symbolistów, naprz., był znanym trzeciorzędny poeta-włościanin J. Biełousow, który w swych opisowo-realistycznych wierszach szedł w ślady ówczesnych poetów.

G o r o d e c k i j kojarzył we własnych lirykach prąsłowianizm ze stylem ludowo-rosyjskim; z tego tytułu uważał samego siebie za powołanego do odrodzenia poezji włościańskiej. Nie brał jednakże pod uwagę nigdy słynną poetkę L. S t o l i c ę, która kultywowała rosyjski styl w zbiorze

rach liryk „Łada“ i in. (wydała również opisowo-liryczny poemat, zaczerpnięty z życia kupców p. t. „Jelena Diejewa“). Gorodeckiemu chodziło o ujawnienie w poezji rosyjskiej kierunku rdzennie-ludowego i o wykrycie prawdziwych poetów-włościan. Dopiął celu przy poparciu M. Klujewa, S. Jesienina, S. Kłyczkowa i kilku mniej wybitnych.

„Neoludowcy“ wykryli w tych poetach żywioł chłopski i równocześnie głęboką religijność, nietkniętą przez kulturę miasta. Do pewnego stopnia można to łączyć z stylizowanymi poezjami ludowymi i staroruskimi M. Kuzmina i W. Iwanowa, którzy wywarli wpływ na Gorodeckiego, gdy rozpoczął swą działalność literacką. Poeci-włościanie byli ludźmi wykształconymi i dawno przestali być „chłopami“.

Sergiusz Kłyczkow (ur. 1889) jeszcze przed wojną drukował swe poprawne poezje o życiu wiejskim, o bóstwach słowiańskich i t. p.; zbiory tych wierszy są mało wartościowe („Piesni“ 1911, „Potajonnyj sad“ 1913, „Kolco Łady“ 1918, „Dubrawna“ 1918 i w. in.). Po r. 1924 zabrał się Kłyczkow do prozy.

Mniej pretensjonalne były wiersze innych dwóch poetów włościańskich. Paweł Radimow (ur. 1887) w r. 1912 wydał „Polewyje psalmy“, w roku zaś następnym — „Ziemnaja riza“. Aleksander Szirijajewiec (Abramow, 1887—1923) również wydał kilka zbiorów poezji włościańskich o poprawnym stylu („Rannija sumierki“ 1911, „Mużikosłow“ 1923 i in.) oraz dramatyzowane baśni ludowe. Obydwaj, razem z innymi poetami-włościanami, radośnie uznali rewolucję bolszewicką za ludowo-chłopską czyli ruch narodowy, kojarząc obraz nowej Rusi z obrazem świętej Rusi chłopskiej i bynajmniej nie pogardzając obrazami o nastrojach religijnych. Nie będąc bezpośrednio związani z ugrupowaniem „Krasa“, kroczyli oni tą samą drogą.

Ugrupowanie to wkrótce się rozpadło. Powievy zbliżającej się burzy potęgowały się od r. 1916. W tym napięciu krytyk „neo-ludowiec“ R. Iwanow-Razumnik (ur. 1878) skupił dookoła siebie Błoka, Bielyja i kilku innych literatów, jak: poetów-włościan Klujewa, Jesienina i Orieszina. Nowe ugrupowanie „Skify“ („Scytowie“) było oparte o

ideę socjalistyczno-rewolucyjnego mesjanizmu Rosji; wrogie usposobienie neo-ludowców do burżuazyjnego Zachodu pozwala określić ich jako „neosłowianofilów“. Na tym tle poemat Błoka „Skify“ („Scytowie“) nabiera wyraźniejszego zabarwienia, jak również i „Dwunastu“. Przy udziale Remizowa i in. „Scytowie“ wydali dwa almanachy, ochrzczone nazwą tego kierunku (1917—1918). Zdaniem „Scytów“ rewolucja zawierała pierwiastki religijne i mistyczne, rdzennie-rosyjskie, naród zaś rosyjski, według „Scytów“, kroczył w dziejach historii drogami, odrębnymi od Zachodu. Ugrupowanie „Scytowie“ wkrótce przestało istnieć. Dopiero w latach 1920—22 zostało wznowione w Berlinie jako wydawnictwo.

Obalenie caratu w r. 1917 zostało entuzjastyczne przyjęte przez wielu literatów. Balmont, Briusow, W. Iwanow i in. ogłosili drukiem poezje ku czci rewolucji, Blok wziął udział w komisji śledczej nad kierownikami polityki Rosji w ciągu ostatnich lat caratu. Futuryści zajęli skrajną pozycję lewicową w literaturze, akmeiści zaś trzymali się na uboczu.

W latach 1916—17 na tyłach sfermentowały się wyraźnie nastroje przeciwwojenne, o czym świadczą chociażby utwory Remizowa, odzwierciedlające owe czasy. Ożywione i nerwowe życie polityczne bynajmniej nie sprzyjało twórczości literackiej. Natomiast wzrosła twórczość publicystyczna. Jej nastawienie było krytyczne do teraźniejszości i alarmujące co do przyszłości. Mnóstwo nowych książek, almanachów, miesięczników, tygodników i dzienników dawało możliwość wypowiedzania się na rozmaite tematy. Rozwój wypadków rewolucyjnych przybrał zawrotne tempo.

Przewrót bolszewicki na jesieni 1917 r. odbił się w literaturze potężnym echem. W roku następnym twórczość literacka stała się jeszcze bardziej ożywiona. Pisarze proletariaccy i futuryści zajęli wówczas jaskrawo prorządową pozycję. Akmeiści oraz inni poeci, do nich zbliżeni, odosobnili się całkowicie od dziejów teraźniejszości. Skrajny indywidualista Sołogub stał również na uboczu; jego żywiołem były marzenia poetyckie o ziemi obiecanej poetów. Każdy z pisarzy przeżywał moralne napięcie. Remizow ułożył przeróbkę jednego z zabytków literatury staroruskiej p. t. „Płacz o pogibeli ruszkiej ziemi“ („Płacz o

zagładzie ziemi rosyjskiej“), w której dał wyraz głębokiego bólu serca, Rozanow zaś w „Apokalipsie naszych czasów“ ujął w ulubionej formie urywków o charakterze liryczno-intymnym tragedię odosobnionego indywidualisty, ginącego w głodzie, chłodzie i w ciemnościach.

Briusow przeżył głęboki przełom duchowy: ten dumny imperialista doszedł do przekonania, że podstawę bolszewizmu jest monarchistyczna dyktatura; wstąpił do partii komunistycznej. Balmont w pierwszych latach po przewrocie bolszewickim pisywał wiersze ku czci rewolucji robotniczej, lecz wkrótce rozczarował się do rzeczywistości i wyemigrował na Zachód.

Więczyśław Iwanow prorokował w doniosłych symbolach zagładę kultury na tle rzeczywistości. Filozofowie-indywidualiści uważali rewolucję bolszewicką za apokaliptyczną zjawę i głosili proroctwa o zagładzie ludzkości. Merezkowskij i Hippius ubolewali nad terażniejszością i wierzyli w odrodzenie Rosji. Wszyscy indywidualiści wyemigrowali na Zachód, uważając rewolucję bolszewicką za barbarzyństwo nieoświeconego motłochu.

Błok i Belyj w mistycznym natchnieniu przewidywali nową epokę w życiu ludzkości, prorokowali o upadku dawnej kultury w imieniu odrodzenia prawdziwej istoty człowieka, rodzącej się w grzmotach i burzy wydarzeń dziejowych. Almanachy i czasopisma z r. 1918 odzwierciedliły epokę wojny światowej oraz przypowiednie na przyszłość; literaci chętnie nawiązywali nastroje terażniejszości do dziejów rewolucji francuskiej XVIII w. Wytworny almanach „Wesennij sałon poetow“ („Wiosenny salon poetów“), wydany w r. 1918, zawiera wybór poezji z lat wojny światowej; w dwutomowym almanachu „Stremniny“ („Urwiska“ 1917—18) zostały, nprz., umieszczone uzupełnienia Briusowa do niezakończonych „Nocy egipskich“ Puszkina i poemat symfoniczny „Wspomnienie“, świadczący o załamaniu się na duchu tego wielkiego mistrza symbolizmu. W almanachu „Ogni“ („Ognie“) ukazały się utwory, świadczące o nastrojach przełomowych, pierwszy zaś (i ostatni) tom almanachu „Epocha“ („Epoka“) skupił na swych łamach szereg przodujących pisarzy przedrewolucyjnej epoki. Litera-

tura o wojnie pozostawała nadal bardzo skąpa, natomiast wzrosło zainteresowanie istotnymi wartościami ducha, przy czym w oświetleniu szeregu pisarzy Dostojewskij odgrywał rolę wieszczka nowej epoki. Zagadnienie inteligencji i ludu w chaotyczności nastrojów i w anarchizmie owych czasów stało na ostrzu noża.

Głód, chłód i nędza, plądrowania i rabunki, mordy i masowe egzekucje w zamęcie ogólnym tworzyły groźne i tragiczne tło. Nie mniej jednak nowopowstałe w Moskwie wydawnictwo „Helikon“ wyróżniało się wytwornością druków, w Petersburgu zaś założono również nowe wydawnictwo „Ałkonost“ (S. Alanskiego), w którym ukazały się utwory symbolistów oraz „Zapiski Miecztatelej“ („Notatki Marzycieli“ I—IV, 1919—1921) pod redakcją A. Biełyja i in. członków ugrupowania „Skify“ („Scytowie“). Również w Petersburgu powstała kooperatywa księgarska „Petropolis“ pod dyrekcją docentów A. Kagana i J. Błocha. Pod tą firmą wydawano od r. 1921 utwory akmeistów i symbolistów. Po r. 1922 „Petropolis“ przeniósł się do Berlina, jak również i „Helikon“. „Ałkonost“ został zawieszony. Popierany przez władzę sowiecką wydawca Z. Grzebin był najruchliwszy: kupował rękopisy literackie, drukował mnóstwo książek, w roku zaś 1922 również powędrował do Berlina.

Z powstaniem na wiosnę r. 1919 „Wydawnictwa Państwowego“ („Gosudarstwennoje Izdatelstwo“ czyli — Gosizdat) praca wydawnictw prywatnych stała się bardzo utrudniona. „Księgarnia pisarzy“ założona w Moskwie przez literatów B. Zajcewa i M. Osorgina, sprzedawała dzieła poetów i prozaików, pisane własnoręcznie. Ukazał się również szereg książek litografowanych. Ze względu na trudności wydawniczo-drukarskie posługiwano się wszelkimi zasobami technicznymi celem rozpowszechnienia dzieł literackich. Graficy zabrali się do drzeworytów, linorytów i litografii. Sława A. Krawczenki, W. Faworskiego, W. Falilejewa i w. in. datuje się od owych lat nędzy.

Rzeczą znamiennej jest, że najbardziej kulturalne wydawnictwa, odgrywające rolę placówek naukowych, literackich i oświatowych, rozwijały się w łączności z uniwersytetem pe-

tersburskim. Wydawnictwa „Parfenon“ i „Ogni“ oraz założona nieco później, istniejąca dotychczas w Moskwie „Academia“ posiadały charakter wydawnictw uniwersyteckich.

Do pracowników we wszystkich dziedzinach twórczości było skierowane hasło: „frontem do szerokich mas“. Wytworzyło to żywiołowy, lecz chaotyczny odruch. Teatry i sale koncertowe były przepełnione. Nadzwyczajną ruchliwością wyróżniała się Moskwa. Projekty na szeroką skalę w rodzaju projektu Tatlina stalowo-szklanej trzypiętrowej wieży Trzeciej Międzynarodówki, której piętra stale się obracały (każde z inną szybkością), wzbudzały zdumienie i zachwyty. Rozbudowa nowej epoki, w której indywidualność powinna być zatracona na rzecz rozmaitych zjednoczeń i t. p., niezmiernie utrudniała życie.

Starsza generacja pisarzy z B. Zajcewem na czele broniła samodzielności „Wszechrosyjskiego zjednoczenia pisarzy“ („Wsierossijskoje objedinenije pisatelej“). Młodzi skupili się w rozmaitego rodzaju ugrupowaniach. Rozwinięta technika wierszopisarska ułatwiła pisanie poezji. Wszędzie powstawały rozmaite kierunki, jak: biokosmiści, fuisci, luminiści, formlibriści, postfuturyści, realiści, neoklasycy i t. d. Na porządku dziennym były dyskusje bez końca oraz występy setek poetów po kawiarniach w rodzaju moskiewskiej „Stajni Pegasa“ („Stojło Pegasa“), po klubach politycznych, w nowonarodzonym „Domu Prasy“ („Dom Pieczati“) albo „Pałacu Sztuki“ („Dorec Iskusstw“). Wszechwładną organizacją było „WSoPo“ („Wsierossijskij Sojuz Poetow“), w którym prezesem w drodze kolejności byli: Szerszeniewicz, Briusow i Aksionow.

Briusow kształcił młodych poetów moskiewskich w akademii poezji. Gumilow był mistrzem młodzieży poetyckiej w Petersburgu, zmarłej stolicy cesarskiej, której place i ulice były pokryte na wiosnę i w lecie zieleniejącą trawą. W Petersburgu na posterunku czołowego ugrupowania trzymał się „Cech poetów“. Bielyj, jeden z założycieli „Wolnej Filozoficznej Asocjacji“ („Wolfiła“), i prozaik Zamiatin również brali udział w kształceniu młodzieży literackiej. Petersburski „Dom Sztuki“ („Dom Iskusstw“), powstały przy poparciu Gorkija, był ostoją

tradycji przed nawałnicą nowych prądów. Klasyczna surowość kojarzyła się z romantycznością owych czasów, którą poeci nawiązywali do nastrojów romantycznych ballad angielskich.

Gorkij założył wydawnictwo „Wsemirnaja Literatura“ („Literatura wszechświatowa“), które skupiło uczonych i literatów, zamawiając tłumaczenia dzieł obcych na język rosyjski i kontynuując przez to tradycje uniwersytetu petersburskiego.

Dzięki wielu instytucjom uratowano dzieła sztuki i księgozbiory, jak również życie wielu przedstawicieli kultury duchowej. Na czele „Wszechrosyjskiego zjednoczenia pisarzy“ („Wsierossijskij sojuz pisatelej“) w Petersburgu stali A. Wołynskij i znany literat M. Wołkowyskij, który ze swym przyjacielem B. Charitonem założył „Dom Literatów“ („Dom Literatorow“) i czasopismo literackie przy tym ognisku kultury. Na prezesa obrano prof. N. Kotlarewskiego.

Reorganizowano towarzystwa naukowe, biblioteki i muzea, wiele pałaców wzięto pod ochronę instytucji, przy czym uratowano mnóstwo prywatnych zbiorów. Archiwum literatury rosyjskiej „Dom Puszkina“ („Puszkinskij Dom“) przy Akademii Umiejętności w Petersburgu odegrało wybitną rolę w ratowaniu skarbów przeszłości. Zostało ono zreorganizowane jako „Instytut Literatury Rosyjskiej“ („Institut Russkoj Literatury“ — „Irli“). Nie mniej doniosłą była działalność instytucji naukowych i wyższych uczelni, którym odebrano autonomię dopiero w r. 1922, kiedy to wydalono zagranicę szereg uczonych i literatów, kilka zaś instytucji nawpół autonomicznych skasowano. Z inicjatywy Gorkija założono komisję pomocy uczynom, do których grona przyjęto również literatów. „Domy uczonych“ w Petersburgu i w Moskwie wyżywiły wielu przedstawicieli kultury duchowej. Zebrania, które w tych instytucjach się odbywały, miały charakter świąt kultury rosyjskiej i ogólnoeuropejskiej. Rzeczą znaną dla owych czasów jest również działalność założonych wówczas w Petersburgu i w Moskwie „Towarzystw im. Dantego“, które uroczystości świętowały w r. 1921 sześćsetletnią rocznicę z dnia śmierci piewcy „Inferno“.

Poza Moskwą i Petersburgiem w innych miastach życie kulturalne było znacznie mniej ożywionym. Rewolucja i następnie wojna domowa pochłonęły zbyt wiele istnień ludzkich, zburzyły zbyt dużo ognisk kultury, aby można było w wirze zagłady uratować zabytki literatury, sztuki i nauki. Pracowano o głodzie i chłdzie, w oderwaniu od całego świata.

Codziennosc nabrała cech fantastycznych, fantazja zaś była zbliżona do rzeczywistości. Praca kulturalna stała się bohaterstwem, gdyż zagłada czekała na każdym kroku.

W tej perspektywie łatwiej daje się wytłumaczyć romantyczność „Dwunastu“ Błoka, wydanych razem z poematem „Scytowie“ i poprzedzonych „apokaliptycznym“ wstępem Iwanowa-Razumnika (1918). Firmą wydawniczą było ugrupowanie lewicowych socjalistów-rewolucjonistów. W tymże roku przez tych że socjalistów-rewolucjonistów został wydany zbiór artykułów Błoka „Rossija i intelligencija“. Słynny poemat Bielyja „Chrystus Zmartwychwstał“ (1918) jest bezpośrednio związany ze „Scytami“.

Jeden z artykułów Błoka był poświęcony ideologicznej analizie romansu P i m e n a K a r p o w a „Płomień“ (1913). Autor, włościanin-samouk (ur. 1887), odzwierciedlił w swej książce, ujętej zwięzle i obrazowo, dzikie przesady, ślepa a zarazem płomienną wiarę chłopstwa oraz jego nienawiść do inteligencji i do miasta w ogóle. Błok słusznie uważał dzieło Karpowa za ostrzeżenie. Zachwycał się wspaniałą obrazowością mowy, pozbawionej wszelkiej „literackości“. Ideowo Karpow był zbliżony do „Scytów“, co daje się zauważyć również z jego liryk („Znojna lilija“ 1911, „Zwiedz“ 1922 i in.).

Jeden z założycieli ugrupowania „Skify“ („Scytowie“), P i o t r O r i e s z i n (ur. 1887), ogłaszał swe poezje drukiem jeszcze przed wojną światową, lecz dopiero w r. 1917 został poniekąd przyjęty do grona poetów-włościan, zwolenników ruchu ludowo-chłopskiego. Większość jego wierszy o zabarwieniu rewolucyjnym należy do romantycznego okresu epoki bolszewizmu (po r. 1918): „Zarewo“ (1918), „Krasnaja Rus“ (1918), „Rżanoje słońce“ (1923) i w. in. Proza Orieszina jest dowodem raczej klęski, niż zwycięstwa tego pisarza-włościanina, który pozostaje na martwym punkcie, trzymając się kurczowo tematów z życia wsi.

Jego poematy o Pugaczowie i Razinie, których przedstawia jako bohaterów ludowych, przypominają utwory na te same tematy poetów-ludowców drugiej połowy w. XIX. Uwspółcześnienie Razina i Pugaczowa było dziełem futurystów w rodzaju B. Kamińskiego. Zresztą, Orieszin jest dobrym poetą, który kojarzy podstawy twórczości Niekrasowa ze zdobyczami technicznymi Majakowskiego oraz symbolistów.

Postacie Pugaczowa i Razina, które w poematach Wołozina stały się apokaliptycznymi symbolami narodowej rewolucji rosyjskiej, były ujęte przez poetów-ludowców drugiej połowy XIX w. jako synonimy żywiołowości ludowo-rosyjskiej. Autor wierszowanych dramatów i ballad Nawrockij (N. A. Wrockij) i liryk nadwołżański D. Sadownikow, któremu zależy zawdzięczać tekst pieśni o Stieńkie Razinie tak popularnej w XIX w., zapoczątkowali kult ludowych bohaterów-rewolucjonistów. Po r. 1917 ich apoteoza w poezji i prozie nabrała cech romantycznych.

Czołowe miejsce wśród poetów-włóścian zajął M i k o ł a j K ł u j e w (ur. 1887), literat o wysokim poziomie kulturalnym, któremu protegował przed wojną Briusow. Pierwszy zbiorek Klujewa p. t. „Sosien perezwon“ (1912) z przedmową Briusowa został poświęcony „Aleksandrowi Błokowi — Radości Niespodzianej“, t. zn. autorowi zbioru poezji o zieleniejącej wiosennej ziemi, w której zaczęły się czary i urok ojczystej gleby. Świetnie władając ludową mową obrazową i rytmiką poezji ludowej, poeta wykorzystał zdobycze symbolistów i nieco później — futurystów; stworzył jaskrawą obrazowość i kojarzenia dźwiękowe. Jego „Bratskija piesni“ (1912), „Lesnyja byli“ (1913) i in. zbiory liryk przedrewolucyjnych rozpowszechniły efektowny „styl Klujewa“. To też następne zbiory wierszy, jak „Piesniesłow“ (I—II, 1919), „Miednyj kit“ (1919) i in. są dalszym rozwojem raz na zawsze ustalonego stylu poezji ekspresjonistycznej. Obeznany ze staroruską mową literacką, która zachowała się w rekopisach, mających znaczenie klerykalne wśród staroobrzędowców w zapadłych kątach północnej Rosji, Klujew ujął w tymże stylu dzieje teraźniejszości, jak gdyby to były podania z dawnych czasów. W zbiorze poezji o Leninie (1924) sławił przy-

wódcę bolszewizmu, stylizując go jako świętego wodza narodowego Rusi średniowiecznej. Ten ikonograficzny charakter obrazów poetyckich Klujewa jest pozbawiony dynamizmu, poezje przypominają płaskorzeźby, będąc fragmentami jakiegoś niezakończonego eposu. („Izba w pole“ 1928). Przedrewolucyjne wiersze Klujewa zawierały więcej bezpośredniego liryzmu, będąc w dużej mierze uzależnione od twórczości Błoka.

W gronie „Krasy“ i „Scytów“ postać „zuchwałego“ chłopaka S e r g i u s z a J e s i e n i n a (1895—1925) wyglądała obok Klujewa dość naiwnie. Zachwycał się głębokim liryzmem Błoka. Stylizatorstwo Klujewa wywarło na niego nigdy niezapomniany wpływ. Gorodeckij wmówił w Jesienina, że jest wyższy od Kolcowa, którego ten rizański chłopak uważał za swego poprzednika. Klujew wpajał w niego poczucie wartości obrazu poetyckiego, zaczerpniętego z pieśni i legend religijnych staroobrzędowców-pomorzan, które obrał sobie za wzór.

Wówczas, gdy Kłyczkow i nawet utalentowany Orieszin nie ewoluowali w swej twórczości, Jesienin osiągnął nieoczekiwane wyniki, stając się najpopularniejszym poetą nowej porowolucyjnej Rusi marzeń; od początku swej działalności oderwał się od chłopstwa i wszedł do literackiej cyganerii Petersburga i następnie — Moskwy.

Obdarzony wyjątkowym poczuciem śpiewności mowy poetyckiej, Jesienin był typową naturą rosyjską, którą pociągały krańcowe rozbieżności. Liryzm jego, przepojony smutkiem, znalazł wyraz w emocjonalnej stronie poezji, barwna zaś i soczysta mowa rodzimej gubernii rizańskiej, śpiewność i rozciągłość dźwięków samogłoskowych sprawiały, że poeta, zapoznawszy się z nowymi zdobyczami techniki wersyfikacyjnej, dostosował do form literackich poezji pierwiastki pieśni ludowych. Podczas gdy Klujew w swej poezji był pozbawiony dynamizmu, mając walory poety epickiego, Jesienin był swoją drogą pozbawiony umiejętności uwypuklenia monumentalnych obrazów, lecz skorzystał z artyzmu futurystów w zestawieniu dwóch obrazów, nie mających na pierwszy rzut oka nic pomiędzy sobą wspólnego; z tego kojarzenia obrazów powstawał inny, świeży i nowy

Pierwszy zbiorek liryk „Radunica“ (1916) nie wywołał zachwytu w prasie, podobnie jak pierwsze zbiory poezyj Klujewa. „Radunica“—to święto umarłych, które prastarym obyczajem odbywa się w pierwszym tygodniu po Wielkiej Nocy i jest również świętem prawosławnym. Terminologia cerkiewna, obrazy z życia świętych, stylizacja chrześcijańsko-włóściańska obok pierwiastków epiki i liryki ludowej stanowią poważny czynnik w twórczości poety przed przełomowym dla niego 1921 r., kiedy to się wyrzekł „cerkiewszczyzny“. Klujew natomiast dostosowywał pierwiastki obrazowości staroruskiej do współczesności.

W wydawnictwie „Scytowie“ ukazał się najlepszy zbiór poezji Jesienina pierwszej połowy jego twórczości: „Gołubień“ (1918; wyraz, składający się z dwóch obrazów: gołub’ — gołęb oraz gołuboj — błękitny). Od tej pory datuje się sława Jesienina, która potężniała w szalonym tempie życia owych czasów.

Jesieninowi sprzyjało szczęście. Spotkał się z W a d y m e m S z e r s z e n i e w i c z e m (ur. 1893), przedsiębiorczym adeptem Siewierianina i symbolistów, estetą i poetą, którego typowym zbiorem liryk owych czasów były wytwornie wydane „Carmina“ (1916). Szerszeniewicz założył nowy kierunek poetycki „Imażynizm“ („Imażinizm“). Do niego przyłączyli się: esteta z czasów posymbolistycznych R i u r i k I w n i e w (M i c h a ł K o w a ł o w, ur. 1893), autor szeregu zbiorów liryk („Samosożenije — Sołnce wo grobie“, 1921 i in.) oraz A l e k s a n d e r K u s i k o w, bardzo płodny poeta, który czerpał tematy przeważnie z poezji wschodniej („Zierkało Ałłacha“ 1918, poemat „Iskander — Name“ 1921, liryki „Koewangelieran“ 1920 i w. in.). Do tego grona trafił również A n a t o l M a r i e n g o f (ur. 1897), autor szeregu zbiorów wierszy („Witrina serca“ 1918, „Magdalena“ 1919, „Konditerskaja sołnc“ 1919 i w. in.). Rubaszność futurystów w połączeniu z wytwornością nacechowało tych poetów odcieniem dekadentyzmu. Szerszeniewicz wykrył w Jesieninie „żywość ludowy“ i „rdzeń żywotny“, które stały się zbawiennymi dla całego kierunku.

W r. 1918 czyli „w drugim roku pierwszego wieku“ t. zw. „Moskiewskie Zjednoczenie Pracy Artystów Słowa“ („Moskowskaja Trudowaja Artiel Chudożników Słowa“) wydała szereg zbiorów liryk poetów-robotników i poetów-właścian, jak Jesienina, Orieszina i Kłyczkowa, przy czym sama nazwa wydawnictwa („Zjednoczenie Pracy“) odpowiadało modnym hasłom owych czasów. „Święta Rus“ kojarzyła się wówczas z „Czerwoną Rusią“; poeci identyfikowali również ustrój sowiecki z wolną republiką Nowogrodu Wielkiego lub z ustrojem watahy kozackiej XVII w. Stąd pochodzą poematy Jesienina na tematy z życia średniowiecznej republiki Nowogrodu oraz z czasów powstań kozackich.

W ujęciu „imażynistów“ ten romantyzm kojarzył się z nastrojami cyganerii literackiej. W tak swoistej atmosferze wystąpili uczestnicy nowego kierunku, który do r. 1924 był bardzo popularnym. „Preobrażenije“ (1918) i inne zbiory poezji Jesienina górowały nad niewspółmiernie snobistycznymi i wyszukаныmi lirykami innych imażynistów, będących raczej dekadentami futuryzmu. W r. 1919 ukazała się „deklaracja“ nowego kierunku oraz czasopismo imażynistów „Gostinnica dla putieszestwujuszczich w prekrasnom“ („Hotel dla podróżujących w pięknie“); przestało ono istnieć dopiero w r. 1924.

Hasłem nowego kierunku było: „Urzeczywistnienie życia przez obrazy poetyckie i rytmikę tych obrazów“, przy czym negowano dźwięczność poezji symbolistów, jasność — akmeistów i rewolucyjność — futurystów. Szerszeniewicz nie wymienił w swej „deklaracji“ rodziców tego kierunku. Byli nimi futuryści angielscy, którzy jako „imagists“ wystąpili z hasłami, do których „deklaracja“ Szerszeniewicza jest bardzo zbliżona. O nich umieściła Z. Wengierowa obszerny artykuł w almanachu „Strelec“ („Strzelec“, 1915), w dwóch zeszytach którego kubo-futuryści znaleźli odpowiednie miejsce obok Błoka, Remizowa, Rozanowa i in. Jesienin miał taki sam stosunek do imażynizmu, co Achmatowa — do akmeizmu; kroczył własną drogą, chociaż brał udział we wszystkich występach swych współtowarzyszy po kawiarniach moskiewskich owych czasów, naśladowując występy petersburskich poetów, muzyków i malarzy z lat 1910—1918 w wytwornych knajpach

artystycznych „Brodiaczaja sobaka“ („Pies-włóczęga“), „Priwał komediantów“ („Obozowisko komediantów“) i in.

Dziesiątki zbiorów Szerszeniewicza („Łoszaď kak łoszaď“, 1920, „Kooperatiwy wiesielija“ 1920 i in.) były obliczone na efektywność i nie miały powodzenia. Książki Jesienina były natomiast rozchwytywane. Nastroje rewolucji w wyobraźni poetyckiej nabierały cech dawnej przeszłości, czemu odpowiadał dramatyzowany poemat Jesienina „Pugaczow“ (1922). Wybujałość i „chuligaństwo“ znalazły wyraz w zbiorze liryk „Ispowied' chuligana“ (1921).

Życie wielkowiejskie wchłonęło wiejskiego chłopaka. Małżeństwo z Isadorą Duncan, podróż zagranicę, cylinder i frak, wspańiałe restauracje i hotele — wszystko to było dalszym ciągiem hulania. Skończyło się na „plajcie duchowej“. Jesienin wrócił do kraju samotny i przygnębiony. „Moskwa kabackaja“ (1924) świadczy o tej tragedii. Rozczarowanie czyhało na poetę po powrocie do rodzimej wsi, gdzie życie potoczyło się inną drogą, niż w marzeniach. Kilka zbiorów liryk świadczy o tej tragedii Jesienina, m. in. „Ruś Sowieckaja“ (1925).

Podróż do Persji natchnęła go do napisania niezbyt udanego cyklu liryk „Piersidskije motiwy“ (1925), przepojonych głębokim smutkiem. Nastroje zmierzchu spotęgowały się, czego dowodem służy pośmiertnie wydany poemat „Czornyj czełowiek“. W końcu grudnia r. 1925 poeta powiesił się w brudnym pokoiku jakiegoś hotelu, skreśliwszy dwa czterowiersze pożegnalne.

Opłakiwano Jesienina, jak w pięć lat później — Majakowskiego, gdy się zastrzelił. Został przecież w ciągu ostatnich pięciu lat swego życia ulubionym poetą młodzieży. Pesymizm i rozczarowanie, zuchwalstwo i chuligaństwo, wypowiedziane z prostotą, za którą odczuwano kulturę wierszopisarską, kusily wielu z młodych. Jesienin został niemal Wertherem współczesności, poezje zaś jego wywołały mnóstwo naśladownictw, z pesymizmem których krytyka walczyła przez szereg lat. Kojarzenie „Rusi Sowieckiej“ z „Rusią Świętą“ było również modnym. Czterotomowe wydanie utworów zebranych Jesienina stało się rzadkością. Mariengof został sławnym

dzięki „spowiedzi“ o życiu Jesienina „Roman bez wranija“ („Romans bez kłamstwa“ 1927).

Mowa rytmiczno-obrazowa Jesienina i jego współtowarzy-
szy wywarła wpływ na młodą prozę, lecz w znacznie mniej-
szym stopniu, niż zasady prozy obrazowo-rytmicznej symbo-
listów oraz obrazowość futurystów. Taki to był koniec ima-
zynizmu.

Poezja włościańska istniała nadal. W latach 1924—
25 krytyka coraz to wyraźniej, zgodnie z państwowym
nastawieniem politycznym, uzbrajała się przeciw t. zw. „ku-
łackim nastrojom“ tak samej wsi, jak również poezji włościań-
skiej. („Kułak“ — to określenie zamożnego włościanina
w przeciwieństwie do „seredniaka“ i „biedniaka“. Pod tym
tytułem poeta-ludowiec Nikitin napisał poemat o zamożnym
chłopie, który eksploatuje ubogich sąsiadów).

Proza włościańska pochodzi z czasów przedwojennych.
Prozaicy-samoucy nie mieli powodzenia; trzymali się oni pro-
zy opisowej i najchętniej opowiadali o swym własnym życiu.
Mimo faworyzowania przez Korolenkę oraz Gorkija, poziom
literacki tych utworów był słaby. Ten rodzaj stracił powoli
rację bytu.

S z y m o n P o d j a c z e w (ur. 1866) był czołowym
w tym ugrupowaniu prozaików. Jako prezes (od r. 1916)
związku pisarzy włościańskich zdobył popularność wśród li-
teratów i czytelników-włościan. („Mytarstwa“ 1905, „Sredi ra-
boczich“ 1905, „Razskazy“ I—V, 1911—13 i in. oraz utwory ze-
brane w 10 tomach, 1927).

A l e k s y C z a p y g i n (ur. 1870) również oddawna był
znany w literaturze. Najlepszym jego utworem jest powieść
historyczna „Stepan Razin“ (1926).

Inny prozaik-włościanin, J a n K a s a t k i n (ur. 1880),
również pozostał wiernym technice realizmu. Gorkij umie-
szczał niegdyś jego drobniejsze utwory w czasopismach. Zbiór
opowiadań Kasatkina „Lesnaja byl“ (1916) jest najlepszą je-
go książką.

Ściśle autobiograficznym pisarzem jest J a n W o l n o w
(ur. 1885), którego trzytomowa „Powiest' o dniach mojej
żizni“ (1914—18) pozwala określić autora jako epigona reali-
stów-włościan XIX w.

Ludowcy XIX w. próbowali nawiązać łączność z ludem, popierali włościan-literatów, a zwłaszcza każdego samouka, który pragnął zostać pisarzem. Uważali oni za pożądane wzniecenie nastrojów rewolucyjnych wśród chłopów; miało to raczej charakter romantyczno-idealistyczny. Miesięcznik „Russkoje Bogatstwo“ („Bogactwo Rosyjskie“) z M. Michajłowskim i Wł. Korolenka na czele chętnie popierał pisarzy, pochodzenia włościańskiego i robotniczego. Gorkij, faworyzowany na początku swej działalności przez Korolenkę, rozwinął na szeroką skalę poparcie literatów z ludu (szczególnie po 1917 r.).

Okrutna zima wojny domowej 1919—20 była datą przełomową w życiu kulturalnym Rosji. Były to czasy romantyzmu; na tle rewolucyjnych dziejów powstały nowe prądy literackie. Poezja wszechwładnie opanowała literaturę; literaci zostali siłą wydarzeń wciągnięci do okrutnych dziejów współczesności. Propaganda, agitacja, plakaty stanowiły wówczas obszerny dział literatury codziennej, kiedy to futuryści oraz imażiniści górowali w literaturze.

W atmosferze ogólnego napięcia dobiegło do końca nowe pięciolecie w literaturze (1914—1919).

Jednakże po rewolucji warunki rozwoju twórczości literackiej uległy tak gruntownej zmianie, że same pojęcie „ludowości“ w literaturze nabrało nowych cech.

Nie zważając na tragiczne warunki bytu, powstał szereg nowych kierunków; literaci-włościanie zajęli drugorzędne miejsce.

XIII.

LITERATURA PROLETARIACKA „PROLETKULTU“ I „KUŹNI“. — „BRACTWO SERAPIONA“. — PRZEDRE- WOLUCYJNA TRADYCJA W TWÓRCZOŚCI POETYCKIEJ.

Przewrót październikowy, dokonany przez bolszewików, wysunął na pierwszy plan życia literackiego pisarzy-proletariuszów, przede wszystkim pokolenia przedwojennego. Należało jednakże wyrobić nową generację literatów z szerokich rzeszy proletariacko-robotniczych i stworzyć ośrodek wychowania dla tej młodzieży w duchu nowych poglądów i zasad. Ideowi komuniści w rodzaju A. Bogdanowa (Malinowskiego), krytyka P. Lebediewa-Polanskiego i in. założyli w tym celu w r. 1918 „Proletkult“ („Kultura proletarjacka“) który istniał przez pewien czas wyłącznie w Moskwie i w Petersburgu, wkrótce zaś został rozwinięty na szeroką skalę we wszystkich ośrodkach prowincjonalnych

Organizując szereg placówek celem ochrony kultury i jej przedstawicieli w czasach rewolucji, Gorkij z tym większym zapalem protegował pisarzy proletariackich, których popierał w czasach przedrewolucyjnych. Pod jego redakcją ukazał się pierwszy po rewolucji almanach poezji i prozy proletariackiej p. t. „Sbornik proletarskich pisatelej“ (1918). „Proletkult“ wydał zbiór poezji „Zawod ogniekryłyj“ („Fabryka ognioskrzydłata“ 1918). Nie zważając na to, że władza sowiecka zatwierdziła ustaloną poprzednio nową pisownię, uważając dawną za „kontrrewolucyjną“, posługiwano się dawną pisownią na-

wet przy wydaniu dzieł pisarzy proletariackich. Ten stan rzeczy przetrwał do r. 1921.

Chaotyczność w dziedzinie kultury była zrozumiałą. Gorkij, nprz., był przeciwny założeniom Bogdanowa co do stworzenia samoistnej kultury proletariackiej. Tego samego zdania byli Lenin i Trockij („Literatura i rewolucja“, 1923), którzy w r. 1923 doprowadzili do upadku „Proletkult“ i sam system Bogdanowa. W latach wojennego komunizmu Bogdanow wydawał w Moskwie i w Petersburgu czasopismo „Proletarskaja kultura“ („Kultura proletariacka“), które przestało istnieć z wprowadzeniem t. zw. „nowej polityki ekonomicznej“ w r. 1921 („NEP“). Poza tym w latach 1918—23 ukazywało się w Moskwie czasopismo literacko-artystyczne „Gorn“ („Ognisko kowalskie“), w Petersburgu zaś — „Griaduszczeje“ („Przyszłość“). „Proletkult“ wydawał również zbiory wierszy poetów proletariackich, rywalizując z tego rodzaju wydawnictwami „Wszechrosyjskiego związku poetów“.

Program „Proletkultu“ był bardzo szeroki. Wchodziły weń zadania propagandowe, walka o rzeczywistość i zorganizowanie sztuki, jako potęgi klasowej, wyrobienie zrozumienia, że za twórczością jednostki stoi kolektyw. Krytyka literacka była reprezentowana w tej organizacji bardzo słabo. Spośród prozaików zdobył popularność powieściopisarz A l e k s y B i b i k (ur. 1878), autor romansu autobiograficznego „K szerokiej drodze“ (1922), którego dalszy ciąg został wydany dopiero po dziesięciu latach.

W „Zjednoczeniu pisarzy proletariackich“ górowali poeci, którzy obrali drogę efektownej maszynizacji i amerykанизacji.

W Petersburgu E l i a s z S a d o f j e w (ur. 1889) wydał „Dinamo - stichi“ (1918), S a m o b y t n i k zaś — A l e k s y M a s z i r o w (ur. 1880), zatytułował zbiorek poezji uroczyście-urzędowo: „Pod krasnym znameniem“ (1918). A l e k s y G a s t i e w (ur. 1882) nawoływał do budowy kultury proletariackiej na podstawie rozwoju techniki w zawrotnym tempie przy kompletnej negacji tradycyjnych kulturalnych wartości. Najbardziej znany zbiór jego wierszy p. t. „Poezija raboczego udara“ (1918) jest wybitnie

typowym dla naiwnych nastrojów anarchistycznych „Proletkultu“, w którym brali udział poeci-robotnicy, znani z prasy bolszewickiej 1912—14 r., jak: P o m o r s k i j, O b r a d o w i c z, B e r d n i k o w, G e r a s i m o w, K i r i ł ł o w, A l e k s a n d r o w s k i j, Ł o g i n o w, F i l i p c z e n k o i in. oraz Samobytnik i Sadofjew. Wszyscy oni odosobnili się od literatów-włościan, uważając samych siebie za jedyne ugrupowanie literackie nowej Rosji.

„Proletkult“ w krótkim czasie zapanował i na prowincji, gdzie ukazało się mnóstwo rozmaitych druków. Ilość tej produkcji literackiej nie da się określić nawet w przybliżeniu. Co się zaś tyczy jakości, była ona bardzo bladą. Literaci-proletariusze szerzyli hasła kolektywizacji, automatyzacji i żywiołowej twórczości zbiorowej; propaganda literacko-artystyczna i polityczna stanowiła podstawę tej twórczości. W nowym państwie komunistycznym pojęcie o jednostce zostało wykreślone z porządku dziennego.

Nie zważając na wysiłki twórców „Proletkultu“, nowa sztuka stała na bardzo niskim poziomie. Literaci zachowywali w stosunku do tej organizacji wstrzemięźliwość, podyktowaną pogardą.

Najbardziej utalentowany z poetów petersburskiego „Proletkultu“, Włodzimierz Kiriłłow, udał się do Moskwy, gdzie ze swym moskiewskim towarzyszem, Michałem Gierasimowem, założył zjednoczenie pisarzy proletariackich „Kuźnię“ („Kuznica“), trzymające się zasad urbanizmu w poezji oraz „szturmowego postępu“ w literaturze.

Negując węzły pokrewieństwa z włościanstwem, uczestnicy tak „Kuźni“, jak również „Proletkultu“ stworzyli rodzaj sztucznej „żelbetonowości“ w literaturze i przede wszystkim — w poezji, która wówczas była wszechwładną. Zwracali oni pilną uwagę na ideową stronę utworów, jednakże wykorzystywali technikę Whitmana i Verhaerena, jak również futurystów i symbolistów, negując teoretycznie wszelką tradycję i węzły z przeszłością. „Proletkult“ stracił znaczenie dopiero po 1923 r. „Kuźnia“ istniała nadal, ulegając stale reformom. Mogła ona poszczycić się szeregiem poetów, z których J e r z y

Nie czajew (1859—1925) i Filip Szkulow (ur. 1886) należeli do starszego pokolenia z epoki Surikowa.

Nowe czasy były dla nich raczej obcą epoką, tym bardziej ze względu na panujący maksymalizm polityczny oraz hiperbolizm poetycki. Po obaleniu caratu nowa władza republikańska wprowadziła do swych odezów zwrot: „do wszystkich“, trzykrotnie powtarzany. Hiperbolizacja tego stylu odpowiadała futurystom, pierwszym entuzjastom rewolucji w poezji rosyjskiej. Nie dziw, że w „żelbetonowości“ poetów „Proletkultu“ maksymalizm znalazł objaw w obrazach hiperbolicznych, zaczerpniętych z ciężkiego przemysłu, i że hasła bolszewickie o rewolucji na skalę wszechrosyjską i, następnie, wszechświatową, odzwierciedliły się w wyobraźni poetów proletariackich jako dzieje na skalę wszechświatowo-planetarną.

Ta kosmiczność była przejawem swoistego romantyzmu. Poeta proletariacki był gotów zburzyć wszechświat.

Uczestnicy „Kuźni“ pochodzili z warstwy przeważnie robotniczej i częściowo — włościańskiej; ci ostatni zerwali węzły pokrewieństwa z rodzimym włościanstwem. Obrali za podstawę twórczości anarchistyczne nastroje, zdradzając pokrewieństwo z futurystami. Pisarze ci przed rewolucją bolszewicką nie byli prawie znani, chociaż drukowali swe poezje od szeregu lat. Bezapelacyjny optymizm, panujący w tej poezji, wykluczał wszelkie możliwości liryzmu, chociaż najlepsi z tych poetów przez ten liryzm zdobyli się na ujawnienie swoistych cech stylu, bynajmniej nie kolektywnego.

Założyciele „Kuźni“ Michał Gerasimow (ur. 1889) i Włodzimierz Kiriłłow (ur. 1889) opuścili ją w r. 1923. Dziesiątki zbiorów ich wierszy pozostały w literaturze jako świadectwo nastrojów owej epoki, których oni bynajmniej nie zmienili w ciągu lat, jakgdyby dotychczas wszechwładnie panował październik r. 1917. „Żelaznyje cwiety“ (1919), „Elektryfikacja“ (1922) i t. d. Gerasimowa są więcej warte od następnych zbiorów liryk jego, jak: „Bodroje utro“ (1928) albo „K sorewnowaniju“ (1930), odpowiadające jeźnocześnie żądaniom planów „pięciolecia industrializacji“. Nawet tytuły zbiorów wierszy Kiriłłowa: „Matrosskaja rewolucija“ (1918), „Gołubaja strana“ (1927) i t. p. świadczą

o jego entuzjazmie rewolucyjnym. Tego rodzaju nastroje nie mogą być trwałe. Zatracają one zabarwienie aktualności. Zbiorek „Ogni Oktiabria“ (1930) świadczy o zaniku talentu poetyckiego autora tych wierszy agitacyjnych. Podobne wrażenie wywierają poezje Grzegorza Sannikowa (ur. 1899), który ostatnio ograniczył się tematami oceanicznymi, oraz Sergiusza Obradowicza (ur. 1892). W ciągu ostatnich lat wszyscy poeci „Kuźni“ zaczęli wydawać poezje wybrane, co świadczy o tym, że zostali „klasykami“.

Więcej od nich utalentowany Bazyl Aleksandrow skij (ur. 1897), który również, zdaje się, zakończył swą działalność poetycką, potrafił oddać nutę bohaterstwa lat minionych w swych zbiorach, jak „Zwon sołnca“ (1923), „Podkowannyje gody“ (1926) i in. Patos tych poetów staje się zbyt wyraźnym i teatralnym w porównaniu z liryzmem Mikołaja Poletajewa (1889—1935), autora zbioru liryk „Piesnia o sołowjach“ (1921) i in. Poeta ten zapatrywał się na rewolucję jako na „żelazny obowiązek“, marzył o wsi, o śpiewie słowików i potrafił zdobyć się na prostotę.

Tak samo prawdziwym talentem lirycznym są owiane poezje Bazylego Kazina (ur. 1898), najbardziej utalentowanego poety „Kuźni“. Nieliczne jego zbiory („Raboczij maj“ 1922 i in.) wskazują na to, że poeta wyrobił sobie związałą, skąpą mowę obrazowo-rytmiczną, wykorzystując, nprz., technikę Tiutczewa i symbolistów, oddając nastroje prawdziwego optymizmu w kojarzeniu obrazów natury i życia, zestawiając te obrazy według natchnienia poetyckiego, jak w porównaniu hebla z łabędziem, który płynie po falach — wiórach i t. p. Prawdziwość i prostota w oddaniu przeżyć postawiły Kazina wśród najlepszych liryków poezji robotniczej.

Ani do „Kuźni“, ani do „Proletkultu“ nie należał najsłynniejszy poeta proletariacki „Demjan Biednyj“, jak samego siebie ochrzcił Euty miusz Pridworow (ur. 1883), włościanin z pochodzenia i student-rewolucjonista dawnych czasów. Biednyj został prawdziwym piewcą dziejów republiki sowieckiej. W tysiącach swych utworów, zebranych ostatnio w 18 tomach (1930—32), wypowiadał się na temat wszystkich wydarzeń politycznych i społeczno-rewolu-

cyjnych. Drukując swe bajki polityczne w latach 1908—11, Biednyj zdobył uznanie dopiero w czasopiśmie bolszewickim „Zwiezda“ („Gwiazda“ 1911) jako wyjątkowo zdolny wierszopisarz, którego bajki oddają żywą mową potoczną w stylu nieśmiertelnego J. Kryłowa.

Pesymista na początku swej działalności, naśladowca poetów-ludowców z miesięcznika „Russkoje Bogactwo“ P. Jakubowicza-Mielszina i in., Biednyj wykorzystał dla celów satyry mowę, obrazy i rytmikę poezji ludowej, czasem imitując pieśni ludowe lub też romanse cygańskie oraz styl Niekrasowa. W ten sposób osiągnął Biednyj nadzwyczajnej prostoty i udostępnił swe utwory dla szerokich rzesz czytelników, m. in. dla ludu, wśród którego bajki jego są powszechnie znane. Po r. 1917 Biednyj został doskonałym agitorem partyjnym i publicystą-dziennikarzem, z którym przedwojenni poeci tegoż rodzaju, jak Mundszejn-Lolo lub t. zw. Don Aminado, nie wytrzymują porównania. Hiperbolizując metafory i używając jaskrawych obrazów, Biednyj stworzył codzienną poezję plakatową „dla wszystkich“. Nawet Majakowskij w swych satyrach sowieckich nasuwa myśl o wpływie na niego tego bajkopisarza.

Pierwszy zbiór jego bajek ukazał się w r. 1913, poczynając zaś od r. 1917 utwory Biednyja zaczęły się ukazywać masowo w setkach tysięcy egzemplarzy: „Wsiakomu swojo“ (1917), „Kak 14 diwizija w raj szła“ (1923) i w. in. do wierszy o Turksibie, to zn. o kolei Turkestańsko-Syberyjskiej, p. t. „Szajtan-arba“ (1931) włącznie. Na wojnę r. 1920 Biednyj również się odezwał satyrą: „Jak pan posłał polskiego chłopca Jana zabijać rosyjskiego chłopca Iwana i jak Jan razem z Iwanem postanowili rozprawić się z polskim panem“. Nie zważając na specjalizowanie się w satyrze politycznej, Biednyj czasem potrafił zdobyć się na liryzm i nawet sentymentalizm, jak w poematach o Leninie, naprawdę udanych (1924).

Jednakże od początku swej działalności wykazał Biednyj rubaszość w stosunku do Rosji przedwojennej. Ten styl satyry pochodzi z czasów znanego czasopisma satyrycznego „Iskra“ połowy w. XIX oraz najbardziej lewicowych satyryków politycznych z r. 1905. Gdy w felietonie „Slezaj s pieczki“

(1930) Biednyj zbyt wyraźnie pozostawał na martwym punkcie wbrew partyjnym poglądom, krytyka sowiecka wytknęła mu to jako błąd ideologiczny.

Nie potrafił nigdy zdobyć się na większy utwór; nawet słynny poemat „Ziemia obietowannaja“ (1923) jest rozszerzoną bajką. Plakatowość poezji Biednyja była powodem braku żywych ludzi w jego utworach. Metaforyczność stwarza wrażenie jednostajności, ścisły zaś związek pomiędzy poszczególnymi utworami a tym lub owym hasłem walki partyjnej albo z chwilą bieżącą pozbawiają następne pokolenia możliwości zrozumienia prawdziwych nastrojów tego lub owego z dawnych utworów, chociaż oddawna Biednyj został uznany za klasyka poezji proletariackiej. W każdym razie jest to typowe zjawisko w literaturze rosyjskiej z czasów sowieckich.

W porównaniu z nim poeta tegoż typu S e r g i u s z B a s o w - W i e r c h o j a n c e w (ur. 1869) zasługuje na uwagę jedynie dlatego, że w r. 1906 napisał bajkę polityczną „Koniok-Skakunok“, naśladowując słynną bajkę „Konik-Garbusz“ P. Jerszowa, poety współczesnego Puszkiniowi.

Wracając do ugrupowania „Kuznia“, podkreślić należy przynależność do niej szeregu prozaików pochodzenia robotniczo-włościańskiego, z których kilku przed wojną brało udział w życiu partyjnym. Najstarszym z nich jest A l e k s y S w i r s k i j (ur. 1865). Przez szereg lat był włóczęgą jak Gorkij, drukował swe opowiadania, przeważnie z życia robotników, nadługo przed wojną światową; dziesięciotomowe wydanie utworów zebranych (1928—30) stanowi dorobek jego życia.

W ł o d z i m i e r z B a c h m e t j e w (ur. 1885) i M i k o ł a j L a s z k o (L a s z c z e n k o, ur. 1884) są typowymi pisarzami-robotnikami, których opowieści, zaczerpnięte z życia robotników ciężkiego i hutniczego przemysłu, mają powodzenie wśród warstwy czytelników. Podobnie J e r z y N i k i f o r o w (ur. 1884), który wydaje swe utwory od r. 1923, jest tematowo związany z warstwą robotniczą, przy czym ostatnio napisał kilka powieści o zabarwieniu agitacyjnym w związku z „pięciolcem uprzemysłowienia“ jak: „O kułakach (wyzymskiwaczach) i wreditielach“ (1931). A l e k s y D e m i d o w

(ur. 1883) w swej powieści „Wichr“ (1926) odzwierciedlił nastroje warstw pro-sowieckich w walce o władzę w Petersburgu (1917). Więcej od niego utalentowanym jest P a w e ł N i z o w o j (T u p i k o w, ur. 1882), autor lirycznych opowieści „W gorach Ałtaja“ (1924) i opowiadań z lat wojny domowej na Syberii. Jednym z ostatnich utworów Nizowoja jest opowieść o Magnitogorsku „Stal“ (1931), napisana w związku z „pięcioleciem uprzemysłowienia“. Osobne miejsce zajmuje A l e k s y N o w i k o w - P r i b o j (1877), były marynarz, uczestnik wojny rosyjsko-japońskiej. Niegdyś oficer marynarki wojennej, K. Staniukowicz, pisywał wyłącznie opowiadania z życia marynarzy. Nowikow-Priboj wznowił tę tradycję. Oddawna wyrobione poglądy rewolucyjne odbijają się poniekąd w opowiadaniach o życiu marynarzy z przed wojny, obecnie zaś autor oddaje w optymistycznym zabarwieniu obrazki z życia floty wojennej sowieckiej. Nie zważając na nieudolność literacką, opowiadania jego czytuje się z zainteresowaniem dzięki prostocie i żywemu ujęciu tematów („Podwodniki“, 1923 i in.). Sławę zdobył sobie wspomnieniami o bitwie z Japończykami w r. 1905 p. t. „Cusima“ (1932), w których wykrył wszystkie ujemne strony floty rosyjskiej owych czasów. Mimowoli nasuwa się porównanie ze słynną trylogią „Rasplata“ („Zapłata“) Wł. Semionowa, oficera marynarki, również uczestnika tego boju, który przenikliwie przeanalizował podłoże tej klęski. Nowikow-Priboj pozostał do dziś marynarzem-rewolucjonistą, którego widnokrąg jest zbyt wąski.

O wiele większy rozgłos zdobyły utwory towarzysza Nowikowa z „Kuźni“, T e o d o r a G ł a d k o w a (ur. 1883). Protelowany niegdyś przez Górkija i Korolenkę, pisarz ten jest zamiłowany w osobliwych i wyszukanych określeniach swych bohaterów. Rewolucjonista, włóczęga, robotnik Gładkow w r. 1912 wydał powieść z życia zesłańców p. t. „Izgoji“ oraz w r. 1918 — jej ciąg dalszy, niè mający wartości literackich. Tak samo powieść z lat wojny domowej „Ogniennyj koń“ (1924) oraz dramat z życia rybaków kaspijskich „Wataga“ (1915) nie są zbyt udane. Natomiast powieść „Cement“ (1925) jest uważana za epopeę o rozbudowie gospodarczej Rosji po wojnie domowej. Rzecz dzieje się w Noworosyjsku. Główni bohaterowie,

robotnik Szumałow i jego żona, kobieta nowego typu sowieckiego, Daria, głoszą nowy światopogląd. Autor dał wyraz entuzjastycznym zachwytom przed nową epoką pracy, chociaż postać głównej bohaterki nabiera cech melodramatycznych, męża jej zaś dręczą dawne przesady i poglądy. Drugorzędne postacie również są określone w ten sposób, że dodatne i ujemne cechy występują w oświeceniu hiperbolicznym. „Cement“ został przetłumaczony na kilka języków obcych. Zresztą ideą przewodnią romansów i opowieści Gładkowa jest formowanie się nowego człowieka w nowych warunkach życia. O wiele więcej wyrobiony literacko, niż Nowikow-Priboj albo Nikiforow, autor „Cementu“ potrafił w szeregu większych utworów oddać obrazy sowieckiego życia w optymistycznym oświeceniu, jak „Kommuna Awangard“ (1928), „Nowaja Ziemia“ (1931) i in.

Agitacyjny charakter reportażu „Pis'ma o Dnieprostojie“ (1931) jest uzasadniony danymi rzeczowymi, w powieści zaś na ten sam temat p. t. „Energija“ (1932) autor zdobywa się na żywe obrazy pracy zbiorowej nad wielką tamą „Dnieprostroju“, mającą zelektryzować szerokie połacie Ukrainy. Dodatnie postacie są zbyt często podobne do teoretyzujących polityków-ekonomistów. Ta ujemna strona pisarza wynika z nieumiejętności w oddaniu głębszych przeżyć duchowych i z braku psychologizacji bohaterów.

Poczynając od przewrotu bolszewickiego do „pięciolecia industrializacji“, w życiu Rosji Sowieckiej minęło kilka epok. W twórczości Gładkowa i innych pisarzy epoki te znalazły uzasadnienie.

Wczesna śmierć przerwała rozwój talentu Aleksandra Niewierowa (Skobelewa, 1883—1923), najbardziej wybitnego spośród prozaików „Kuźni“. Niewierow był nauczycielem, został pisarzem-ludowcem, współpracownikiem „Bogactwa Rosyjskiego“ Korolenki i „Świata Współczesnego“ Gorkija. Opisywał nędzne życie chłopów z pod Samary. W latach wojny światowej i rewolucji bolszewickiej rozszerzył zakres tematów. Barwna, soczysta i obrazowa mowa, ścisłość określeń, poczucie gwary ludowej i jej uwypuklenie — oto dodatnie strony tego prozaika. Po wojnie domowej Niewie-

row osiadł w Moskwie. Główny jego utwór „Taszkient-gorod chlebnij“ (1923) jest historią chłopaka, który z nad Wołgi w r. 1921, gdy panowała straszna klęska głodu, jedzie do Taszkientu i ratuje matkę i siebie, przywożąc zdobyty z wielkim trudem chleb. Autor sam jeździł po chleb do Taszkientu; opisując swe przeżycia, oddał tragiczne wrażenia i pragnienia życia za jakąkolwiek cenę, aby przetrwać ile się da.

Wówczas, gdy Gładkow w „Cemencie“ zbyt teoretycznie charakteryzował postacie nowych ludzi, Niewierow w opowieści „Andron Nieputiowij“ (1925) potrafił naszkicować postać byłego żołnierza-bolszewika jako człowieka. Ten Andron bynajmniej nie teoretyzuje, lecz staje na czele nowej wiejskiej komuny i organizuje władzę sowiecką. Historia miłości pomiędzy głównym bohaterem a chłopką, wyzwoloną z więzów dawnego życia, Anną Prochorową, jest odtworzona z poczuciem głębokiej subtelności przez autora, pozostającego niemniej realistą. Podobnie dramat „Baby“ (1920), w którym Niewierow przedstawił życie na wsi podczas wojny, gdy w domu pozostały same kobiety, obfituje w głębokie poczucie obrazowej mowy ludowej i prymitywnej, lecz prawdziwej psychyki ludu wiejskiego. W latach 1927—8 ukazało się dziesięciotomowe pośmiertne wydanie zbiorowych dzieł Niewierowa.

W ciągu pierwszych lat władzy sowieckiej nastąpił szereg zmian tak w rzeszy literatów, jak również czytelników. Przede wszystkim część przedwojennych pisarzy powoli wyemigrowała, inni zaś nie mieli odpowiednich warunków do wydania swych dzieł. Kilku wybitnych umarło. Do grona literatów weszli robotnicy i włościanie. Co do czytelników, ich rzesze pomnożyły się przez warstwę demokratyczną. Jednocześnie pisarze zbliżyli się do czytelników; jeszcze za czasów wojny domowej osobiste recytacje utworów przez prozaików i poetów stały się w Moskwie i Petersburgu wydarzeniem prawie codziennym.

W gronie literatów siłą rzeczy powstały rozmaite organizacje, oparte nie wyłącznie na wspólnocie poglądów literackich, lecz również na niezbędności zorganizowania życia w nowych warunkach bytowania.

Co się zaś tyczy materiału, życie w zawrotnym tempie narzucało materiał tak poetom, jak również prozaikom. Szerzeg zagadnień społecznych i literackich powstał na tle nowej epoki; potrzebowały one rozstrzygnięcia, które niezbędnym powinno było nastąpić; kojarzenie zaś w życiu i w literaturze pierwiastków przedrewolucyjnych i porewolucyjnych stwarzało tło dla literatury przełomowych czasów. Na tym tle powstały rozbieżne, albo przeciwległe kierunki.

Wojna światowa odbiła się w literaturze rosyjskiej dopiero po jej ukończeniu, gdy wrażenia z jej dziejów uległy wykrystalizowaniu; w latach samej wojny literatura reagowała na te dzieje w znacznie mniejszym stopniu. Tak samo wojna domowa, która na terytorium Rosji posiadała charakter dalszego ciągu wojny światowej, znalazła swoje odbicie w literaturze dopiero po jej ukończeniu.

Po wojnie domowej nastąpiła upragniona demobilizacja. W tym to okresie z frontów bojowych powróciło do Petersburga kilku młodych literatów. Przyłączyli się oni do rzeszy pisarzy stołecznych. Czasy były romantyczne. Przygody, najbardziej tragiczne, czyhały na każdym kroku. Wśród młodzieży literackiej powojennej utworzyło się kółko za inicjatywą W. Szkłowskiego. Naśladując „Serapionsbrueder“ E.-T.-A. Hoffmanna, jednego z najbardziej popularnych pisarzy zachodnich wśród literatów petersburskich w okresie przedwojennym, uczestnicy tego kółka literackiego ochrzcili samych siebie jako „Serapionowo Bractwo“ („Bractwo Serapiona“). Uważali Zamiatina za swego nauczyciela w dziedzinie prozy i uwielbiali poezję Gumilowa, szczególnie zaś styl jego ballad.

Do „Bractwa Serapiona“ należeli prozaicy: K o n s t a n t y Fedin, Wsiewołod Iwanow, Michał Zoszczenko, Michał Słonimskij, Leon Łunc, Beniamin Kawerin (Zilber), Mikołaj Nikitin oraz poeta Mikołaj Tichonow, poetka Elżbieta Połonskaja i krytyk Eliaszk Gruzdiw. W zorganizowaniu tego kółka brał żywy udział utalentowany publicysta i teoretyk poezji Wiktor Szkłowski, który pisywał utwory beletrystyczne w formie „ro-

mansów bez treści“, wzorując się na Rozanowie oraz Remizowie i przeplatając swe opowiadania mnóstwem aforyzmów oraz błyskotliwych paradoksów („Zoo“ 1922, „Tretja fabryka“ 1926 i w. in.). W utworach Szkłowskiego znalazły odbicie przeżycia z wojny domowej i z lat następnych, to zn. że miały one charakter ściśle współczesny.

Zbiorek nowel „Serapionowców“ (1922) stał się manifestem nowego prądu w literaturze i zarazem zwiastunem nowego rozkwitu prozy, której powoli ustępowała miejsce poezja. Almanach „Serapionowców“ ukazał się jednocześnie w Petersburgu i w Berlinie, przy czym Nikitin swe opowiadanie o tygrysie zastąpił nowelą o psie, Tichonow zaś i Połonskaja dodali kilka liryk; Gruzdiew umieścił szkic o współczesnej prozie i o jej zadaniach. M. in. w wydaniu berlińskim poruszył Gruzdiew znaczenie formalne w literaturze mowy improwizowanej, nieliterackiej, jakgdyby pisarz był jedynie pośrednikiem pomiędzy autorem ustnego opowiadania a czytelnikiem, który powinien odgrywać rolę słuchacza. Ta forma, t. zw. „skaz“, doznała wysokiej oceny ze strony uczestników „Opojazdu“ (Ejchenbaum, Szkłowskij i in.), którzy ten rodzaj techniki prozy wykryli w utworach wielu pisarzy w. XIX-go, nie mówiąc o Leskowie i o współczesnym prozaiku Remizowie. Na nich wzorowali się Iwanow, Nikitin, Zoszczenko i przede wszystkim nie należący do „Serapionowców“ B o r y s P i l n i a k (W o g a u, ur. 1894), starszy od tej młodzieży petersburskiej. W r. 1909 Pilniak wydrukował swój pierwszy szkic, większe zaś opowieści ukazywały się w miesięcznikach literackich od r. 1915. Zbiór opowiadań „S poslednim parochodom“ (1918) należy do tradycyjnego realizmu opisowego. Dopiero w epoce, rozwichrzonej przez rewolucję, uwydatniły się w twórczości Pilniaka nowe osiągnięcia mistrzostwa i swoiste cechy stylu. Pod wpływem Biełtja i Remizowa ocenił Pilniak bogate możliwości rytmiki mowy obrazowej, kojarzenia obrazów, wykorzystanie mowy potocznej i wcielenie do utworu literackiego tekstów poezji ludowej.

W ciągu pięciolecia 1919—24 Pilniak stał się najbardziej jaskrawym prozaikiem owej romantycznej epoki, pisując mnóstwo nowel w zaciszu prowincjonalnej Kołomy pod Mo-

skwą. („Bylijo“ 1922, „Iwan da Marja“ 1922 i in.). Podstawową ideą Pilniaka było ujawnienie tragicznego zetknięcia się minionej epoki z nadchodzącymi nowymi czasami, gdy w chaosie wydarzeń wszystko było zburzone i niewiadomym było, czy w ogóle będzie podjęta praca nad rozbudową życia w nowych warunkach. Chaos, który obserwował pisarz, był tym większym, że Pilniak przeżył lata rewolucji na prowincji, gdzie powiatowe tradycje drobnomieszczańskie utrzymały się obok nieustabilizowanego życia sowieckiego.

Chaotyczność życia została odpowiednio ujęta przez Pilniaka w „rozwichrzonym stylu“: mowa jego ciągle urywa się, wątek jest zawikłany albo pozostaje ukrytym. Owiana burzą śnieżną, fantastyczna a zarazem prawdziwa rzeczywistość i współczesność sowiecka w ujęciu Pilniaka staje się tłem, na którym gromadzą się niesamowite codzienne wydarzenia we mgle romantyzmu. Takie wrażenie wywiera, nprz., nowela „Miatiel“ (1923) i w. in. Wcielając mnóstwo wrażeń do każdego opowiadania i prowadząc rozwój wątku w kilku płaszczyznach, Pilniak osiąga prawdziwej efektywności: każdy utwór jego jest przepojony wyrazistością.

Pilniak jest nowelistą podobnie, jak każdy inny prozaik rosyjski owych znamienych czasów; nie potrafi rozwinąć tematu w ramach szerokiego utworu, dając jedynie fragmenty. Czołowe dzieło Pilniaka p. t. „Gołyj god“ (1922), to zn. r. 1919, jest zbiorem takich fragmentów o szerokim ujęciu i naumyślnie bezładnej formie. Jednakże dzięki tym właściwościom „Goły rok“ stał się dantejską epopeją okrutnych i barbarzyńskich czasów, kiedy to człowiek był podobny nie do zwierzęcia, lecz przeistoczył się w postać o wiele ohydniejszą, ponieważ zwierzęta mają swoje obyczaje i prawa. Przyspieszone, zawrotne tempo życia nie dawało Pilniakowi, jak również jego współczesnym, możliwości napisania większego utworu.

Nagromadzenie materiału sprawia, że Pilniak wprowadza dokumenty historyczne i urywki, nprz., z utworów Ws. Iwanowa i Bunina, układając tekst utworu nie jednolicie, lecz graficznie urozmaicając go za pomocą dużych i małych liter, odstępów i t. d., jak to poniekąd robili Bielyj i Majakowski („Nikoła-na-Posadijach“ 1923 i w. in.).

Współczesność nasuwa autorowi skojarzenia, do których nawiązuje, zwracając się stale do czasów Rusi średniowiecznej, do epoki Tatarszczyzny albo Iwana Groźnego i Piotra I. Ten paralelizm służy pisarzowi do skonstruowania oryginalnych nowel, których treść, zaczerpnięta ze współczesności, rozwija się równoległe z tematami historycznymi („Powieść Petersburskaja“ 1922 i in.).

Podłożem utworów Pilniaka pierwszego okresu twórczości jest tym nie mniej tragiczna kolizja przeszłości z terażniejszością Europy i Azji, nacjonalizmu—z anarchizmem, przy czym pisarz wypowiada swego rodzaju poglądy neosłowianofilskie w duchu słynnych poematów Błoka, liryk i poematu Bielyja, ballad Tichonowa i t. p. Jednocześnie nawiązuje ruch rewolucyjno-ludowy do wydarzeń z powstań Pugaczowa i Razina, co spokrewnia go z Jesieninem, B. Kamińskim i in.

Jaskrawym utworem Pilniaka jest opowieść „Maszyny i wołki“ (1925) z obszernym podtytułem: „Księga o ziemiach Kołomny, o Moskwie i rewolucji, o ludziach, komunistach i znachorze, o statystyku Iwanu Andrejewiczu Niepomniaszczym, o wiele innym, napisana w latach 1923—1924.“ W tym utworze autor nagromadził artykuły dziennikarskie, dane historyczne i statystyczne, tabele, cyfry i t. p., podając tekst w urywkach i wyodrębniając każdy ustęp graficznie. Poza tym do opowiadania zostały wcielone pieśni ludowe, formuły zawikłane, jak szarady i t. p. Podłożem jest protest przeciwko maszynizacji życia, styl zaś przypomina technikę Remizowa, doprowadzoną do niebezpiecznego dekadentyzmu.

Kilkakrotnie podróżował Pilniak do Europy Zachodniej. Ujął swe wrażenia w szeregu szkiców z tych podróży. „Anglijskije rassказы“ (1924) oraz ostatnio wydana książka o Ameryce „O kej“ (czyli „O. K.“, 1933) świadczą o dziennikarskim talencie ich autora.

O wielu mniej udane są napisane na urzędowe zamówienie szkice z podróży do Azji Środkowej „Tadžikistan“ (1931) oraz szereg opowiadań, wydanych po r. 1924, kiedy to Pilniak dążył do wyrobienia prostoty wypowiedzania się. Pozostał przecież mistrzem rozwichrzonych nowel o epoce chaotycznych wydarzeń. Szereg namiętnych dyskusyj wywołały dwa dzieła

Pilniaka napisane w związku z „pięcioleciem uprzemysłowienia“ Rosji. „Wołga wpada w Kaspijskoje More“ (1930) jest fantastyczną opowieścią o budowie tamy w okolicach Kołomy; materiał do tego utworu czerpał Pilniak z prac o hydraulice, zestawiając teorię z wrażeniami z Dnieprostroju. Hiperboliczna koncepcja stwarza tło, na którym występuje mnóstwo realnych postaci, uosabiających konflikt pomiędzy dawnymi czasami a terażniejszością. Idealista-komunista Sadikow z prostego robotnika staje się doskonałym inżynierem; jest to człowiek realnej pracy, zaś inżynier Połtorak jest rewolucjonistą-marzycielem w duchu nacjonalistów z epoki wojennego komunizmu. Takim samym jest Iwan Ozogow, którego brat Skudin podkreśla tradycje dawnej Rosji. Do tej „prawicy“ należy jeszcze kilka postaci, m. in. autor projektu, uczony Poletika, którego córka, pod wpływem miłości, staje się zawziętą komunistką. Sadikow jest typowym Rosjaninem, nieco zbliżonym do postaci romansów Dostojewskiego. Równowagę kompozycyjną utrzymuje prostolinijny komunista węgierski Laszlo. Dobrze znana autorowi Kołomy stwarza tło prowincjonalnej szarzyzny, na którym powstaje kolizja nowej Rosji ze starą, średniowieczną; symbolem przeszłości staje się obraz kołomieńskiej wieży Maryny Mniszek, żony Samozwańca.

Pomijając „Powiest' niepogaszenoj łuny“ (1927), uważaną przez krytykę sowiecką za swego rodzaju pamflet polityczny (wyświetlający gwałtowną śmierć czerwonego wodza Frunzego), należy wskazać na obszerną powieść p. t. „Krasnoje derewo“ (1929), wydaną w Berlinie. Kolizja pomiędzy dwoma światami jest głównym tematem „Mahonia“, wątek zaś został osnuty na podróży braci Bezdietnowów, przedstawicieli pokolenia z przed rewolucji, którzy zakupują antyczne meble mahoniowe w okolicach prowincjonalnego miasta. Autor przeanalizował psychikę ulubionego typu komunisty-romantyka z przed dziesięciu lat, zestawiając go z jaskrawymi postaciami dawnych czasów, przy czym te ostatnie naszkicował bardzo dodatnio. Wywołał przez to burzę protestów. Oskarżono go o „trockizm“ i o mylne nastawienie do rewolucji, ponieważ niczego się nie nauczył w ciągu dziesięciu lat i nie wziął udziału w wyrobieniu nowej psychiki obywatelskiej.

Wpływ Pilniaka na „Serapionowców“ był przed r. 1924 bardzo znacznym, narówni z wpływem Remizowa i Leskowa oraz Dostojewskiego i Gogoła. Mowa obrazowo-rytmiczna, odgrywająca tak znaczną rolę w technice Pilniaka, była podstawą ich techniki literackiej. Wcześniej zgasty L e o n Ł u n c (1901—24), autor deklaracji „Serapionowców“, w swym artykule przedśmiertnym p. t. „Na Zachód“ skierował uwagę czytelników na wartość literackiej kultury europejskiej, z której nowa proza rosyjska powinna zaczerpnąć nowe możliwości rozwoju. Łunc ostrzegał pisarzy przed zbyt technicznym wysubtelnieniem formy. W kilku nowelach, jak w biblijnej stylizacji „W pustynie“ (1922) i in., nawiązywał nastroje rewolucyjne współczesne do dziejów przeszłości. W romantycznym dramacie „Bertrand de Born“ (1923) wskrzesił czasy przełomowe z historii prowansalskiej, w szkicu zaś dramatycznym „Wnie zakona“ (1923) ujął palące zagadnienia współczesności (rolę proletariatu i dyktatora, ideę monarchii i republiki), przenosząc akcję do symbolizowanej Hiszpanii. Ten szczegół jest bardzo charakterystyczny: po przewrocie bolszewickim ostoją teatru rewolucyjnego stał się dramat „Fuente Ovejuna“ Lope de Vegi, w którym ideą przewodnią jest usprawiedliwienie buntu ludności przeciw administracji w imieniu nieskazitelnej sprawiedliwości. Hiszpania odgrywa pewną rolę w nowej literaturze rosyjskiej, ponieważ łatwo można nawiązać dzieje inkwizycji do teroru rewolucyjnego.

Konflikt pomiędzy dawną a nową epoką, zetknięcie się w dziejach rewolucji dwóch światów — oto podłoże nieskończonego łańcuchu objawów życia, nad którymi zastanawiali się tak Pilniak, jak również „Serapionowcy“. Jest to ulubiony temat K o n s t a n t e g o F e d i n a (ur. 1892), który lata 1914—18 spędził w Niemczech jako jeńiec cywilny, zwiedził kilka krajów Europy Zachodniej i powrócił do Rosji w r. 1918.

Pomijając wiele drobniejszych jego utworów, na których odbił się wpływ stylu Czechowa i Bunina, oraz szkic dramatyczny „Bakunin w Dreźnie“ (1922), należy wskazać na typową nowelę „Sad“ (1920). Wydana w roku 1922, została odznaczona nagrodą „Domu Literatów“. Mimowoli nasuwa się porównanie z „Wiśniowym sadem“ Czechowa —

dramatem o zagładzie dworu ziemiańskiego na progu XX w.: Fedin opowiada o porzuconym przez właściciela w czasie burzy rewolucyjnej zacisznym, starym domu z ogrodem, którego pilnuje ogrodnik Siłantij; w domu urządzono ochronkę dla dzieci, ogród zaś niszczą i wyrabają. Siłantij nie może tego znieść, podpala dom i ogród.

Opowiadanie o pastuchu i o jego córce p. t. „Mużiki“ (1926) jest utrzymane w stylu Bunina. Typowym opowiadaniem w stylu Czechowa jest historia cierpień i poświęcenia się dla innych skromnej kobiety na tle szarego życia prowincji („Anna Timofejewna“, 1922). O wiele oryginalniejszym jest styl t. zw. „skazu“ w utworze p. t. „Narowczatskaja chronika“ (1925), stanowiącym rodzaj kroniki prowincjonalnego miasta. Kronikarzem jest stary mnich, notujący wydarzenia z r. 1919, przy czym mowa literacka przypomina również stylizowaną nowelę Zamiatina „O tym, jak został uzdrowiony pachoł Erazm“.

Utwór Fedina, rozumie się, jest pozbawiony odcieni humorystyczno-satyrycznych, które cechują nowelę Zamiatina. Zresztą Fedin jest pozbawiony zimnego sceptycyzmu, który stanowi właściwość autora dantejskiego opowiadania „Jaskinia“. Fedin potrafił głęboko ująć tragiczne objawy z lat rewolucji, oddać z prostotą okrucieństwo rzeczywistości. Pod tym względem typowym utworem jego jest nowela „Transwaal“ (pierwsza z kolei w zbiorze nowel pod tymże tytułem, 1927 r.): boer Swaaker, osiedliwszy się w wsi rosyjskiej, żeni się z córką ziemianina, bierze w swe ręce życie ekonomiczne całej okolicy i rządzi chłopami jako swymi podwładnymi.

Charakterystyczną rzeczą dla pisarzy, pozbawionych wyraźnych cech ideowo-proletariackich, było zainteresowanie się po przełomowym 1925 r. Kaukazem. W twórczości Fedina ten objaw znalazł wyraz w zbiorze nowel „Abchazskije rasskazy“ (1927).

Barczo cenionym jest większy jego utwór „Goroda i gody“ (1924) ze względu na mowę rytmiczną (pod wpływem Bielyja i Pilniaka), na składniki ustnego opowiadania (pod wpływem Leskowa i Remizowa) oraz na swoistą kompozycję: Fedin zaczyna opowieść od końca, jak gdyby

wątek rozwijał się przypadkowo i nie tak, jak się należy. Andrej Starcow (w którym odgadujemy rysy autora) przyjeżdża do Petersburga, gdzie odwiedza go w przebraniu margrabia von zur Mühlen-Schönau. Nieco później czytelnik dowiaduje się, że Starcow był jeńcem cywilnym w Niemczech, powrócił do Rosji w r. 1918, gdzie spotkał się z dawnym przyjacielem Kurtem Wahnem, jeńcem wojskowym. Wahn został ideowym komunistą i zrezygnował z talentu malarza, aby pracować w radzie żołnierskiej wśród jeńców w miasteczku Semidoł, dokąd udaje się z nim Starcow. Margrabia wznieca bunt wśród żołnierzy niemieckich, lecz czerwoni unicestwiają, zamiary powstańców i ich przywódca ucieka dzięki temu, że Starcow dostarcza mu niezbędnych dokumentów. Wahn nie wie o zdradzie Starcowa, który tymczasem jest wezwany do Petersburga, aby uczestniczyć w akcji obronnej przeciw armii Judenicza. Jednakże tragiczne rozwiązanie jest nieuniknione. Do Petersburga udaje się dziewczyna, zakochana w Starcowie, lecz tam czeka na niego dawna ukochana Maria Urbach z Niemiec, która niegdyś kochała się również w margrabim. Gdy Maria dowiaduje się o swej rywalce, porzuca Starcowa, który z rozpaczyny błądzi po Petersburgu nawpół obłąkany. Wahn również przyjeżdża do stolicy, aby pomścić się na przyjacielu za ucieczkę margrabiego, i Starcow ginie z ręki Wahna. Autor potrafił tak szeroki i skomplikowany łańcuch wydarzeń rozwinąć z napięciem, które udziela się również czytelnikowi. Poza tym przez całą opowieść rozwija się zestawienie bezwolnego inteligenta rosyjskiego Starcowa z energicznym i prostolinijnym Wahnem.

Inny większy utwór Fedina — „Bratja“ (1928) również jest ciekawym ze względu na kompozycję: o początku dziejów życia rosyjskiej rodziny inteligenckiej czytelnik dowiaduje się dopiero wówczas, gdy następuje rozwiązanie życiowego dramatu.

Ostatnio ukazał się w druku romans Fedina p. t. „Pochiszczanie Jewropy“ (I—II, 1935—6). Jest to widocznie „socialistyczne zamówienie“ („socialisticeskij zakaz“), obowiązujący w Rosji Sowieckiej pisarzy od r. 1929. Czołowy bohater, dziennikarz Rogow, jest spokrewniony z Starcowem. Auto-

rowi chodziło przede wszystkim o zestawienie świata komunistycznego z burżuazją europejską, która jest uosobiona w postaciach duńskiego kapitalisty van Rossuma oraz swego rodzaju karykatury na Deterdinga — milionera Sira Justusa Elderling-Geysera. W drugiej części utworu van Rossum figuruje jako koncesjoner w Rosji Sowieckiej, mający wykorzystać jej bogactwa naturalne. W rozwoju wątku tego utworu Fedina brakuje dynamizmu; natomiast autor dał świetne szkice kilku miejscowości europejskich, znanych mu z lat poprzednich.

Co do czołowego utworu Fedina „Miasta i lata“, jest to pierwsze dzieło w literaturze rosyjskiej, w którym zostały przeanalizowane wrażenia z pierwszych lat rewolucji rosyjskiej i wojny światowej.

Do grona „Serapionowców“ Fedin został wprowadzony przez Gorkija dopiero w r. 1921, gdy uczestnicy tych zebrań literackich już byli znani wśród pisarzy petersburskich. Najbardziej utalentowanym z nich był wówczas W s i e w o ł o d I w a n o w (ur. 1895), były dziennikarz, cyrkowy kłown, kompozytor, człowiek o barwnej przeszłości, którego pierwsze opowiadania z życia syberyjskiego wydrukował Gorkij w zbiorze utworów pisarzy proletariackich (1918).

Brał udział w wojnie domowej na Syberii i w Azji Środkowej. Matka jego pochodziła z polskich konfederatów-zesłańców. Pierwsze zbiory opowiadań syberyjskich Iwanowa, wydane w latach 1919 i 1921, nie zwróciły na siebie uwagi. Dopiero dramatyczne i barwne obrazy wojny domowej na obszernych przestrzeniach Azji spowodowały wzrost zainteresowania twórczością tego sybiraka. W opowiadaniach p. t. „W graždanskoj wojnie“ (1921), „Partizany“ (1921) i szczególnie „Broniepojezd Nr. 14—69“ (1925) autor trafnie ujął napięcie tragizmu, którego tłem jest pesymizm jednostki, rzuconej na łaskę i niełaskę wydarzeń. W tak fantastycznych okolicznościach stan duchowy człowieka jest niewyraźny, podlegający ciemnym żywiołom namiętności.

Większość utworów Iwanowa została napisana na tematy wojny domowej; stanowią one jeskrawy epos liryczny. „Cwietnyje wietra“ (1922) oraz „Gołubyje pieski“ (1923) za-

wierają pierwiastki symboliczne. Według zamiaru Iwanowa właścianie-partyzanci są zbiorowym bohaterem tych powieści, syntezą ruchu ludowego. „Wozwraszczenie Buddy“ (1924) jest opowieścią przygód uczonego, który wiezie posąg Buddy, świątynię narodową Mongołów, stanowiącą przed rewolucją własność hr. Stroganowa, w darze prawowitym właścicielom. Przygody kończą się śmiercią uczonego. Opowieść jest rozwinięta w dwóch płaszczyznach, przy czym szereg drugorzędnych lejtmotywów zaprowadza do kraju legend i podań mongolskich. Autor mimowoli wywołuje nastroje mistyczne. Taki sam charakter ma opowieść „Tajnaja tajnych“ (1927). Umiejętność w korzystaniu z kolorowych obrazów Azji, rytmizacja mowy i wysokie napięcie nadają ustępom lirycznym prozy Iwanowa cechy poezji obrazowo-rytmicznej.

Spośród wielu nowel tego autora, którego utwory zebrane stanowią siedem tomów (1928—31), większość zawiera wrażenia z Rosji Azjatyckiej. Co się tyczy twórczości Iwanowa z lat ostatnich, romantyczna powieść o przygodach zaczerpnięta z życia rosyjsko-azjatyckiego pogranicza „Kompromiss Naib-chana“ (1931) i urywek z romantycznej autobiografii „Pochozdenija fakira“ (1935) należą do najlepszych.

Iwanow pozostał do dziś dnia romantykiem, jakim był przed piętnastu laty.

Pod wpływem Iwanowa oraz Pilniaka pozostawał przez długie lata M i k o ł a j N i k i t i n (ur. 1897), którego pierwszy zbiór opowieści ukazał się w r. 1921. Opowieść „Polot“ (1923) jest typowo-romantyczną nowelą na temat współczesności, której treść jest zaczerpnięta z życia miasta prowincjonalnego z czasów rewolucji, zarówno jak „Russkije noci“ (1923). Ten ostatni tytuł jest zapożyczony od romantyka XIX w. Wł. Odojewskiego. „Obojanskije powiesti“ (1928) przypominają „Powiatowe“ Zamiatina: Nikitin trafnie ujął tępotę i głupotę mieszczaństwa zapadłych kątów Rosji porewolucyjnej. Dwa większe utwory Nikitina: „Szpion“ (1930) i szczególnie „Prestuplenije Kirika Rudenko“ (1928) — ponury obraz z życia „komsomołu“ (komunistycznego sojuszu młodzieży) — są pozbawione ciągłości w rozwoju wątku, będąc

poszczególnymi epizodami, które są związane jedynie dzięki postaciom czołowych bohaterów.

Zarówno, jak Nikitin, nowelistą raczej, niż powieściopisarzem, jest **M i c h a ł S ł o n i m s k i j** (ur. 1897), który wstąpił do literatury jeszcze przed rewolucją. Nowele Słonimskiego z życia ghetta przypominają opowieści tego rodzaju S. Juskiewicza i in. żydowskich pisarzy przedwojennych. Większą wartość posiadają jego opowiadania z wojny domowej, wydane w pierwszym zbiorze nowel „Szesztoj strełkowyj“ (1922). W romansie „Ławrowy“ (1926) Słonimskij poruszył temat spokrewniony z tematami Fedina, przeciwstawiając jednostkę społeczeństwu. Autor analizuje psychikę inteligencji rosyjskiej z przed i w czasie wojny oraz w okresie rewolucji, wyprowadzając czołowego bohatera, Borysa, na tory rewolucji, przy czym Borys, pragnąc w epoce rewolucji zostać wolną jednostką, odczuwa, że wolności nie ma na świecie.

Podobnie do większych utworów Fedina, ulubiony bohater z warstwy inteligencji w romansach Słonimskiego zachowuje wszelkie właściwości w szeregu utworów, zmieniając jedynie imię i nazwisko. Nprz., w powieści „Srednij Prospekt“ (1928) — zatytułowanej według nazwy ulicy w Petersburgu, Słonimskij odtworzył obraz życia drobnomieszczańskiej rodziny w czasach rewolucji. Michał Szczogolew jest tymże Borysem Ławrowem i tak samo doznaje rozczarowania w rewolucji.

O wiele więcej znanym jest **M i c h a ł Z o s z c z e n k o** (ur. 1895). Wyrobił swoisty styl, opierając się na technice ustnego opowiadania („skaz“). Obrał również na początku swej działalności literackiej stałego bohatera-mieszczucha. Jego „Rasskazy Nazara Iljicza, gospodina Sinebriuchowa“ (1922) stanowią doskonały cykl humorystycznych nowel, z których każda jest pełna smutku. Materiał został zaczerpnięty z przeżyć osobistych pisarza, uczestnika wojny światowej i domowej.

W ciągu lat kilku Zoszczenko wydał mnóstwo zbiorów opowiadań humorystycznych, lecz z biegiem czasu wyrobił szablon: krótkie opowiadanie-anegdotę, prawie niewiarogodne

ze względu na treść, opartą o hiperbolizację, ujęte w formie ogólnomieszczańskiej mowy, bardzo prostej i w gruncie rzeczy skomplikowanej. W taki to sposób odbił się na utworach Zoszczenki styl Remizowa i Leskowa oraz swoiste cechy prozy obrazowej Gogola. Codziennosc szarego życia sowieckiego, mowa szablonowa dzienników oraz sprzeczności w wprowadzeniu w życie zasad polityczno-społecznych dostarczały pisarzowi obfity materiał. Pierwszy lepszy obywatel Rosji Sowieckiej mógł nawet nie poznać samego siebie w takim bohaterze tym bardziej, że postacie Zoszczenki są raczej warunkowe, oderwane od wszelkiej rzeczywistości. Wysoki poziom techniki literackiej wpaja przy tym w czytelnika przekonanie słuszności i wiarygodności opowiadania. Osobne miejsce zajmują dwa zbiory groteskowych szkiców Zoszczenki, ozdobione karykaturami świetnego rysownika Mikołaja Radłowa: „Wiesiołyje proekty“ (1928) i „Szczastliwyje idie!“ (1931); stanowią one najlepsze cykle humoresek we współczesnej literaturze rosyjskiej.

Zoszczenko jest mistrzem krótkiego opowiadania, jak w ogóle wszyscy „Serapionowcy“; nie potrafi ująć tematu w formie romansu. Pomijając nieudany cykl szkiców z życia gangstera, który przy pracy przymusowej nad budową kanału Białomorskiego został pocziwym entuzjastą „pięciolecia“ („Istorija odnoj zizni“, 1934), należy zwrócić uwagę na romans „Wozwraszczonnaja mołodost“ (1933), dookoła którego toczyły się przez dłuższy czas dyskusje. Na swe usprawiedliwienie Zoszczenko wysunął z właściwą mu ironią tezę, jakoby jego utwór jest... filmem pokazowym. Tkwiła w tym twierdzeniu głęboka prawda: autor humoresek został satyrykiem i... wychowawcą społeczeństwa. Czołowym bohaterem tej powieści jest profesor astronomii. Powinien być szczęśliwy: ma, bowiem, kochającą żonę i dorosłe dzieci. Natomiast pozostaje w rozterce: uznaje samego siebie za socjalistę, lecz nie może pogodzić się z życiową postawą ideologii komunistycznej sowieckiej. W chwili przełomowej życia pragnie młodości. Zajmuje się sportem i ulega pokusie miłości. O ile minęła młodość pierwsza — należy korzystać z ostatniej. Zakochany w dziewiętnastoletniej, nader doświadczonej kobiecie, staje

się żwawym. Porzuca żonę i dzieci. Bierze ślub z ukochaną i wyjeżdża na Krym. Jednakże owe szczęście jest krótkotrwałym: nowa żona profesora woli flirtować z przygodnymi znajomymi. Bohaterka wkrótce zdradza profesora, który przypłaca tę przygodę ciężką chorobą. Po kilku miesiącach powraca do żony, aby zachowywać w sercu swą młodość i wspominać o bohaterce tej przygody.

Autor świetnie potrafił ośmieszyć wszystko i wszystkich: życie, naukę, medycynę, samego profesora i, być może, wszystkich swych czytelników. Wprowadziwszy szereg postaci z życia codziennego, stwierdził ich głupotę, zacofanie i przekorę w poglądach i w drobiazgach życiowych.

Najmłodszy z „Serapionowców“ **B e n i a m i n K a w e r i n** (Z i l b e r, ur. 1902) był raczej zwolennikiem noweli fantastycznej. Uwielbiał E.—T.—A. Hoffmanna i E.—A. Poego. Wyrabiał umiejętność w rozwoju wątku i prostotę stylu, przy czym wkrótce porzucił wyszukany styl rytmiczno-obrazowy, doprowadzony do patetycznej frazeologii. Z nowel, wydanych we wcześniejszych jego zbiorach „Mastiera i podmasterija“ (1923) i in., najlepszą jest opowieść o przygodach przestępców kryminalnych p. t. „Koniec Hazy“, obfitująca w tragiczne epizody (1925). Podobno do Fedina i Słonimskiego poruszył Kawerin zagadnienie inteligencji i rewolucji w noweli p. t. „Diewiat' diesiatych sud'by“ (1927).

Badając prozę rosyjską lat trzydziestych wieku ubiegłego, Kawerin wyrabiał we własnej twórczości prostotę wyrażania się. W romansie stylizowanym „Skandalist ili Wieczera na Wasilijewskom Ostrowie“ (1929) naśladował styl prozy lat trzydziestych XIX w.; poruszył w tym utworze zagadnienie indywidualizmu i wolności osobistej pisarza, uosabiając w postaci Niekryłowa współczesnego literata i filologa. Jednocześnie wydał biografię upowieściowaną „Baron Brambäus“, której tytuł jest pseudonimem literackim polskiego arabisty J. Sękowskiego, petersburskiego uczonego i literata.

Kawerin jest zarazem literatem i filologiem. Broniąc duchowej wolności literata, umiejętnie zestawia pewne zasady twórczości. W doskonałej powieści „Chudożnik niezwiestien“ (1929) zestawił malarza-idealistę Archimedowa i entuzjastę

ustroju sowieckiego, praktyka-realistę Szpektorowa, który uważa zagadnienie moralne, poczucie godności człowieka i t. p. za drugorzędne podstawy życia, zachwycając się rozbudową gospodarczą „pięciolecia“. Archimedow nie zmienia zasad romantycznych i wskazuje na zepsucie społeczeństwa i ludzkości w ogóle. Przypadkowo dowiaduje się, że żona jest kochanką Szpektorowa i że syn jego jest dzieckiem kochanka żony. Wszystkie zasady Archimedowa zostają unicestwione: nie ma zaufania ani do przyjaciela, ani do żony, która z rozpaczony kończy samobójstwem, rzucając się z okna na podwórzu. Po tej tragedii osobistej Archimedow, nawpół obłąkany, błądzi nocą po ulicach. Trapią go zmyły, w duszy powstają niesamowite obrazy. Wszystkie zjawy owej nocy i najokrutniejsze przeżycie: trup żony na podwórzu, otoczony ciekawymi, oddaje nieznanemu malarz (t. zn. Archimedow) na obrazie, którego opisem kończy się romans. Opowieść o tragedii idealisty stanowi odpowiedź Kawerina na „socjalistyczne zamówienie“. W związku z industrializacją i „pięcioleciem“ napisał Kawerin również szereg szkiców „Prolog“ (1931) o pracy rolników w „sowchozach“ (sowieckie choziajstwo — gospodarstwo sowieckie rolne) Kirgizji.

Należąca do „Bractwa Serapiona“ poetka E l ż b i e t a P o ł o n s k a j a (ur. 1890), pochodząca z Warszawy, w zbiorach swych liryk: „Znamienija“ (1921) i „Pod kamiennym dożdiom“ (1923) ujęła tragizm jednostki, przygębionej okrucieństwami rewolucji.

Co się zaś tyczy ucznia Gumilowa, romantyka i wielbiela ballad angielskich M i k o ł a j a T i c h o n o w a (ur. 1896), jest on autorem romantycznych ballad współczesnych, w których ujął bohaterstwo czasów wojny i rewolucji. Jego twórczość poetycka należy do epoki rozkwitu prozy dynamicznej. Żywiołowy optymizm i męstwo poety znalazły wyraz w ujęciu współczesności. Obok jego ballad retoryczny patos Majakowskiego wydaje się sztucznym, tęsknota zaś Jesienina jest owiana dekadentyzmem, nie mówiąc o tym, jak sztucznym jest kosmiczny charakter poezji proletarjackiej.

Jako poeta Tichonow jest związany z romantycznymi poglądami szeregu literatów, którzy uważali rewolucję rosyjską za objaw żywiołowości narodu. Unikając wskrzeszenia Pugaczowa albo Razina, Tichonow nawiązuje dzieje rewolucji bolszewickiej do epoki Piotra I.

Zbiory poezji liro-epickich „Orda“ (1922) i „Braga“ (1922) oraz późniejsze książki, jak „Poiski gieroja“ (1927), należą ze względu na wysoki poziom twórczy do najlepszych utworów, jakie się ukazały w literaturze rosyjskiej w ciągu ostatniego piętnastolecia. Tak samo poematy Tichonowa („Krasnyje na Araksie“ 1926 i in.) zajmują zaszczytne miejsce w twórczości poetyckiej naszych czasów. Egzotyczny poemat o Indiach „Sami“ (1924) jest owiany nastrojami Kiplinga, do którego uwielbienie wpoił w Tichonowa Gumilow, co znalazło wyraz również w innych jego poezjach.

Po r. 1927 Tichonow prawie całkowicie porzucił poezję dla prozy. Zbiór nowel p. t. „Riskowannyj czełowiek“ (1927) świadczy o tym, że Tichonow pozostał wiernym swym zasadom romantyzmu. Poza prawdą życia Tichonow wykrywa istotną, ukrytą prawdę, stwarzając tym samym swego rodzaju symbolistyczny pogląd na świat.

Romantyzm i skłonność do egzotyki spowodowały zainteresowanie się Kaukazem. W poezji Tichonowa ujęcie tematów kaukaskich przypomina styl nowelisty-romantyka A. Be-
stuzewa-Marlinskiego. W opowieści o spisku w Swanetii p. t. „Kła+wa w tumanie“ (1933) autor stwarza nastroje romantyczne, wprowadzając czytelnika w zawikłania i perypetie bohaterów. Szkice o Turkmenistanie „Koczewniki“ (1931) oraz rozprawa na tematy klasowego charakteru i technicznych osiągnięć przyszłej wojny („Wojna“ 1931) i kilka innych mają raczej spełnić zadanie, ułożone zgóry.

Pod wpływem Tichonowa pozostawał młody akmeista, W s i e w o ł o d R o ż d e s t w i e n s k i j (ur. 1895) zamieszkały w Carskim Siolu i w liryce Annienskiego. Doskonały tłumacz Gautiera i in. Roźdestwienski uwielbia styl ballad angielskich, poezję Gumilowa i poetyckość romantycznego Kaukazu. Jest lirykiem, chociaż epickość rewolucji sowieckiej również znalazła wyraz w jego poezji. Roź-

destwieskiej chętnie nawiązuje obrazy poetyckie współczesności do czasów rewolucji francuskiej 1789 r., co wskazuje na pokrewieństwo z nastrojami akmeistów z lat 1917—18. Klasyczna prostota jest podstawą liryki Roźdestwieskiego. Zbiory „Leto“ (1921), „Zołotoje wierietieno“ (1921), „Bolszaja Miedwedica“ (1926) niczym się nie różnią pod tym względem od zbliżonych do współczesnego życia sowieckiego i nastrojów „pięciolecia“ zbiorów liryk „Granitnyj sad“ (1928) i „Ziemojne sierce“ (1933). Roźdiestwieskiej z jednakowym liryzmem opowiada o Dnieprostroju, jak i o fantastycznym spotkaniu w górach kaukaskich z Bestużewem-Marlinskim, który zginął niegdyś w potyczce z Czerkiesami. Świadczy to o głęboko sięgającej i wyrobionej umiejętności wyrażania się, o swoich cechach liryzmu.

Roźdiestwieskiej nie należał do „Bractwa Serapiona“, jak również inny poeta, nie związany bezpośrednio z akmeizmem P a w e ł A n t o k o l s k i j (ur. 1896), którego twórczość świadczy o trwałości tradycji akmeizmu. W lirycznych rozmyślaniach Antokolskiego odzwierciedlił się humanistyczny idealizm, w formie wiersza zaś odbiła się klasyczna przezroczystość i umiejętność skąpego wystawiania się („Stichotworenija“ 1922 oraz 1929 i in.). Podobnie do Roźdestwieskiego Antokolskiej chętnie nawiązuje przeżycia współczesne do czasów rewolucji francuskiej.

W zbiorze „Stichi i poemny“ (1934) umieścił Antokolskiej dramat romantyczny „François Villon“, związany genetycznie z twórczością akmeistów. Romantyczny charakter tego dramatu jest objawem ogólnego nastawienia Antokolskiego jako poety. Poezje o Kaukazie nawiązują mimowoli do czasów romantyzmu rosyjskiego w. XIX. W tym rodzaju liryk Antokolskiej jest zbliżony do Tichonowa, Roźdestwieskiego i Pasternaka, spełniając jednocześnie bojowe zadanie rządowe pisarza sowieckiego po r. 1929, a mianowicie: czerpanie tematów z życia i natury poszczególnych republik związkowych.

Rola „Serapionowców“ w rozwoju kultury literackiej była bardzo znaczną. O ile przedstawiciele „Proletkultu“, negujący wszelkie tradycje, wykazali nieudolność twórczą, o tyle mło-

dzień, związana z kulturą symbolistów i akmeistów oraz w pewnej mierze z wydziałem filologicznym uniwersytetu petersburskiego, zmanifestowała nowy prąd w rosyjskiej literaturze po wojnie światowej, trzymając się zdala oficjalnej Moskwy i nowopowstałych modnych kierunków.

Godnym uwagi jest późniejszy zwrot młodych prozaików ku prostocie stylistycznej. Do tej prostoty dążyli również poeci-postakmeiści, inni zaś marzyli o odrodzeniu klasycznej poezji rosyjskiej w. XIX, opierając się o badania literackie. Spośród klasyków, na których odbiła się technika akmeistów, stał na uboczu młody historyk literatury uniwersytetu petersburskiego, przedwcześnie zgasły podczas walk domowych na Syberii **J e r z y M a s ł o w** (1896—1920), autor poematu „Aurora“, wydanego przez teoretyka literatury J. Tynianowa w r. 1922. Ten poemat, jak również przebieg życia jego autora, świadczy o głębokich nastrojach romantycznych, które przeżywała młodzież literacka. Będąc wcielony do armii czerwonej i marząc o postaciach poetów-wojaków z czasów romantyzmu, napisał Masłow poemat do Aurory Szernwał, postaci współczesnej Puszkiniowi, której los był tragicznym, życie zaś — pełne wrażeń w obcowaniu z wielkimi poetami „złotego wieku“ poezji rosyjskiej.

Do poezji rewolucyjnych czasów i epoki sowieckiej weszło jeszcze dwóch akmeistów: **M i c h a ł Z i e n k i e w i c z** (ur. 1886) i **W ł o d z i m i e r z N a r b u t** (ur. 1888). Obydwaj ogłaszali drukiem swe poezje przed wojną światową, przy czym zbiór wierszy „Dikaja porfira“ Zienkiewicza (1912) zwrócił na siebie uwagę oryginalnym wykorzystaniem nomenklatury i obrazów geologicznych. Obydwaj negowali piękne słowa akmeistów, uznając podstawy ich techniki. Narbut używał obrazów naumyślnie brzydkich, wydał książkę wierszy bluźnierczych („Alliłuja“ 1922), opowiadał o fizjologii miłości i t. p. „Krasnoarmejskije stichi“ (1921) Narbuta, jak również „Pasznia tankow“ (1921) Zienkiewicza, i szereg następnych zbiorów poezyj obydwu autorów świadczą o tym, że poetyzując rzeczywistość sowiecką, wykorzystali oni technikę akmeizmu i futuryzmu.

Oprócz poetów petersburskiego kierunku za czasów, gdy najpopularniejszym prądem w poezji był imażyzm, ukazały się w literaturze rosyjskiej setki zbiorów wierszy kilkuset poetów. Przed nową datą przełomową, r. 1924, ta nawałnica poezji powoli ustaje i ustępuje miejsce prozie, w rozwoju której tak wybitną rolę odegrało „Bractwo Serapiona“.

Gdy obecnie najmłodsze generacje poetów rosyjskich dążą do wykrycia tajemnic prostoty puszkiniowskiej, retoryczny zaś styl prozy z lat 1919—24 wydaje się przeładowanym i barokowym, utwory w rodzaju „Aurory“ Masłowa i w. in. odgrywają taką samą rolę, co liryki Tichonowa lub Roźdestwien-skiego. Świadczą oni o „passeizmie“ wszechwładnych futury-stów, po których kierunki poetyckie w ciągu następnego pię-ciolecia (1924—29) wyczerpały wszelkie możliwości techniczne. Podobnie proza rytmiczno-obrazowa przeżyła czasy rozkwitu. Świadczą o tym gorące dyskusje, które toczyły się w latach 1924—25, kiedy to znowu nastąpił przełom w dziejach litera-tury rosyjskiej.

XIV.

PRZEŁOM NA PROGU NOWEGO PIĘCIOLECIA. — „LEF“. — „WSPÓŁWĘDROWCY“. — KONSTRUKTYWIZM. — „OPOJAZ“. — ROMANSE HISTORYCZNE I BIOGRAFIE UPOWIEŚCIOWANE. — LITERATURA DLA DZIECI.

Zima roku 1924—25 była przełomową w społecznym życiu na terytorium związku sowieckiego, jak również w literaturze, podzielonej geograficznie na dwie części. W ciągu pięciu lat 1919—24 grono literatów-emigrantów ulegało zmianom: kilku z nich powróciło do Rosji Sowieckiej, jak A. Tołstoj i Biełyj, inni zaś powiększyli grono emigrantów. J. Bunin, A. Kuprin (który ostatnio umarł w Moskwie), K. Balmont, M. Minskij, D. Mereżkowski, Z. Hippius, A. Remizow, J. Szmelow, B. Zajcew, I. Siewierianin, L. Andrejew, P. Boborykin, M. Arcybaszew, A. Awerczenko, N. Teffi, G. Grebenszczikow, P. Muratow, A. Amfiteatrow, Wł. Chodasiewicz, M. Cwietajewa, I. Odojewcewa, J. Adamowicz, J. Iwanow i w. in. wyemigrowali, manifestując wrogie stanowisko wobec tych, którzy pracowali dalej w nowych, zresztą bardzo ciężkich, warunkach. Za czasów wojny domowej sformowało się przede wszystkim nowe pokolenie literatów-proletariuszy, ustosunkowanych negatywnie do wszelkich tradycji i dążących do zorganizowania się przy poparciu rzą-

dzącej partii. Futuryści, z Majakowskim na czele, zmanifestowali swe dążenia anarchystyczne i stanęli po stronie rewolucji proletariackiej. Wówczas, gdy futurystyczny zaczął tracić na wartości artystycznej, Majakowski wszedł do nowej organizacji futurystycznej „Lef“ („Lewyj front iskusstwa“, to zn. sztuki), mającej na celu propagowanie nowych form sztuki rewolucyjnego. Obok Majakowskiego stanęli inni futuryści, oraz centryfugiści z Pasternakiem na czele. W r. 1923 ukazało się czasopismo tego ugrupowania, które przetrwało do r. 1929. Od teorii „samowystarczalnego słowa“ „Lef“ przeszedł do „literatury faktu“, negującej sztukę jako burżuazyjny przesąd i nawołującej do twórczości na rzecz proletariatu. Majakowski, Asejew oraz kilku lewicowców z „Opojazu“ nawoływali do publicystyki w literaturze, szczególnie w poezji. Negowanie wszelkiej literackości doprowadziło do literackiego nihilizmu i szablonowości — przede wszystkim w technice. Asejew był gorącym zwolennikiem „Lefu“. W r. 1926 „Lef“ został zreformowany (zmieniając przy tym nazwę na „Nowyj Lef“), zaś w r. 1929 powstał „Ref“ („Rewolucyjny front sztuki“), który rozpadł się w r. 1930 (po wycofaniu się z tego grona Majakowskiego).

Z grona „Lefu“ pochodził poeta S z y m o n K i r s a n o w (ur. 1906), autor zbiorów wierszy futurystycznych „Priceł“ (1926), „Opyty“ (1927) i in. Kirsanow zajął wyraźnie pozycję prorządową; w późniejszych lirykach i poematach, nprz., „Piatiletka“ (1930), wykazał jedynie umiejętność formalną. Co się zaś tyczy treści, poeta stanął na pozycji oficjalnego komunizmu. Jego współtowarzysz, S e r g i u s z T r e t j a k o w (ur. 1892), kojarzy rodzime motywy syberyjskie z poezją agitacyjną moskiewską. „Żelazna pauza“ (1919), „Jasnysz“ (1922) i in. zbiory poezji są obecnie zapomniane. Słynny teoretyk „Lefu“, który występował obok W. Szkłowskiego, Tretjakow pisywał również poezje o rewolucyjnych Chinach; zbiór tych poezji p. t. „Ryczi Kitaj“ (1926) został przez autora przerobiony na dramat agitacyjny. Tretjakow jest poza tym gorliwym agitatorom, nawołującym w swych szkicach publicystycznych do kolektywizacji gospodarstw rolnych („Wyzow“ 1930), rozbudowy kolejnictwa

(„Ludzi na relsach“ 1933) i t. p. Jest to „literatura faktu“, którą propagował „Lef“, negujący „literaturę piękną“. Cały ten kierunek był raczej objawem upadku poezji, która powoli traciła swe uprzywilejowane stanowisko, nie zważając na setki młodych poetów.

Tradycja symbolizmu była zbyt żywotną, aby ulec jakimkolwiek zmianom. Spośród dawnych symbolistów niektórzy wstąpili do literatury dopiero po rewolucji, jak, naprz., przyjaciel Błoka — W i l h e l m Z o r g e n f r e j (ur. 1882), autor zbioru liryk „Strastnaja subбота“ (1922). Piękna tradycja wierszopisarstwa posiadała zwolenników wśród epigonów symbolizmu; należy do nich M a r i a S z k a p s k a j a, która ograniczyła się do tematów o pięknie macierzyństwa i w kilkudziesięciu zbiorach poezyj („Mater Doloroza“ 1921 i w. in.) ogłosiła drukiem setki liryk. Szkapskaja walczyła w latach ostatnich o indywidualizm, trzymając się na uboczu (zbiór „Sama po siebie“ 1930); jednakże uległa kolektywnej agitacji „pięciolecia“ i ujęła w prozie nowe nastroje („Woda i wietery“ 1931 — szkice o Dalekim Wschodzie).

Szereg poetów trzeciorzędnych z czasów przedwojennych przyłączyło się do chóru piewców nowej epoki, jak B a z y l i K n i a z i e w (ur. 1887), który poświęcił zwycięskiej władzy robotniczo-włóściańskiej nie jeden zbiór liryk („Krasnoje jewangelije“ 1918 i in.).

Spełży na niczym marzenia poetów-włóścian w rodzaju Klujewa lub Jesienina o możliwości pogodzenia w poezji dawnej przeszłości staroruskiej z terażniejszością, która zaintonowała pośród pól zbożowych międzynarodówkę. Obrazy, związane, z prawosławno-włóściańską Rosją, zostały wycofane z obiegu. Spośród poetów-włóścian przedrewolucyjnych pozostało niewiele. Kłyckow zabrał się do prozy i oprócz zbioru słabych poezyj „W gostiach u żurawlej“ (1930) wydał szereg wartościowych powieści z życia wsi i prowincji za czasów wojennego komunizmu i lat następnych: „Sacharnyj niemiec“ (1925), „Czertuchinskij bałakir“ (1926) i in. Poetka symbolistka M a r i e t t a S z a g i n i a n (ur. 1888), której zbiór liryk „Orientalia“ (1913) zawiera utwory nacechowane kla-

syczną prostotą, porzuciła po rewolucji lirykę dla prozy. Jej nowele, szkice i rozprawy na tematy z zakresu muzyki i estetyki, które się ukazywały przed rewolucją, były mało znane. Lata wojny światowej i rewolucji przekształciły psychikę poetki. Spośród mnóstwa jej utworów znajdujemy dwa romanse kryminalistyczne, wydane pod pseudonimem „Jim Dollar“: „Mess-Mend“ (1924) i „Lory Lane“ (1925), osnute na tle rzeczywistości sowieckiej, poza tym szereg nowel i romansów oraz utwór społeczno-ideologiczny p. t. „Pieremiena“ (1924), obrazujący rozkład przedwojennego poglądu na świat. Ormianka z pochodzenia, Szaginian poświęciła szereg utworów z okresu „pięciolecia“ zagadnieniom swego kraju, jak: „Sowietskoje Zakawkazije“ (1931), powieść na tle budowy hydro-centrali elektrycznej w Armenii p. t. „Gidrocentral“ (1931) i in. Szaginian jest również wnikliwym krytykiem, opierającym swe sądy na poczuciu piękna utworów literackich.

Upadek techniki wierszopisarskiej przybrał charakter katastrofalny po r. 1929; poezja była raczej tolerowana, niż popierana, będąc objawem indywidualizmu i warunkowego idealizmu jako twórczość obrazowa. Liryzm ten brał początek na gruncie nastrojów cyganerii literackiej. Los Jesienina stał się jaskrawym przykładem, który wywołał liczne naśladownictwa i zagrażał trwałości powszechnego optymizmu, niezbędnego przy odbudowie nowego życia w nowych warunkach. Ze względów ogólnopaństwowych, społecznych i literackich liryka stawała się coraz to bardziej niebezpieczniejszą. Do literatury rosyjskiej lat dwudziestych wkroczył „werterizm“.

Pięciolecie 1919-24 w literaturze rosyjskiej było przełomowym. Twórczość literacka, tematowo związana z wojną domową na tle wojny światowej, wytwarzała nastroje romantyczne. Ze względu na formę utwory prozaików, którzy ilościowo i jakościowo przewyższali poetów, miały charakter raczej ornamentacyjny i stylistycznie wyszukany. Artyzm utworów Pilniaka, który głosił poza tym swoiste poglądy słowiano-filsko-bolszewicko-anarchistyczne, był zbyt skomplikowanym. „Bractwo Serapiona“ przodowało w ornamentacyjnej noweliście. Ornamentalistyka zasłaniała jednakże psychikę człowieka współczesności, negowanie zmian w poglądach, artyzm

literatów nowej epoki z uszczerbkiem dla utylitarnych jej dążeń powodowały reakcję. Od literatów zażądano ujawnienia przemienienia twórczego w dziejach terażniejszości. Młodsza generacja poetów i prozaików proletariackich również nie stała na poziomie, operując hasłami i obrazami jaskrawo-rewolucyjnymi, zasłaniającymi nieudolność techniczną.

Rewolucja społeczno-polityczna i państwowo-narodowa nie pociągnęła za sobą rewolucji w sztuce, to zn. przekształcenia tradycji. Nowe zadanie, postawione przed nową literaturą, powinno było być rozstrzygnięte przez samą współczesność. W równej mierze nie mógłby wystarczyć patriotyzm sowiecki, hasła agitacyjne i t. p. Wojna domowa została zakończona; nawoływanie do pokonania frontów licznych przeciwników powinno było ustać. Rozpoczęła się rozbudowa i odbudowa nowej rzeczywistości.

„Nowa polityka ekonomiczna“ („Nep“), która rozczarowała konsekwentnych ideologów komunizmu, będąc podyktowana przez Lenina, otwierała w latach 1921—22 nowe możliwości. W życiu sowieckim znalazły wyraz dodatnie i ujemnie strony psychiki ogólnoludzkiej, której prozaicy z lat „wojennego komunizmu“ nie brali pod uwagę.

Wielką zasługą działacza komunistycznego **A l e k s a n d r a A r o s j e w a** (ur. 1890) było wprowadzenie do literatury typu nowego człowieka, pozbawionego wszelkiego bohaterstwa. Arosjew nie krępował się ujawnieniem ponurych stron życia komunistów i tym bardziej inteligentów partyjnych oraz robotników, którzy w nowych warunkach biurokratycznych tęsknią za dawną, spokojną pracą przy warsztatach (zbiór opowiadań o rewolucji 1918—21 „Niedawnije dni“, 1926). Spośród wielu jego utworów „Zapiski Terentija Zabytogo“ (1922) mają nieomal symbolistyczne znaczenie. Autor analizuje psychologię trzeźwego i pracowitego proletariusza-komunistę, który wierzy w piękno i w duszę człowieka rzetelnego i doznaje rozczarowania w swej ofiarnej pracy. Wpatrując się w przeszłość ruchu rewolucyjnego, Arosjew odzwierciedlił z całą bezstronnością pesymizm rewolucjonisty-inteligenta z r. 1905 w romansie „Korni“ (1933).

Nie mniej typowym od Arosjewa jest **M i c h a ł B u ł g a k o w** (ur. 1891), który lata wojny domowej spędził w Kijowie, gdzie skrzyżowały się linie walk pomiędzy najgroźniejszymi kierunkami. Przeżycia osobiste wyrobiły w Bułgacowie sceptycyzm i głęboką ironię w stosunku do ówczesnych dziejów, kiedy to powiedzenie „sic transit gloria mundi“, ośmieszone niegdyś przez Czechowa, miało wszelkie cechy tragizmu makabrystycznego. Zbiór nowel p. t. „Djawoliada“ (1924—6) oraz opowiadania satyryczne świadczą o zamiarach autora w kojarzeniu tragizmu i komizmu na tle ogólnego przewartościowania wartości wszelkiego rodzaju. Nie było dziełem przypadku, że Bułgakow przerobił „Martwe Dusze“ Gogola dla inscenizacji teatralnej i że napisał również opowieść groteskową z czasów sowieckich. W utworze „Biełaja gwardija“ (1924) opowiedział Bułgakow o losach rodziny burżuazyjnej w latach nieustannych przewrotów politycznych na Ukrainie; młode pokolenie, wcielone do armii podczas wojny światowej, szlachetne i rycerskie, przypominające postacie L. Tołstoja, walczy z wrogiem, jak nakazuje przysięga wojskowa, i przypadkowo wychodzi cało oraz wstępuje w nową epokę, uznając jej niezbędną. Przerobiona na dramat, powieść Bułgakowa miała niesłychane powodzenie. („Dni Turbiny“).

Groteskowość humoresek Bułgakowa, przypominająca Gogola, znalazła wyraz w komedii obyczajowej „Zojkina kwartira“ (1927) oraz w utopii (ulubionej formie wypowiedziania się na tematy zabronione urzędowo) p. t. „Rokowyje jajca“ (1925); jest to opowieść o słynnym zoologu, profesorze Persikowie, który wynajduje sposób wylęgania jaj w krótkim czasie, lecz przez pomyłkę dostaje jaja gadów i strusiów. Nie zauważywszy tego, pielęgnuje te jaja, z których wypełzają rozmaite gady i mnożą się w sposób niesamowity. Armia czerwona i inne formacje wojskowe oraz ludność cywilna walczą z tymi gadami; w Moskwie powstaje wrzenie, tłum zabija Persikowa. W końcu jedynie dzięki katastrofie geologicznej gady giną. Ten obraz przewrotu geologicznego naprowadza na myśl o przewrocie politycznym.

W formowaniu się nowej literatury rosyjskiej poważną rolę odegrały nowe miesięczniki literackie. Podczas gdy Moskwa, jako stolica nowej państwowości, była ośrodkiem oficjalnym, którego życie władze kontrolowały bardziej pilnie, Petersburg stał na uboczu. Wydawnictwa mniej uwspółcześnione, jak „Akademia“ albo „Wremia“ („Czas“), mogły powstać właśnie na uboczu, jak również miesięczniki o wiele mniej jaskrawym zabarwieniu politycznym: „Rossija“ („Rosja“ 1922—25), „Russkij sowremiennik“, („Rosyjski współczesny“ 1924). W r. 1924 założono w Petersburgu miesięcznik społeczno-literacki „Zwiezda“ („Gwiazda“). W Moskwie w r. 1921 zaczął się ukazywać miesięcznik „Krasnaja now“ („Czerwona nowina“) pod red. umiarkowanego krytyka A. Woronskiego, któremu w Petersburgu odpowiadał ze względu na ogólnoliterackie nastawienie J. Leźniow. Organem młodych komunistów została „Mołodaja gwardja“ („Młoda gwardia“, od 1923 r.), w krytyce zaś górował miesięcznik moskiewski „Pieczat“ i rewolucja“ („Prasa i rewolucja“, od r. 1921) i in. Od r. 1925 ukazuje się również „Nowyj mir“ („Nowy świat“).

Założone w r. 1919 „Wydawnictwo Państwowe“ („Gosudarstwennoje Izdatelstwo“ — Gosizdat) oraz „Ziemia i Fabryka“ („Zif“), „Priboj“, („Przypływ“), „Myśl“, „Niedra“ („Głębia“), „Krug“ („Kąg“) i in. (powstałe po latach „wojennego komunizmu“) zajmują stanowisko pośrednie.

W latach 1923—25 prowadzono ożywione dyskusje dookoła zagadnień literatury proletariackiej, tradycji literackiej, oraz twórczości literatów nie-proletariackich, czyli t. zw. „współwędrowców“ („poputcziki“). Trockij, Woronskij, Łunaczarskij, Bucharin i Radek stanęli po stronie współwędrowców, krytycy zaś lewicowi w rodzaju Lebediewa-Polanskiego, Olminkiego i dawnych marksistów, Kogana i Friczego, uważali ich za „szkodników“ w literaturze. Lewica w krytyce (Lewicz, Gorbaczow, Awerbach) zaciekle broniła pozycje proletariuszy wobec współwędrowców. Wszyscy ci krytycy byli marksistami z przekonania i uważali literaturę nowego państwa za ostoję zasad trzeciej międzynarodówki. Wprowadzili oni metodę socjologiczną w badaniu dzieł literackich (analizę utworów literackich na podstawie poglądów społecznych i przynależności klasowej autorów).

Chodziło o to, aby stworzyć nową literaturę na podłożu marksistowskim. Walka rozgorzała na dobre. Wzięła w niej udział partia rządząca, która na konferencji w r. 1924 postanowiła nie oskarżać pisarzy, których poglądy nie odpowiadały nastawieniom partii komunistycznej. W r. 1925 postanowieniem partii komunistycznej bolszewików zadeklarowano dyktaturę proletariatu w sprawach kulturalnych, której podlega literatura, lecz ostrzeżono pisarzy proletariackich przed „pychą komunistyczną“; zalecono również nie zbyt natrętnie zwalczać pisarzy włościańskich oraz szanować tradycje „współwędrowców“, jak ochrzcił Trocki pisarzy nie proletariackich. („Rewolucja i literatura“ 1923).

Powstało pytanie: kogo rozumiano pod „współwędrowcami“? Wielu pisarzy należało do tego grona, cieszącego się w ciągu następnego pięciolecia warunkową wolnością w twórczości. Pilniak i członkowie „Bractwa Serapiona“, które po r. 1924 rozpadło się, należeli właśnie do tych upośledzonych, jak również szereg dawnych i nowych pisarzy, zachowujących tradycje artyzmu literackiego wbrew hasłom poetów i prozaików proletariackich, skupionych w „Proletkulcie“ i w „Kuzni“.

Do „współwędrowców rewolucji“ należeli, zdaniem krytyki urzędowo-proletariackiej, wszyscy pisarze, których światopogląd nie był wyraźny. Jednym z haseł rewolucji bolszewickiej było: „kto nie jest z nami, ten — przeciwko nam“. Na tej podstawie zwalczano takich pisarzy przed r. 1925.

Najbardziej jaskrawym spośród nich był E l i a s z E r e n b u r g (ur. 1891), emigrant przed wojną światową, poeta („Stichi“ 1910), tłumacz Villona i poniekąd akmeista. Typowy globtrotter, przedstawiciel międzynarodowej cyganerii literackiej, Erenburg na początku rewolucji komunistycznej opłakiwał Rosję w lirykach („Molitwa za Rossiju“ 1918), odzwierciedlił w poezji nastroje przejściowej epoki („Kanuny“ 1921 i in.); strona techniczna jego wierszy była spokrewniona z techniką akmeizmu i futuryzmu, nastroje zaś opierały się na poglądach społecznych inteligencji. Jako poeta Erenburg jest zapomniany, natomiast proza jego cieszyła się do niedaw-

na olbrzymim powodzeniem tak wśród Rosjan, jak i wśród obcych.

Erenburg jest, zdaje się, pozbawiony wszelkich poglądów; sceptycyzm, którego wyrazem jest płytka ironia, zbliża go do A. France'a, lecz każdy utwór jego wywiera wrażenie, jak gdyby autor zebrał zewsząd wszelkiego rodzaju nastawienia i podawał je w uproszczeniu „ad usum delphini“. Artyzm Erenburga polegał na naśladowaniu innych pisarzy. Wątek każdej opowieści nie jest zbyt skomplikowany, nadając się na felieton, na pogawędkę o rozmaitych rzeczach i raczej o niczym, aby tylko nie nudzić czytelnika. Takie to ujęcie charakteryzuje jego pierwszą książkę, dzięki której zdobył sławę: „Nieobyčajnyje priklučenija Chulio Churenito i jego uczenikow“ i t. d. (1922). Naśladując kompozycję hiszpańskich „novelas picarescas“, Erenburg efektownie opracował tytuły poszczególnych rozdziałów, samą zaś książkę zaopatrzył w obszerny podtytuł, wyliczając uczniów swego bohatera i kraje, w których miały miejsce fantastyczne przygody: Monsieur Delay, K. Schmidt, Mister Cool, Aleksej Tiszin, Ercole Bambucci, Eljasz Erenburg, murzyn Ajsza podróżują w czasie pokoju, wojny i rewolucji, spotykają się w Paryżu, w Mexico, w Rzymie, w Senegal, w Kineszmie, w Moskwie i w innych miejscowościach. Autor potrafił o tym wszystkim opowiedzieć w ramach nie zbyt grubej książki, przy czym zaniechał wątku i podał jedynie błyskotliwe wrażenia ze współczesnego życia. Cała Rosja przeczytała tak porywające dzieło, które nic nie miało wspólnego z posępnymi przeżyciami rzeczywistości, chociaż ta ostatnia przewija się czerwoną nicią przez te „przygody“. Międzynarodowy charakter powieści trafił do przekonania czytelników, których życie nabrało cech fantastycznych, poglądy zaś należało przekształcić na podstawie trzeciej międzynarodówki.

Podróże Erenburga zagranicą również miały charakter fantastyczny; sama postać zdawała się być wybitnie nowoczesną. Konstruktywizm w życiu codziennym i w technice, ogłoszony w następnej książce Erenburga p. t. „A wsio taki ona wiertitsia“ (1922), wydawał się ostatnią zdobyczą kulturalnej Europy, od której zwykli śmiertelnicy byli od szeregu lat cał-

kowicie odcięci. Poczynając od r. 1922 zbiory nowel Erenburga („13 trubok“ 1923 i w. in.) cieszyły się niezmiernym powodzeniem: ironia i groteskowość stały się modne. Większe utwory, jak ujęta w stylu Wellsa utopia „Trust D. E.“ (1923, o zniszczeniu całej Europy), romans w stylu Dostojewskiego „Ziżń i śmierć Nikołaja Kurbowa“ (1923), kinowa powieść „Lubow‘ Żanny Nej“ (1924) i w. in. dawały możliwość zapoznania się z powierzchownym ujęciem przez autora rzeczywistości tak sowieckiej, jak również ogólnoeuropejskiej. Świat Erenburga, zrewolucjonizowany i chaotyczny albo stojący na progu rewolucji i chaosu („Ispanija“ 1932, „Anglija“ 1931 i in.), odpowiadał rzeczywistości, która świadczyła o warunkowości wszystkiego na świecie. Teorie warunkowości czasu i przestrzeni Einsteina oraz dziejów historycznych — Spenglera były przed r. 1924 bardzo popularne w Rosji. Zagadnienie zagłady kultury europejskiej było postawione w związku z dziełem Spenglera na porządku dziennym również przez filozofów-idealistów rosyjskich (Berdiajew). Relatywizm miał wszelkie dane rozwoju w ciągu przejściowego pięciolecia życia sowieckiego. Pisarze-emigranci opuścili Rosję pod bezpośrednim wrażeniem lat przejściowych; w swych dziełach literackich ujmowali oni w ciągu następnego dziesięciolecia dawne przeżycia z rzeczywistości rosyjskiej. Ta rzeczywistość była fantastyczną, życie zbyt często zdawało się być koszmarem. Nic dziwnego, że w powodzi tłumaczeń z języków obcych największym powodzeniem cieszyły się powieści i romanse fantastyczne albo t. zw. nowele przygód.

Oryginalna twórczość literacka w Rosji obfitowała w utwory tego rodzaju, poczynając od Erenburga i Szkłowskiego a kończąc na Bobrowie („Specyfikacja idytolu“), Katajewie („Wyspa Ehrendorf“) i Ławreniewie („Upadek republiki Itl“) oraz romansach kryminalnych o charakterze międzynarodowym poetki Szaginian. Było to objawem ucieczki pisarzy i czytelników przed rzeczywistością.

Epoka walk na rozmaitych frontach znalazła swoje odbicie w nowelach I z a a k a B a b l a (ur. 1894). W r. 1916 umieścił kilka nowel w „Latopisie“ Gorkija; lata wojny domowej i następnie czasy „Nepu“ spędził w armii

czerwonej i na rozmaitych stanowiskach urzędowych. Dopiero w r. 1924 wydrukował kilka nowel w „Lefie“, wydał parę zbiorów opowiadań i zdobył sobie sławę cyklem nowel w wyprawie armii Budionnyja do Polski w r. 1920, p. t. „Konarmija“ (1916). Sam Budionnyj zaprotestował przeciw rzeczowemu nastawieniu autora. Sceptyk w rodzaju Erenburga, Babel w owych opowiadaniach przesycił ironią dzieje niedawnej przeszłości, unikając wątku i zestawiając oderwane, jeden od drugiego, epizody wyprawy. Nie szczędził przy tym patosu i operował hiperbolami. Całość wywierała wrażenie romantycznego ujęcia krwawych i okrutnych wydarzeń, kiedy to fizjologiczna strona życia i kontrastowe obrazy realistyczne składają się na ogólne tło bohaterskich wyczynów. Taki to jednostronny obraz wojny oddał Babel, stylizując raczej, niż opisując, i umiejętnie wykorzystując napięcie rytmiczne potocznej mowy swych postaci.

Wrażenie niewiarogodności wywiera zbiór nowel, których tematy są zaczerpnięte z życia ghetta Odessy, rodzinnego miasta autora („Istorijszja mojej gołubiatni“ 1926). Dynamizm tragicznych obrazów z życia Żydów odeskich zasłania nastroje liryczne, które mimowoli znajdują objaw w powieściach, przypominających nowele i dramaty autorów żydowskich, jak S. Juszkiewicz i w. in.

Właściwy autorowi romantyzm był powodem powstania w jego dziełach niewiarogodnie-jaskrawych i przesadnych postaci bandytów odeskich, jak słynny Benia Krik (w powieści kinowej pod tymże tytułem, 1926). Rzeczą charakterystyczną jest, że w nowej epoce życia sowieckiego Babel nie znalazł nic godnego uwagi i po r. 1927 zupełnie zamilkł.

Twórczość Babela jest związana z poromantycznym okresem rewolucji w literaturze. Z ową epoką są związane również powieści Lidii Sejfullinej (ur. 1889). Jako aktorka zespołu teatralnego zwiedziła całą nieomal Rosję, po czym została nauczycielką szkoły wiejskiej na Syberii, gdzie rozpoczęła swą pracę literacką. Tematy do opowieści czerpała z życia syberyjskiego i potrafiła nakreślić szereg postaci o jaskrawych charakterach. Nędza, dzikie obyczaje i ciemnota kolidują w utworach Sejfullinej z jędrnością charakterów

i silną wolą chłopów syberyjskich, z zaciętością w walce o życie. Pod tym względem typową powieścią jest „Peregnoj“ (1923). Główny jej bohater, bolszewik, prezes miejscowej gminy (wokispołkom) Sofron, ginie po bohatersku ze swymi towarzyszymi. Sofron jest jeszcze ciemnym chłopem, pali bibliotekę, uważając ją za szkodliwą, i razem z innymi zabija lekarza miejscowego, ponieważ tamten jakoby nadaje przez piorunochron wiadomości kozakom. Tak samo ciemnym i okrutnym jest życie miasta prowincjonalnego („Nojew kowczeg“ 1923). Powieść p. t. „Prawonarusziteli“ (1922) jest historią życia chłopaka, biorącego udział w walkach po stronie tak czerwonych, jak i białych, wałęsającego się bez dachu nad głową, dopóki niejaki Martyszow, pedagog z zamiłowania, nie bierze go razem z innymi dziećmi do swej kolonii dla chłopców, gdzie wszyscy stają się uczciwymi ludźmi. Słynna opowieść „Wirineja“ (1925) ma za bohaterkę kobietę syberyjską, odrodzoną przez rewolucję, nadającą sens istnieniu.

Każdy utwór tej pisarki jest nacechowany prostotą i dynamizmem; mowa, zwarta i jaskrawa, mimo braku wszelkich wyrazów regionalnych syberyjskich. Dzieła Sejfullinej z lat następnych poza powieścią o dziecku, wychowanym w warunkach komunistycznych, nie wzbudziły zainteresowania; w tym utworze ujawniono zagadnienie rozłamów pomiędzy starym, a młodym pokoleniem i naświetlono szereg rozbieżności w psychice dzieci („Gania“, 1934). Mimo utalentowanego ujęcia każdego z zagadnień, jakie podnosi Sejfullina w swych późniejszych utworach, nie osiągnęła ona nigdy tak wysokiego poziomu, jak w swych pierwszych nowelach.

O chaotycznym życiu wsi rosyjskiej w latach rewolucji opowiedział w licznych utworach Aleksander Jakowlew (ur. 1886), mało znany literat z czasów przedrewolucyjnych. Rewolucjonista z ducha, Jakowlew jest uważany obecnie za klasyka w literaturze sowieckiej dzięki opowieści o przewrocie bolszewickim p. t. „Oktiabr“ (1923) oraz dramatycznej noweli o głodujących włościanach p. t. „Tiernowyj wieniec“ (1923). Inne utwory jego, jak np. reportaże, napisane w związku z „pięcioleciem“, są mniej udane. W tych ostatnich

Jakowlew opisuje wyprawę z r. 1928 na lodołamaczu „Małygin“ („Siewier“ 1932), rozwój papierni „Sokół“ koło Wołody („Udarnyj Sokół“ 1931) oraz rozbudowę industrializacji na Wołdze w latach 1931—2 („Bolszaja Wołga“ 1933).

Pochodząc z warstwy robotniczej, Jakowlew był przed r. 1929 zaliczony do „współwędrowców“. Taki sam los spotkał robotnika i uczestnika wojny domowej S e r g i u s z a S e m i o n o w a (ur. 1893), którego opowieść „Głód“ (1923) jest szerokim obrazem ginącego z głodu Petersburga w pierwszych latach rewolucji, kiedy cała ludność była pochłonięta fizjologiczną potrzebą przedłużenia nędznego życia, będąc pozbawiona chleba, opału, a nawet wody i światła. „Głód“ Semionowa jest poniekąd obszernym komentarzem do słynnej noweli Zamiatina „Jaskinia“. Ze względu na ogólne pesymistyczne nastawienie Semionowa, nie jest on lubiany przez krytyków. Ostatnia jego książka „Ekspedycja na Sibirakowie“ (1933) stanowi poważną pozycję w obszernej literaturze reportażowej z okresu „pięciolecia“. Popularność Semionowa wśród czytelników przebrzmiała jednocześnie z epoką „wojennego komunizmu“.

Przeżycia z lat 1914—21 były zbyt jaskrawe, owa epoka była zbyt okrutną, aby pisarze w ciągu szeregu lat nie wracali ciągle do tematów o wojnie światowej i domowej, w której wielu z nich brało udział. A l e k s a n d e r M a ł y s z k i n (ur. 1890), były marynarz, jest przykładem tego rodzaju prozaika. Swe opowiadania umieszczał w miesięcznikach od r. 1914, jednakże dopiero w r. 1923 zdobył popularność dzięki swej epopei w prozie „Padienije Daira“. Dair — to cudowny, bogaty i piękny kraj: półwysep krymski, który w r. 1920 został zdobyty przez armię czerwoną, która przez Porekop uderzyła nawałnicą na broniącą się bohatersko armię Wrangla. Małyszkin, jako uczestnik walk, zachwyca się poetycko-romantyczną stroną tej wyprawy, lecz nie operuje hiperbolami, oraz kontrastującymi obrazami, jak Babel w swej „Konarmii“. Autor z prostotą opowiada, jak czerwone wojska, pozbawione zasobów technicznych, pragnęły zdobyć „bogaty Dair“ liczącą przewagą, broniący zaś ten kraj bohaterzy uosabiali swym zwartym gronem wysoką kulturę, technikę i w patosie

nierównej walki ginęli za Rosję. Naturalizm w kojarzeniu z poetyckością wywiera wrażenie, jakgdyby z całą bezstronnością autor odczuł potęgę wypadków historycznych i stworzył jednocześnie legendę o bohaterstwie obydwu walczących stron.

Wrażenie osobiste Małyszkin oddał również w szkicach „Wokzały“ (1923), w których zawarł przeżycia z lat 1914—19, nie wiążąc je w jedną całość i z łatwością prowadząc czytelnika ze środowiska miasta powiatowego na front i z powrotem.

Ostatnim dziełem Małyszkina, mającym wartość literacką, jest opowieść „Sewastopol“ (1931) na modny temat ustosunkowania się inteligencji do rewolucji. Marynarz Szelechow, pochodzący z rodziny inteligenckiej, przeżywa dzieje rewolucji i, odczuwając oderwanie od ludu, pojednywa się duchowo dzięki swej szczerości z olbrzymą rzeszą proletariatu.

Podczas gdy Małyszkin opowiadał o marynarzach floty czarnomorskiej, inny uczestnik wojny domowej, prozaik petersburski, B o r y s Ł a w r e n i e w (ur. 1894) poświęcił szereg utworów dziejom rewolucji wśród marynarzy na Bałtyku. Czołowym bohaterem jego słynnej noweli „Wietier“ (1924) jest marynarz - anarchista, który przechodzi rozmaite koleje w czasach rewolucji i zostaje komunistą - rewolucjonistą. Bohaterami kilku innych nowel Ławreniewa o wojnie i o rewolucji są wyłącznie marynarze-anarchiści. Taki sam charakter postaci cechuje dramat „Miatież“ (1927). W sztuce tej tematem jest wykrycie konspiracji byłych oficerów marynarki w przededniu przewrotu bolszewickiego. Fantastyczna nowela „Padenije respubliki Itl“ (1926) jest romantyczną interpretacją wojny na południu Rosji, o której opowiedział Małyszkin.

Ławreniew jest doskonałym stylistą; mowę obrazową wyrobił w ciągu lat kilku, pisując wyłącznie poezje. Jest on również obeznany z literaturą europejską. W swej noweli fantastycznej naśladował „Wyspę pingwinów“ France'a. Nie mniej fantastycznym jest opowiadanie Ławreniewa „Sorok pierwyj“ (1924): dziewczyna-komunistka, z oddziału partyzantów, bierze do niewoli białogwardzistę, zakochuje się w nim, jednak-

ze poczucie obowiązku przewyższa uczucie miłości: dziewczyna zabija swego jeńca. W związku z „pięcioleciem“ napisał Ławreniew reportaż z manewrów floty bałtyckiej, które odbyły się na jesieni r. 1930 („Tak dierżat!“ 1931).

Nie mniej doświadczonym literatem, niż Ławreniew, jest Włodzimierz Lidin (ur. 1894). Jego nowele z czasów przedrewolucyjnych w stylu Czechowa nie miały powodzenia. Lidin opowiadał o upadku warstwy ziemiańskiej, będąc tematowo związany z Buninem i Zajcewem. Po przewrocie bolszewickim wstąpił do literatury jako doświadczony pisarz; nie mniej naśladował styl starszego od siebie Zamiatina. Zbiór nowel o głodujących, nędznych i opieszałych w czasie rewolucji obywatelach p. t. „Myszinyje budni“ (1922) jest cyklem tragedii nieznanymi ofiar okrutnej codzienności. Ulegając wpływowi Zamiatina, Lidin dążył do wyrobienia stylu ornamentacyjnego. Życie nasuwało każdemu pisarzowi ówczesnemu niezliczoną ilość tematów, materiał gromadził się sam przez się. Nie dziw, że dziesiątki nowel i opowiadań Lidina, napisanych po ukazaniu się pierwszego zbioru, cechuje swoiste ujęcie wrażeń i przeżyć, które autor odzwierciedlił w obfitej twórczości. Podobnie do Pilniaka i niektórych „Serapionowców“ Lidin unikał wątku, ograniczając się do określenia ornamentacyjnych charakterystycznych szczegółów. W ten sposób została napisana książka o powojennej Europie „Morskoj skwozniak“ (1932), przy czym autor odmalował swe własne doświadczenie z podróży po Europie i po całej Rosji. Uwypuklając drobnomieszczańskie poglądy Europejczyków, pisarz określa nastroje rewolucyjne rosyjskie jako powiew świeżego powietrza od morza.

W cyklu „Powiesti o mnogich dniach“ (1922) Lidin opowiedział o życiu rosyjskim w roku rewolucji (1917) i na tym epokowym tle — o szarych ludziach, o codzienności z jej nikłą treścią i pospolitością.

Mistrzowskie ujęcie wrażeń z dalekiej północy w cyklu szkiców „Nord“ (1925) polega do pewnego stopnia na nastrojach romantycznych. Podobnie do szeregu pisarzy z romantycznego okresu rewolucji, Lidin jest przede wszystkim mistrzem zwężonej i krótkiej noweli; mając zamiar napisania ro-

mansu, stwarza cykl nowel wbrew własnej chęci. Książka „Idut korabli“ (1926) jest szeregiem powieści: o defraudacji kasjera Głotowa, o życiu dyrektora Kostrowa, o wyprawie polanej i t. d. W powieści „Ostupnik“ (1927) student Bersonow, optymista z natury, ma zamiar uciec z Rosji razem z przyjacielem Swerbejewem, lecz wraca do Moskwy i opowiada o swych przestępnych zamiarach. Jest to jeden z licznych objawów t. zw., „patriotyzmu sowieckiego“.

W ciągu „pięciolecia“ Lidin udał się na Daleki Wschód, skąd przywiózł zbiór szkiców („O Dalniem Wostokie“ 1932) oraz szeroki obraz rozbudowy industrialnej na Dalekim Wschodzie „Wielikij ili Tichij“ 1933). Nie zależnie od podtytułu „romans“, to ostatnie dzieło pisarza jest zbiorem szkiców. Wrażenia z podróży na Zachód ujął Lidin w ten sam sposób („Mogida niezwiastnego sołdata“ 1923): opisał Paryż, drobnomieszczańskie poglądy Francuzów, życie Europy powojennej, przesiąknięte zbytecznymi przesądami codzienności i t. p. Uczestnik wojen światowej i domowej, Lidin dał w swej twórczości wyraz wszystkiemu, co drogą osobistego doświadczenia wyłoniło się na powierzchnię życia po tragicznych latach, które były wstępem do nowej epoki historycznej.

Wojna i rewolucja spowodowały w całej Rosji przekształcenie ideologiczne, etnograficzne i twórcze. Podczas gdy runęło w przepaści tyle pojęć, od wieków nietkniętych, samo przez się w chaosie zamętu skład warstw społecznych uległ gruntownemu przekształceniu. Nie mniej ugruntowanym było przekształcenie pojęć geograficznych: nprz., prowincjonalne ośrodki odgrywały czasem poważniejszą rolę, niż stolice. Z prowincji wtargnęły do Moskwy i Petersburga nowe rzesze pisarzy. Ws. Iwanow, Sejfullina i in. zjawili się wśród literatów stołecznych jako przedstawiciele Syberii; Babel i w. in. — jako rdzenni obywatele Odessy i t. d. Do literatury wtargnął regionalizm wraz z galerią typów poszczególnych prowincyj na tle swoistej natury i nie mniej swoistego życia. Zresztą, jeszcze przed wojną regionalizm ten znalazł dobitny wyraz w realizmie.

Po rewolucji poszczególne prowincje obdarzały stolicę szeregiem wybitnych pisarzy. Riazan, nprz., było miastem

rodzinnym nieprzeciętnego prozaika S e r g i u s z a B u d a n c e w a (ur. 1896), autora słynnego romansu „Miatież“ (1925) o ciekawej kompozycji i bardzo zawikłanej formie literackiej. Wiele z utworów Budancewa ma za temat konflikt moralny socjalisty-rewolucjonisty z urzeczywistnieniem jego marzeń wywrotowych w formie przewrotu, na czele którego stanęli bolszewicy. W tym czołowym utworze bohaterami są rewolucjoniści; poglądy tych inteligentów-anarchistów pozostają w rozbieżności z ideologią rewolucji proletariackiej i z formą dyktatury. Niejaki Kałabuchow - Preobrażenski nie może się pogodzić z takim stanem rzeczy. Widocznie autor miał tu na myśli typ słynnego Borysa Sawinkowa, autora noweli „Koń płowy“ („Koń błedny“, 1908). Bohater zostaje partyzantem, bezapelacyjnym lekkoduchem dzięki temu, że jest wychowany na romantycznym anarchizmie w stylu Andrejewa. Jego przyjaciel, były oficer Siewerow, nie rozumie nowej ideologii. Siewierow ginie w więzieniu po rozbiciu powstania. Jedyną siłą twórczą, zdaniem Budancewa, są bolszewicy. Ich dowódca, Bołtow został ujęty schematycznie jako bohater - komunista. Pomijając liczne nowele Budancewa, należy zwrócić uwagę na jego obszerną „Powieść o stradanijach uma“ (1931), uważaną przez krytykę sowiecką za utwór kontrrewolucyjny. Autor wprowadza czytelnika do środowiska idealistów-rewolucjonistów rosyjskich lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia. Hercen, jego tygodnik polityczny „Dzwon“ („Koło“), życie rosyjskich emigrantów w Szwajcarii — wszystko to składa się na tło utworu Budancewa jako obraz epoki marzeń romantycznych. Na tym tle ukazuje się młody uczoney Grekow, który po zgonie ukochanej żony pragnie popełnić samobójstwo. Tak samo, jak w „Powstaniu“ (Siewierow — pesymista, Kałabuchow zaś — optymista), autor przeciwstawia niedoszłemu samobójcy przyjaciela, Kazarina, żywiołowego optymistę. Rzeczą znamioną jest analiza stanu psychicznego Grekova, któremu się zdaje, że jest uwięziony i że przebywa za kratami, co nasuwa myśl o analogicznym położeniu każdemu myślącemu czytelnikowi sowieckiemu.

Po ukończeniu wojny domowej codzienność, z niezbędnymi nastrojami przeciętnego mieszczaństwa, zapanowała w ży-

ciu sowieckim, i to tym bardziej, że „nowa polityka ekonomiczna“ otwierała ku temu szerokie możliwości.

Świetnie potrafił ująć te i następne czasy Zoszczenko w swych groteskowych nowelach, noszących charakter zdjęć migawkowych.

Pantelejmon Romanow (1884—1938) w niezliczonej ilości humoresek opracowywał po dziennikarsku wydarzenia codzienności. W trzecztomowej opowieści „Ruś“ (1923-6) odmalował stan społeczeństwa rosyjskiego na progu fatalnej wojny światowej, w innych zaś opowiadaniach opracowywał po dziennikarsku wydarzenia groteskowe na tle analizy przeżyć ludzi dnia dzisiejszego w Rosji, kiedy to uczucie miłości, narówni z innymi, zostało wycofane z obiegu i zastąpione zagadnieniem funkcji płciowo-fizjologicznej. Zbiór nowel „Bez czeriomuchi“ (1927) i w. in. dają wyraz sceptycznego, ironicznego, a nawet głęboko-pesymistycznego stosunku autora do tych, którzy samych siebie upośledzili.

Ograniczoności beletrystycznej twórczości Romanowa, mającej zbyt jednostajny charakter, można przeciwstawić pełne werwy utwory Walentego Katajewa (ur. 1897), pochodzącego z Odessy i używającego niezmiernej ilości prowincjonalizmów rodzimego miasta. Spośród szeregu utworów humorystycznych Katajewa zwraca na siebie uwagę powieść o dwóch niezwykłych z zarazem szarych ludziach p. t. „Rastracziki“ (1927), mająca charakter „romansu przygód“ i przypominająca nieco „Martwe Dusze“ Gogola. Defraudanci podróżują po stolicach i prowincji, natrafiając na przygody i stykając się z najrozmaitszymi ludźmi, przy czym stale wychodzą bez szwanku, dopóki nie zostają przypadkowo aresztowani. Inny romans o przygodach, mający zabarwienie fantastyczne z czasów romantyzmu niemieckiego p. t. „Ostrow Erendorf“ (1924), jest opowieścią o tragedii ojca, który zostaje porzucony na pastwę losu przez syna, byłego oficera, przeżywającego rozmaite wydarzenia życiowe. Powieść „Wremia, wperiod“ (1932), przerobiona w r. 1933 na dramat, odzwierciedla optymizm „pięciolecia“. Katajew opowiada o Magnitogorsku, podaje szereg szczegółów technicznych i podkreśla amerykańizm technicznej rozbudowy Rosji. W tym bojowo-szturmowym utworze

Katajewa figurują zarówno gorliwi zwolennicy rozbudowy przemysłowej, jak i opozycjoniści. Do tych ostatnich należy na początku opowieści amerykański inżynier, który wkrótce przekonywuje się o słuszności nastawienia państwowego republiki robotniczo-włściańskiej.

Katajew jest również świetnym dramatopisarzem: przerobił na scenę „Defraudantów“ i „Czasie, naprzód“, oraz napisał doskonałą komedię z życia młodzieży sowieckiej „Kwadratura kruga“ (1929), w której odtworzył prawdziwą tragedię t. zw. „komsomolców“, pozbawionych wszelkiej racji pojęć ogólnoludzkich. Te pojęcia zwyciężają teorię, daleką od życia i stojącą na przeszkodzie najprostszym warunków ludzkiego istnienia. Ostatnio wydany utwór Katajewa „Bielejet parus odinokij“ (1935) jest opowieścią o dwóch chłopakach: Gawrik i Pietia ukrywają w r. 1905 marynarza ze zbuntowanego pancernika „Potiomkin“, Żukowa, i dają mu możliwość ucieczki do Rumunii. Akcja rozwija się na tle Odessy i morza, którego błękit kojarzy się w pamięci z wierszem Lermontowa, będącym tytułem powieści. Katajew po mistrzowsku rozwija zawiślany wątek i subtelnie ujmuje postacie dwu chłopców: syna urzędnika i syna biednego rybaka, marzących razem o romantycznych przygodach.

Ta powieść świadczy o poetyckim talencie Katajewa, zbliżonym do prozy Bunina. Natomiast kunszt satyryczny tego pisarza przypomina Gogola.

Wpływ Gogoła daje się odczuć również w szeregu utworów *S e r g i u s z a Z a j a i c k i e g o* (ur. 1873), przede wszystkim w opowieści „Bakłażany“, (1927). Jest to nazwa wyimaginowanej wsi ukraińskiej, której życie w r. 1925 niczym się nie odróżnia od przedwojennego: cerkwi są przepełnione, mieszkańcy są zabobonni i niewiadomo w ogóle, co się dzieje dookoła na świecie. Groteska Zajaickiego zawiera również elementy tragizmu w stylu romantycznym. Spokój życia mieszczuchów jest pozorem, wszyscy czekają na watahy Machna. Inne opowiadania tegoż autora również przypominają Gogola, jak „Sjedobnyje kasztany“ (1928) — nowela z życia kościoła prawosławnego w nowych warunkach.

, Charakterystycznym objawem literatury rosyjskiej na terytorium związku sowieckiego są utwory, pisane kolektywnie. Elias z Ilf (Fajnzilber) i Eugeniusz Petrov, pracując razem, wydali romans - groteskę „Dwienadcat' stuljew“ (1928), przypominającą „Defraudantów“. Rzecz dzieje się w zapadłym mieście, gdzie były marszałek szlachty Worobijaninow i lekarz-kombinator Ostap Bender poszukują brylantów zmarłej teściowej Worobijaninowa, schowanych w jednym z 12 krzeseł garnituru mebli, które trafiły do rozmaitych ludzi. Na tym tle rozwija się ożywiona akcja utworu, pełna przygód. Okazuje się, że brylanty odnalazł dozorca klubu kolejowego i za pieniędzy, uzyskane ze sprzedaży kamieni, został wybudowany nowy gmach klubowy. W powieści tychże autorów „Zołotoj tielonok“ (1933) występuje tenże kombinator Bender, przeżywający w następstwie chęci zysku rozmaite przygody. Ideą przewodnią jest pogląd, że pieniądze tracą swą wartość, o ile nie dają możliwości wykorzystania ich symbolicznej i realnej władzy nad ludźmi.

W latach 1924—25 krytyka sowiecka tak prawicowa, jak tym bardziej lewicowa zabierała głos w dyskusji, mającej charakter społeczny: w olbrzymiej produkcji literackiej zbyt rzadko można było natrafić na postać bohatera nowej epoki. Lata wojny i rewolucji wywołały raczej obraz kolektywu ludzkiego. Tematów i materiału było zbyt dużo, każdy utalentowany pisarz nie mógł nadażyć za rozwojem życia. Poza tym w prozie rosyjskiej powstały zagadnienia formy: uwaga pisarzy została skierowana na zagadnienia stylu. Pilniak i „Bractwo Serapiona“ kultywowali w owym pięcioleciu (1919—24) stylizatorstwo pod wpływem Zamiatina, Remizowa i Bielyja, co wskazywało na żywotność pierwiastków epoki symbolizmu.

Nie należący do „Bractwa Serapiona“ Leonid Leonow (ur. 1899), syn pisarza-włościanina drugiej połowy w. XIX z otoczenia Surikowa, również kroczył drogą stylizatorstwa. Od lat młodości pisywał poezję i dopiero później przeszedł do prozy. Pierwsze opowiadanie Leonowa „Buryga“ (1922) jest napisane w stylu baśni ludowej. Następny utwór p. t. „Tuatamur“ (1924) jest piękną nowelą stylizowaną, ujętą jako fantastyczne notatki autobiograficzne wodza

Tatarów o pierwszej wyprawie tatarskiej na Ruś i o krwawej bitwie nad rzeką Kałką w r. 1224. Jednocześnie ze stylizowaną nowelą Leonow opracował jeszcze kilka innych nowel wschodnich, jak poetycko-ujęty szkic osnuty na liryce Lewantu p. t. „Chalil“ (1924). Można to nawiązać do swoistego słowianofilstwa i azjatyizmu Pilniaka. Trzy przepiękne bajki Leonowa, których mowa obrazowo-rytmiczna przypomina styl Remizowa, są dowodem wpływu E.-T.-A. Hoffmanna: „Dierewiannaja korolewa“, „Bubnowyj walet“ i „Walina kukła“, wydane pod tytułem pierwszej z nich w r. 1923, zawierają opowiadania o fantastycznych przeżyciach szachisty w ciągu kilku wieczorów, gdy nad wygłodniałym w latach „wojennego komunizmu“ miastem szaleje zamieć, następnie — o miłości romantycznej dziewczyny i wreszcie — o fantastycznym losie lalki. Pomędzy płaszczyznami rzeczywistości a marzeń powstaje łączność tak subtelna i głęboka, że ten tryptyk nowel pozostaje „Ding an und für sich“ we współczesnej literaturze. Leonow był przez dłuższy czas stylizatorem. W noweli o ruchu rewolucyjnym w zapadłej wsi Pietuszichino p. t. „Pietuszichinskij prołom“ (1923) wykorzystał t. zw. „skaz“, opowiadając o tragedii zagłady dawnej Rusi klasztorów, prostej wiary i patriarchalnego życia wśród zbożowych pól.

Powieść „Zapiski Kowiakina“ (1924), w stylu Leskowa i Gogola, również jest stylizacją; prowincja przedrewolucyjna przypomina „Mirgorod“ Gogola, ujęcie zaś wrażeń bohatera z pierwszych lat rewolucji jest zbliżone do nowel Remizowa i Zoszczenki. „Gibiel Jegoruszki“ (1924), nowela w stylu „skazu“, jest powieścią z życia mieszkańców wybrzeży północnej Rosji.

W noweli „Koniec mięłkiego czełowieka“ (1924) Leonow opisał zagładę przedstawiciela inteligencji — uczonego paleontologa Licharewa. Analiza przeżyć tej typowej postaci, trapionej refleksją, przypomina bohaterów Dostojewskiego.

W r. 1924 Leonow wydał obszerniejszą powieść „Barsuki“ na temat ówczesnej walki pomiędzy wsią a miastem i kontrrewolucyjnego ruchu wśród chłopów, skazanego siłą rzeczy na zagładę. Autor oparł rozwój akcji na rozbieżności poglądów braci- kupców: Semiona, typowego bohatera w stylu dramatów

Ostrowskiego, i Paszkę, który zostaje komunistą i kieruje akcją wojskową przeciw buntownikom- „borsukom“, podburzonym przez Semiona z powodu rekwizycji zboża przez władze (prodnałog-prodowolstwennyj nałog - danina żywnościowa). Powstanie zostaje zgniecione. Na tle powieści realistycznej rozwija się analiza psychiki bohaterów, w której również można dopatrywać się wpływu Dostojewskiego.

Wpływu tego autor nie ukrywa; wręcz przeciwnie. Za przykład służy następny większy utwór jego p. t. „Wor“ (1927) — opowieść o komuniście Wiekszynie, który zostaje złodziejem. Analiza psychiki przestępcy pod wieloma względami uzależniona jest od Dostojewskiego. Nawet imię bohatera Mit'ka, przypomina Mitię Karamazowa, psychika zaś jego zawiera pierwiastki stanu duchowego Karamazowa i Raskolnikowa. Czołowa bohaterka, Masza Dołomanowa, przypomina „fatalne kobiety“ Dostojewskiego, inne postacie można porównać do bohaterów Gorkija i Dostojewskiego.

W związku z „pięcioleciem“ Leonow napisał mało ciekawy romans w formie reportażu „Saranczuki“ (1931). „Saranczuk“ jest do pewnego stopnia określeniem technicznym: tłem romansu jest walka z szarańczą w Turkmenistanie.

Walka człowieka z żywiołem stanowi również podłoże drugiej opowieści Leonowa o „pięcioleciu“ p. t. „Sot“ (1931). Tytuł utworu jest nazwą rzeki na północnym wschodzie Rosji, gdzie wśród dzikich lasów budują papierni. Na tle pięknego i surowego krajobrazu rozwija się tragiczna walka dwu światopoglądów — dawnego i współczesnego. Budowa papierni staje się bohaterskim zwalczaniem przeszkód natury i żywiołu opornych „szkodników“ (wrediteli). Powieść kończy się zwycięstwem industrializacji socjalistycznej.

Również z „pięcioleciem“ jest związany romans Leonowa „Skutarewskij“ (1932). Czołowym bohaterem jest uczonego (jak w szeregu innych utworów o „pięcioleciu“), profesor elektrotechniki Skutarewskij, który pracuje oddawna dla dobra industrializacji sowieckiej i nawet został przyjęty niegdyś przez Lenina. Konflikt romansu rozwija się w gronie jednej i tej samej rodziny. Przeżycia duchowe powodują zwrot w psychice Skutarewskiego. Wśród komunistów z jednej strony

i szkodników — z drugiej, Skutarewski gubi się duchowo. Romans z komunistką Żenią, samobójstwo syna, Arseniusza, który rozczarował się w komunizmie, skomplikowane przeżycia — wszystko to doprowadza Skutarewskiego do klęski duchowej, po której następuje odrodzenie.

Ostatni utwór Leonowa „Doroga na okean“ (1935) porusza współczesne zagadnienie t. zw. inteligencji sowieckiej. Leonow bynajmniej nie gloryfikuje bohaterstwa idealizowanych komunistów, jak również nie analizuje zagadnienia sprzeczności pomiędzy warstwą społeczną inteligencji a ruchem rewolucyjnym, urzeczywistnionym przez rewolucję bolszewicką. Odtwarza typowych ludzi nowej epoki. Sam tytuł jest symbolem: główna z czterech stolic nowego świata socjalistycznego ma otrzymać nazwę „Ocean“ i powinna być umiejscowiona w okolicach Szanghaju. Przypomina to nieco poglądy „serapionowców“ a zarazem — „eurazjatów“ na historyczny rozwój Rosji. Jak w olbrzymiej przestrzeni wodnej zostają pochłonięte morza i rzeki, tak nowa stolica świata, mająca powstać po stłumieniu ruchu kontrrewolucyjnego w dolinie Jang-Tse-Kjangu, pochłonie wszystkie prądy świata pracy, który przewycięży wszelkie przeszkody. Ta przyszłość stanowi w utworze Leonowa trzecią płaszczyznę; pierwszą zaś tworzy przeszłość ujęta jako historia budowy kolei Wołżańsko-Retwizanskiej, napisana przez Aloszę Peresypkina, który w swych notatkach opowiedział o wyzysku robotników przez kapitalistów. Drugą płaszczyznę stanowi teraźniejszość: powieść o komisarzy kolei, starym bolszewiku-idealiście Kuriłowie, prowadzącym żywot ascety narówni ze swoją siostrą Klaudią.

Tragizm, wiejący z opowiadań o przeszłości i przyszłości, nabiera w głównej części romansu Leonowa głębszego znaczenia: Kuriłow nigdy nie ujrzy rozkwitu socjalistycznego świata, dla którego pracuje; tak samo nikt nie dożyje do pięknej przyszłości, przeznaczonych dla następnych pokoleń!

Pod wpływem Kuriłowa rozsądna i stanowcza dziewczyna z rodziny, należącej do byłych kapitalistów, Liza Pochwisniewa, staje się zdolną do pracy na dobro przyszłości socjalistycznej. Zakochany w niej uczony Ilja Protoklitow

denuncjuje swego brata, inżyniera Gleba, kontrrewolucjonistę, ukrywającego się pod płaszczkiem komunizmu. Szereg postaci, spośród których nie brak przedstawicieli dawnej epoki kapitalistycznej, stanowią tło rozdziałów romansu Leonowa.

Całokształt twórczości tego pisarza zawiera materiał rzeczowy, który odgrywa poważną rolę w ocenie rozwoju literatury rosyjskiej ostatniego dwudziestolecia. Wówczas, gdy większość utworów o „pięcioleciu“ jest oparta na szczegółowych opisach rozbudowy industrialnej w tej lub owej dziedzinie, w utworach Leonowa na tle rzeczywistości rozwija się życie ludzi, ponieważ ich przeżycia przede wszystkim interesują pisarza.

W latach 1924—5 krytyka słusznie skarżyła się, że pisarze „zapomnieli o człowieku“. Hasła pozostają hasłami. Dopiero Leonow i kilku innych „współwędrowców“ na nowo wprowadzili do literatury analizę psychologiczną. Takim również jest O w a d i u s z S a w i c z, którego pierwsze zbiory nowel zostały wydane w r. 1927. W roku następnym ten pisarz ogłosił drukiem opowieści „Wobrazajemyj sobiesiednik“. Na tle realistycznym Sawicz rozwinął fantastyczne marzenia czołowego bohatera pod nazwiskiem Obydiennyj, to zn. Pospolity. W pospolitej codzienności metafizyczne przeżycia tej postaci nabierają niesamowitych cech. Ten charakter psychologiczny utworów Sawicza zbliżka przypomina Dostojewskiego.

Znacznie starszą od tego pokolenia prozaików jest O l g a F o r s z (ur. 1875). Przed wojną światową pisywała powieści z życia ludu, w czasie wojny należała do ugrupowania „Scytowie“ Iwanowa-Razumnika, po rewolucji zaś zajęła w literaturze rosyjskiej jedno z czołowych miejsc. Dopatrując się w dziejach współczesności odwiecznych przejawów praw historii, Forsz dążyła do wykrycia poza współczesnością jej istotnego sensu, w poprzednich zaś epokach historii Rosji — węzłów, łączących je ze współczesnością.

Opowiadania o życiu szarych ludzi w latach rewolucji, jak: „Obywateli“ (1923) i w. in. oraz współczesna tragedia „Śmiert'Kopernika“ (1918) i szkic z historii rosyjskiego ruchu rewolucyjnego „Kazń Karakozowa“ (1926) mają za podłoże

ogólne poglądy historiozoficzne pisarki. Forsz jest przekonana, że w głębi współczesności zacząła się przeszłość; na świecie niema zjawisk, pozbawionych logicznej tradycji; są to założenia romansów historycznych Forsz.

Pierwszy z nich p. t. „Odiety kamniem“ (1924—5) jest historią młodego wojskowego - idealisty z czasów Aleksandra II, który długie lata spędził w Petersburgu za murami twierdzy Petropawłowskiej. W romansie „Sowremienniki“ (1926) czołowym bohaterem jest idealista-nihilista; ta postać w rozwoju wątku opowieści zajmuje drugorzędne miejsce: autorce chodziło o wyświetlenie historii przyjaźni Gogola i malarza Iwanowa, którzy poprzez barierę wielu lat stają się współczesnymi naszym czasom.

Ostatni romans Olgi Forsz p. t. „Jakobinskij zakwas“ (I-II, 1934—5) został ujęty jako szeroki obraz ruchu wolno-myślicielskiego za czasów Katarzyny II. Bohaterem pierwszego tomu jest pisarz A. Radiszczew za czasów jego pobytu w Lipsku, drugiego zaś — mason M. Nowikow i jego działalność oświatowa w Rosji. Rzecz dzieje się na tle rewolucyjnego ruchu europejskiego owych czasów, kiedy to powstanie Pugaczowa wywarło głębokie wrażenie na Katarzynę II i jej otoczenie jako fatalną zjawę rewolucji, związanej z imieniem zabitego męża Katarzyny (Pugaczow szerzył pogłoskę, że jest on Piotrem III, który jakoby ocalał po przewrocie politycznym).

Wspomnienia pisarki z epoki symbolizmu p. t. „Sumasszed-sziz korabl“ (1931) oraz „Simwolisty“ (1933) stanowią szeroki obraz ruchu kulturalnego w przededniu upadku przedrewolucyjnej kultury rosyjskiej. Olga Forsz należy do „współwędrowców“ i stale jest oskarżana przez krytykę marksistowską. Narówni z innymi pisarzami tej kategorii była ona protegowana przez prawicowy odłam krytyki sowieckiej. Petersburskie miesięczniki „Rosja“ (1922—4), „Współczesny rosyjski“ (1924) i „Gwiazda“ oraz almanachy w rodzaju „Kowsz“ („Czerpak“, od r. 1925), kierowanego przez Gorkija, umieszczały na swych łamach utwory zarówno „współwędrowców“, jak i pisarzy proletariackich, chociaż walka pomiędzy obydwoima odłami ustała dopiero po r. 1929.

Za „współwędrowców“ w poezji należy uważać poniekąd „konstruktywistów“. Ten kierunek powstał w r. 1922 pod wpływem książki Erenburga. „Jednakże ona się obraca“. Kierunek ten został zorganizowany przez krytyka K o r n e l i u s z a Z i e l i n s k i e g o; wzięli w nim udział Jan Aksionow, Borys Pasternak i in. Na czele konstruktywistów stał młody poeta z Odessy E l i a s z (E l l i j - K a r ł) S e l w i n s k i j (ur. 1899). Proza jego jest pozbawiona wartości literackich zarówno, jak utwory kilku mało znanych prozaików-konstruktywistów. Natomiast poezja Selwńskiego odegrała poważną rolę.

Spśród konstruktywistów należy wskazać na odesską poetkę W i e r ę I n b e r (ur. 1891), autorkę szeregu zbiorów liryk („Pieczalnoje wino“, 1921) i in. Inber propagowała w swych artykułach niezbędność matematycznie — ścisłego opracowania formy, lecz jej liryzm przewyciężył wszelkie założenia teoretyczne, czego odbicie łatwo zauważyć w licznych zbiorach liryk, jak „Synu, ktorogo niet“ (1927) i w. in.

W latach 1922—1931 konstruktywiści byli przodującym kierunkiem lewicowym w poezji. „Literackie centrum konstruktywistów“ wydawało „Wiadomości LCK“ („Izwestija LCK“), naśladując „Wiadomości WCK“ (to zn. Wszechrosyjskiego centralnego komitetu partii komunistycznej). Tego rodzaju naśladownictwa wprowadzili jeszcze futuryści. Konstruktywistyczny almanach „Zmiana wszystkich“ („Miena wsiech“, 1924) był zatytułowany według paralelizmu dźwiękowego ze słynnym zbiorem artykułów społeczno-politycznych inteligencji emigracyjnej z r. 1922 „Zmiana wiech“ („Smienna wiech“). Tak samo „Gospłan literatury“ (1925) konstruktywistów naśladował rządowy „Gosudarstwiennyj (to zn. państwowy) płan“ i t. p. Gra słów o zabarwieniu porządkowym wskazuje na dwie podstawy konstruktywizmu: matematyczną ścisłość w wyrobieniu formy i lojalność poglądów w stosunku do partii komunistycznej.

Konstruktywiści uważali samych siebie za kierunek międzynarodowy i przed upadkiem ugrupowania przyłączyli się do deklaracji „socjalistycznego realizmu“, idąc ręką w rękę ze współczesnym rozwojem życia sowieckiego. Słownik poe-

tycki, rytmika i t. d. powinny były, zdaniem konstruktywistów, odpowiadać nowej epoce rozwoju techniki, co bynajmniej nie kolidowało z urbanizmem futurystów, którego konstruktywiści wyrzekli się.

Wychodząc z założeń, że symbolizm i futuryzm przyczyniły się do rozkładu konstrukcji wiersza, A. Kwiatkowski głosił niezbędność skonstruowania teorii wiersza sylabotonicznego, przy czym słusznie wykazywał, że należy naśladować rozciągłość zgłosek w pieśniach ludowych. Na tej podstawie stworzył teorię taktowego wiersza. Było to istotnym osiągnięciem konstruktywistów.

Selwinskij skorzystał w dużej mierze z tych założeń i w wielu wypadkach opierał się na technice pieśni ludowych. Dramatopisarz, liryk i autor poematów, Selwinskij wprowadził do poezji dialektyzmy, swoiste cechy mowy ludowej, obrazowość dźwiękową. W nawpół-biograficznym utworze p. t. „Zapiski poeta Jewgenija Neja“ (1927) Selwinskij podał szczegółową analizę, dzięki której ugruntował metodę fonetycznego ujęcia konstrukcji wiersza. Anarchista z ducha w życiu i poezji, został Selwinskij następnie karnym żołnierzem armii czerwonej i na podstawie osobistego doświadczenia wprowadził tą karność do swej poezji.

Selwinskij ma pewne cechy pokrewieństwa z Bablem, pochodzącym również z ghetta odesskiego; tak samo, jak Babel, uznaje za podstawę życia „zwierzęce ciepło“ oraz wolę człowieka jako regulującą ten żywioł siłę. To założenie poety jest główną cechą szeregu poematów z lat 1920—22 „Ryś“, „Bar-Kochba“, „Bogorodica Morej“ i in. Zbiór liryk „Rekordy“ (1926) i szczególnie epopea „Ulalajewszczina“ (1927), której bohaterem jest bandyta-partyzant, przypominający swą romantyczną postacią Razina i Pugaczowa, zawierają liczne przykłady zbliżenia się do naturalizmu drogą dźwiękowego odtwarzania mowy gwarnej bohaterów. Szczególnie udały się pocie pieśni kozaków w jego epopei.

„Pięciolecie industrializacji“ nasunęło Selwinskiemu nowe tematy. Jako przedstawiciel państwowego trustu futrzanego, poeta był dobrze obeznany z terenem pracy na północy Rosji oraz z warunkami życia na tych dziewiczych przestrzeniach.

Poemat „Pusztorg“ („Pusznaja torgowla“ czyli „Handel futrami“ 1929) jest osnuty na dziejach rozwoju towarzystwa akcyjnego, którego członkowie zwalczają jeden drugiego. Czołowym bohaterem jest dyrektor Połujarow, syn myśliwego, typ sowieckiego businessmana. Połujarow dochodzi w końcu walki z towarzyszami do przekonania, że pozostaje mu wyemigrować jako specjalista do Anglii, jednakże z tęsknoty za krajem w obcym środowisku kończy samobójstwem.

W doskonałym prologu do tego obszernego poematu Selwiński nakreślił obraz walki pomiędzy zwierzętami, który następnie rozwija się w inny obraz poetycki: walki pomiędzy człowiekiem a zwierzem. Romans wierszowany „Pusztorg“ jest romantycznym poematem. Łatwo jest dostrzec taki sam romantyzm w dramacie „Komandarm 2“ (1930), w którym do pewnego stopnia powtarzają się nastroje bohaterskiej epopei „Ułałajewszczina“ oraz jej szczegóły techniczne.

Tragedia „Umka-biełtyj miedwied“ (1932), zaczerpnięta z życia Czukczów na tle wybrzeży arktycznych Oceanu Lodowatego, jest porównaniem pomiędzy przedstawicielami towarzystwa amerykańskiego, eksploatującego bogactwa futrzane, a Czukczami z bolszewikiem-gruzinem Kawaleridze, który organizuje wśród dzikusów rady partyjne.

Z innych utworów Selwskiego charakterystycznym jest poemat-groteska „Pao-Pao“ (1932), przerobiony za tym na dramat; jest to powieść o przygodach małpy, która, trafiwszy do skolektywizowanego gospodarstwa rolnego, staje się człowiekiem pod wpływem otoczenia socjalistycznego.

Do konstruktywistów należał w ciągu lat kilku E d w a r d B a g r i c k i j (1896—1934), przyjaciel Selwskiego z Odessy. Bagrickij uwielbiał poezję akmeistów i romantyczne ballady angielskie, które propagował Gumilow. Narówni z Selwskim, Bagrickij uznawał poemat za odpowiedniejszą formę dla współczesnej twórczości poetyckiej, niż lirykę. Ghetto Odessy na tle walki tradycji starozakonnych z anarchizmem młodzieży semickiej znalazło w Bagrickim romantycznego piewcę. Nastroje balladowe panują w zbiorze poezji Bagrickiego „Jugo-zapad“ (1928) i tym bardziej w poemacie o latach anarchistycznej walki na Ukrainie p. t. „Duma o Opanasie“

(1926), kiedy to Machno ze swą watachą przechodził od walki przeciw armii czerwonej do krótkotrwałego sprzymierzenia z czerwonymi. Poeta wykorzystał w swej „Dumie“ technikę fonetyczną Selwskiego; ten utwór został przerobiony na libretto operowe.

Podobnie do Tichonowa, Bagrickij wykorzystał technikę poetów-aktmeistów i na jej podstawie stworzył bohaterską epikę sowiecką: zbiór poezji „Pobiediteli“ (1932) stanowi cykl poematów, uznanych za wzorowe przez oficjalną krytykę.

Młode pokolenie poetów sowieckich, jak W. S i d o r o w, E. D o ł m a t o w s k i j, A. S z e w c o w i w. in. oraz szereg przedstawicieli poprzedniej generacji poetów proletariackich należą do naśladowców twórczości Bagrickiego.

Najbardziej utalentowany z nich, Borys Kornilow, autor zbiorów liryk „Mołodost“ (1928) i in., w swym poemacie na temat walk domowych „Tripolije“ (1933) naśladował „Dumę o Opanasie“. Jeden z rozdziałów ostatniego zbioru liryk i poematów Kornilowa p. t. „Nowoje“ (1935) stanowi cykl wierszy „Moja Afryka“, jaskrawo zabarwiony nastrojami internacjonalistycznymi; Afryka dla poety jest blizką; w równej mierze dla Afrykańczyka Rosja Sowiecka staje się krajem rodzimym. Bez względu na propagandowy charakter tego cyklu, łatwo jest dostrzec w obrazach poetyckich, egzotycznych dla poety, odcieni romantyzmu.

Pod wpływem epicko - ludowych nastrojów Bagrickiego rozwijał się talent młodego poety P a w ł a W a s i l j e w a, którego ustawicznie posądzają o tendencje burżuazyjne ze względu na nastroje tradycyjno-włościańskie i regionalno-kozackie, odbijające się w poematach: „Solanoj bunt“ (1924) i szczególnie „Kułaki“ (1936; kułak oznacza bogatego włościanina-wyzyskiwacza) na temat kolektywizacji kozactwa wschodnio-syberyjskiego.

Przez pewien czas do konstruktywizmu należał przyjaciel Selwskiego i Bagrickiego — W ł o d z i m i e r z Ł u g o w s k o j (ur. 1896), były uczestnik wojny domowej. Pierwszy zbiór jego poezji, wydany w r. 1929, nie zasługuje na uwagę. Natomiast drugi, p. t. „Muskul“ (1929) jest doskonałym epicko-lirycznym poematem, złożonym z poszczególnych liryk, któ-

ry można porównać do zbioru Tichonowa „Braga“. Od liryki nastrojowej Ługowskiej przeszedł do racjonalistycznej poezji w stylu Tichonowa o nastrojach współczesnych.

Podłożem poezji Ługowskoja jest głęboka tradycja kultury ogólnoeuropejskiej. Po przełomowym r. 1929, kiedy to pisarze wzięli udział w „piecioleciu“, Ługowskiej przeżył głęboki kryzys duchowy. Świadczą o tym liryki w zbiorze „Stradania moich druziej“ (1929) oraz mający charakter poetyckiego reportażu zbiór poezji „Jewropa“ (1932), osnuty na wrażeniach z podróży na statku sowieckim dookoła Europy. Podróż do Azji Środkowej, gdzie budowano kolej Turkestańsko-Syberyjską (Turksib), wywarła głębokie wrażenie na poecie, czego dowodem jest dwutmowy zbiór poezji „Bolszewikam pustyni i wiesny“ (1933).

Wpływ Ługowskoja na młodych poetów był znacznym. M. in., od Ługowskoja jest uzależniony Mikołaj Braun, autor szeregu zbiorów liryk („Stichotworenja“ 1933 i in.), który należy do wybitnych poetów północnej stolicy Rosji.

Takie są losy konstruktywizmu. Ostatni zbiór deklaracyjny i artykułów tego kierunku „Business“ (1929) świadczy o tym, że konstruktywiści podporządkowali się utylitaryzmowi sowieckiemu. W r. 1929 rola konstruktywizmu była zakończona.

W tymże roku przestał istnieć „Lef“, to zn. z chwilą, gdy w r. 1929, na progu nowego pięciolecia w rozwoju współczesnej literatury rosyjskiej, zażądano od literatów utylitarnego ujęcia rzeczywistości.

Co się zaś tyczy kierunku teoretyczno-badawczego i literackiego „Opojaz“, po r. 1925 rozwój jego został zahamowany. B. Tomaszewskij słusznie prorokował koniec panowania dydaktycznego formalizmu. Przeciwnicy zarzucali formalistom dogmatyzm. Byli to krytycy-socjolodzy z jednej strony i historycy literatury — z drugiej.

Ośrodkiem teoretyków w Petersburgu był „Państwowy Instytut Historii Sztuki“ („Gosudarstwennyj Institut Istorii Iskusstw“), założony przed wojną przez hr. Zubowa. Formaliści-językoznawcy oraz historycy literatury, jak Żirmunskij, Tomaszewskij, Szkłowski, Ejchenbaum, Tynianow i w. in. w szeregu prac naukowych i krytyczno-literackich stworzyli

nową metodę badawczą, która była oparta, m. in., o analizę ściśle językoznawczą utworów literackich.

W Moskwie formaliści należeli przeważnie do językoznawców. „Państwowa Akademia Nauk Artystycznych“ („Gosudarstvennaja Akademija Chudożestwennych Nauk“), założona w r. 1923, również była ośrodkiem badań formalistycznych zarówno językoznawców, jak i historyków literatury. Uczniowie formalisty W. Perewierziewa stanowiły osobne ugrupowanie, na równi z formalistami-socjologami („forsocy“). Krytyka marksistowska odniosła ostatecznie zwycięstwo nad formalizmem wszelkich odłamów: po r. 1929 formalizm został oficjalnie uznany za szkodliwy i nieprawomyślny kierunek.

Kilka badaczy literatury opracowali materiał naukowo-historyczny w formie upowieściowanej biografii. Należący do kierunku „poetyki teoretycznej“ J e r z y T y n i a n o w (ur. 1894) po wydaniu materiałów o przyjacielu Puszkina, poecie-romantyku i uczestniku powstania „grudniowców“ (dekabrysty) z r. 1825 Wilhelmie Kuechelbeckerze, opracował romans p. t. „Kiuchła“ (1925). Wkrótce Tynianow wydał upowieściowaną biografię słynnego autora komedii „Biada od rozumu“ A. Gribojedowa, który zginął w Teheranie w rzezi poselstwa rosyjskiego, urządzonej przez tłum perski („Śmiert' Wazir-Muchitara“ 1927). Poza tym Tynianow opracował powieść z epoki Piotra I p. t. „Woskowaja persona“ (1931) oraz satyryczną nowelę historyczną o młodości Mikołaja I „Małoletnij Wietuszisznikow“ (1933). Ostatnio Tynianow wydał upowieściowaną biografię Puszkina (1937).

Historyk literatury i tłumacz Mickiewicza na język rosyjski A n a t o l W i n o g r a d o w napisał „Powieść o bratijach Turgieniewych“ (1932), odmalował postacie masonów i wolnomyślicieli rosyjskich, przyjaciół Puszkina i in. literatów owej epoki. Pracując w dziedzinie literatury francuskiej epoki romantyzmu, Winogradow napisał nowelę o Stendhalu w Moskwie w r. 1812 („Potierianaja pierczatka“ 1931). Dzieje rewolucji francuskiej zostały ujęte przez Winogradowa w romansie historycznym „Czornyj konsul“ (1933), napisany na temat losów murzyna Toussaint-Louverture. Ostatnią powieścią Winogradowa jest „Osudżenije Paganimi“ (1936).

Romantykiem z ducha jest badacz literatury zachodnio-europejskiej Sergiusz Szerwinskij (ur. 1892), który w swym zbiorze p. t. „Liryka. Stichi o Italii“ (1924) dał wyraz tęsknocie za cudownym krajem marzeń wielu ze swych współczesnych oraz przetłumaczył „Elegie Rzymskie“ Goethego, wydał opowieści historyczną „Ost-Indija“ (1933).

Po r. 1925 romantyzm XIX w. był modnym, czego objawem są m. in. liczne opowieściowane biografie i powieści historyczne, których tematy są zaczerpnięte z owej epoki. O. T o ł s t a j a wydała życiorys romantyka A. Bestużewa-Marlinskiego (1932). Badacz Dostojewskiego, autor krotchwili „Wtornik u K. Pawłowej“ (1922), Leonid Grossman, wydał szkic psychologiczny o Dostojewskim p. t. „Ruleteburg“ (1936) oraz powieść z ostatniego roku życia Puszkina „Zapiski d'Archiaca“ (1930). Najwięcej, bo 13, powieści ukazało się o Lermontowie, m. in., S. Sergejewa - Censkija „Michaił Lermontow“ (1934) i futurysty K. Bolszakowa „Biegstwo plennych ili istorija stradanij i gibieli porucznika tengińskiego połka Michaiła Lermontowa“ (1931). Sergejew - Censkij jest autorem powieści o umierającym Gogolu („Gogol uchodit w nocz“ 1933) i o narzeczeństwie Puszkina („Niewiasta Puszkina“ 1934) .

W tym rodzaju literatury zdobyli sławę również: teoretyk literatury B. E j c h e n b a u m, badacz epoki romantyzmu P. G u b e r, pisarz J. C z u ł k o w i w. in. Nie mówiąc nawet o znacznej ilości wydanych dokumentów i dzieł historycznych, wyświetlających dzieje XVIII—XIX w. w. oraz przedrewolucyjnych czasów, należy podkreślić, że powieści historyczne, szczególnie o czasach przewrotów albo ruchów rewolucyjnych, stanowią obszerny dział współczesnej literatury rosyjskiej Szereg pisarzy zajęło się historią powstań Razina (A. C z a p y g i n i w. in.), Pugaczowa (S. A u s l e n d e r i w. in.) i t. d. O ile dodamy do tak obszernego spisu utwory Olgi F o r s z, B. P i l n i a k a, A. T o ł s t o j a, i in., mające charakter historyczny, możemy stwierdzić wyjątkowy rozkwit beletrystyki historycznej o bardzo wysokim poziomie artystycznym. Podczas, gdy w drugiej połowie w. XIX ten rodzaj literatury był zaniedbywany, obecnie zajmuje zaszczytne miejsce w twór-

czości literackiej będąc objawem ucieczki przed rzeczywistością, oraz swoistego nastawienia historycznego.

W ciągu ostatniego dziesięciolecia w literaturze rosyjskiej na terytorium związku sowieckiego osobne miejsce zajęły książki dla dzieci i dla młodzieży. Wydawane w dziesiątkach tysięcy egzemplarzy, świetnie ozdobione, książki te (zarówno oryginalne, jak i tłumaczenia) stanowią chlubę literackiej twórczości rosyjskiej.

Rękopnią wysokiego poziomu literatury tego rodzaju jest udział wybitnych grafików oraz pisarzy, jak: N i e w i e r o w, P a s t e r n a k, M a n d e l s z t a m, N o w i k o w - P r i b o j, M a j a k o w s k i j, S z i s z k o w, I n b e r, F i e d o r c z e n k o, S e j f u l l i n a, T i c h o n o w, S ł o n i m s k i j i w. in.

Z biegiem czasu kilka pisarzy poświęcili się wyłącznie temu rodzajowi literatury (M a r s z a k, B a r t o i n.). Spośród nich czołowe miejsce zajmuje krytyk K. C z u k o w s k i j, który na długo przed rewolucją zdobył sławę dzięki utalentowanym szkicom literackim oraz wierszowanej humoresce dla dzieci p. t. „Krokodil“. Rozwijając się po „linii jeneralnej“ partii komunistycznej, propagującej ten rodzaj literatury celem wychowania nowych ludzi kraju socjalistycznego, twórczość literacka w prozie i wierszach dla dzieci i młodzieży jest również rodzajem literatury, nie wywołującym polemiki polityczno-literackiej. Nieprawomyślność, nprz., „współwędrowców“ albo niezależnych literatów w utworach dla dzieci (jak również w opowieściowanej biografii albo powieści historycznej) jest prawie wykluczona.

Natomiast w innych rodzajach literatury „współwędrowcy“ i niezależni po okresie pięcioletnim 1924—29, w związku z „zamówieniem socjalistycznym“, zostali ponownie ostro zaatakowani przez krytyków-marksistów z Leopoldem Awerbachem na czele oraz przez pisarzy proletariackich.

XV.

RUCH LITERACKI 1924—29. — PIĘCIOLECIE INDUSTRIALIZACJI I KOLEKTYWIZACJI. — ZWIĄZEK PISARZY SOWIECKICH I PIERWSZY ZJAZD.

W przełomowym r. 1919 powstało „Wydawnictwo Państwowe“. Wówczas upadły wszystkie wydawnictwa prywatne oprócz nowozałożonych. Przez pewien czas trzymało się na powierzchni moskiewskie wydawnictwo przedrewolucyjne Sabasznikowow. Cenzura była bardzo ostra, szczególnie wobec starszej generacji pisarzy. Za oficjalnych przedstawicieli rewolucyjnej epoki w literaturze uważano futurystów z Majakowskim na czele. „Prolektult“ przetrwał kilka lat; odłam jego, „Kuznia“, — znacznie dłużej. Kilka pisarzy tego związku założyło w r. 1922 ugrupowanie „Oktiabr“ („Październik“). Z „Prolektultu“ powstało również zjednoczenie młodzieży literackiej „Mołodaja Gwardija“ („Młoda Gwardia“), gdzie panował „Komsomoł“ (komunistyczny sojusz młodzieży). W r. 1923 powstał odłam „Młodej Gwardii“ — związek pisarzy proletariackich „Pierewał“ („Przełęcz“). Tą drogą skomplikowanej filiacji ukazało się na widowni literatury rosyjskiej kilka ugrupowań pisarzy proletariackich. Od r. 1923 „Paździerdnik“ założył miesięcznik „Na postu“ („Na posterunku“), reorganizowany w r. 1923 p. n. „Na literaturnom postu“ („Na posterunku literackim“). Tak zw. „napostowcy“ (później „nalitpostowcy“) stoczyli w ciągu pięciolecia 1919—1924 zwycięską walkę o prymat literatury proletarjackiej. Pierwsza moskiewska konferencja pisarzy proletarjackich w r. 1923 prokla-

mowała nową ideologię w literaturze. W r. 1925 zostało utworzone stowarzyszenie literackie „Wszechzwiązkowa Asocjacja Pisarzy Proletariackich“ (WAPP), która w r. 1930 po zreformowaniu otrzymała określenie „Rosyjskiej“ (RAPP) ze względów ogólnopolitycznych. Walka „napostowców“ ze „współwędrowcami“ trwała do r. 1924, kiedy to komitet partii komunistycznej nakazał współpracę z tymi ostatnimi, w roku zaś następnym komitet centralny na XIII zjeździe partii komunistycznej to postanowienie sformułował i uprawomocnił.

W r. 1926 WAPP założył „Federację pisarzy proletariackich“. Każda z tych organizacji posiadała swe wydawnictwo, niektóre zaś wydawały czasopisma i almanachy. „Ziemia i fabryka“ („Ziemia i Fabryka“), „Priboj“ („Przyływ“), „Federacja“, „Krug“ („Krag“) i in. konkurowały z petersburskimi nowymi wydawnictwami „Wremia“ („Czas“), „Mysl“ i in. Petersburska „Academia“ była wyeliminowana z „współczesnienia“, wydawała dzieła literackie ogólnie - europejskie, prace naukowe i t. p. Ożywienie w wydawnictwach i literaturze, które panowało przed r. 1923, kiedy to „napostowcy“ nabrali bojowej postawy, zostało siłą rzeczy wznowione po r. 1925. Tragiczna śmierć Jesienina i ogólnoliteracki pesymizm oraz upadek liryki w ogóle i skazanie na zagładę obrazowości religijno-chłopskiej w literaturze włościańskiej odbiły się na poezji. Natomiast twórczość w prozie z roku na rok ilościowo wzrastała.

Pisarzom proletariackim chodziło przede wszystkim o prawowierną ideologię komunistyczno-partyjną i o wytępienie wszelkich śladów światopoglądu burżuazyjnego w literaturze. Krytycy-marksści: Łunaczarskij, Woronskij, Trocki, Radek, Bucharin, Leźniow należeli do „prawicy“, broniąc „współwędrowców“. Starsza generacja w osobach P. Kogana, W. Friczego i in. oraz W. Lwowa-Rogaczewskiego zajmowała pozycję środkową, L. Awerbach zaś oraz inni „napostowcy“ utworzyli „lewicę“. „Lef“ (Czuzak, Arwato i in.), również należał do „lewicy“.

W r. 1927 weszła do literatury młodzież z nowonarodzonego proletariatu, która usunęła „prawicę“ i poszła ręką w rękę

z „lewicą“. Obok związków proletariackich powstało „Zjednoczenie pisarzy włościańskich“ (WOKP — „Wsierossijskoje objedinenije krestijanskich pisatelej“), którzy podporządkowali się podstawom polityki literackiej partii komunistycznej. Powstał jednolity front nowej literatury ideologicznej, będącej w stałej łączności z centralnym komitetem rządzącej partii. Jednakże utwory „współwędrowców“ cieszyli się powodzeniem. Były one ostoją literatury sowieckiej. Liczba prozaików proletariackich w organizacjach, powstałych po r. 1923, stale wzrastała. Do „Federacji“ i WAPP-u wszedł szereg pisarzy przed — i po rewolucyjnych.

Czołowymi prozaikami bojowego ugrupowania „Październik“ byli Furmanow i Libedinskij. D y m i t r F u r m a n o w (1891—1926), anarchista z ducha, został w czasie wojny domowej prawowitym komunistą i komisarzem dywizji Czapaiewa. Utwory jego mają charakter nawpół autobiograficznych opowieści o wojnie domowej. „Czapaiew“ (1923) jest epopeją o życiu, walkach i śmierci jednego z dowódców armii czerwonej. Tematem innego znanego utworu Furmanowa jest powstanie wrogów władzy sowieckiej w Azji Środkowej w r. 1920, kiedy to komuniści byli osaczeni przez włościan i kozaków, których udało im się zgnieść po długiej walce („Miatież“ 1925). O wiele większe znaczenie od Furmanowa posiada dla literatury proletariackiej J e r z y L i b e d i n s k i j (ur. 1898), organizator „napostowców“. W swych utworach ujmuje walkę komunistów, do których sam należy, o władzę w czasach t. zw. „wojennego komunizmu“. Opowieść „Niedziela“ (1923) rozwija się na tle powiatowego miasta, gdzie rozpoczyna się powstanie. Autor przeciwstawił bohatera, rewolucjonistę-fanatyka Robejko, młodego komunistę Martynowa, czekistę Gornych i in. burżuazyjnej rodzinie miejscowych obywateli. Za podstawowe zadanie uważał Libedinskij analizę proletariackiego i burżuazyjnego zrozumienia rewolucji. Następną opowieść „Zawtra“ (1924) na tematy nowej polityki ekonomicznej, wojny z Polską i rewolucji w Niemczech jest nieudaną. Znacznie większe walory posiada romans „Komissary“ (1926), osnuty na tle epoki „Nepu“. Autor analizuje psychikę byłych komisarzy wojskowych, którzy po ukończeniu wojny domowej

zostają wcieleni do szkoły wojskowej i ulegają rozkładowi duchowemu pokojowych warunków życia.

Najbardziej ciekawym utworem Libedinskiego jest powieść „Rożdenije geroja“ (1930). Stary bolszewik Szorochow zakochał się w siostrze swej zmarłej żony; przez dłuższy czas walczy z samym sobą i z wrogim nastrojem swego syna. W ciągu romansu swego nie może się zdobyć na zerwanie stosunków z ukochaną kobietą i ratuje się ucieczką do Turkiestanu. Syn dowiaduje się o wszystkim, pragnie ożenić się z bohaterką romansu z pobudek szlachetnych; gdy się rodzi prawdziwy, według autora, „bohater romansu“, ojciec powraca do domu. Wszyscy troje stają w zamyśleniu nad kołyską noworodka.

Jednym z założeń nowego pokolenia pisarzy proletariackich było wykorzystanie techniki literackiej przedwojennej w opracowaniu tematów współczesnych.

Towarzysz Libedinskiego, A l e k s a n d e r F a d d e j e w (ur. 1901), zwraca uwagę na psychologizację bohaterów, przy czym naśladuje L. Tołstoja. Wcześniejsze jego utwory nie zasługują na uwagę. Natomiast w epopei „Razgrom“ (1927), na temat wojny domowej, autor naszkicował szereg doskonałych postaci, typowych dla owej epoki. Prostota stylu Faddejewa oraz umiejętność w ujęciu żywych ludzi na tle krwawych walk wyróżniają jego utwory spośród wielu innych tego rodzaju. W tej epopei autor opowiada o zagładzie oddziału armii czerwonej, osaczonej zewsząd przez Japończyków i kozaków białej armii Kołczaka. Nadzwyczajna taktowność pisarza znalazła wyraz w unikaniu wszelkiej efektowności. Dwutomowa epopea z czasów wojny domowej na Dalekim Wschodzie p. t. „Poslednij iz Udege“ (1928—33) jest również nacechowana prostotą; jeden z bohaterów, chłopak Serioża Kostienieckij, syn lekarza, poszukujący prawdy życia, przypomina również tego rodzaju postacie z utworów Tołstoja. Obok „Urodzin bohatera“ Libedinskiego to dzieło Faddejewa jest jednym z najlepszych w literaturze sowieckiej z lat ostatnich.

Poeci „Października“ należą do nowego pokolenia „kom-somoloów“. Na ich czele stoi A l e k s a n d e r B e z y m i e n s k i j (ur. 1898), autor zbiorów wierszy „Junyj proletarij“ (1918) i in. Są to typowe zbiory jednego z wielu poetów „pro-

letkultu". Nieco później Bezimienski rozpoczął walkę w imieniu realizmu w poezji i rewolucyjności w ideologii, dążąc do stworzenia poezji publicystycznej. Takim to zbiorem liryk jest „Tak pachniet żiźń“ (1923). Te poezje są ułożone na zgóry określone tematy, zaczerpnięte z życia codziennego. Całość składa się na książkę o rewolucji i „komsomole“, któremu poeta poświęcił również szereg późniejszych zbiorów liryk, jak „Pokolenije socjalizma“ (1922), „Kraj moj komsomół“ (1932) i in., dla szerokiej rzeszy robotniczych, przeprowadzając linię demarkacyjną pomiędzy proletariatem a burżuazją.

Poemat dramatyczny „Wystreł“ (1929) jest hymnem ku czci pracy komunistycznej. W zbiorze satyr p.t. „Poeticzeskaja kanonada“ (1930) Bezimienski naśladuje Demijana Biednyja. W poemacie o Dnieprostroju „Tragedijnaja noc“ (1930), autor zestawiał przeszłość z terażniejszością, wychwalając ulitaryzm gospodarzy. Poeta wykorzystał rytmy pieśni ludowych, wiersze ukraińskiego poety Szewczenki i Puszkina. W poemacie „Noc' politruka“ (1934) Bezimienski kojarzył styl Nekrasowa i wersyfikację Majakowskiego z rytmiką Kolcowa.

Optymizm bojowy Bezimienskiego, jak również jego umiejętność publicystyczna, naśladuje wielu z jego towarzyszy. Dla nich wszystkich młode lata życia przypadły na wojnę domową i rozwój państwowości komunistycznej.

A l e k s a n d e r Ż a r o w (pr. 1904) w szeregu zbiorów wierszy, które czasem przypominają ludowe czterowiersze-czastuszki („Słowo o Powołżji“ i in.), daje wyraz zdrowym poglądom na pracę jako na radosną odbudowę życia w imieniu przyszłości („Komsomolija“ 1924, „Swinić i tierpienije“ 1927 i in.). W r. 1930 Żarow wydał szereg poematów o „pięcioleciu“, wzywając wszystkich do pracy („Wielikoje sostiazanije“).

Naśladuje go Dżek Ałtauzen w utworze „Bezusyj entuzjast“ (1930) i w zbiorze poematów „Komsomolcy“ (1934). B e s a r i o n S a j a n o w (ur. 1903) jest autorem ciekawego zbioru liryk „Fartowyje gody“ (1926), w których znalazły wyraz przeżycia romantyczne chłopaka mieszkańca przedmieścia. Pod wpływem warunków życia Sajanow wyrobił się na romantyka, marzącego o dalekich morzach i ładach, negującego rzeczywistość socjalistyczną. Podobnie, jak wielu z jego

towarzyszy-poetów, Sajanova pociąga piękno sztuki i muzyki, elegancja duchowa Europy, indywidualizm i przeżycia osobiste. W zbiorach liryk „Kartonażnaja Amerika“ (1928) i „Semejnaja chronika“ (1931) oraz w powieści „Podruga wiernaja moja“ (1930), której tytuł został zapożyczony z Lermontowa, szczególnie zaś w poemacie o rodzimej Syberii „Zołotaja Olekma“ (1934) poeta daje wyraz tęsknocie za rodzimą.

J ó z e f U t k i n (ur. 1903) również marzy o własnym szczęściu, o ludziach, zachowujących poczucie człowieczeństwa i serdeczność („Pierwaja kniga stichow“ 1927, „Powiest' o ryżem Motele, gospodinie inspektorie, rawwinie Jesaji i komissare Błoch“ 1926 i in.). Liryka publicystyczna jego jest nieudaną, chociaż poeta pragnie zadość uczynić żądaniom propagandy politycznej.

Do poetów-komsomolców nowszych czasów należą również A. S u r k o w, E. P a n f i ł o w i in. Członek ugrupowania „Październik“, poeta-włościanin J a n D o r o n i n (ur. 1900) jest autorem wielu zbiorów liryk, jak: „Granitnyj ług“ (1922), „Piesni sowietskich polej“ (1924), „Traktornyj pachar“ (1926) i in. Jego komunistyczny optymizm był przez pewien czas uważany za przeciwwagę tragicznym nastrojom Jesienina. Jednak prawomyślne liryki Doronina i w. in. poetów-włościan ostatniego dziesięciolecia są zbyt sztuczne i pozbawione wartości.

Natomiast utwory włościanina Aleksandra Prokofjewa („Ulica Krasnych Zor“ 1931, „Połdzień“, 1931, „Pobieda“ 1932), spokrewnione z poezją ludową, mogą wytrzymać porównanie z barwną i soczystą poezją Klujewa. Prokofjew włada obrazowością bylin, rytmiką liryki ludowej i pozostaje jedynym poetą-włościaninem z najmłodszej generacji, nie należącym do ugrupowań proletarskich i włościańskich z przed 1929 r.

Z ugrupowań proletariackich najbardziej niezależnym od „napostowców“ był kierunek „Perewał“ („Przełęcz“), związek zawodowy pisarzy robotniczo-włościańskich. Jak każdy kierunek, ugrupowanie albo związek, „Perewał“ ogłosił deklarację, sformułowaną dopiero w r. 1927. Członkowie tego związku pragnęli opanować przede wszystkim technikę, na

wzór rzemieślników, pragnących zostać majstrami. Ich dążeniem było ujęcie głębokiej treści w mistrzowskiej formie. Do tej deklaracji przyłączyło się wielu pisarzy, nie należących do ogólnego prądu proletariackiego, co spowodowało ostrą krytykę prawowiernych marksistów.

Wysoki poziom literacki prozy i poezji ugrupowania „Październik“ był dowodem podwyższenia kultury pisarzy proletariackich, nie zależnie od przestrzegania zasad, głoszonych przez czołowego krytyka „napostowców“ L. Awerbacha, z którym Libedinskij wspólnie zorganizował ten przodujący kierunek. Rola krytyków w literaturze sowieckiej, związanych z partią komunistyczną, stawał się od r. 1922 coraz to wyraźniej dyktatorską. Natomiast do ugrupowania „Październik“ należał stosunkowo umiarkowany krytyk-marksista Abr. Leźniow.

Pośród prozaików należy wymienić przede wszystkim Artiomą Wiesiołyja (Mikołaj Koczkurow, ur. 1899). Pisarz ten, pełen werwy zasługuje na taki pseudonim. Znany w literaturze od r. 1921, Wiesiołyj zdobył sławę szeregiem nowel, pisanych zwięzłą i barwną mową, czołowym zaś utworem jego jest romans „Strana rodnaja“ (1926). Wiesiołyj wykorzystał w tym utworze technikę prozy ornamentacyjnej Biełyja i Pilniaka.

Napisana przed r. 1930, lecz wydana dopiero w r. 1932 obszerna epopea z czasów wojny światowej i domowej p. t. „Rossija krowju umytaja“, stanowi tragiczny obraz okrutnej i jednocześnie bohaterskiej epoki. Wiesiołyj jest mistrzem prozy dynamicznej. Romans o zwycięstwach słynnego kozaka Jermaaka na Syberii w XVI w. p. t. „Gulaj, Wołga“ (1932) świadczy o umiejętnym wykorzystaniu mowy ludowej. Utwory jego wywierają wrażenie opowieści ustnych, przesiąkniętych obrazowością mowy ludowej.

Swoistym pisarzem jest od dawna znany M. Ognio w (Michał Rozanow, ur. 1888), były rewolucjonista, który po r. 1917 został nauczycielem w szkole średniej. Subtelny psycholog, Ognio w zdobył sławę obrazem życia uczniów swej szkoły p. t. „Dniewnik Kosti Riabcewa“ (1928), którego powodzenie spowodowało wydanie dalszego ciągu: „Ischod Nikpetoża“ (1929). Zestawiając te utwory z nawpół autobiogra-

ficzną trylogią M. Garina-Michajłowskiego, przedrukowywaną do dziś dnia, odnosimy wrażenie zetknięcia się dwóch światów. O wiele mniejsze powodzenie miały inne utwory Ognio-wa, jak romans osnuty na tle życia inteligencji rosyjskiej w czasach wojny światowej i domowej „Tri izmierenija“ (1933). Miernota życia w trzechmiarowym świecie przecięt-nych ludzi jest, zresztą, świetnie ujęta przez Ognio-wa.

Z jego utworami można zestawić szereg opowieści w ro-dzaju reportaży i nowel z życia młodzieży szkolnej w Rosji Sowieckiej, wyświetlające zagadnienie społeczne o formowa-nie się „nowego człowieka“. Np. prz., G. B i e ł y c h i L. P a n t e l e j e w wydali w r. 1928 popularną opowieść z życia szko-ły dla dzieci niedorozwiniętych p. t. „Respublika Szkid“. Oby-dwaj są wychowankami tej szkoły i w opowieści o metodach wychowania niedorozwiniętych i opuszczonych (bezprizornyje) dzieci trzymają się ściśle rzeczywistości, która sięga lat powojennych, kiedy to krwawe tragedie owej epoki spowodowa-ły kompletną ruinę niezliczonej ilości rodzin i olbrzymiej warstwy ludzi wykolejonych rozmaitego pochodzenia.

Przed r. 1925 krytycy-marksściści z obozu prawicowego zwracali uwagę „współwędrowców“ na brak analizy psycho-logicznej w ich utworach, natomiast po tym roku przełomo-wym dla literatury na terytorium związku sowieckiego, zo-stało poruszone przez krytykę zagadnienie wychowania no-wego człowieka nowej epoki. Literatura dla dzieci i młodzie-ży świadczy o pilnej uwadze, jaką obdarzono wychowanie przyszłych pokoleń. Obok nowych utworów ukazuje się mnóst-wo przedruków dzieł z przed wojny światowej, oraz tłumaczeń z języków obcych.

Pomijając drugorzędnych pisarzy proletariackich z ugru-powań „Październik“ i „Przełęcz“, należy wskazać na poetów którzy są nie mniej ciekawi, niż poeci „Października“, i na-leżą do tego samego pokolenia „komsomolców“.

M i c h a ł S w i e t ł o w (ur. 1903) jest romantykiem. „Nocnyje wstreczi“ (1927) zawierają spowiedź serca tego przedstawiciela ghetta z Jekaterynosławia, który był świad-kiem okrucieństw wojny domowej na Ukrainie. Wrażenia te potrafił Swietłow ująć w nastrojach prawdziwego humanita-

ryzmu. Poemat „Chleb“ (1929) kończy się pojednaniem Żyda z byłym antysemitą. Nową epokę życia ludzkości widzi Swietłow w braterstwie ludzi, którymi rządzi obowiązek. Romantyczny patos Swietłowa nigdy nie obniża się do poziomu sentymentalizmu; wręcz przeciwnie, kojarzy się z miękką ironią w stylu Heinego, którego zresztą uwielbia. W poezji, osnutej na rytmie pieśni ludowej, „Grenada“ (tytuł zbiorku liryk 1930 r.), poeta opowiada o ukraińcu-czerwonooarmiejcu, śpiewającym o Grenadzie z patosem prawdziwego romantyka.

Spokrewnionym duchowo ze Swietłowem jest M i c h a ł G o ł o d n y j (E p s z t e j n, ur. 1903). Liryki jego są przepełnione smutkiem i nastrojami pesymistycznymi. Poczynając od pierwszego zbiorku „Swaji“ (1922), Gołodnyj poświęca swą poezję tematami z życia przedmieść robotniczych Jekaterynosławia i rodzinnego Bachmutu, występując jako przedstawiciel poezji rewolucyjnej. Wiersze agitacyjne mu się nie udają. Jest on raczej sentymentalistą rewolucji. „Nowyje stichotworenija“ (1928) i in. oraz „Stichi o graždanskoj wojnie“ (1932) są związane z przeszłością. W poezji „Sędzia Gorba“ autor maluje epizod wojny domowej na Ukrainie: armia czerwona przed cofaniem się rozstrzeluje aresztowanych przyprawdzonych przed trybunał; wśród nich znajduje się brat sędziego trybunału Gorby, którego posadzają o prowokatorstwo; Gorba podpisuje wyrok śmierci na brata.

Liczni poeci i prozaicy proletariaccy pozostają przez piętnaście lat w zaczarowanym kole tematów, związanych z okresem wojny domowej i komunizmu wojennego. Niektórzy z nich wrywają się poza obręb tych tematów. Jednakże, o ile chodzi o wartości literackie, szereg poetów i prozaików ujawnia w swej twórczości węzły z przedrewolucyjną tradycją literacką, którą pisarze proletariaccy negowali. Jaskrawym przykładem jest zakrojona na szeroką skalę epopeja z życia kozaków dońskich „Tichij Don“ ((I—II—III, 1928—29—33). Jej autorem jest przedstawiciel młodego pokolenia pisarzy proletariackich M i c h a ł S z o ł o c h o w (ur. 1900), który w r. 1925 zdobył sławę jako autor opowieści realistycznych (m. in.: „Donskije rasskazy“ 1926). Szołochow opowiada o życiu kozaków przed wojną i w czasie wojny, stwarzając tym

samym tłem, przypominające „Wojnę i pokój“ L. Tołstoja, o ile wyłączymy historiozofię tego ostatniego. Zbliża Szołochowa do Tołstoja epicki charakter opowiadania i głębokie ujęcie poszczególnych postaci, jakgdyby „Kozacy“ Tołstoja nasunęli Szołochowowi zamiar ujęcia życia kozaków dońskich na tak szerokim tle pięknej i bujnej natury.

Utwór Szołochowa obejmuje również czasy wojny domowej, o której pisywano bardzo dużo przedtem. Podczas gdy w utworach pisarzy proletariackich na ten temat jest wysunięty na pierwszy plan motyw bohaterstwa bolszewików, Szołochow pozostaje samym sobą i zdobywa się na obiektywizm. Generałowie Kornilow i Aleksejew są ujęci obiektywnie na równi z bolszewikiem Podtiokowem, przy czym bohaterstwo obydwóch walczących stron jest podkreślone równomiernie. Oficer Kałmykow, ataman kozacki Kaledin i in. mają w eposie takie same znaczenie, co i prosty kozak, główna postać „Cichego Donu“, Grzegorz Melechow, walczący na początku po stronie „białych“, następnie zaś po stronie „czerwonych“. Poza tym Szołochow potrafił pozbyć się wysubtelnienia stylizatorskiego oraz patosu w opowiadaniu, co jest dużym krokiem w porównaniu z poprzednikami.

Z taką samą prostotą i zwięzłością odtworzył pisarz rozwój kolektywizacji na szerokich stepach Donu, nie przeplatając opowiadania czerwoną nicią oficjalnego optymizmu. „Podniataja celina“ (1933) jest również obiektywnym obrazem epoki kolektywizacji, walki tubylców-kozaków z robotnikiem Dawidowem, który nie jest związany z tradycyjną miłością do matki ziemi, odnosi jednak zwycięstwo w walce o nową ideologię w rolnictwie.

Takim samym obiektywizmem w stosunku do wojskowych przedrewolucyjnych czasów jest nacecnowany dwutomowy romans A. Lebedienko „Tiażołyj diwizion“ (1932—33), Autor jest zwolennikiem pacyfizmu. Opisuje ostatnie lata wojny, rozkład armii rosyjskiej i wzrost bolszewizmu. Na tym ogólnym tle potęguje się tragedia inteligencji rosyjskiej, której przedstawiciele pozostają wiernymi synami ojczyzny i wolą zginąć po bohatersku, niż poddawać się.

Jeżeli chodzi o drugie czołowe dzieło Szołochowa, możemy porównać z nim trzechtomową powieść *Teodora Panfirowa* (ur. 1896) „Bruski“ (1928—30—33), mająca za główne zadanie analizę psychologiczną warstwy włościańskiej w epoce kolektywizacji. Panfiorow debiutował w r. 1924 dramatem „Muzyki“. Jest również autorem dramatu, „Bunt ziemi“ (1927) oraz szeregu opowiadań z życia chłopstwa rewolucyjnego. W czołowym dziele dał szeroki obraz z życia włościan nadwożańskich. Bogaty chłop Jegor Czuchłajew przez całe swe życie marzy o tym, jak zawładnąć bogatym majątkiem „Bruski“. Po rewolucji nadziejom Czuchłajewa mogłoby się stać zadość, jednakże w grę wchodzi komuniści ze Stepanem Ogniewem na czele, który podejmuje bohaterską walkę nie z Czuchłajewem, lecz z całą wsią. W majątku zostaje zorganizowane kolektywne gospodarstwo, w którym każdy powinien pracować i dostawać równomiernie wynagrodzenie. Ogniew jest duszą tej pracy. Jak każdy idealista i pionier, Ogniew ginie i na jego miejscu staje więcej doświadczony Żdakin, opierający się o władzę bliskiego miasta i wcielający kolektyw do pracy ogólnopaństwowej. Zestawienie idealisty i realisty komunizmu znakomicie udało się Panfiorowowi, który tą drogą przeanalizował psychikę człowieka nowej epoki.

W literaturze sowieckiej dopiero się rodzi bohater nowej epoki. Szereg autorów poświęca mu swe dzieła. Chodzi przede wszystkim o młodzież, wychowaną w nowych warunkach bytu. *Jerzy Olesza* (ur. 1899), młody literat z Odessy, potrafił rozstrzygnąć to zagadnienie w swym romansie „Zawist“ (1927). Dynamizm opowieści polega na zwięzłości. Autor wykorzystał technikę symbolizmu i impresjonizmu; od czasu do czasu wątek rozwija się w dwóch płaszczyznach, przy czym obrazy stwarzają nastrój fantazji na tle realistycznej opowieści. W ten sposób pisarz wykrywa podświadomość postaci oraz istotny sens poszczególnych wypadków. W zestawieniu romantyka Jana Babiczewa z realistą Kawalerowem, autor umiejętnie wykorzystuje dwa przeciwne poglądy celem wytłumaczenia współczesnego życia, którego istotą w opowieści jest przeciwstawienie przeszłości i teraźniejszości. Córka Jana Babiczewa, Wala, uznaje sport, reali-

styczne podejście do życia i nie chce nic słyszeć o romantyzmie. Brat Jana, Andrzej, dyrektor jednego z trustów, ma przybranego syna, Włodzimierza Makarowa, również przedstawiciela nowego pokolenia. Jednakże samo życie nie wyklucza romantyzmu: Wala i Włodzimierz odczuwają do siebie sympatię, zakończoną idealistyczną miłością. Romantyzm odnosi zwycięstwo. Andrzej Babiczew i Kawalerow są realistami. Pierwszy osiąga znakomite wyniki swej pracy dzięki zdolnościom, drugi pozostaje marzycielem. Stąd powstaje zazdrość. Nie mogąc jej przezwyciężyć, Kawalerow opuszcza rodzinę Andrzeja. Marzenia i rozterki Kawalerowa nie zawierają podstawy życiowej, którą jest rycerska miłość Włodzimierza do Wai i budowa nowej rzeczywistości. Romans Oleszi został przerobiony na dramat p. t. „Zagovor czuwstw“.

Opowiadania Oleszy p. t. „Lubow“ (1929) mają za podstawową ideę romantyczność uczuć ludzkich. W pierwszym z nich autor analizuje stan duchowy marksisty, który staje się romantykiem pod wpływem miłości. W scenariuszu filmowym „Strogij junosza“ (1925) Olesza rozstrzyga również zagadnienie moralne sprawiedliwości i niesprawiedliwości, rozwijając akcję pomiędzy młodym komunistą a przedstawicielem przedrewolucyjnego światopoglądu, przy czym wchodzi w grę pojęcie o szlachetności i głębokości uczuć ogólnoludzkich.

W zbiorze nowel i artykułów „Wiszniowyje kostoczki“ (1931) pisarz postawił na porządku dziennym szereg zagadnień, m. in. o pisarzach „współwędrowcach“ w stosunku do współczesności, mając na myśli ogólnoludzkie podstawy tych zagadnień. Nowela dla dzieci p. t. „Tri tołstiaka“ (1928), przerobiona na dramat, ma za głównych bohaterów kapitalistę, biskupa i generała. Poza tymi postaciami Olesza wykrywa prawdziwe uczucia i udowadnia przekształcenie się wrogich poglądów na ogólnoludzkie.

Prawdziwą tragedią kobiety współczesnej jest dramat Oleszy „Spisok błagodiejanij“ (1931). Aktorka Gonczarowa pragnie wyrwać się z rzeczywistości sowieckiej, która staje się dla niej nieznośną z powodu braku prymitywnej nawet kultury. Wyjeżdża do Europy, lecz i tam nie znajduje tego,

czego pragnie, więc przede wszystkim uczuć ogólnoludzkich oraz zrozumienia dla prawdziwej sztuki. Gonczarowa marzy o powrocie do Moskwy, gdzieby mogła przed tłumem odpokutować swój błąd. Bohaterka ginie przed wyjazdem, broniąc w Paryżu robotnika, na którego napadnięto.

Zagadnienie jednostki w literaturze sowieckiej ostatnich lat odgrywa rolę dużej wagi. Analiza literacka nowych ludzi zahacza bardzo często o humanitaryzm i romantykę, o ile dany utwór nie jest ujęty jednostronnie. B o r y s L e w i n, przedstawiciel najmłodszej generacji prozaików sowieckich, analizuje w szeregu nowel zagadnienia współczesności („Gołubyje konwerty“ 1931 i in.). Krytyka sowiecka zapatruje się bardzo surowo na jego ogólne nastawienie, które najwyraźniej zostało ujawnione w opowieści „Żyli dwa towarzyszcza“ (1930). Bohaterami utworu Lewina są: były oficer, uczestnik wojny światowej, Debec, romantyk z ducha, i jego towarzysz z lat wojny domowej, Korczagin. Podstawą powieści jest walka uczuć tych ludzi, ich rozterki duchowe i obiektywne ujęcie przez Lewina ogólnoludzkiego charakteru przeżyć przedstawicieli nowej generacji. Takie same podłoże ma inny romans Lewina „Junosza“ (1933) — tragedia artysty w zetknięciu się jednostki twórczej z życiem i z rzeczywistością.

Biorąc pod uwagę oficjalnie panujący optymizm w stosunku do rzeczywistości sowieckiej, utwory Oleszy i Lewina mają charakter wrogi i opozycyjny: codzienność zawiera objawy, nie wiążące się z nastawieniem optymistycznym, życie zaś jest potężniejszym, niż wszelka teoria.

Po roku 1927 do literatury wkroczyło młode pokolenie, wychowane w nowych warunkach (przeważnie z komunistycznego związku młodzieży — „komsomołu“). Wystąpiło ono bardzo wrogo przeciw wszelkiemu odchyleniu od „generalnej linii“ partii komunistycznej. Radykalizujące „dzieci“ były bardziej konsekwentne niż „ojcowie“. Ujawnienie „trockizmu“ (t. zn. zwolenników jednego z wodzów bolszewickich L. Trockiego), wprowadzenie w życie pierwszego planu pięcioletniego industrializacji związku sowieckiego i kolektywizacji gospodarki rolnej odbiło się na partyjnym nastawieniu w literaturze. Woronski ustąpił ze stanowiska redaktora miesięcznika

„Krasnaja Now“ (1927) i został uznany za nieprawomyślnego, „napostowcy“ zaś rozpoczęli prawdziwy atak w imieniu literatury proletariackiej, potępiając inteligencję i wszelkie węzły z literaturą i kulturą przedwojenną. Ukazanie się w Berlinie powieści Pilniaka „Mahoń“ oraz w Pradze tłumaczenia z angielskiego na rosyjski utopijnego romansu „My“ Zamiatina postawiło obydwóch pisarzy w stan oskarżenia przed związkami pisarzy sowieckich, które ich pozbawili członkostwa, to zn. postawili poza prawem. Opierając się o tego rodzaju objawy kontrrewolucyjne oraz emigracyjno-wewnętrzne, „napostowcy“ (WAPP) z L e o p o l d e m A w e r b a c h e m na czele zażądali kategorycznie, aby zostały uznane ich żądania: pisarze powinni byli gremialnie wziąć udział w „pięcioleciu“ i wykonywać „zamówienia socjalistyczne“ („socialisticeskij zakaz“ — „soc-zakaz“).

Kontrola robotników we wszystkich dziedzinach życia i twórczości obowiązywała odtąd również literatów. Utwory robotników „szturmowców“ wydawano osobno. Poza tym wydawano szereg osobnych almanachów tej nowej literatury, przy czym utworzono komisję konsultantów dla pracy z nowymi kadrami pisarzy. „Lef“ szedł oddawna ręką w rękę z „napostowcami“. W r. 1929 ukazał się zbiór artykułów „lefowców“, krytyków i teoretyków, p. t. „Literatura fakta“: wszyscy „lefowcy“ udowodniali, że literat powinien czerpać materiał wyłącznie z życia, unikając wszelkich objawów idealizmu i romantyzmu; formą prozy dnia dzisiejszego jest „reportaż“.

Takie żądanie było równoznacznym z rozkazem. Na członków „Przełęczy“ posypały się oskarżenia. „Wszechzwiązkowe zjednoczenie pisarzy włościańskich“ (WOKP — „Wsiesojuznoje objedinenije krestijanskich pisatelej“) oskarżono o popieranie nieutalentowanych samouków, o wyrobienie szablonów i o brak dynamizmu w utworach członków zjednoczenia, przy czym wskazywano na niezbędną rolę udziału w socjalistycznej przebudowie życia jako głównego zadania literatury. Dla pisarzy włościan było szczególnie obowiązującym propagowanie kolektywizacji gospodarki rolnej.

Wynikiem tego było zorganizowanie „brygad szturmowych“, złożonych z pisarzy. Dla przykładu weźmiemy alma-

nach, wydany w r. 1930 p. t. „Turkmenistan wiosnoj“ („Turkmenistan wiosną“). Uczestnicy brygady odbyli podróż do Turkmenistanu (Azja Środkowa) wiosną 1930 r. i po literacku zreferowali walkę o socjalistyczną gospodarkę tego kraju: L. Leonow napisał powieść „Saranczuki“, Ws. Iwanow — „Powieści brygadiera Sinicyna“ oraz „Zagładę Nahib-Chana“, M. Tichonow — szkice „Koczownicy“ oraz poezje, W. Ługowskiej — poezje „Bolszewikom pustyni i wiosny“, G. Sannikow — „Turkmenballady“, P. Pawlenko — szkic „Pustynia“.

Poza tematami industrializacji i kolektywizacji gospodarstw rolnych wkroczyły do literatury motywy bohaterstwa robotników-szturmowców, dziejów z historii fabryk oraz zbliżenie społeczeństwa do bohaterskiej i dyscyplinowanej armii czerwonej, której mechanizacja i technizacja postępowała w szalonym tempie. Od literatów wymagano optymizmu i żywiołości. Na tym tle zostały ujęte w literaturze przeciwieństwa pomiędzy przedrewolucyjnym poglądem na świat a nowym, socjalistycznym, wobec którego idealistyczny romantyzm jest przestępstwem ideologicznym.

„Romantyzm socjalistyczny“ polega na wykryciu we współczesności pierwiastków przyszłości, radosnego „jutra“ w rozbudowie nowego świata. Estetyka również jest dopuszczalna, lecz wyłącznie jako objawy uwielbienia dla celowych i praktycznych osiągnięć socjalizmu. W literaturze urbanizm jest dopuszczalny narówni z pięknem natury, lecz w stosunku do natury należy pamiętać, że ulega ona udoskonaleniu przez człowieka, jak również charakter miast.

Pisarz powinien brać pod uwagę udoskonalenie i naprawę człowieka przez państwowość socjalistyczną, czego dowodem służy chociażby „Istorija odnoj żizni“ M. Zoszczenki, w której bohaterem jest gangster, żyd z Odessy, odrodzony moralnie dzięki przymusowej pracy przy budowie kanału Białomorskiego. Szereg prac pisarzy o tej budowie został wydany w tomie zbiorowym.

Uczestnicy „brygad szturmowych“ odwiedzali rozmaite kraje, wchodzące w związek republik sowieckich. Na tej podstawie powstał nowy regionalizm w literaturze, nie pozbawiony romantycznego egzotyzmu, do którego zresztą garnęli

się czytelnicy. Powieść Wł. Lidina „Wielikij ili Tichij“ („Wielki czyli Spokojny“, 1934), szkice M. Szkapskiej „Woda i Wietier“ („Woda i wiatr“, 1931) oraz „Tichookeanskije stichi“ („Poezje z Oceanu Spokojnego“, 1934) E. Selwskiego, jak i wiele innych utworów, mają za tematy życie i naturę Dalekiego Wschodu. Poezje Tichonowa, Pasternaka, Roźdiestwienskigo i in. wprowadzają do literatury romantyczne wrażenia z podróży po Kaukazie. Mnóstwo utworów literackich jest osnutych na wrażeniach z Syberii, wybrzeży Oceanu Lodowatego, wypraw polarnych i t. d. Szkice z Azji Środkowej i z kraju Zakaukaskiego M. Tichonowa p. t. „Czajchana około Labyhouse“ (1932) zawiera, jak szereg innych utworów, obraz podstępного działania burżazyjnej Europy, drobnomieszczańskiego, kapitalistycznego i faszystowskiego Zachodu, który staje się światem o pierwiastkach rozkładu moralności i kultury, o czym świadczy szereg utworów, jak „Pochiszczienije Jewropy“ („Porwanie Europy“) K. Fedina, zbiór poezji Wł. Ługowskoja „Jewropa“, powieść o życiu Ameryki B. Pilniaka „O. K.“ („O Kej“), potępiająca kapitalizm i bezrobocie Ameryki Północnej, „Mogila niezwiestnogo sołdata“ („Grób nieznanego żołnierza“) Wł. Lidina, ośmieszająca pospolitość Francji po wojnie światowej, szkice z podróży po całej Europie E. Erenburga „Wiza wremieni“ („Wiza czasu“), w których pisarz wykpiwa wszystko, co na drodze napotkał, i t. d. Te nastroje w literaturze są równoważnikiem patriotyzmu sowieckiego, wygrywającego przy zestawieniu z utworami na tematy „pięciolecia“. Takie to praktyczne i teoretyczne nastawienie panowało w literaturze rosyjskiej na terenie związku sowieckiego w ciągu pięciolecia 1929—34. Nastawienia w tym lub owym stopniu nieprawomyślne stale były zwalczane i potępiane przez krytykę marksistowską z organizacji WAPP, zreformowanej w r. 1930 w RAPP.

Jednostajność została wprowadzona do literatury dopiero przez dekret Centralnego Komitetu partii komunistycznej na wiosnę r. 1932, kiedy to zniesiono wszystkie związki i organizacje i utworzono jednolity związek pisarzy sowieckich („Sojuz sowietskich pisatielej“), przy czym za „współwędrowcami“ przyznano wszelkie prawa narówni z pisarzami proletariacki-

mi w imieniu socjalistycznego budownictwa. Postanowiono również, aby pisarze-komuniści stanowili w związku osobną frakcję.

Stało się to na progu drugiego „pięciolecia“, mającego zorganizować nowe społeczeństwo pozawarstwowe na zasadach socjalizmu.

„Pisarze są budowniczymi ludzkich dusz“ — oświadczył Stalin. (To zn.: literatura powinna była wziąć udział w sformowaniu nowego typu człowieka). Drogą ku temu miał być „socjalistyczny realizm sowiecki“, poza który pisarz nie powinien wykraczać. Pierwiastki tego realizmu znalazły objaw w literaturze „pięciolecia industrializacji i kolektywizacji“.

Na podstawie olbrzymego materiału Gorkij sformułował zasady „socjalistycznego realizmu“, które ostatecznie ogłosił drukiem dopiero w r. 1932. W uzasadnieniu tego sformułowania pisarz kierował się przede wszystkim niezbędnością udostępnienia utworów literackich szerokim warstwom ludności. Dodatnią stroną tego nastawienia był pogląd negatywny na przesadną „literackość“ prozy ornamentacyjnej, doprowadzonej do barokowości, skutkiem czego powinno było nastąpić oderwanie literatury od „szerokich mas robotniczo-włościańskich“. Ten pogląd można zestawić z podobnymi zarzutami, stawianymi jeszcze w r. 1925 przez krytykę nie marksistowską. Gorkij żądał od pisarzy prostoty wyrażania się, wyrazistości stylu, zaniechania kunsztowności i ornamentacji stylistycznej, kiedy to autor zapomina o czytelniku, pisząc jakgdyby dla samego siebie. Gorkij podkreślił, że pod „socjalistycznym realizmem“ należy rozumieć bynajmniej nie powrót do realizmu „społecznikowców“ XIX—XX w. w., przepojonego smutkiem czasów zmierzchu. Wręcz przeciwnie: należy wyświeślać objawy rzeczywistości, torującej drogi ku światłej przyszłości. Pod znakiem wykrystalizowania się tych nowych zasad w twórczości literackiej minęło nowe pięciolecie w rozwoju literackim na terytorium związku republik sowieckich, a mianowicie lata 1929—1934 (przed nowym przełomem w rozwoju współczesnej literatury rosyjskiej).

Poczynając od r. 1929 krytyka sowiecka stale występowała z żądaniem od pisarzy prostoty formy, oskarżała „współwę-

arowców“ o wyszukany styl i żądała od pisarzy proletariackich podwyższenia jakości ich utworów, wytykając jako błąd schematyzację obrazów poetyckich i postaci powieściowych. Pisarze nieproletariaccy zastanawiali się swoją drogą nad zagadnieniem prostoty mowy literackiej i formy. Nawoływanie do uczenia się na utworach literatury klasycznej, będących przedtem „kontrrewolucyjnymi“, po r. 1929 było wyraźnie postawione na porządku dziennym, kiedy to głoszono zwrot ku przeszłości. Gorkij i inni zainicjowali wydawnictwa utworów XVIII—XIX w.w. oraz popierali ogłoszenie drukiem materiałów i zabytków dawnej literatury rosyjskiej. Poetom proponowano wzorować się na Niekrasowie, utwory zaś Puszkina, uznanego za poetę narodowego, w przewidywaniu uroczystości w stuletnią rocznicę z dnia zgonu (1937) zaczęto wydawać w setkach tysięcy egzemplarzy. Uroczystości puszkiniowskie obchodzono jako święto kultury wszechzwiązkowe. Szczególną uwagę zwrócono na realistów w. XIX, lecz nie na przedstawicieli t. zw. wielkiego realizmu, to zn. Tołstoja, Turgeniewa i in., ponieważ należeli oni do burżuazyjnego realizmu. Prozaicy-ludowcy w rodzaju Rieszetnikowa. Lewitowa i in. wzbudzili do siebie większe zaufanie kierowników rosyjskiej literatury sowieckiej.

Redaktorzy nowych wydań tych realistów oraz krytycy podkreślali, że w XIX w. pisarze-ludowcy walczyli z ujemnymi stronami ówczesnego życia, utwory ich były objawami pesymizmu, nastroje zaś — protestem społecznym. Obecnie, gdy pisarz również powinien zwalczać romantyzm w nastawieniu psychiczno-twórczym, jako objaw idealizmu, „realizm socjalistyczny“ powinien być bezstronnym ujęciem wszelkich objawów życia, którego podłożem jest socjalistyczne budownictwo. Z tego wynikało, że realizm L. Tołstoja odpowiada temu sformułowaniu sowieckiego realizmu, w twórczości zaś Dostojewskiego analiza psychologiczna bohaterów oraz mistycyzm stoją na przeszkodzie ku całkowitej obiektywizacji twórczej. Poza wywierającymi wpływ na rosyjską literaturę sowiecką Proustem, Joycem i Dos Passos, należy wskazać na wpływ Balzaca i Stendhala jako realistów burżuazyjnych, którzy poruszyli zagadnienia społeczne i historyczne.

Komitet organizacyjny związku pisarzy sowieckich, powstały w r. 1932, zwrócił pilną uwagę na jakość utworów młodych autorów, zalecając nauczanie się technice pisarskiej na podstawie utworów klasycznych. Przy wyborach do związku miało miejsce dyskwalifikowanie wielu pisarzy. Ogólna liczba pisarzy, których dopuszczono do związku, we wszystkich republikach sowieckich wynosiła pięć tysięcy osób. Podczas wyborów do pierwszego zjazdu pisarzy sowieckich, który odbył się na jesieni r. 1934, została przeprowadzona dokładna selekcja kandydatów.

Po r. 1932 Stalin stwierdził, że inteligencja i literaci zawodowi stali po stronie państwowej idei socjalistycznej. W takiej to atmosferze komitet organizacyjny zjazdu wysunął niezbędność zbliżenia sowieckiej literatury rosyjskiej do twórczości literackiej poszczególnych republik związku (przede wszystkim kaukaskich), podwyższenie poziomu kulturalnego pisarzy oraz kształcenie samouków.

Zjazd r. 1934 stworzył syntezę poglądów na literaturę. Podstawą były pierwiastki, które skryształizowały się w ciągu pięciolecia 1929—34. Na zjeździe wygłoszono cztery mowy programowe, oparte o następujące tezy: 1) podniesienie poziomu technicznego i ideowego literatury sowieckiej, 2) przeprowadzenie reorganizacji ideowo-twórczej na podstawie socjalizmu, 3) wysunięcie na pierwszy plan roli literatury w walce o pozawarstwowe społeczeństwo w duchu socjalizmu. Oficjalny wódz literatury sowieckiej, Gorkij, przemawiał na temat niezbędności wyrobienia pisarzy o wysokim poziomie kulturalnym, którzyby wprowadzili do twórczości literackiej realizm socjalistyczny, wykorzystując utwory wielkich pisarzy przeszłości i pracując w brygadach szturmowych. Gorkij poruszył również zagadnienie typu nowego bohatera w literaturze socjalistycznej stwierdziwszy, że dotychczas takiego bohatera nie ma. Co do poszczególnych narodowości związku sowieckiego, Gorkij podkreślił ich równouprawnienie w twórczości literackiej z narodowością rosyjską i polecił pisarzom, aby każdy naród zachował w literaturze swe właściwości. W ślad za Gorkijem szereg mówców wskazał na niski poziom techniki literackiej.

Co się tyczy literatury poszczególnych republik, przemawiali kolejno przedstawiciele Ukrainy, Białorusi, Tatarów, Gruzji, Armenii i t. d.

Przedstawiciel Gruzji wysunął żądanie, aby literaci pisali więcej o człowieku żywym, o bohaterze naszych czasów, o uczuciach i przeżyciach, trzymając się zasad prostoty wyśławiania się. Poza tym pisarz Marszak zreferował przekrój literatury dla dzieci, który przedstawiał się imponująco co do ilości, jak również do jakości.

Tematem przemówienia Karola Radka była literatura europejska; mówca wskazał na domniemany rozkład literatury burżuazyjnej i rozkwit literatury proletariackiej, znajdującej się podobno w okrutnych warunkach. Pisarzom obcym, delegatom na zjazd, pozostawało stwierdzić słuszność poglądów Radka.

W. Kirpotin przemawiał na temat dramaturgii sowieckiej, stwierdzając jej niski poziom, brak akcji w sztukach dramatycznych, których bohaterzy są podzieleni na zwycięzców i zwyciężonych. Przy tym zostało wysunięte żądanie, aby dramatopisarze przede wszystkim pracowali nad techniką swego artyzmu. Podniesienia poziomu techniki żądał od poetów M. Bucharin, wskazując na pożądaną monumentalność formy i artystycznego wyśławiania się na tematy tak liryczne, jak również epickie.

Bucharinowi towarzyszył Tichonow w przemówieniu o poetach leningradzkich i wysuwał nawet zagadnienie o niezbędności indywidualistycznego pierwiastku w poezji (o czym w stosunku do prozy przemówili Erenburg i Lidin). Te zasadnicze przemówienia zawierały przekrój wyników, jak również skromne życzenia na przyszłość i wymagania od pisarza kulturalnego obeznania się z techniką literacką.

Na zakończeniu zjazdu Gorkij znowu zwrócił uwagę na to, że nie można stworzyć pisarza „na zamówienie“ i że należy się uczyć na utworach klasycznych, tłumaczyć jaknajwięcej z literatur obcych i pracować kolektywnie.

Pierwsze plenum zarządu pisarzy sowieckich, obranego na zjeździe pod przewodnictwem Gorkija, trzymało się tejże linii generalnej. Drugie odbyło się po kilku miesiącach (ma-

rzec 1935 r.) i stwierdziło osiągnięte wyniki we współpracy literatów poszczególnych republik związku sowieckiego, wzrost literatury dla dzieci, wysiłki w kształceniu nowego człowieka socjalistycznej epoki, rozrost pracy nad historią fabryk i przemysłu oraz kolektywizację twórczości. Takie zadania zostały postawione przedstawicielom innych dziedzin twórczości duchowej. Wywierało to wrażenie ogólnozwiązkowej reglamentacji twórczości kulturalnej na podłożu racji bytu i racji stanu.

Literatura rosyjska na terytorium związku sowieckiego przeżyła w r. 1934 niewątpliwie chwile poważnego przełomu, których następstwa należą do przyszłości.

XVI.

TEATR ROSYJSKI PO REWOLUCJI 1917 R. — NOWY REPERTUAR. — PRZESZŁOŚĆ A TERAŹNIEJSZOŚĆ. — ZAGADNIENIA DNIA JUTRZEJSZEGO.

W ostatnich latach wojny światowej nastroje społeczeństwa rosyjskiego nabierały odcieni rewolucyjnych. Życie stało się bardziej skomplikowane i nerwowe w oczekiwaniu nadchodzących wydarzeń i zbliżającego się przewrotu społecznego. Klęski na froncie i na tyłach spotęgowały te nastroje. Literatura reagowała na ogólne podniecenie. Za owych czasów teatr odgrywał rolę nie rozrywki, lecz ukojenia, stwarzając iluzję urzeczywistnionego istnienia. Po przewrocie rewolucyjnym codzienność przybrała charakter niewiarogodnego dramatu. Ciągłe pochody uliczne, jaskrawe hasła i okrzyki oddziaływały na uczucia ogólnoludzkie. Gdy po przewrocie bolszewickim „ulica“ wtargnęła do wszelkich zakątków życia prywatnego, istnienie jednostki w nowych warunkach bytu nabrało odcieni posępnej tragedii albo fantastycznej bajki. Hasła musiały zastąpić artykuły pierwszej potrzeby, których nie można było dostać. W tym chaosie codzienności teatr stał się ucieczką przed okrucieństwem życia.

Z drugiej strony teatr został wykorzystany dla agitacji nowego poglądu na świat celem zwalczania przesądów i zburzenia przeszłości drogą propagandy. Ze względu na uprzedzanie przez władzę, we wszystkich miastach powstały studia teatralne, narówni z literackimi, baletowymi i pracowniami artystów-plastyków. Na widowisko teatralne zapatry-

wano się jako na swego rodzaju możliwość zapomnienia o rzeczywistości.

Kierownicy sztuki teatralnej marzyli o niezliczonych tłumach, o widowiskach ludowych przy udziale kilku tysięcy statystów, którymby się przyglądała ulica. W ten sposób zdawało się możliwym zrealizowanie hasła: „sztuka dla ludu“. Powstała niezliczona ilość teatrów ludowych i żołnierskich, nie posiadających jeszcze swego repertuaru.

Rzesze widzów, składające się z czerwonogwardzistów i robotników, pozostawały obojętne na eksperymentowanie w artyzmie teatralnym. Nie mniej jednak rozwój artyzmu postępował nadal. Subtelny artyzm ucznia Stanisławskiego, przedwcześnie zgasłego reżysera E u g. W a c h t a n g o w a, kierownika trzeciego studia MCHAT, pogłębił założenia zwolenników „teatralizacji teatru“ z lat 1907—8. Sztuka teatralna zachodnio-europejska znalazła w przodujących teatrach rosyjskich XX w. nie interpretatorów, lecz samodzielnych i wybitnych współzawodników.

Teatr rewolucyjny miał inne zadania. Kierownik tego teatru agitacyjnego, Ws. Mejerhold, opracowywał każdą sztukę repertuaru w stylu widowiska narodowego oraz urzeczywistnił założenia konstruktywizmu, które polegały na schematyzowaniu widowiska. W każdym centrum stołecznym i prowincjonalnym powstał t. zw. Wydział Teatralny (Teatralnyj Otdiel — Teo), narówni z t. zw. Wydziałem Muzycznym (Muzykalnyj Otdiel — Muzo).

Mejerhold oraz liczne rzesze rewolucyjnych działaczy teatralnych, pragnęli urzeczywistnić masowe wystawienia sztuk teatralnych w rodzaju teatru ludowego rewolucji francuskiej XVIII w., kiedy to sam lud, w mniemaniu tych fantastów, był twórcą własnego teatru.

Wystawienie fantastycznych sztuk aktualnych w ówczesnym Petersburgu, pod gołym niebem, przed Pałacem Zimowym, albo przed wspaniałym gmachem giełdy, pod kierownictwem znanych teatrologów (Sergiusz Radłow i in.), było dalszym ciągiem eksperymentatorstwa. W tych „misteriach“ ludowych przedstawiciele „starego świata“ występowali w groteskowych pochodach, nowonarodzony zaś „świat proletariac-

ki“ był reprezentowany przez „epokowego nadczłowieka“. Dalszego rozwoju te występy modernizatorów nie miały, chociaż wywarły wpływ na teatry propogandowo-polityczne, w których walka klasowa była przedstawiona w groteskowych formach.

Typowym teatrem tego rodzaju był słynny moskiewski „Terewsat“ („Teatr rewolucyjnej satyry“), w którym prawił rządy W s i e w o ł o d M e j e r h o l d (od r. 1919). Zamieniony w r. 1922 na „Teatr rewolucji“ istnieje do dziś dnia. Ta placówka miała za bojowe zadanie agitację prorządową. Jak w każdej dziedzinie życia państwowego, w sztuce teatralnej powstało pojęcie „frontu bojowego“. Widzowie (robotnicy i czerwoni żołnierze) byli uważani za współtwórców tej współczesnej placówki w imieniu walki o socjalizm. Jaskrawa plakatowość rewolucyjna, która cechowała teatr rewolucyjny w pierwszych latach istnienia, kiedy to Mejerhold zdobywał sobie nową sławę przez wystawienie „Misterium - buffo“ Majakowskiego oraz dramatów w rodzaju „Czełowiek-massa“, przybrała formy uproszczonego konstrukttywizmu. Zamiast zwyczajnych dekoracji, na scenie ukazały się konstrukcje wszelkiego rodzaju, wykonawcy ról wyrobili zeszytniałą technikę, pozbawioną wszelkiego artyzmu.

Mnóstwo widowisk teatralnych po wszystkich miastach Rosji rewolucyjnej i na wsi spowodowało powstanie przeróbek sztuk dramatycznych oraz nowego repertuaru; kluby, chaty-czytelnie, czyli świetlice, fabryczne placówki oświatowe i t. d., posiadały własne teatry.

Typową placówką był „Teatr Moskiewskiej Rady Miejskiej Związków Zawodowych“. („Teatr Moskowskiego Gorodskiego Sowietu Professionalnych Sojuzow“ — MGSPS). Założony w r. 1922 był przez pewien czas wędrownym teatrem; nieco później został stałym teatrem rewolucyjnym. Ciekawym objawem życia teatralnego były teatry dla dzieci posiadające własny repertuar, oraz teatry w językach poszczególnych narodów, zamieszkujących terytorium związku sowieckiego. Spośród tych ostatnich wybitną rolę w życiu teatralnym odegrał hebrajski teatr „Habima“; ozdobą jego był „Hadybuk“ wystawiony przez Wachtangowa.

W inscenizacyjnym opracowaniu sztuk dramatycznych Mejerhold nie liczył się z tekstem i uważał, że reżyser jest prawdziwym autorem każdej sztuki. To nastawienie odegrało rolę również w twórczości Tairowa, jak i Wachtangowa. Takie „unicestwienie autora“ kolidowało z brakiem nowego repertuaru, dzięki czemu, w pierwszych latach po rewolucji, przerabiano dawne sztuki repertuaru klasycznego, wystawiając jednocześnie nieliczne sztuki ówczesne o charakterze jaskrawo-rewolucyjnym.

Poszczególne „Wydziały Teatralne“ były zawałone produkcją dramatyczną szeregu nieznanych autorów, z których nieliczni pisarze przedwojennej generacji, jak Szyszkow („Wi-cher“) albo nowego pokolenia, jak Niewierow („Baby“), zasługiwali na uwagę.

Uwspółcześnienie repertuaru nie mogło powstać na zamówienie. Patoś rewolucyjny decydował najczęściej o wartościach dramatu, czego skutkiem było obniżenie poziomu artystycznego twórczości dramatycznej. Przykładem służy tragedia patriotyczna niejakiego M i n i n a „Gorod w kolce“ („Oblężone miasto“, 1920), w której nie brakuje taniej efektowności. Tematem sztuki jest bohaterstwo „czerwonych“ podczas oblężenia nadwołżańskiego miasta Caricyn przez „białych“.

Romantyczny okres walk domowych sprzyjał rozwojowi tego rodzaju sztuk teatralnych. Tłum na scenie wzbudzał zachwyty widzów. Dramat „Spartak“ przedwojennego dramaturga W ł. W o l k e n s z t e j n a albo „Razin“ futurysty B a z. K a m i e n s k i e g o wywoływały żywą reakcję na sali (1923). Romantyzm był podłożem powodzenia tego rodzaju sztuk, jak to miało miejsce w poezji i prozie.

Przeróbka ludowego „skazu“ Leskowa, dokonana przez Zamiatina p. t. „Pchła“ w stylu rosyjskiej buffonady ludowej i komedii włoskiej improwizacyjnej należy również do eksperymentatorstwa. Inscenizacja „Rewizora“ Gogola przez Mejerholda, który całkowicie przerobił tekst słynnej komedii, była ostatnim ogniwem łańcucha (1926).

Powstał nowy repertuar, nacechowany realizmem. Wy magało to nowego ujęcia teatralnego, nowej techniki gry, aby

udostępnić widowisko dla każdego przeciętnego widza. Rewolucyjne sztuki estetyzującego komunisty i dygnitarza sowieckiego *Anatolego Łunaczarskiego* (1875—1933) w rodzaju „Kancler i slesar“, „Faust i gorod“ i t. p. zdobyły „succès d'estime“. Co się zaś tyczy doskonałych dramatów *Zamiatina* „Ognie św. Dominika“ i *Łunca* „Poza prawem“, nie były one przeznaczone dla „teatru mas“ i należą raczej do literatury „ukrytego protestu“.

Teoretyczne znaczenie mają liczne dramaty historyczne, związane z ruchem rewolucyjnym dawnych czasów, jak: *A. Tołstoja* i *P. Szczogolewa* „Zagovor imperatrycy“ (1925), *M. Lerner* „Nikołaj I“ (1923), *T. Raskolnikowa* „Robespierre“ (1931), *A. Tołstoja* „Smiert' Dantona“ (1923) i in.

Mnóstwo sztuk, dostosowanych do teatrów włościańskich, posiada charakter wybitnie propagandowy, jak: „Gołodnyje i sytyje“ *Jana Lebediewa* (1919), „Timoszka“ *A. Żarowa* (1927), „Raspłata“ („Zapłata“) *Anat. Glebowa* (1927), „Derewnia w gostiach u goroda“ („Wież w gościnie u miasta“) *Nat. Gonczarowej-Wiktorowej* i w. in.

Po ukończeniu wojny domowej groteski propagandowe w rodzaju „Misterium“, „Pluskwy“ („Kłop“) albo „Łażni“ („Bania“) *Maja Kowskiego* i w. in. utworów nie weszły do „żelaznego repertuaru“. Nie mniej jednak naśladowano *Majakowskiego*. *Bruno Jasiński* wydał, nprz., w r. 1931 satyrę na Europę burżuazyjną p. t. „Bał manekenow“. Rola *Jasińskiego* w literaturze sowieckiej w ciągu ostatnich lat stała się w ogóle wybitniejszą dzięki utworom w języku rosyjskim, m. in. dwutomowej powieści o ekonomicznej budowie w Tadżikistanie p. t. „Człowiek mieniajiet kożu“ („Człowiek zmienia skórę“, 1932—33).

W ciągu dziesięciolecia 1924—34 do repertuaru teatralnego weszło mnóstwo przeróbek dramatycznych prozy współczesnej, jak: „Wirineja“ *Sejfullinej*, „Borsuki“ i „Skutarijewskij“ *Leonowa*, „Biała Gwardia“ („Dni Turbinów“) *Bułgakowa*, „Pociąg pancerny“ *Ws. Iwanowa*, „Powstanie“ *Lawreniewa*, „Cement“ *Gładkowa*, „Defraudanci“ *Katajewa* i w. in. Poza

tym inscenizowano utwory Dostojewskiego, Turgeniewa, Tołstoja, Flauberta, Balzaca i w. in. pisarzy w. XIX. Repetuar oryginalny można podzielić ze względu na tematy na dwie części: 1) ruch rewolucyjny i wojna domowa oraz 2) zagadnienia dnia dzisiejszego i zadania partii czyli władzy komunistycznej. Każdy poszczególny utwór dramatyczny zawierał tym samym elementy propagandy. Autor i inscenizator musieli się liczyć z podstawowym zadaniem propagandy socjalistycznej.

Komedia była, jak zawsze, bardziej zbliżona do życia, natomiast pierwiastek bohaterstwa wymagał nastawienia tragicznego oraz wprowadzenia konfliktu dziejowego, albo klasowego. Publicystyczna rola teatru sowieckiego była wielokrotnie dyskutowana. Odbiło się to na repertuarze, stale wzrastającym i okazałym ilościowo, nie zaś jakościowo.

Za klasycznego dramaturgów sowieckiego należy uważać Włodzimierza Billa-Biełocerkowskiego (ur. 1885), który w r. 1920 wydał swe pierwsze sztuki agitacyjne i wystawił w r. 1924 dramat „Echo“ na temat strajku robotników portowych w Ameryce, którzy w czasach wojny domowej w Rosji odmówili ładowania na okręty amunicji dla „białogwardzistów“. Dramat jego „Sztorm“ (1926) jest napisany na temat wojny domowej. W r. 1933 Bill-Biełocerkowski wystawił sztukę „Zapad nierwniczajet“, opartą o nastroje jakoby panujące w Niemczech faszystowskich.

Borys Romaszow (ur. 1895), znany od r. 1924 dramaturg, był jednym z twórców repertuaru agitacyjnego. W słynnej satyrze dramatycznej „Koniec Kriworylska“ (1927) autor wyolbrzymił bohaterstwo komunistów, ośmieszył przedwojenne życie miasta prowincjonalnego oraz przedstawicieli przedwojennej epoki z białogwardzistą-degeneratem na czele. Słynna sztuka Romaszowa „Wozdusznyj pirog“ (1924) jest oparta o rozprawę sądową z powodu oskarżenia o nadużycia kupców w czasach nowej polityki ekonomicznej. W innej sztuce p. t. „Smiena gierojew“ (1927) autor odmalował życie aktorów prowincjonalnych. Dramat Romaszowa „Bojcy“ (1935) — sztuka nagrodzona na konkursie dramatycznym r. 1934 — posiada charakter patriotyczny. Jest to obraz z życia

wojskowych armii czerwonej w czasie pokoju, na tle wspomnień o bohaterskich walkach przeszłości.

Te walki odmalował **W s i e w o ł o d W i s z n i e w s k i j** w dramacie p. t. „Pierwaja konnaja“ (1930) o wyprawach armii Budionnyja, jednakże mniej jaskrawo, niż w prozie uczynił to Babel. Agitacyjna tragedia Wiszniewskiego „Na Zapadzie boj“ (1933) odtwarza rosnące nastroje rewolucyjne w Europie. „Optimisticzeskaja tragedija“ (1933) tegoż autora jest obrazem dziejów zrewolucjonizowanej floty rosyjskiej w latach 1917—20.

Tragedia **A l e k s a n d r a N a s i m o w i c z a** (ur. 1880) „Barometr pokazywajet buriu“ (1924) jest dramatyzowaną epopeą z 1905 r.; do tematów tego rodzaju powracało wielu poetów i prozaików z inicjatywy Gorkija.

A n a t o l G l e b o w (ur. 1899), autor sztuk dla teatru włościańskiego i robotniczego, stale porusza tematy aktualne, licząc na efektowny oddźwięk ze strony widzów. Typowym dramatem tego rodzaju jest „Rost“ (1925) na temat wypadku z r. 1924, kiedy to w jednej z tekstylnych fabryk wśród robotników ujawniły się nastroje solidarności z partią komunistyczną i zrozumienie ogólnopaństwowej pracy dla dobra republiki sowieckiej. Typowo-agitacyjnym dramatem Glebowa jest „Sprut“ (1927) na temat gnębienia jednostki przez kapitalizm czyli o wszechwładzy złota nad mózgiem, jak się wyraził sam autor. Sztuka z okresu pięciolecia „Utro“ (1933) porusza temat niezbędności rozbudowy gospodarczej.

W swoim czasie zdobyły powodzenie sztuki **A l e k s e g o F a j k o** o przekształceniu poglądów profesora w Rosji Sowieckiej p. t. „Czełowiek z portfelem“ (1927) oraz „Oziero Lull“ (1926). Akcja tej ostatniej sztuki rozwija się w fantastycznym kraju, gdzie wybucha rewolucja komunistyczna. Niejaki Antoni Prim zdradza partię i zostaje dyktatorem w rodzaju Mussoliniego. Sztuka Fajko jest skierowana przeciw objawom indywidualizmu i w obronie kolektywizmu. Ostatnio Fajko napisał dramat reportażowy p. t. „Niebłagodarnaja rol“ (1933), którego bohaterką jest niemiecka dziennikarka,

podróżująca po Rosji Sowieckiej i w czasie tej podróży przekonywująca się o postępach życia sowieckiego.

Za czasów nowej polityki ekonomicznej cieszyła się powodzeniem komedia B o r y s a E r d m a n a „Mandat“ (1925), ujęta w stylu Gogola i mająca cechy pokrewieństwa z humoreskami Katajewa. Odzwierciedlenie codzienności sowieckiej w komedii obyczajowej było jednym z czynników, które wprowadziły realizm na scenę. „Zojkina kwartira“ („Mieszkanie Zojki“, 1927) M i c h a ł a B u ł g a k o w a jest typowym utworem tego rodzaju. Zagadnienie nowego pokolenia, wychowanego w warunkach życia sowieckiego, było poruszone przez Katajewa i ostatnio przez W. S z k w a r k i n a. Komedia jego „Kto idiota?“ („Kto idzie?“ 1932) wyswietla stosunki pomiędzy wykładowcami a studentami wyższych uczelni (Wysszeje uczebnoje zawiedeniye — WUZ), słynny zaś utwór Szkwarkina „Czużoj rebionok“ (1934) ma charakter dydaktyczny: młodzież w Rosji Sowieckiej, wychowana na zasadach zbiorowości pracy i życia oraz na negowaniu praw jednostki i podstaw indywidualizmu, powinna była w pierwszych latach po ukończeniu wojny domowej wyrobić sobie pogląd na stosunki pomiędzy mężczyzną a kobietą wyłącznie ze strony fizjologicznej; życie zrobiło jednakże swoje, wyrabiając pojęcie o miłości indywidualnej i o szczęściu małżeńskim. Jeden z problemów, związanych z tą dziedziną, analizuje Szkwarkin w swej komedii obyczajowej.

Szereg dyskusyj wywołała sztuka W ł o d z i m i e r z a K i r s z o n a (ur. 1902) p. t. „Konstantin Tieriochin“ (1927), której tematem jest życie młodzieży studenckiej, stawiającej nowe wymagania do współczesności. Autor rozstrzyga zagadnienie rozdźwięków pomiędzy przeszłością a teraźniejszością na korzyść tej ostatniej. Jak prawie wszyscy dramatopisarze sowieccy, Kirszon jest autorem dramatów rewolucyjnych o zabarwieniu patetycznym.

Bohaterstwo proletariatu jest ideą przewodnią bojowych dramatów Kirszona, jak, nprz.: „Relsy gudiat“ (1928) albo „Gorod wietrow“ (1931). Tematem tego ostatniego jest rozstrzelanie 26 komisarzy sowieckich w Baku podczas walk do-

mowych, które to wydarzenie zostało odzwierciedlone w szeregu utworów literackich, jak poemat *Jesienina* i w. in.

Dookoła dramatu Kirszona „Chleb“ (1930) wywiązała się ostra polemika. Autor obrał za bohaterów ideologów komunizmu Michajłowa i Rajewskiego, wprowadzających kolektywizację wsi i „kampanię zbożową“. Pierwszy z nich prowadzi linię partyjną z umiejętnością i rozwagą, drugi zaś popełnia zasadniczy błąd i, zamiast zorganizować włościanstwo, trzyma się kurczowo gwałtownej taktyki, którą naprawia Michałow i tym samym podnosi prestiż partii. Ta prawomyślna sztuka wywołała szereg zastrzeżeń: Kirszonowi zarzucano, że obfituje ona w zbanalizowane pierwiastki propagandowe, chociaż same postacie są dobrze określone.

Bojowy charakter tej sztuki, jak również innych dramatów Kirszona, jest bardzo wyraźny. W związku z „pięcioleciem“ Kirszon napisał dramat „Sud“ (1933), komedię „Czudny spław“ (1934) i in.

Zagadnienia socjalistyczne, postawione przed literatami w latach pierwszego „pięciolecia“, dotyczyły najczęściej dramatopisarzy. Świadczy o tym powiększenie w owych czasach ilości dramatów propagandowych; spośród nich należy wskazać na: „Pobiediteli Siewiera“ (1931) W. K o g t i o w a i A. P o l a r n y j a — o wyprawie „Italii“ i lodołamacza „Krasin“ na daleką północ, „Wzlot“ (1931) T. W a g r a m o w a — na temat walki z szarańczą w Azji Środkowej, „Sud’ba goroda S.“ (1933) dziennikarza S e r g i u s z a M s t i s ł a w s k i e g o — o rozbudowie socjalistycznej w Dagestanie, „Interwencija“ (1931) L. S ł a w i n a i w. in. Inscenizacja reportażu literackiego W s. I w a n o w a „Kompromiss Naib-Chana“ (1931) na temat walki w Turkmenii o nowe formy gospodarki rolnej odgrywa w tej literaturze nie mniejszą rolę, niż „Popucziki“ (1933) L. S e j f u l l i n e j, omawiającej stosunki pomiędzy tymi pisarzami a literatami proletariackimi, oraz „1927“ (1930) J. L i b e d i n s k i e g o, „Zakat“ (1928) I. B a b l a i w. in.

Nawet kilka tytułów wystarczy, aby zdać sobie sprawę o ewolucjonowaniu teatru agitacyjnego, którego założenia zostały proklamowane jeszcze w latach wojny domowej. Skut-

kiem tego nastawienia było powstanie bogatego repertuaru o bardzo przeciętnym poziomie artystycznym oraz zanik artyzmu w grze aktorów.

Na progu drugiego „pięciolecia“, którego hasłem było wychowanie nowego człowieka państwa socjalistycznego, powszechnym uznaniem cieszył się dramat A l e k s a n d r a A f i n o g e n o w a „Strach“ (1931). Autor był znany, jako dramaturg od r. 1924; m. in. propagandowo-bojowa sztuka jego „Zmieinyj sled“ (1925) cieszyła się powodzeniem w swoim czasie. Autor obrał za temat powstanie w Jarosławlu, wzniecone przez socjał-rewolucjonistów w r. 1919 (pod zwierzchnictwem Sawinkowa). „Strach“ znacznie się różni od poprzednich dramatów: autor zdobył się na analizę psychologiczną swych postaci, z których czołową jest profesor, to zn. intelektualista; całość — to epizod walk z t. zw. szkodnictwem. Afinogenow stawia pytanie: czy władza państwa socjalistycznego ma prawo zdobyć się na terror indywidualny? Jeżeli to prawo posiada, to w jaki sposób pogodzić psychologię jednostki z poglądami socjalistycznymi?

Do dramatów reportażowych należy kilka sztuk poety i prozaika M. P o g o d i n a, jak: „Moj drug“ (1933), „Posle bała“ (1934) i in. Rzeczą znaną jest, że Pogodin również poruszył zagadnienie roli jednostki w budowie państwa socjalistycznego i oparł się o przesłanki psychologiczne. Tak Afinogenow, jak również Pogodin wnioskuje, że jednostka powinna zrozumieć podstawy zbiorowości.

Pod tym względem zasługuje tym bardziej na uwagę dramatyzacja powieści „Zazdrość“ Oleszi p. t. „Zagowor czuwstw“ („Spisek uczuć“), jego tragedia „Spisok błagodiejanij“ („Lista dobrodziejstw“) oraz scenariusz kinowy „Strogij junosza“ („Surowy młodzieniec“). Olesza wyraźnie żąda rozstrzygnięcia zagadnienia nierównouprawnienia jednostek w społeczeństwie socjalistycznym oraz wyświetla rolę poglądów estetycznych i etycznych nowej młodzieży sowieckiej. Pewne ustępy utworów Oleszi brzmią jak hasło: „Wracajmy do człowieka!“

Zbanalizowane postacie i zadania bojowe nie wyczerpują przecież życia w jego całości. Na ten temat ukazało się wiele utworów w prozie sowieckiej ostatnich lat. Bardzo znamienita dyskusja wywiązała się na pierwszym zjeździe pisarzy sowieckich w Moskwie jesienią r. 1934 dookoła zadań nowego dramaturgii. Ze sprawozdania o dramaturgii sowieckiej wyniosowano, że repertuar sowiecki jest przeciętny i nie odpowiada żądaniom widzów nowej epoki. Natomiast wielcy dramaturgowie przeszłości pozostają wielkimi dla wszystkich epok. W równej mierze, jak w stosunku do prozaików i poetów, zastosowano do dramaturgii żądanie prostoty i prawdomówności życiowej. Na tym głównym żądaniu była oparta teoria nowego realizmu. Jednocześnie wysunięto żądanie, aby poziom ogólnokulturalny i literacki tak olbrzymiej ilościowo produkcji został podniesiony drogą kształcenia się pisarzy, przy czym za wzory do naśladowania obrano autorów klasycznych. Powrót do tradycji był typowym zjawiskiem już od r. 1934, gdy rozpoczęły się przygotowania na szeroką skalę do obchodu stulecia śmierci Puszkina.

Na terytorium Rosji po r. 1934 imię wielkiego poety rosyjskiego stało się hasłem sztuki, czego dowodem były niezliczone ilości egzemplarzy rozmaitych wydań utworów Puszkina, mnóstwo prac o jego życiu i twórczości, dyskusje i t. d. Komitet ku uczczeniu Puszkina, pracując w Moskwie, składał się z szeregu osobistości ze świata literatury, ze sfer rządowych i wojskowych. Te ostatnie również musiały brać udział w ruchu literackim, literaci zaś uwzględniali rolę armii czerwonej w życiu związku sowieckiego. Na temat zwrotu ku prostocie klasycznej w literaturze toczyły się dyskusje, których ostrze było skierowane przeciwko tym, którzy albo zbyt subtelnie stronią stronę techniczną utworów, jak Pilniak, albo też potrafią się pozbyć zbyt sztuczności mowy poetyckiej, jak Pasternak, i t. p.

Żądanie prostoty od literata było połączone z wysunięciem na pierwszy plan nieskazitelności linii generalnej partii komunistycznej, oraz wskazaniem na niezbędność udostępnienia utworów literackich najszerszym rzeszom czytelników.

Niezawsze można to było pogodzić z pierwiastkami indywidualizmu w twórczości duchowej. Socjalistyczny realizm sformułowany przez Gorkija w duchu optymistycznej twórczości, został przyjęty za podstawę rozwoju w literaturze.

W takich to przełomowych nastrojach rozpoczęła się nowa epoka w literaturze rosyjskiej na terytorium związku sowieckiego.

XVII.

LITERATURA EMIGRACJI. — OŚRODKI LITERACKIE. — PESYMIZM. — WPŁYWY OBCE.

Wojna światowa nie znalazła w literaturze rosyjskiej przed r. 1917 odpowiedniego odbicia. Po rewolucji i obaleniu caratu, kiedy to inteligencja rosyjska przyjęła entuzjastycznie urzeczywistnienie marzeń dawnych czasów, wyrobiło się krytyczne nastawienie w stosunku do wydarzeń wojny. Po przewrocie bolszewickim inteligencja rosyjska zajęła wrogie stanowisko w stosunku do rzeczywistości.

Było to jej klęską, po której wycofała się tak z życia ówczesnego, jak również z literatury. Twierdzenie Mereżkowskiego, że „Rosja będzie“, stawalo się z dnia na dzień bardziej rozbieżnym z ogólnym rozwojem wydarzeń. Jednakże w społeczeństwie panowało przekonanie, że tak długo nowy stan rzeczy nie przeciągnie się i wkrótce nastąpi klęska bolszewizmu. W tym przekonaniu społeczeństwo stawiało bierny opór rozwojowi rewolucji. W r. 1918 zostały zawieszane wszystkie dawne czasopisma i większość wydawnictw, w roku następnym zlikwidowano wszystkie przedwojenne firmy wydawnicze. Życie literackie w latach 1919—20 przybrało nowe formy. Był to okres wojny domowej, w której zarówno „czerni“, jak i „biali“ byli pewni zwycięstwa.

Cały szereg przedwojennych pisarzy stanął po stronie opozycji: Andrejew, który umarł wkrótce na emigracji, Mereżkowskij i Hippus, Kuprin, Bunin, Czirikow, Szmelow, Teffi, Awerczenko i inni. Wyemigrowali oni po r. 1920. Zaj-

cew, Muratow, Osorgin i szereg innych pisarzy zostali wysiedleni na Zachód w r. 1922. Kilka filozofów (Szeszow, Bułgakow i Berdiajew) również opuściło Rosję pod przymusem albo dobrowolnie. Balmont stanął na początku po stronie rewolucji, później zaś udał się na emigrację. Władysław Iwanow wyemigrował do Italii dopiero w r. 1923.

Zgon Błoka i tragiczna śmierć Gumiłowa w r. 1921 stanowiły punkt zwrotny. Ciężkie warunki, w których znalazła się wówczas twórczość literacka, zmusiły do wyemigrowania Remizowa, Chodasiewicza i Cwietajewą. Pasternak, Bielyj i W. Szklowski opuścili na kilka lat Rosję. Erenburg wziął na siebie rolę podróżującego Europejczyka i sowieckiego globtrottera. Z grona „Cechu poetów“ wyemigrowali J. Iwanow, J. Adamowicz, I. Odojewcewa i kilku młodszych adeptów. Nawet Gorkij opuścił nowe państwo komunistyczne i przebywał do r. 1925 na Zachodzie.

„Smiena Wiech“ („Zmiana Wiech“) i działalność ugrupowania berlińskiego „Nakanunie“ („W przededniu“), do którego należał, m. in., Aleksy Tołstoj, świadczyły o pewnego rodzaju reakcji w kołach społecznych i literackich. Niepojednana część emigracji, skupiona w Paryżu, Pradze Czeskiej i Belgradzie, znacznie się różniła od emigracji berlińskiej, którą nurtowały prądy sowietofilskie. Do Berlina przeniosło się również kilka wydawnictw z Moskwy i z Petersburga, jak „Helikon“, „Petropolis“, „Z. Grzebin“. O ruchu wydawniczym w Berlinie świadczyły czasopisma bibliograficzne, jak „Russkaja Kniga“ („Książka rosyjska“ 1921) i „Nowaja Russkaja Kniga“ (1922).

Za czasów nowej polityki ekonomicznej (po r. 1921), kiedy to uniwersytety i zrzeszenia literatów jeszcze nie były pozbawione całkowicie autonomii, Moskwa i, tym bardziej, oddalony od centrum administracyjnego Petersburg posiadały szereg wydawnictw, mających charakter przedwojenny. Petersburskie czasopismo „Mysl“ było ośrodkiem filozofii idealistycznej, wydawnictwo „Nauka i szkoła“ skupiało dookoła siebie przedstawicieli nauki, czasopismo zaś „Naczała“ („Początki“) umieszczało na swych łamach dzieła uczonych uniwersyteckich, nie mających nic wspólnego z marksizmem.

Tak samo petersburskie wydawnictwo „Parthenon“ miało charakter naukowy i literacki w duchu dawnych czasów, nie mówiąc o takich nowych firmach, jak „Ałkonost“ i „Petropolis“. Była to epoka górowania „Współwędrowców rewolucji“ w imieniu ocalenia kultury, mimo stałego pogarszania się warunków życia. Wydawnictwa „Ateneum“, „Akwilon“ i in. powstałe w Petersburgu oraz istniejąca do dziś dnia „Academia“ odgrywały w tym ruchu doniosłą rolę. Brak papieru, zanik pracy wydawniczej oraz wzrost wszechwładnego panowania „Wydawnictwa Państwowego“ przyczyniły się ku temu, że w stolicy Niemiec powstał szereg ośrodków kulturalnych, napół emigracyjnych, uważanych za filie sowieckie albo za placówki „współwędrowców“, jak „Dom Literatów“ albo „Dom Sztuki“, oraz wydawnictwo „Skify“ („Scytowie“). Istnienie tych placówek było krótkotrwałe.

Natomiast mnóstwo rosyjskich wydawnictw zagranicznych rozpoczęło działalność na szeroką skalę. Paryż, Praga Czeska, Berlin, Sztokholm, Nowy-Jork, Szanghaj, Charbin, Ryga, Tallinn, Helsinki, Sofia, Belgrad stały się ośrodkami kulturalnego życia rosyjskiego za granicą. Szerokie rzesze Rosjan były zdania, że ucieczką za granicę ratowali się najwibitniejsi przedstawiciele kultury rosyjskiej, mający spełnić wysoką misję w imieniu ludzkości. Rosję Sowiecką uznano za „Państwo Antychrysta“ (taki to tytuł miała książka Mereżkowskiego, Hippius i Filozofowa z r. 1921); przeciw temu państwu należało zorganizować krucjatę. Demaskowano również ugodowców wszelkiego rodzaju, jak A. Tołstoj i in., nie mówiąc o Gorkim, w którym wykryto „Nadchodzącego Chama“ (tytuł książki Mereżkowskiego z r. 1910). Wierność idealistycznej przeszłości była w owych czasach podstawą wszelkich objawów życia i literatury na emigracji.

Społeczeństwo rosyjskie przeżyło najgłębszą tragedię współczesności, literatura zaś odzwierciedliła te przeżycia.

W pierwszych latach po przewrocie bolszewickim emigracja rosyjska rozwinęła szeroką działalność literacką. Powstało kilka miesięczników społeczno-literackich przedwojennego typu, przy czym tytuły tych czasopism wskazywały na podstawowe kierunki literackie z przed wojny, które miały być

wznowione. Ukazujące się w Paryżu od r. 1920 do dziś dnia „Sowriemennyja Zapiski“ („Annale Współczesne“) były wznowieniem miesięcznika petersburskiego „Siewiernyja Zapiski“ („Annale Północy“) powstałego w Petersburgu r. 1913.

Czołową rolę w tych czasopismach odgrywali Mereżkowski i Hippus. Założycielom chodziło o utrzymanie tradycji.

Przedwojenna „Russkaja Mysl“, wskrzeszona przez P. Struwego, istniała stosunkowo krótko (1921—23).

O wiele bardziej przyczynił się do rozwoju literatury na emigracji miesięcznik praski „Wola Rossii“ („Wola Rosji“, 1922—32), którego tytuł przypominał nazwę partii rewolucyjnej XIX w. „Narodnaja Wola“. To pismo było lewicowym.

Po klęsce „białych“ emigranci, do których należeli wszyscy ocalali w okrutnych walkach i w tragicznym odwróceniu, przynieśli ze sobą na obczyznę swoją prawdę i swoją rację poglądów polityczno-społecznych. Mnóstwo pamiętników i dokumentów historycznych, wydawanych w Rosji, jak również na obczyźnie, stanowi materiał dla przyszłych badaczy dziejów Rosji współczesnej. Przeszłość była związana z teraźniejszością, to zn. z wojną domową i emigracją.

W takiej to atmosferze wyjątkowym powodzeniem cieszyła się czterotomowa epopea generała, atamana kozaków dońskich Piotra Krasnowa p. t. „Ot dwugławago orła k krasnomu znamieni“ („Od dwugłowego orła do czerwonego sztandaru“, 1920—21). Powieść Krasnowa, przetłumaczona na szereg języków obcych, ma wartości przede wszystkim ze względu na szczere odzwierciedlenie życia gwardii carskiej z przed wojny. Szereg innych utworów Krasnowa, jak „Largo“ (1921) i in., mają charakter zadokumentowanych opisów życia tejże warstwy społeczeństwa rosyjskiego. Szeroki rozgłos uzyskał jego wcześniejszy utwór p. t. „Amazonka pustyni“ (1918) przetłumaczony na szereg języków obcych. Spośród wielu dzieł popularnego autora rozgłos wywołały również jego utopijne powieści o Rosji Sowieckiej, posiadające poniekąd charakter prorocत्व. Jedna z nich „Za czertopołochom“ („Za ostem“, 1922) stanowi obraz wspaniałego rozwoju Rosji za „chinskim murem“, oddzielającym ją od Zachodu. Co się tyczy powieści „Poniat' — prostit“ („Zrozu-

mieć — wybaczyć“ (1927), jest to nieco powierzchowna analiza przeżyć wojskowego, który siłą rzeczy zmuszony był wstąpić do armii czerwonej i służy nie bolszewikom, lecz swojej ojczyźnie. Ostatni z wielu utworów Krasnowa p. t. „Domoj“ („Do domu“, 1936) jest wspomnieniem z przeszłości.

Nadzwyczajna popularność Krasnowa jest rzeczą zrozumiałą ponieważ każdy emigrant przeżywał we wspomnieniach identyczne uczucia. Z tego względu cieszyły się powodzeniem utwory S e r g i u s z a M i n c ł o w a, których tematy były zaczerpnięte z przeszłości Rosji. Opowieść historyczna stała się najbardziej popularną formą literacką wśród szerszych rzesz czytelników.

W podnieconej atmosferze twórczości emigracyjnej bezstronna analiza materiału rzeczowego była siłą rzeczy wykluczona, ponieważ romantyzm górował nad innymi uczuciami literatów i tym bardziej czytelników. Jako przykład służyć opowieści i nowele J a n a Ł u k a s z a, który stylizował mowę swych postaci, chociaż stylizacja ta niezawsze mu się udawała. Łukasz przeszedł przez piekło ewakuacji białogwardzistów, których internowano następnie w Gallipoli, o czym opowiedział w swych lirycznych notatkach p. t. „Gołoje pole“ (gra słów: Gallipoli; 1922). W romansie „Bieł cwieta“ (1923) Łukasz opowiedział o życiu chłopaka rosyjskiego z przed wojny i w okresie lat 1914—18; piękne obrazy z życia wsi autor zestawiał z przedwojennym Petersburgiem, swoim ulubionym miastem. Prawdziwą tragedię stanowi opowieść Łukasza o losach rannych białogwardzistów, pozostawionych podczas ewakuacji w szpitalu jednego z miast nad Morzem Czarnym p. t. „Dom usopszich“ (1923).

Tej powieści dorównuje jedynie bodaj ponura epopea o Krymie za panowania bolszewików „Słońce umarłych“ Jana Szmelowa, w której zostały odsłonięte okrucieństwa czerwonej władzy, kiedy to ginęły całe warstwy ludności pod czującym słońcem na tle przepięknej natury. Osnutą na motywie z apokalipsy powieść Eugeniusza Czirikowa „Zwierz z otchłani“ oraz nieco tendencyjna epopea Aleksego Tokstoja „Droga Krzyżowa“ mają znaczenie dokumentów historycznych z lat 1918—19, podobnie jak powieści Łukasza i Szmelowa.

W zestawieniu z kilkoma utworami pisarzy sowieckich te dzieła stanowią tło obrazu prawdziwej drogi krzyżowej Rosji w latach wojny domowej. Powieść historyczna Łukasza p. t. „Dworcowyje grenadiery“ (1915) zawiera szkice, których tematy zostały zaczerpnięte przeważnie z przeszłości. Npr., nowela „Poliksena“ jest doskonałym portretem psychologicznym Gogola, trapionego od lat młodości objawami choroby umysłowej, „Brzydki murzynek“ („Durnoj arapczonok“) jest obrazkiem z życia rodziny Puszczyńskich, raczej — nowelą o narodzinach wielkiego poety rosyjskiego, i t. d. Łukaszowi brakuje, niestety, poczucia miary, aby stworzyć ze swych nowelek arcydzieła w rodzaju nowel Kuzmina, Auslendera albo Tynjanowa. To samo powiedzieć można o jego opowieści historycznej „Graf Kaliostro“ (1925), zawierającej obraz z życia Katarzyny II na tle ukochanego Petersburga. Łukasz jest piewą północnej stolicy Rosji narówni z drugorzędnym poetą M i k o ł a j e m A g n i w c e w e m, którego cykl poezji p. t. „Blistatielnyj Sankt-Petersburg“ (1922) cieszył się popularnością wśród emigracji.

Mnóstwo wydanych w stosunkowo krótkim okresie dzienników, wspomnień, autobiografij świadczyło o swoistym liryzmie, panującym wśród emigracji. W szeregu romansów historycznych autorzy poruszali dzieje rewolucji i wojny domowej. Takim to pisarzem jest R o m a n G u l, autor dwutomowego romansu p. t. „Genierał BO“ to zn. wódz Bojowego Oddziału partii socjalistów-rewolucjonistów (1930). w którym autor obrał za czołowego bohatera Borysa Sawinkowa. Rzecz dzieje się poczęści w Warszawie, gdzie Sawinkow uczęszczał do szkoły. Spośród szeregu opowieści historycznych Gula zasługuje na uwagę również „Ledianoj pochod“ (1928), stanowiący epopę wyprawy jen. Kornułowa, kiedy to szczupły oddział „białych“ oficerów złożył dowody bohaterstwa, walcząc w ciągu zimy z „czerwonymi“ w górach kaukaskich; „białi“ wówczas przezwyciężyli wszelkie przeszkody i przyłączyli się do kozaków dońskich.

Przeżycia osobiste każdego z niezliczonych świadków przełomu w dziejach Rosji były powodem ukazania się utworów nawpół beletrystycznych i bynajmniej nie opracowanych

po literacku. Tego rodzaju wrażenie wywierają utwory W ł o d z i m i e r z a K o r s a k a - Z a w a d s k i e g o, który ujął swe przeżycia od r. 1914 w czterech tomach. Dwie pierwsze książki p.t. „W plenu“ (1927) i „Zabytyje“ (1929) stanowią wspomnienia z lat wojny i niewoli niemieckiej; następna p. t. „U krasnych“ (1930) jest dalszym ciągiem tych wspomnień, które się czyta jak nowelę niewiarogodnych przygód; ostatnia, p. t. „Zapiski odnogo kontrolora“ (1929) zawiera swego rodzaju upowieściowaną autobiografię z lat, spędzonych w Kairze na posadzie kontrolera tramwajów.

Inne utwory Korsaka są mniej ciekawe.

Wielka ilość opowiadań tego rodzaju znajduje wytłumaczenie w przeżyciach każdego uczestnika wojny i emigracji. Każdy pragnął się wysłowić, zwracając się do szeroki \bar{c} ch rzesz czytelników wśród emigracji, której większość przechodziła takie same koleje losu. Okrucieństwo wojny, krzywda jednostki, bezmyślność życia i walka o byt są do pewnego stopnia ogólnym podłożem tego rodzaju dzieł literackich. Wytrącone z trybu życia codziennego, upośledzone tak w latach okrutnych walk, jak w tułaczce po morzach i lądach, tysięczne rzesze emigracji rosyjskiej składały dowody wytrzymałości, niezłomności i bohaterstwa. To ostatnie było nie mniejszym po ukończeniu wojny domowej na obczyźnie, niż w latach walk. Przeżycia owych czasów wyczerpały energię najbardziej wytrzymałych, życie zaś wymagało coraz to nowego przewyciężenia trudności. Rozmyślania nad terażniejszością spotęgowały trwogę o przyszłość, która stała się codziennym zmaganiem się z życiem bez określonego celu.

Poza tym dzieje współczesności nasuwały zestawienia z przeszłością i, przede wszystkim, z epoką rewolucji francuskiej XVIII w., której dzieje zestawiano z rewolucją rosyjską..

Typowym wyrazicielem tych nastrojów inteligencji rosyjskiej był M a r e k A ł d a n o w (L a n d a u, ur. 1886), dziennikarz z krwi i kości, którego pierwszy zbiór nowel, wydany w r. 1914, nie miał powodzenia. Natomiast powieść historyczna „Swiataja Jelena, maleńkij ostrow“ (1923), którego tematem były ostatnie lata życia Napoleona, zdobyła

autorowi sławę. Powodzenie tego romansu spowodowało ukazanie się w druku tetralogii p. t. „Czełowiek“, której ostatnią częścią została „Sw. Jelena“, pierwsze zaś części ukazały się p. t. „9 Termidora“ (1924), „Czortow most“ (1925) i „Zagowor“ (1927). Ałdanow wprowadził do grona swych bohaterów postacie Rosjan owych czasów, nawiązując tym samym do dziejów historycznych Rosji XVIII w.

Wyświetlając przebieg rewolucji francuskiej, autor dał wyraz sceptycznemu nastawieniu do ideologii rewolucyjnej w ogóle. Ten sceptycyzm jest podłożem utworów Ałdanowa, pozytywisty z ducha. Wpływ Anatola France'a na współczesnych prozaików rosyjskich jest bardzo wyraźny w dziedzinie historiozofii. Temu wpływowi uległ Erenburg. Ałdanow wychodził z założeń o wiele głębszych, niż Erenburg, dzięki szerszemu poglądu na świat o zabarwieniu ogólnoeuropejskim. Świadczy o tym trylogia Ałdanowa, mająca za temat rewolucję rosyjską i emigrację: „Klucz“ (1930), „Biegstwo“ (1932) i „Pieśczer“ (I—II, 1934—36).

Istotne podłoże rewolucji rosyjskiej, szereg zagadnień współczesności, nowe formy życia nie znalazły wśród starszej generacji pisarzy-emigrantów odpowiedniego oświetlenia. To też powieści historyczne i współczesne Ałdanowa należą do nielicznych utworów rosyjskiej literatury emigracyjnej, w których współczesność została ujęta obiektywnie.

W ciągu pierwszych lat emigracji, to zn. przed rokiem 1925, kiedy to władza sowiecka wzięła w obronę „współwędrowców“ na terytorium Rosji, berlińskie wydawnictwa ogłosiły drukiem szereg utworów pisarzy sowieckich, jednocześnie z dziełami emigrantów. Zresztą Gorkij, Biłyj, Szkłowski, Erenburg nie należeli do prawowiernej emigracji i utrzymywali łączność z literatami sowieckimi. Sześć tomów czasopisma „Epopeja“ (1922—23), redagowanego przez Biłyja, dwumiesięcznik Gorkija „Biesieda“ (1923—25) oraz inne almanachy i wydawnictwa świadczyły o tej łączności: utwory pisarzy moskiewskich i petersburskich sąsiadywały w tych wydawnictwach z utworami pisarzy emigracyjnych.

Z drugiej strony, wydawnictwa petersburskie nie pogardzały utworami literatów, którzy opuścili Rosję. Pozostawia-

jąc na uboczu polityczną podstawę tej łączności pomiędzy Berlinem a Petersburgiem i Moskwą, należy stwierdzić dodatnią rolę wydawnictwa „Skify“.

Głęboki rozłam w społeczeństwie rosyjskim po rewolucji bolszewickiej spowodował powstanie nowych prądów ideologicznych o nastawieniu krytycznym w stosunku do przeszłości, a przede wszystkim do roli t. zw. liberalnej inteligencji w życiu społecznym Rosji. Przewrót bolszewicki i jego skutki stały się podstawą klęski tej inteligencji i udowodnieniem mylnych poglądów społecznych. Błok, Belyj, Iwanow-Razumnik i inni zwolennicy mistyczno-socjalistycznego mesjanizmu o zabarwieniu słowianofilskim oraz swoisty „eurazjata“ Piliński w poglądach na ujemną rolę tej inteligencji byli głęboko związani ze współczesnością w dziejowym rozwoju Rosji. Na terytorium związku sowieckiego społeczeństwo rosyjskie nurtowały nowe prądy ideologiczne, mające rację bytu. Tak samo wśród emigracji również powstały nowe kierunki ideologiczne, oparte na krytyce liberalizmu i rewolucyjności, nawet dziejów historycznych Rosji, poczynając od Piotra I. Opierając się o rdzenne cechy narodu rosyjskiego, wskazując na rolę prawosławia wśród ludu i na istotne podstawy rozwoju Rosji w przeszłości, zwolennicy tego kierunku rosyjskiej myśli społecznej nawiązywali swe poglądy do słowianofilizmu.

Wśród emigracji rosyjskiej w Bułgarii powstał ten nowy kierunek, który został ochrzczony jako „eurazjatyzm“ (jew-razijstwo). Doktryna „eurazjatyizmu“ miała za podstawę geograficzno-historyczną przeszłość Rosji, położonej tak w Azji, jak również w Europie i zajmującej szerokie przestrzenie, zamieszkałe przez narody azjatyckie.

Poza wpływem filozofii L e o n t j e w a „eurazjatyzm“ był uzależniony od światopoglądu zapomnianego filozofa M i k o ł a j a F i o d o r o w a (1828—1903), który głosił ideę ogólnoludzkiego chrześcijaństwa w duchu kościoła bizantyńskorosyjskiego. Zdaniem Fiodorowa Rosja powinna zostać mocarstwem azjatyckim.

Według Fiodorowa Rosja powinna uniezależnić się od Zachodu. Ten filozof twierdził, że bezduszna cywilizacja europejska pozbawiła poczucia Boskości duszę człowie-

ka. Jedynie uniwersalizm religijny może być podstawą pojednania pomiędzy Wschodem a Zachodem. Te poglądy Fiodorowa stanowią protest przeciw doktrynie socjalizmu zachodnio-europejskiego, oraz rosyjskiemu nihilizmowi.

„Eurazjaci“ wysunęli na pierwszy plan zagadnienia prawosławia, nacjonalizmu i historycznej roli Rosji w Europie i Azji. M. k. s. T r u b e c k o j w książce „Jewropa i czielowieczestwo“ („Europa a ludzkość“ 1920) wystąpił z deklaracją nowego kierunku. W r. 1921 ukazał się zbiór artykułów p. t. „Ischod k Wostoku. Predczuwstwija i swierszenija“ („Wyjście na Wschód. Przecucia i urzeczywistnienia“), w którym eurazjaci poddali krytyce panslawizm narówni z romańsko-germańskim kosmopolityzmem w imieniu nacjonalizmu rosyjskiego, pozbawionego szowinizmu.

Według eurazjatów szowinizm obala prawdziwy nacjonalizm, który w ujęciu każdego Rosjanina powinien się kojarzyć z ideą równości pomiędzy narodami, ponieważ w skład państwa rosyjskiego wchodzi rozmaite narodowości.

Historyk i literat P. S a w i c k i j, muzykolog P. S u w c z i ą s k i j, językoznawca M. k. s. T r u b e c k o j, historyk J. F ł o r o w s k i j i in. twierdzili, że warstwa, która kierowała losem Rosji, była oderwana od ludu i poniosła klęskę.

Przyszła Rosja powinna opierać się o lud i zawsze pamiętać o wielowiekowej wrogości świata romańsko-germańskiego. („Na putiach. Utwierżdzenie jewrazijcew“ — „Na szlakach. Twierdzenie eurazjatów“ 1922). Średniowiecze rosyjskie było związane z Azją, gdzie formowało się wielkie imperium azjatyckie, które miało zostać centrum świata kulturalnego. Dżingis-Chan był genialnym twórcą takiego państwa. Obecnie, gdy mały przyładek Azji — Europa złożyła dowody swego upadku, Rosja powinna rozwijać się odrębnie od Zachodu, pamiętając o swej wielkiej misji historycznej, przerwanej przez t. zw. europeizację na początku w. XVIII.

Bolszewizm oderwał Rosję od Zachodu. Na tym polega jego, według zwolenników „eurazjatyizmu“, historyczna rola. Jest to zjawisko przejściowe, któremu należy przeciwstawić

zorganizowaną władzę narodową, opartą na kościele prawosławnym i na równouprawnieniu wszystkich obywateli.

Mnóstwo wydań „eurazjatyckich“ oraz zbiorowych prac, z których wiele ma charakter rozpraw z historii kościoła chrześcijańskiego, jak „Rossija i Łatinstwo“ (1923), było znamienym objawem nowej epoki w życiu duchowym społeczeństwa rosyjskiego. Filozof i teolog L. Karsawin, uczeni historycy G. Wernadskij i W. Sezemian, teolog W. Iljin, literat i wybitny krytyk D. ks. Swiatopółk-Mirskij, autor szeregu dzieł o rosyjskiej literaturze współczesnej, i w. in. przyłączyli się do tego ruchu neo-słowiańfilskiego a zarazem — neo-ludowego. Filozof M. Berdajew, autor dzieła o zmierzchu kultury zachodnio-europejskiej p. t. „Nowe średniowiecze“ („Nowoje sriednewiekowije“, 1923) oraz analizy światopoglądu K. Leontjewa i innych rozpraw, również należał do myślicieli, którzy grupowali się dookoła „eurazjatyizmu“. W r. 1928 lewicowi eurazjaci zaczęli głosić hasła sowietofilskie, uznając ówczesny stan rzeczy w Rosji za odpowiadający doktrynie „eurazjatyizmu“. Wówczas czołowi eurazjaci zajęli stanowisko odrębne od większości, trzymając się, z P. Sawickim na czele, oddawna ułożonej wytycznej.

Ten ruch ideowy miał poważne następstwa. W r. 1930 powstało stronnictwo „Twierdzenia“ („Utwierżdżenija“).

Dwutomowy zbiór artykułów uczestników tego kierunku również zawiera obfity materiał ideowo-historyczny, ekonomiczny i społeczny. „Bunt dzieci“, obalających wierzenia „ojców“, rozszerzył się. Krótkotrwały kierunek o zabarwieniu eurazjatyckim „Zawtra“ („Jutro“) oraz istniejące od dłuższego czasu ideowo-społeczne ugrupowanie „Nowyj grad“ („Nowy gród“), posiadający własne wydawnictwo, zdobyły popularność wśród młodzieży emigracyjnej. Pomiędzy starszą a młodszą generacją powstał głęboki rozłam, bez względu na wspólną płaszczyznę religijno-filozoficzną.

Ruch filozoficzno-religijny, posiadający głęboką tradycję, pogłębił się na emigracji w znacznym stopniu. Centrum tego ruchu został Paryż, dokąd przeniosła się z Berlina po r. 1925 większą część uczestników moskiewskiej „Wolnej Akademii

Duchowej Kultury“ („Wolnaja Akademia Duchownoj Kultury“), która istniała w latach rewolucji i została w r. 1922 założona w Berlinie nanowo jako „Akademia filozoficzno-religijna“ („Religiozno-filosofskaja Akademia“).

Paryskie czasopismo „Put“ („Szlak“) pod redakcją M. Berdiajewa odgrywa poważną rolę do dziś dnia.

Literatura emigracyjna również przyczyniła się do utrwalenia poczucia religijnego, związanego z istotnym nacjonalizmem. Tą drogą powstał prąd myśli narodowo-społecznej, który wskrzesił tradycje literackie Rusi średniowiecznej, odgrywające wybitną rolę w „eurazjatyzmie“, jak można sądzić na podstawie trzech tomów czasopisma literackiego „Wiorsty“ (1926—8). Redaktor czasopisma, D. ks. Swiatopołk-Mirskij, skupił na jego łamach utwory Selwskiego, Pasternaka, Wiesiołyja i in. pisarzy sowieckich obok utworów Remizowa, Cwietajewej, Berdiajewa, M. ks. Trubeckoja i t. p., należących do emigracji. O ile przypomnijmy sobie, że w dwumiesięczniku Gorkija „Biesieda“ brali udział „współwędrowcy“ i sam redaktor obok Chodasiewicza, Cwietajewej, Remizowa, w czterotomowej zaś „Epopei“ Bielyja umieszczono utwory Remizowa, Chodasiewicza, Cwietajewej i in. obok utworów Lidina, Pilniaka a nawet literatów proletariackich — można stwierdzić, że nowe prądy literackie na emigracji bynajmniej nie były oderwane od literatury rosyjskiej sowieckiej.

Młode pokolenie emigracji, negujące wszelkie wspomnienia swych ojców z lat przedwojennych i skazane na ciężkie warunki życia, walki o byt i na gorzki chleb wygnania, uważało za niezbędne pogłębienie poczucia rzeczywistości drogą zapoznania się z Rosją dzisiejszą. Biorąc pod uwagę negatywne nastawienie w stosunku do nowych warunków państwowych samej Rosji młodego pokolenia emigrantów, należy stwierdzić, że pokolenie to nie miało o czym wspominać. Natomiast starsza generacja żywiła się wspomnieniami i przeważnie tkwiła w tradycyjnych poglądach przedwojennych.

Na początku ruchu emigracyjnego można było oskarżać tą młodzież o „sowietofilizm“, jak, nprz., oskarżono uczestników literackiego czasopisma „Błagonamierennyj“ („Prawo-

myślny“ I—II, 1926), którego tytuł nawiązywał do tradycji czasopisma literackiego puşkinowskich czasów. Nieco później twierdzenie krytyków lewicowych, że literatura sowiecka jest literaturą rosyjską narówni z emigracyjną, zostało przyjęte przez prawicowych literatów emigracji.

Doświadczona w walce o byt, młodzież wchłaniała wrażenia z życia i kultury zachodnio - europejskiej, pozostając młodzieżą rosyjską. Epoka wojny światowej, walk domowych po przewrotach rewolucyjnych oraz tragedia wygnania znalazła swój wyraz w literaturze i w całej pełni została odzwierciedlona przez młodzież literacką. Każda epoka przejściowa, nacechowana bohaterstwem walki o prawo istnienia, wysuwa na powieźchnię w pierwszym rzędzie poetów, to zn. jednostki, które pragną w śpiewności mowy obrazowej dać wyraz swym uczuciom i przeżyciom. Tym się tłumaczy, że w rosyjskiej literaturze emigracyjnej poetów jest znacznie więcej, niż prozaików.

Młoda generacja poetów, którzy zaczęli drukować swe utwory dopiero na emigracji, to zn. po r. 1921, nie jest podzielona na kierunki i, tym bardziej, nie tworzy ogólnego prądu. Technika poetycka osiągnęła wysoki poziom jeszcze przed wojną światową. W międzyczasie poezję rosyjską nurtowały rozmaite prądy, przy czym z tego ruchu wyłoniło się kilku wybitnych poetów, na których twórczości wzorowały się następne pokolenia. Należy uważać poetów emigracyjnych przede wszystkim za eklektyków ze względu na technikę, pozostawiając jednakże na uboczu nielicznych przedstawicieli starszej generacji, jak Chodasiewicz lub Cwietajewa, a tym bardziej symbolistów, jak Balmont i in.

Poeci-emigranci są podzieleni na ugrupowania przede wszystkim geograficznie; każde centrum emigracji posiadało jeden albo kilka związków poetów. W pierwszym rzędzie twórczość poetów-emigrantów była związana z Berlinem, który został poważnym ośrodkiem kulturalnego życia rosyjskiego w latach 1921—25. Poza szeregiem miesięczników i almanachów wszelkiego rodzaju, w Berlinie istniało kilka kółek poetów, jak, np., „Wierietieno“ („Wrzeciono“). Ta młodzież należała do najrozmaitszych kierunków, przy czym do środo-

wiska literatów-emigrantów trafiło kilku literatów w tym lub owym stopniu związanych z Moskwą. Berlińskie zjednoczenia, zorganizowane na wzór petersburskich, jak „Dom sztuki“ albo „Dom literatów“, oraz szereg innych związków literackich i mnóstwo firm wydawniczych sprzyjały rozwojowi „berlińskiej literatury“, która bynajmniej nie stanowiła jednolitej całości. Gdy po r. 1924—25 część literatów wróciła do Moskwy inni zaś wyjechali do innych miast europejskich, w Berlinie pozostały nieliczne ugrupowania. Spośród młodych poetów wyróżnił się — W ł o d z i m i e r z P i o t r o w s k i j, wybitnie utalentowany liryk, autor zbiorów „Połyń i zwiozdy“ (1923), „Kamennaja lubow“ (1925) i in. Poezje Piotrowskiego cechuje nadzwyczajna, nieomal klasyczna prostota. Nie będąc akmeistą, Piotrowski jest najbardziej zbliżony do tego kierunku poetyckiego. Skąpy na słowa osiąga wyrazistości obrazów poetyckich. Jeżeli będziemy porównywali go z kimkolwiek z akmeistów, najbardziej jest zbliżony do Mandelstama. Współczesność odbiła się na twórczości Piotrowskiego w zbyt nieznacznym stopniu; jestto rosyjski parnasista, typowy poeta petersburskiego kierunku.

Podobnie budzi wspomnienia o Petersburgu R a i s a B ł o c h, autorka dwu zbiorów liryk o nastrojach intymnych: „Moj gorod“ (1928) i „Tiszina“ (1935). Jej poezja jest zbliżona do twórczości Achmatowej. Rozmiłowana w pięknie rodzimego Petersburga, Błoch potrafiła zdobyć się również na prostotę, wykluczającą nadmiar czułości. Ograniczając swe uczucia, poetka zdobyła się na szczerość, która jest wynikiem samokrytycyzmu.

Inna poetka berlińska, Z o f i a P r e g e l, która dopiero niedawno wydała zbiorki liryk p. t. „Razgowor s pamiatiju“ (1935) oraz „Sołniecznyj proizwoł“ (1937), w przeciwieństwie do Błoch, jest pozbawiona w swej twórczości liryzmu. Władając doskonale techniką wierszopisarstwa, odtwarza obrazki przeszłości, przy czym każdy obraz poetycki jest raczej malarzkim ujęciem danego wrażenia, niż określeniem zjawiska w formie dźwiękowej.

Spośród 10—15 berlińskich poetów nie ma ani jednego pesymisty. W trzech almanachach p. t. „Nowosielije“ („Nowe-

osiedle“ 1931), „Roszcza“ („Gaj“ 1932) i „Niewod“ (1933) złożyli oni dowody wysokiego arcyzmu, mającego jednak charakter epigonizmu. Jeden z nich, M i c h a ł G o r l i n (ur. 1909), wydał w swym zbiorze „Putieszestwija“ (1925), eleganckie liryki, przesiąknięte subtelną ironią. Poeta nic nie chce wiedzieć o współczesności, pragnie raczej utrwalić swe intymne przeżycia, kierując się poczuciem piękna i płynnością rytmów. Jest to ucieczka przed rzeczywistością, uzasadniona samą istotą twórczości poetyckiej.

Zgoła inny charakter posiada twórczość praskich poetów, którzy wraz ze swymi czeskimi kolegami pragną zbliżyć się do najnowszych kierunków poezji moskiewskiej, przy czym niepoprzestają na futuryzmie i konstruktywizmie, lecz uważnie studiują poezję sowiecką lat ostatnich piętnastu. Zbyt pochopnym byłoby indentyfikowanie tego zainteresowania z sowietofilizmem: chodzi bowiem o twórczość literacką bez względu na nastawienie polityczne. W Pradze Żeskiej ukazywał się miesięcznik „Wola Rossii“, uważany przez literatów-emigrantów za lewicowy, jak również inne czasopisma; istniały też kółka, mające na celu badanie Rosji Sowieckiej oraz prądów umysłowych rosyjskich. W skład emigracji na terenie czechosłowackim wchodziły rzesze o najrozmaitszym nastawieniu politycznym, czym się tłumaczy lewicowość praskich literatów emigracyjnych.

Czasopismo akademickie „Gody“ („Lata“) i miesięcznik „Swoimi putiami“ („Własnymi szlakami“) rozszerzały widokrąg młodzieży. Zrzeszenie literackie „Daliborka“, obecnie już nie istniejące, było pierwszym związkiem młodych poetów. Od r. 1925 istnieje ugrupowanie „Skit“ („Pustelnia“), na którego czele stoi od r. 1927 badacz literatury rosyjskiej i literat Alfred Bem. Trzy zbiory wierszy członków tego ugrupowania i almanach jubileuszowy skupiły na swych łamach utwory szeregu młodych, jak E u g e n i u s z H e s s e n, A l e k s y Ę j s n e r, T a t i a n a R a t g a u s i w. in. Najwybitniejszym członkiem ugrupowania „Pustelnia“ jest A ł ł a G o ł o w i n a, której zbiór „Lebiedinaja karusel“ (1935) jest romansem lirycznym współczesnej indywidualistki. Poetka świetnie włada techniką wierszopisarstwa, chociaż strona formalna

nie jest celem, lecz jedynie środkiem wyrażania się w mowie rytmiczno-obrazowej.

Nie mniej obfitującą w rozmyślenia jest liryka W i ę c z y s ł a w a L e b e d i e w a, autora zbioru liryk „Zwiazdny kren“ (1935). Poprzez indywidualność poety, poprzez jego przeżycia, przemyślane i przewyciężone, czytelnik wykrywa motywy poetyckie, przerastające przeżycia osobiste. Przez to nastroje Lebediewa nabierają wyjątkowo głębokiego i szczerego patosu, którego podłożem jest bardzo często nastrój religijny.

Poetka, należąca do tegoż ugrupowania, E m i l i a C z e g r i n c e w a (ur. 1904), w lirykach zawartych w zbiorze „Poszczenie“ (1936) jest zbliżona do Zofii Pregel: uwielbia obrazy poetyckie nadzwyczaj konkretne o ziemskiej, istotnej wartości i wykrywa w nich głębokie kojarzenie z przeżyciami duszy ludzkiej. Dodatkłą cechą poetów praskich (tak samo, jak i berlińskich) stanowi optymizm. Poziom techniki wierszopisarstwa jest dowodem, że samokrytycyzm i sumienna praca nad mową poetycką nawet w niesprzyjających ku twórczości literackiej warunkach życia emigracyjnego doprowadzają do wyników dodatnich.

Stołecznym centrum emigracji literackiej w ciągu ostatnich lat 10—12 jest Paryż. Tu skupili się przedstawiciele starszej generacji pisarzy i najwybitniejsi krytycy, jak J. A d a m o w i c z, Wł. C h o d a s i e w i c z i W. W e j d l e, którzy narówni ze zgasłym berlińskim krytykiem J u l i u s z e m A j c h e n w a l d e m, ruskim literatem P i o t r e m P i l s k i m oraz D. k s. S w i a t o p o ł k - M i r s k i m stanowili pewnego rodzaju nieoficjalną akademię literatury, kierującą opinią społeczeństwa w literaturze.

W Paryżu ukazywały się czasopisma literackie „Zwienio“ („Ogniwo“ 1923—28), „Czista“ („Liczy“ 1930—34), „Wstreczi“ („Spotkania“ 1934) i nowopowstały religijno-literacki almanach „Krug“ („Koło“), skupiający młodych przedstawicieli emigracyjnej literatury rosyjskiej. Nic dziwnego, że upodobania paryskich literatów stały się pewnego rodzaju miernikiem dla innych, uważanych za prowincjonalnych pisarzy wśród emigracji. Poeci paryscy należą przeważnie do akmeistów,

których przedstawiciele byli dyktatorami artyzmu. Nie mniej jednak młodzież walczy z tym dyktatorstwem i obala go, kierując się nanowo wyrobionymi poglądami.

Ugrupowanie „Koczewje“ („Koczowisko“) i wydawana przez jego członków „Nowaja Gazeta“ pod red. M a r e k a S ł o n i m a, krytyka z praskiego czasopisma „Wola Rossii“, składało się z poetów. Łączność pomiędzy tym czasopismem a miesięcznikiem „Sowremennyja Zapiski“ pozostaje nierozwalną, chociaż to ostatnie było uważane za czasopismo starszej generacji. S z y m o n Ł u c k i j w swym zbiorze „Służenije“ (1929) nie jest zbyt oryginalnym, natomiast poeta A l e k s a n d e r G i n g e r, autor zbiorów liryk „Swora wiernych“ (1922) i „Priedannost“ (1925), w swej twórczości jest wybitnie samodzielnym; poezja jego posiada wszelkie cechy akmeizmu: proste obrazy poetyckie, zwięzłą i jędrną mowę rytmiczną oraz nieco patetyczną i wyrazistą intonację.

Paryskich poetów cechuje mistrzostwo, odziedziczone po poprzednikach, to zn. akmeistach petersburskich. Ugrupowanie „Pieriekriostok“ („Skrzyżowanie“), które wydaje almanachy poezyj, posiada charakter przodującego ruchu wśród młodzieży poetyckiej, zwłaszcza w latach 1929—30. Za czołowego poetę uchodzi J e r z y T e r a p i a n o (ur. 1894), którego zbiory wierszy „Łuczszij zwuk“ (1926) i „Bezsonnica“ (1935) świadczą o nim jako o wiernym uczniu Gumilowa. Poeta ten nie unika utartych wyrazów, nadając im nowe znaczenie poetyckie i podporządkowując mowę poetycką rytmice, wytwórnej w jej prostocie. Na poezjach Terapiano wzorowało się wielu innych poetów.

Petersburskim poetą jest również M i k o ł a j O c u p (ur. 1894), którego zbiory liryk „Grad“ (1923) i „W dymu“ oraz poemat „Wstriezca“ (1928) należą do czasów przed-emigracyjnych narówni z poezją Odojewcewej.

Typowym akmeistą jest J e r z y M a n d e l s z t a m (ur. 1908). W jego lirykach znalazły wyraz przeżycia wyraźnie paryskiego poety, którego tęsknota jest uzasadniona bezcelowością istnienia i głębokim pesymizmem. Owe nastroje, tak charakterystyczne dla epoki zmierzchu, odbiły się w zbio-

rach wierszy „Ostrow“ (1930), „Wiernost“ (1932), „Tretij czas“ (1935).

Grono literatów które przed r. 1935 skupiało się w salonie literackim Mereżkowskich „Zielonaja Łampa“, miało na celu wznowienie tradycji epoki Puszkina z lat jego młodości, kiedy to młodzi poeci założyli kółko pod tą samą nazwą. Było to hasłem powrotu ku prostocie klasycznej. Spokrewnionym z salonem Mereżkowskich było zjednoczenie „Nowyj dom“ pod kierownictwem Terapiano i in. Jednocześnie w Paryżu rozwijało się „Zjednoczenie poetów i pisarzy“ („Objedinienije poetow i pisatelej“).

Młodzi poeci paryscy wyrobili sobie negatywne nastawienie do rzeczywistości. Uważają technikę wierszopisarstwa nie za cel samowystarczalny, jak większa część ich poprzedników, lecz za metodę wysławiania się.

Twórczość ich ma za podstawę tragiczne przeżycia współczesne, który znalazł wyraz w głębszych cechach duszy współczesnego człowieka. Kryzys ideologiczny literackiej młodzieży rosyjskiej wywołał w jej gronie potrzebę przewartościowania ogólnych pojęć o religii, filozofii, kulturze. Jednostka i świat — oto ulubiony temat w poezji; zagadnienie zostaje rozstrzygnięte nie na korzyść jednostki. Co się zaś tyczy Zachodu, nadmierny zachwyty kulturą europejską, zdaniem tej młodzieży, doprowadził Rosję do zagłady.

Tą drogą skomplikowanych przeżyć, których podstawy zostały wyrobione przez same życie, literaci-emigranci wyrobili w swej twórczości ogólnopesymistyczne nastroje, co znajduje wyraz przede wszystkim w poezji. Dążenie do prostoty wyrażania się stanowi w tej poezji poważny czynnik jako dowód, że poeci pragną zbliżyć się do przeżyć czytelników.

Spośród paryskich poetów tego rodzaju pesymistą jest Włodzimierz Smolenski (ur. 1901), którego zbiorek wierszy „Zakat“ (1931) jest spowiedzią współczesnego indywidualisty rosyjskiego. Poeta woła o litość dla człowieka, zagubionego wśród bezlitosnej ludzkości.

Takie same nastroje cechują liryki poetki Ireny Knoring (ur. 1906), autorki zbioru „Stichi o siebie“ (1931), oraz Anatola Sztejgera, autora trzech zbiorów poezji,

z których „Niebłagodarstwo“ („Niewdzięczność“, 1935) jest najlepszym. Przebywający w sanatorium szwajcarskim, poeta daje wyraz uczuciom powolnego konania w beznadziejnej tęsknocie. Dzięki zwartości mowy poetyckiej poszczególne wiersze liryk Szejgera stanowią aforyzmy o głębokim znaczeniu.

Zgoła inne wrażenie wywiera twórczość D a w i d a K n u t a (ur. 1900). Radość życia jest głównym tematem jego liryk, zebranych w trzech tomach, p. t.: „Moim tysiączelotijam“ (1925), „Wtoraja kniga stichow“ (1928) i „Pariżskija noczi“ (1932). Patetyczna, nieomal biblijna, mowa poety jest podporządkowana powolnym rytmom, jakgdyby przez jego liryki przemawiała tysiącletnia kultura duchowa. Godność osobista i wytrzymałość w cierpieniu stwarzają nastrój prawdziwej szlachetności. Na przykładzie Knuta i kilku innych poetów-emigrantów można stwierdzić odrodzenie poetyckiej formy klasycznej.

Jednym z pierwiastków tragicznego nastroju poezji emigracyjnej jest tęsknota za Rosją, której większość tej młodszej generacji emigrantów nie mogła jeszcze poznać. Tęsknota znalazła wyraz w poezji jako odosobnienie poety od świata, bezlitosnego i obcego, oraz wzrost indywidualizmu i religijnego mistycyzmu. W twórczości kilku z tych młodych głębokie i subtelne przeżycia znalazły odpowiednią formę, przy czym liryki stają się rozdziałami poematów o napięciu patetycznym.

Takim to poetą był tragicznie zmarły B o r y s P o p ł a w s k i j (1903—35), filozof i teolog, muzyk i malarz. Autor rozpraw filozoficznych oraz częściowo ogłoszonej drukiem trylogii w formie powieściowej nawpół autobiograficznej („Apołlon Bezobrazow“, „Domoj s niebies“, „Apokalipsis Terezy“), Popławskij ujawnił w swej poezji niezmiernie bogatą intonację, kojarząc dźwięczność i rytmikę mowy obrazowej we wspaniałą całość. Jego pierwszy zbiór liryk p. t. „Fłagi“ (1931) świadczy o dojrzałości talentu. Wpływ Rimbauda i t. zw. surrealistów narówni z mistycznymi nastrojami, spokrewnionymi z poezją Błoka, jest jednym z wielu składników poezji Popławskiego, jak to można stwierdzić na podstawie zbioru liryk „Snieżnyj czas“ (1936).

Nędra i gorycz życia codziennego wytworzyły w duszy poety odporność, Popławskij zamknął się w świecie fantastycznych zjaw oraz stworzonych siłą wyobraźni słonecznych postaci i diabelskich czarów.

Innym wybitnym poetą, również przedwcześnie zgasłym, był Mikołaj Gronskij, Polak z pochodzenia (1909—34). Na twórczość jego wywarła wpływ w dużej mierze Cwietajewa, której zawdzięcza również skłonność do szerszej formy poematu i do uroczystej mowy, nieomal patetycznej, spokrewnionej w konstrukcji i słownictwie ze stylem XVIII w. W zbiorze p. t. „Stichi i poemty“ (1936) są zawarte poematy: „Belladona“, „Michaił Czernigowski i Aleksandr Niewskij“ (zaczerpnięty z historii Rusi średniowiecznej), „Awiator“, „Bronienosiec“, („Pancernik“). We wszystkich utworach głębokie poczucie śmierci staje się podłożem potężnych i wspańniętych obrazów poetyckich, przyczym autor, jakgdyby nau-myślnie, zestawia te obrazy z groteskowymi nastrojami, mającymi oddać pospolite ziemskie wrażenia.

Styl poezji Gronskiego jest nasycony bohaterstwem, najwyższym objawem indywidualizmu, kiedy to jednostka dochodzi do przekonania, że może wyłącznie polegać na sobie samej, pomimo wiary płomiennej w Boga. Napięcie bohaterstwa znalazło wyraz w patosie czynu i godności, w niezłomności człowieka naszej okrutnej i zwierzęcej epoki.

Tak to wykuwa Gronskij w poszczególnych przeżyciach całość poglądu na świat. Życie współczesne wymaga od jednostki męstwa, codzienność żąda wyczynów bohaterskich, których wynik jest wątpliwy, lecz jednostka powinna walczyć do końca pomimo wszystko.

Najaktualniejsze przeżycia, ujęte w karby mowy literackiej, zatracają zbyt często istotną wartość. Od poety zależy przede wszystkim, aby ta wartość nie została całkowicie zmarnowana. Takie to odwiecznie-romantyczne określenie „daru niebios“, można zastosować do twórczości, również przedwcześnie zgasłego Włodzimierz Diksona (1900—29), odosobnionego poety i małoznanego prozaika. W poezji wierszowanej Dikson, anglosaskiego pochodzenia ze strony ojca, kroczył w ślady Błoką, odtwarzając jego swoiste nastroje

liryczne, typowo-rosyjskie. W prozie, ten subtelny i wysoce-kulturalny poeta był wiernym uczniem doskonałego nauczyciela, jakim jest Remizow. Uwielbiając mowę rytmiczną, stworzył Dikson poemat liryczny, składający się z poszczególnych poezji, wydanych w zbiorach „Stupieni“ (1924) oraz „Listija“ (1927). W tym ostatnim znajdujemy również obrazki z dziecięcych wrażeń poety, ujętych w prozie rytmicznej, której budowa jest zbyt zwięzła, aby można by określić je jako nowele. Poza tym w zbiorze utworów jego p. t. „Stichi i proza“ (1930) znajdujemy krótkie poematy w prozie obrazowej, zaczerpnięte z żywotów świętych bretońskich. Idąc w ślady Remizowa, Dikson napisał kilka szkiców, mających stanowić rozdziały zamierzonej książki, w której by potrafił uwydatnić mistyczne węzły pomiędzy prastarą kulturą duchową Celtów, a kulturalnym światem Słowian wschodnio-bizantyńskich. W twórczości Diksona znalazła wyraz tajemnicza łączność ducha pomiędzy kulturą germańsko-celtycką a słowiańską, sięgająca przedhistorycznych epok.

Większość przedstawicieli najmłodszej generacji literatów-emigrantów wywędrowała w daleki, tajemniczy, ale tak okrutny i bezduszny świat, będąc w wieku dziecięcym i nie mając poczucia tragiczności naszej epoki. Gdy rzeczywistość stała się dla nich ciągłą udramą, gdy dusza za czyny ludzkości wołała o pomstę do nieba, dali oni wyraz nastrojom pesymistycznym i bohaterskim wysiłkom indywidualistów w poezji i prozie, kiedy to na przeszkodzie stanęły nie warunki obcej ideologii i państwowości, lecz walka o kawałek chleba.

A n t o n i n Ł a d i n s k i j (ur. 1896) był takim „niezłomnym księciem“. Wydał dwa zbiory liryk: „Czornoje i gołuboje“ (1931) oraz „Siewiernoje sierdce“ (1934). Jest również autorem nowel historycznych, których tematy są zaczerpnięte z dziejów Bizancjum za czasów Włodzimierza Św., księcia kijowskiego; proza Ładinskiego jest jednym z nielicznych wyjątków w historycznej beletryście rosyjskiej, dorównująca się mistrzowskiemu dziełu W. Briusowa („Ogniennyj Angieł“). Wydana ostatnio obszerna powieść z dziejów imperium rzymskiego p. t. „XV legion“ (1937) świadczy tak o wytworności mowy literackiej Ładinskiego, jak również

o wnikliwości analizy historiozoficznej i o poczuciu istotnego podłoża epoki, odzwierciedlonej przez autora.

Co się zaś tyczy liryk Ładinskiego, ulubionym rytmem jego jest subtelny amfibrach t. zw. licealnych poezji Puszkina. Amfibrach ten był uprzednio używany częstokroć przez wielu poetów, ostatnio zaś przez znanego autora humoresek Aleksandra (Saszę) Czornyja. Swoista rytmizacja wierszy Ładinskiego kojarzy się ze ścisłością w określeniu obrazów poetyckich; całość wywiera wrażenie nadzwyczajnej prostoty. Tematy liryk Ładinskiego są zaczerpnięte z terażniejszości.

Prostota cechująca poezje tego „enfant de siècle“ jest nasycona romantycznym nastrojem przeżyć, znajdujących wyraz w klasycznej formie. Rzeczywistość jest dla poety przekształceniem pospolitych wrażeń codzienności w świetle obrazów i rytmów, których podstawą są przeżycia naszych czasów. Klasycyzm tej swoistej poezji, w której odbiły się blaski i nędza rewolucji i wojny domowej w sposób swoisty, wiąże się z chaotycznością naszej rozwichrzonej epoki. Świat ziemski staje się dla poety zjawą błękitną pod czarnym, nieubłagalnym niebem. Serce jego pozostało w dalekiej ojczyźnie-krajinie marzeń. Głęboką tęsknotą napawają czytelnika te współczesne liryki człowieka, cierpiącego w milczeniu i nie mającego nic do stracenia poza muzyką mowy obrazowej.

W ostatnim zbiorze poezji Ładinskiego p. t. „Stichi o Jewropie“ (1937) patos tragizmu istnienia jednostki w obliczu śmierci na tle życia Europy współczesnej przeistacza się w prośbę o zagładę samej Europy, w której ta jednostka zatracą wszelkie znaczenie.

Zgołą inną jest twórczość autora zbioru liryk „Tiażołyja pticy“ (1932) W i k t o r a M a m c z e n k o. Ten młody poeta tworzy pod wpływem po-futurystycznych kierunków w rodzaju „Centrifugi“. Ta właściwość zbliża go do praskiego ugrupowania poezji emigracyjnej. Inwersje, paralelizmy, przeciwstawienia i t. p. odgrywają dla poety zbyt poważną rolę, aby autor potrafił zrzucić z bark ciężkie naśladownictwo poezji rosyjskiej z lat ostatnich piętnastu. Wychowany w warunkach życia tułaczego, Mamczenko odczuwa osamotnienie i oderwanie

od podstaw życia. Nastroje tego poety należą zresztą do najtypowszych wśród emigracji.

Takie to prądy nurtują liczne rzesze poetów paryskich, od których są uzależnieni przedstawiciele ugrupowań, związanych z innymi krajami europejskimi i zajmujących w stosunku do poetów paryskich stanowisko prowincjonalistów, pozostających w łączności ścisłej z przodującą metropolią.

Do pewnego stopnia filią paryskiego ruchu literackiego jest Bruksela, gdzie istnieją dwa kółka literacko-artystyczne. Za czołową poetkę uchodzi *Z i n a i d a S z a c h o w s k a* (ur. 1906), która wydała zbiorki poezji „Ischod“ (1934) i „Doroga“ (1935). Śmierć i smutek stanowią podstawę jej poezji, której bohaterem jest przeciętny człowiek, pozostawiony sam na sam z beznadziejnością życia. Poetka odeszła od przeszłości; los prowadzi ją daleką drogą bez celu; Rosja pozostała w wyobraźni niewyraźnym wspomnieniem, Zachód zaś jest obcym. Natomiast optymizmem jest owiana liryka *E l i a s z a G o l e n i s z c z e w a - K u t u z o w a*, którego zbiór wierszy „Pamięć“ (1931) został wydany z przedmową W. Iwanowa. Poeta głęboko przeżywa tematy dawno poruszane przez symbolistów. Obrazy poetyckie są zbliżone do malarskich wizyj, zawierających filozoficzny sens. Styl poety jest spokrewniony ze stylem epoki symbolistycznej.

Goleniszczew-Kutuzow należy do białogradzkiego ugrupowania pisarzy emigracyjnych młodszego pokolenia. To ugrupowanie istnieje pod nazwą, wskrzeszającą tradycje puszkiniowskiej epoki, „Nowyj Arzamas“, rozwijając się pod wpływem twórczości Gumiłowa i Balmonta. Zbiorowe wydanie utworów pisarzy p. t. „Literaturnaja sreda“ („Środa literacka“; od r. 1935) zawiera szereg poezji młodego pokolenia. Poza Goleniszczewem-Kutuzowem wyróżnia się poetka *K a t a r z y n a T a u b e r*, autorka zbiorku liryk „Odinočestwo“ (1935); głównym tematem tych poezji jest przeciwstawienie samotnej jednostki i barwnego, lecz obojętnego świata, dla którego jednostka ludzka pozostaje obcą. Nastawienie to jest typowym dla młodzieży emigracyjnej.

Rosyjscy literaci w krajach nadbałtyckich są pozbawieni prowincjonalizmu w stosunku do Paryża. W Rydze, npr.,

ukazywał się w r. 1930 miesięcznik „Mansarda“, w którym poza berlińskimi poetami brali udział miejscowi literaci, jak Z. K a r a p e t j a n i in. Również w Rydze wydawano „Naszą Gazetę“. Zresztą, stolica Łotwy do ostatnich czasów była poważnym ośrodkiem wydawnictw w języku rosyjskim zarówno współczesnych, jak i przedwojennych pisarzy. Życie literackie rosyjskie w Rydze stało jednak na stosunkowo niskim poziomie, zwłaszcza w porównaniu z Tallinem.

Literaci rosyjscy na terenie Estonii i Łotwy pozostają w łączności z pisarzami estońskimi i łotewskimi. Wiktor Tretjakow wydał antologię poetów łotewskich w języku rosyjskim, Igor' Siewierianin zaś — zbiór tłumaczeń współczesnych poetów estońskich. Młodzież rosyjska, zamieszkała w tych krajach, żywo interesuje się literaturą obu narodów. To połączenie wydało obfity plon.

Pomijając tak prowincjonalne czasopisma rosyjskie, jak „Polewyje cwiety“ („Kwiaty polne“), wydawane niegdyś w Narwie, należy zwrócić uwagę na ugrupowanie „Now“ („Nowina“), które od szeregu lat wydaje w Tallinnie roczniki literackie. Na czele stoi literat rosyjski P a w e ł I r t e l (ur. 1896) oraz poetka estońska M e t a R o o s, której liryki rosyjskie zostały zebrane w książce „Martowskoje słońce“ (1936).

„Nowina“ skupiła dookoła siebie szereg młodych poetów, prozaików i krytyków, jak nprz., romantyk K a r o l G e r s z e l m a n (ur. 1898) albo neo-futurysta i entuzjasta Cwietajewej oraz Remizowa, J e r z y I w a s k (ur. 1896), wydawca czasopisma „Literaturnyj magazin“ („Magazyn Literacki“, 1930). Wychodząc słusznie z założenia, że nie należy ograniczać ugrupowania programem, młodzież ta udziela miejsce w swym czasopiśmie literatom rosyjskim z Pragi i Czeskiej, Paryża, Berlina i Warszawy.

W twórczości tych młodych znajdują bezpośredni odgłos wrażenia otaczającego ich życia, skutkiem czego utwory młodej generacji literackiej na emigracji ulegają wpływowi obcym, będąc najczęściej zabarwione nastrojami pesymistycznymi.

Na terytorium Finlandii życie literackie wśród emigracji rosyjskiej świadczy o chlubnych wysiłkach nielicznej rzeszy młodych literatów. Głównym ośrodkiem tego ruchu jest Viipuri czyli Wyborg, gdzie od r. 1933 ukazuje się miesięcznik „Zurnal Sodruzestwa“ („Czasopismo Zjednoczenia“) pod redakcją S. R i t t e n b e r g a, wydawany na powiełacu. Spośród współpracowników nie brak poetów, prozaików i krytyków, zamieszkających miasta fińskie (poetki: A l e k s a n d r a W i l k e n, L u d m i ł a A l e k s a n d r o w a; dziennikarze: W. S e m i o n o w - T i a n s z a n s k i j i J. G r i g o r k o w oraz w. in.); w tym czasopiśmie biorą udział również literaci rosyjscy z innych krajów europejskich. Ugrupowanie „Sodruzestwo“ nie odgrywa roli kierunku literackiego, będąc raczej wyłącznie „Zjednoczeniem“ bez określonych podstaw i nastawień. W ciągu kilku lat po rewolucji sowieckiej wśród poetów rosyjskich w Helsinkach odgrywał rolę A l e k s a n d e r J u r i s o n (1870—1928). W latach 1923—4 istniało w Helsinkach ugrupowanie literackie „Skit“ („Pustelnia“). Wybitnie typową postacią był poeta J a n S a w i n (S a v o l a j n e n, 1899—1927), uczestnik walk domowych na południowych obszarach Rosji. Jego poezje, wydane w r. 1926 p. t. „Ładonka“, wywierają wrażenie odbłasków burzy dziejowej, która zalała krwią i ogniem niezliczone dusze młodego pokolenia i spustoszyła te dusze okrutnym żywiołem zniszczenia. Sawin należał do skazanych na zagładę przez los; jego twórczość była owiana zaiste dantejskim wiatrem halnym.

Młode pokolenie Rosjan, które powinno było w tej lub owej mierze walczyć o życie po r. 1927, było pozbawione bezcennego skarbu: młodości. Mężczyźni i kobiety w równej mierze byli upośledzeni. Spośród tych upokorzonych przez dzieje zbyt niewiele miało możność zachować istotny optymizm młodości.

Poetka W i e r a B u l i c z (ur. 1898), której liryki są przepojone urokiem kobiecości dała w swej twórczości wyraz dławiającemu poczuciu śmierci. Zbiorek „Majatnik“ (1934) stanowi poniekąd odpowiedź poetki na liryki Innocentego Annińskiego. „Gorące wahadło serca“, które

w swym dążeniu do wolności, pozostaje na uwięzi, dopóki śmierć nie położy kres bezcelowej męce — oto podstawowy obraz liryzmu Bulicz. Wszystko pozostało w przeszłości; o wspaniałym życiu serca i rozumu można jedynie marzyć, zamykając się w sobie po rozstaniu się ze szczęściem; należy zrezygnować ze wszystkiego, wyrzec się samej siebie.

Jednym z wielu powodów tęsknoty poetki za szczęściem jest, jak również dla wielu jej współczesnych, brak ogniska domowego i pokoju dziecięcego przy tym ognisku. Świadczą o tym bajki dla dzieci, wydane w r. 1927 po finsku pod pseudonimem „Vera Bull“, oraz po rosyjsku w dwutomowym zbiorze „Skazki“ (1931). Od r. 1932 Bulicz kieruje w Helsinkach literacko-artystycznym zjednoczeniem „Swietlica“.

Nieco prowincjonalny charakter posiadają czasopisma rosyjskie, wydawane w Rumunii i w Słowacji, nie wytrzymując porównania z wyżej wskazanym miesięcznikiem rosyjskim w Finlandii, którego kierownicy pozostają w łączności z szeregiem kulturalnych ośrodków emigracji (Paryż, Bruksela i in.).

W Polsce ośrodkiem literackim emigracji jest Warszawa, gdzie w latach 1921—25 istniała „Tawerna poetów“, w latach zaś 1929—35 „Literaturnoje Sodruzestwo“ („Zjednoczenie literackie“) z tygodnikiem „Miecz“.

Obecność w Warszawie *D y m i t r a F i ł o s o f o w a* i przez to łączność z jego przyjaciółmi paryskimi, Mereżkowskim i Hippius, były poważnym czynnikiem w skromnym ruchu literackim wśród emigracji rosyjskiej w Polsce. Spośród poetów wybitne miejsce zajmuje *L e o n G o m o l i c k i j* (ur. 1903), autor poematu p. t. „Warszawa“, w którym tematy mesjanizmu polskiego i historycznego losu Rosji przeplatają się przeżyciami emigranta-tułacza. Mimowoli te dwa lejtmotywy wywołują poetyckie obrazy Polski i Rosji, Mickiewicza i Puszkina. Nasuwa to analogię do „Jeźdźca Miedzianego“ Puszkina i do petersbursko-warszawskiego poematu Al. Błoka „Odwet“. Typowy dla poetów-emigrantów pesymizm stanowi ogólne podłoże twórczości Gomolickiego, który należy do archaizatorów współczesnej mowy poetyckiej, czerpiąc materiał z poezji rosyjskiej XVIII w.; uwielbiając artyzm Cwietajewej

i Gronskiego, ten poeta jest do nich zbliżony w swej technice wierszopisarskiej. Tak samo charakterystyczne jest uwielbienie, jakie żywi Gomolickij dla formy poematu, najodpowiedniejszej do wypowiedzania się patetycznie. Tragizmem bezruchu i beznadziejności owiany jest jego następny utwór p. t. „Emigrantskaja poema“ (1936), jak również zbiór liryk w dwu częściach „Cwietnik“. — „Dom“ (1936), zakrojony na skalę poematu patetycznego w swym tragizmie. Inny utwór tego poety stanowi równie patetyczną odę ku czci śmierci, która jest zbawicielką, lecz stałą towarzyszką poety. Głębiny posępnych nastrojów Gomolickiego posiadają swoisty urok w tej samej mierze, co naumyślnie ciężki, a zarazem niesforny, sposób wypowiedzania się.

Zgoła inne wrażenie wywiera twórczość młodzieńczego **J e r z e g o K l i n g e r a** (ur. 1919), syna profesora uniwersytetu poznańskiego. Założone pod kierownictwem Gomolickiego wydawnictwo poezji „Swiaszczennaja Lira“ („Święta Lira“) do serii zbiorów liryk zaliczyło książeczkę **Klinger** „Niebesnyj pług“ (1937). Pod wpływem mistyki Al. Błoka **Klinger** zdobył się na liryzm o zabarwieniu głęboko-chrześcijańskim, który światłem ogólnego nastawienia wywiera wrażenie prostoty, spotęgowanej nikłością zasobów technicznych. Zbiorek trzech poetów, pod znakiem tegoż wydawnictwa (1937), zawiera liryki mistyczne, oparte o mitologię, współczesnego symbolistom (obecnie przebywającego na Wołyniu) poety **A l e k s a n d r a K o n d r a t j e w a** („Wertograd niebesnyj“ — „Wirydarz niebiański“), **G o m o l i c k i e g o** („Sotom wieczności“ — „Poprzez komórkę wieczności“) oraz **K l i n g e r a** („Żatwa Bożija“ — „Żniwa Boże“). Wydana przez zjednoczenie „Swiaszczennaja Lira“ „Antologija russkoj poezii w Polsce“ (1937) zawiera szereg utworów, nie związanych bynajmniej pomiędzy sobą; spośród autorów znajdujemy szereg przedstawicieli tak starszej, jak również i młodszej generacji.

Najwybitniejszym jest **K o n s t a n t y O l e n i n**, autor zbioru „Preludii“ (1925), który wydał pierwszy zbiór poezji w r. 1908. Olenin jest mistrzem zwartej, uwypuklonej mowy poetyckiej, przypominającej utwory **Maksymiliana**

Wołoszina; nadaje to jego poezjom charakter zwięzłych poematów patetycznych. W tej antologii brakuje poety warszawskiego S a m u e l a B a r t a, autora zbiorów: „Kamni... tieni...” (1934) oraz „Dusza w inoskazanji” (1935). Bart fascynuje czytelnika głębokim sceptycyzmem i zrezygnowaniem ze wszelkiej radości życia, jakgdyby poeta miał za cel ujawnienie rozpacz, zaczajonej we wszechświecie; niesamowite wrażenie, jakie ta rozpacz wywiera na czytelnika, przekonuje w bezcelowości życia ziemskiego.

Warszawscy literaci rosyjscy nie trzymają się zdala współczesnej literatury polskiej i, obcując z jej przedstawicielami, stwarzają podstawy kulturalnej przyjaźni rosyjsko-polskiej.

Zgoła inne środowisko kulturalne i etnograficzne otacza emigrantów rosyjskich w Ameryce Północnej i na Dalekim Wschodzie. Skutkiem tego jest negowanie nastrojów i przeżyć rodaków, którzy wyemigrowali do Europy Zachodniej. Na ich twórczość oddziałują inne czynniki; nastawienia tych pisarzy posiadają odrębny charakter. Jest to rzeczą godną uwagi ze względu na metodologiczne podejście do badań współczesnej literatury rosyjskiej. Po tragicznych latach 1917—1921 powstał rozłam pomiędzy poszczególnymi ugrupowaniami literatów, posługujących się językiem rosyjskim. Literaci, odczuwający swą przynależność do narodu rosyjskiego i do literatury rosyjskiej, pozostają w ciągu prawie dwu dziesięcioleci, w odosobnieniu pomiędzy sobą. Literatura rosyjska nie stanowi więc jednolitej całości, chociaż mowa literacka jest podstawą jedności narówni z poczuciem przynależności do narodu rosyjskiego.

Poeci rosyjscy na Dalekim Wschodzie i w Ameryce Północnej znaleźli się po wyemigrowaniu z Rosji w krajach egzotycznych, pociągających każdego Europejczyka dzięki urokowi romantycznego „egzotyizmu”. Rzeczywistość była pozbawiona tego uroku, który nabrał cech estetycznej realności. Poznając nowe kraje, emigranci rosyjscy skojarzyli w swej twórczości literackiej nową rzeczywistość ze wspomnieniami swych przeżyć.

„Kalifornijski almanach” oraz czasopismo „Ziemia Kolumbia”, ukazujące się w San-Francisco, świadczą o ożywio-

nym ruchu literackim, pozbawionym wszelkiej egzotyczności. Oderwani od macierzy, młodzi literaci rosyjscy Ameryki Północnej stworzyli samodzielnie podłoże dla swej twórczości, czerpiąc przede wszystkim wrażenia z otaczającego ich życia. Charakterystycznym jest dla tej nowopowstałej literatury rosyjskiej oderwanie się od Europy i całkowite usamodzielnienie się.

Najbardziej zasługuje na uwagę poeta **B o r y s W o ł k o w** (ur. 1894), autor zbiorku wierszy p. t. „W pyli czużich dorog“ (1935). Uczestnik wojny domowej na Syberii, Wołkow ujął swe dawne przeżycia w monumentalnych obrazach poetyckich. Dzieje krwawych walk na szerokich przestrzeniach Azji nasuwały poecie szereg historycznych analogii, odgrywających rolę lejtmotywów: najazdy Dżingis-Chana, wędrówki Marka-Pola — natchnionego poszukiwacza nieznanych szlaków, stanowią tło kilku utworów poetyckich Wołkowa. Terazniejszość nasuwała poecie porównania z przeszłością: w dziejach ludzkości epoka inkwizycji hiszpańskiej i czasy rewolucji francuskiej posiadają dla Wołkowa, jako poety, urok tragizmu.

W porównaniu z poezją Wołkowa twórczość literacka pisarzy rosyjskich z Nowego Jorku albo Chicago, gdzie przez pewien okres czasu przy udziale **W ł. T a t a r i n o w a** ukazywał się miesięcznik „Moskwa“, wywiera wrażenie prowincjonalnego epigonizmu.

Twórczość literatów rosyjskich w Szanghaju i Charbinie jest nacechowana „eurazjatyzmem“; te poglądy powstały samodzielnie, w oderwaniu od „eurazjatów“ rosyjskich, którzy zamieszkiwali Sofię, Pragę i Paryż.

Założone przez malarza i literata - mistyka **M i k o ł a j a R o e r i c h a** i prozaika **J e r z e g o G r e b e n s z c z i k o w a** zjednoczenie literacko-artystyczne „Czurajewka“ (nazwa, zapożyczona z tytułu czołowego dzieła Grebenszczikowa) posiada znaczenie placówki kulturalnej. Na terenie tego zjednoczenia młodzież literacka skupia się w imię nowych podstaw twórczości. Młodzież ta przyswaja literaturze rosyjskiej na Dalekim Wschodzie pierwiastki poezji i prozy chińskiej oraz utrzymuje łączność z ruchem literackim w Ro-

sji. Łączność ta posiada charakter informacyjny. Almanach szanghajski „Worota“ i kilka czasopism zawierają obfity materiał, świadczący o wynikach tej pracy.

Charjbiński almanach „Izłucziny“ („Zakręty“ 1935) zawiera poezje Wiktora Wietługina, Natalii Reznikowej, Michała Wolina i w. in., w których również daje się zauważyć wyraźny wpływ chińskiej twórczości literackiej.

W Szanghaju ukazywało się czasopismo „Poniedziałnik“ („Poniedziałek“), w którym współpracowali przeważnie poeci, wzorujący się na rosyjskich tradycjach przedwojennych. Na ich czele stał **A r s e n i u s z N i e s m i e ł o w**, autor zbiorów liryk: „Stichi“ (1921), „Tichwin“ (1922), „Krowawyj otbлесk“ (1922) i w in. W obcym środowisku zachował Niemiełow gorącą miłość do ojczyzny, która w jego wyobraźni stała się krajem marzeń; romantyczna tęsknota kojarzy się w poezji Niemiełowa ze wspomnieniami, których podłożem są wrażenia z wojny domowej na Syberii. Inny poeta z tegoż ugrupowania, **M i c h a ł S z c z e r b a k o w** (ur. 1885), jest historiozofem. Pilną uwagę zwraca Szczerbakow na zagadnienie „Wschód czy Zachód?“ Poeta uważa „zachodowstwo“ Rosji za błąd historyczny, ponieważ Rosja jest geograficznie i duchowo związana ze Wschodem.

Filozof, poeta i nowelista **W s i e w o ł o d I w a n o w** (ur. 1880), którego nie należy identyfikować z pisarzem moskiewskim, pochodzącym z grona „Braci Serapiona“, w rozprawie filozoficzno-publicystycznej p. t. „My“ (1929) sformułował poglądy rosyjskich „eurazjatów“ Dalekiego Wschodu w sposób następujący: dla Rosji niezbędnym jest powrót na Wschód, mylnie uważany za „barbarzyński“ czyli „niekulturalny“; wręcz przeciwnie, prastara kultura Chin, jej filozofia i religia zawierają niezmiernie głębsze wartości, niż przesadnie uważana za wyłącznie miarodajną cywilizacja europejska.

Takie nastawienie w porównaniu z pesymizmem, który ogarnął emigrację rosyjską w Europie, posiada realne podstawy i świadczy o nastrojach optymistycznych.

Spśród pisarzy rosyjskich na Dalekim Wschodzie ani jeden nie jest związany w swej twórczości z Europą. Świadczy

to o wyrzeczeniu się przez nich podstaw kultury, rosyjskiej XVIII—XIX w. w.

Te nowe pierwiastki w literaturze rosyjskiej, narówni z innymi, posiadają istotną wartość w ocenie literackiej twórczości emigracji. Starsze pokolenie należy przecież do przeszłości; w nowych warunkach na obczyźnie przedstawiciele tej generacji żywią się najczęściej wspomnieniami i odtwarzają wrażenia i przeżycia z lat minionych. Wyjątki są bardzo rzadkie, jak, nprz., Aleksy Remizow. Jedynie młode pokolenie literatów powojennych oraz nieliczni literaci, których twórczość rozwinęła się dopiero na emigracji, stanowią istotne grono pisarzy emigracyjnych. Równocześnie starsza generacja stanęła u steru, aby poprowadzić dalej twórczość literacką, zgodnie z tradycją przedwojenną, nie zważając na węzły, łączące rozwój literatury na emigracji z literatami petersburskimi i moskiewskimi. W ciągu pięciolecia 1924—1929 powstało nowe pokolenie literatów, dla których starsza generacja stała się wizją przeszłości.

Nagroda Nobla r. 1933, którą przyznano Buninowi, stała się wyrazem hołdu dla dawnej, wielkiej literatury rosyjskiej w osobie jej wytwornego przedstawiciela. Zbilansowanie duchowo-kulturalnych wartości posiadało charakter symboliczny. Jednakże przewrót dziejowy z r. 1917 rozgraniczył rozwój kultury rosyjskiej tak głęboko, że istotnie należało zastanowić się nad teraźniejszością i przyszłością.

Z tego względu przewartościowanie wartości przez t. zw. eurazjatów posiadało ogromne znaczenie, stając się wskaźnikiem nowych czasów. Zupełnie słusznie powoływali się eurazjaci na Błoka, na ugrupowanie „Scytowie“, na rdzennie rosyjskiego i współczesnego pisarza Leskowa i t. d., opierając się o poglądy Leontjewa i w. in.

Instynkt samozachowawczy stanowił, być może, jeden z najgłówniejszych pierwastków: podczas szalejącej burzy dziejowej, która w rozpętaniu żywiołowym zgniotła mnóstwo istotnych wartości kulturalnych, należało ocalić poczucie własnej wartości i zachować duchowe oblicze narodowościowe. Im częściej warunki zewnętrzne i skutki rozwoju wypadków historycznych zmuszały jednostkę do uległości, tym bardziej

twórcza jednostka powinna była stawiać opór, broniąc wewnętrznej suwerenności. Usprawiedliwieniem tego stanu duchowego były podstawy chrześcijaństwa oraz kultury duchowej Rosji w jej całokształcie, przy czym dopiero w chwili obecnej, to zn. w ciągu ostatnich lat dwudziestu, oceniono bogactwo tej kultury.

Rola twórczości Dostojewskiego nabierała od początku wojny domowej tak w samej Rosji, jak również na emigracji, coraz większego znaczenia.

W literaturze emigracyjnej szczególnie łatwo jest zauważyć walkę o samowystarczalność duchową, przy czym dowody tego znajdujemy nie w utworach pisarzy starszej generacji, lecz wśród młodzieży literackiej, która w swej poezji dała wyraz głębokiego smutku jednostki, zatracającej się w okrutnym chaosie współczesności.

Walka o byt przybrała po r. 1925 w emigracji rosyjskiej charakter zaiste tragiczny. Jedna po drugiej wygasają możliwości ogłaszania drukiem utworów — przede wszystkim wierszowanych. Mnóstwo wydawnictw przestało istnieć. Obecnie istnieje w Berlinie „Petropolis“, najbardziej przedsiębiorcze wydawnictwo rosyjskie zagranicą.

Z mnóstwa dzienników i miesięczników pozostała drobna część.

W latach 1930—1934 poeta Mikołaj Ocułowski wskrzesił dawną tradycję petersburską, wydając czasopismo literacko-artystyczne „Czista“ („Liczby“). Dziesięć tomów tego czasopisma służy jako dowód prawdziwego wysiłku bohaterskiego, uniemożliwionego pogorszeniem się warunków ekonomicznych. „Czista“ ukazywały się w Paryżu.

Prozaicy współcześni skupili się dookoła ugrupowań paryskich i praskiego kierunku „Pustelnia“.

Do tej ostatniej należy Bazyl Fiodorow, autor szeregu opowieści z czasów wojny domowej p. t. „Sud Warenika“ (1930) oraz nowel z życia emigracji p. t. „Prekrasnaja Esmeralda“ (1933). Autor dał wyraz przeżyciom osobistym z lat, kiedy to spędził pewien czas wśród ciemnego żywiołu chłopów w głodzie i chłodzie. Wrażenia swoje ujął technicznie w formie spokrewnionej ze stylem petersburskich „Se-

rapionowców". Czołowy bohater kilku z powieści o chłopach, Warenik, zamożny ukraiński gospodarz z pod Odessy, uważany jest za kontrrewolucjonistę ze względu na zachowanie tradycji przeszłości w obawie przed okrutnym bestialstwem rozwichrzonej wsi. Satyryczny odcień opowieści Fiodorowa potęguje poczucie tragizmu. Prowincjonalne życie rosyjskie nabiera cech patetycznej epepei, kiedy to bohaterem staje się szary człowiek, wyolbrzymiony dzięki manii wielkości.

Czasy okrutnej rewolucji i wojny domowej oraz bezna-
dziejęgo bytowania emigracyjnego zostały odtworzone przez autora z umiejętnością stylistyczną, przypominającą styl Sołoguba, Remizowa i Bielyja. Zasoby techniczne w zupełności odpowiadają tematom, poruszonym przez Fiodorowa; stanowi to poważną zaletę każdego utworu.

Z tegoż względu nie mniej ciekawym zjawiskiem jest proza Natalii Gorodeckiej, autorki romansu „Mara“ (1931) i innych powieści. Gorodeckaja pisuje również w języku francuskim. Jest to zjawiskiem bardzo typowym dla współczesnej literatury poszczególnych narodów; przez to pierwiastki literackie obce nabierają wartości zgoła innych, co daje się zauważyć również w literaturze polskiej. Dzięki powieściom Gorodeckiej w języku francuskim p. t. „Les ailes blanches“ oraz „Etoile du berger“ zostały wprowadzone do literatury Francji pierwiastki techniki futurystów oraz imażynistów.

Poeta jest związany z życiem i środowiskiem warunkowo, prozaik zaś w syntezie twórczej czerpie materiał ze współczesności. Ten materiał zostaje podporządkowany technice literackiej. Forma ujęcia materiału jest objawem indywidualności autora. Te podstawy najbardziej oddziałują w czasach przejściowych.

Sama technika literacka ulega przekształceniu, przy czym nowatorstwo posiada wszelkie dane, aby zostać podłożem technicznych osiągnięć przyszłości. Jednakże literatura współczesna rosyjska służy w wielu wypadkach jako dowód (na terytorium związku sowieckiego i na emigracji) wyjątkowej trwałości dawnych form literackich, szczególnie w prozie. Tej dawnej tradycji ulegają również przedstawiciele młodszej

generacji pisarzy. Ogłoszone przez Gorkija zasady „socjalistycznego realizmu“ posiadają dla literatów rosyjskich na terytorium Związku Sowieckiego charakter oficjalnego proklamowania „generalnej linii“ w literaturze. Na emigracji te zasady nie mają znaczenia. Zasady techniczne zbliżone do dawnego realizmu w twórczości wielu prozaików emigracyjnych świadczą o wyraźnym epigonizmie. Do tych epigonów należy młody beletrysta L e o n i d Z u r o w (ur. 1909). Naśladując styl Bunina, ten młody prozaik w szeregu opowiadań, wydanych w zbiorach p. t. „Kadiet“ (1928) oraz w romansie „Drewnij put“ (1934), opowiada o latach wojny domowej, przepojonych krwią i dymem pożogi. Wpatrując się w przeszłość, nawiązuje terażniejszość do przeszłości, przy czym stylizuje mowę literacką i obrazy poetyckie w sposób nie zawsze udany. To samo powiedzieć można o zbiorze jego nowel z przeszłości klasztoru Peczerskiego (ob. w Estonii) p. t. „Otczina“ (1928), którego nie można porównać do mistrzowskich stylizacji Remizowa albo Zamiatina.

Posępne wrażenie z lat wojny światowej i domowej oraz z beznadziejnego bytowania emigracji oddała H a l i n a K u z n i e c o w a, która w szeregu liryk, ujętych w formie poezji akmeistycznych, wysławia się na tematy tragicznego odosobienia jednostki twórczej w poczuciu chwiejności wszystkich przeżyć ziemskich. Zbiór nowel „Utro“ (1930) oraz romans „Prołog“ (1930) świadczą o rozczarowaniu młodej istoty, której życie staje się bezsensownym na tle krwawej współczesności.

Powieści literatów-emigrantów stanowią w całej pełni hiperboliczny akt oskarżenia, skierowany do ludzkości, która zapomniała o poczuciu człowieczeństwa. Zbiór nowel p. t. „Pamięci Twojej“ (1930) powieściopisarki, której prawdziwe nazwisko brzmi po polsku: D e j s z a, pseudonim zaś jest tłumaczeniem pseudonimu m-me Dudevant „George Sand“ G e o r g i j (J e r z y) P i e s k o w, należy do tego rodzaju utworów, ujętych realistycznie.

W przeciwieństwie do Pieskowa prozaik-malarz, kryjący się pod pseudonimem W. T i e m i r i a z i e w, naśladuje styl Erenburga, opowiadając o swym życiu i odtwarzając

wrażenia jednostki w zawikłaniach naszych czasów; jego „Powieść o pustiakach“ (1931) stanowi autobiograficzny szkic Mikołaja Chochłowa, który przeżywa rewolucję na tle cudownego „grodu Piotra“. Opowieść Tiemiriaziewa zajmuje pośrednie miejsce pomiędzy utworami prozaików emigracyjnych a sowieckich z epoki, która już dawno minęła.

Dla pisarza emigranta istnieją dwie drogi w twórczości: oddanie przeszłości we wspomnieniach o „dobrych czasach“ i odzwierciedlenie terażniejszości w nastawieniu romantycznym.

Katarzyna Bakunina (Nowosiółowa, ur. 1889) w zbiorze liryk „Stichi“ (1931) dała wyraz bezdennej tęsknocie kobiety w odosobnieniu od świata i od zwyczajnego życia rodzinnego, w romansie zaś p. t. „Tieło“ (1933), zaczerpniętego z życia rodziny emigrantów, oraz w bardziej obszernej opowieści „Lubow' k szestierym“ (1935) odzwierciedliła nędzne bytowanie emigracji, porównując współczesność do przeszłości. Autorka analizuje zagadnienie miłości płciowej kobiety, która wspomina dawne romanse. Rozkład duchowy, którym tchną te utwory, jest przepojony poczuciem zemsty losu: stara kobieta, w nieobecności męża i dorosłych dzieci, wspomina swe dawne miłości i lubuje się w szczegółach fizjologicznych.

Młodzież literacka uczęszczała w Paryżu do salonu Mereżkowskich „Zielonaja Łampa“ oraz do ugrupowania „Koczewje“ („Koczowisko“). Prądy religijne, powstałe w jej środowisku po klęsce wojny domowej, stawały się z roku na rok wyraźniejsze, czego dowodem jest ogólny nastrój filozoficzno-religijny paryskiego zjednoczenia pisarzy emigracyjnych „Krug“ („Kraż“), będącego filią literacką kierunku filozoficzno-politycznego „Nowyj grad“ („Nowy gród“). Fustka życia, niezadowolenie, poczucie rozkładu społecznego i indywidualnego górują nad innymi przeżyciami, czemu sprzyjają ciężkie warunki bytu i życia bez celu i bez oparcia o rzeczywistość.

Młodzież literacka w Rosji Sowieckiej jest ograniczona w swej twórczości przez wytyczne ideologii komunistycznej, na emigracji zaś młode pokolenie znajduje się w ciężkich warunkach życiowych, mając natomiast wolną rękę co do wy-

boru i opracowaniu tematów. Obce środowisko literackie wywiera znaczny wpływ na młodą prozę emigracyjną. Proust, surrealiści, Joyce wywierają poważny wpływ na kształtowanie się nowej prozy, jak to się zdaje zauważyć w romansach Popławskiego i in.

Naśladuje Prousta J e r z y F e l z e n (M i k o ł a j F r e j d e n s z t e j n, ur. 1894). Opisując przeżycia swego bohatera, w imieniu którego prowadzi opowiadania we wszystkich utworach, Felzen przedstawia go na tle bytowania emigracji rosyjskiej. Romans „Obman“ (1930) jest ujęty w formie dziennika, co ułatwia autorowi detalizowanie bardzo skomplikowanej sytuacji duchowej subtelного człowieka, postawionego pomiędzy swym marzeniem o pięknej miłości do bohaterki romansu Loli Gerd, a rzeczywistością. Bohater dochodzi do przekonania, że człowiek zawsze pozostaje w walce z przeciwnościami i że jedynym z tego wyjściem jest oszukanie samego siebie.

Romans „Szczastje“ (1932) posiada ten sam charakter skwapliwej analizy, przy czym nadmiar psychologizacji w połączeniu z liryzmem utrudnia czytelnikowi wykrycie istotnego podłoża opowiadania. W tym utworze Felzena daje się zauważyć wpływ romantycznej prozy Lermontowa, którego lirykę Felzen obrał za odskocznnię, aby w szeregu listów do przyjaciela opowiedzieć o przeżyciach i poglądach swego bohatera. „Pis'ma o Lermontowie“ (1936) składają się na spowiedź liryczną współczesnego człowieka.

Męcząca analiza stanowi również podstawę utworów S e r g i u s z a S z a r s z u n a (ur. 1889). „Put' prawyj“ (1934) ma za temat dzieje miłości Michała Samojedowa, którego same już nazwisko wskazuje na odosobnienie od ludzi. Bohaterką jest dziewczyna o kapryśnym charakterze. Uczucie do niej staje się męką, pogłębianą nędznym bytowaniem na emigracji, cierpienie zaś — drogą krzyżową bohatera. Akcja rozwija się na tle życia w kawiarniach na Montparnassie w Paryżu, stanowiących tło również innej opowieści tegoż autora p. t. „Dołgolikow“ (1935) — o życiu niefortunnego malarza-emigranta. Wpływy Joyce'a i Remizowa na prozę Szarszuna są bardzo znaczne.

Wpływ Prousta daje się poza tym zauważyć w prozie G a j t o G a z d a n o w a (ur. 1902). Osobno ukazał się jedynie utwór p. t. „Wieczór u Claire“ (1930), w którym romans bohatera z Claire stanowią wspomnienia z lat młodzieńczych, przypadających na epokę wojny domowej. Postać Claire zajmuje w tych wspomnieniach drugorzędne miejsce. Zwięzłość opowiadania, przekrój całego życia bohatera, połączenie realistycznej metody powieściowej z ujawnieniem nieuchwytnych przeżyć i podświadomych uczuć stwarzają tło dynamicznej akcji, prowadzonej w imieniu bohatera powieści. Gazdanow należy do najwybitniejszych współczesnych prozaików rosyjskich na emigracji.

Pesymizm, beznadziejność życia i bezcelowość tułaczki na obczyźnie w połączeniu z nędznym bytowaniem emigracji składają się na tragedię, której akcja stale się rozwija. Siłą rzeczy stają się pesymistami prozaicy, czerpiący materiał z środowiska ludzi, nie należących do żadnej z warstw społecznych. Rozkład duchowy i bohaterstwo w życiu codziennym ludzi, zasługujących na głębokie współczucie, stanowią tło tej beletrystyki, owianej poczuciem zagłady duszy ludzkiej. Subtelna poetka, N i n a B e r b e r o w a (ur. 1901), w ciągu ostatnich lat ujęła w szereg powieści skomplikowane przeżycia tego rodzaju postaci. Jej twórczość w prozie rozwija się pod wpływem Dostojewskiego, przy czym logicznie-wyraźny styl wskazuje również na wpływ L. Tolstoja.

W powieści „Poslednije i pierwyje“ (1932), osnutej na tle życia emigracji, Berberowa przeciwstawia zwycięzcom w walce o byt liczne rzesze zwyciężonych. Autorka analizuje skomplikowane stosunki pomiędzy ludźmi naszej epoki, kiedy to najprostsze sprawy stają się zawikłanymi problematami, oraz wysuwa na pierwszy plan, jako dodatnią cechę emigracji rosyjskiej, poczucie samowystarczalności, której wyrazem jest pragnienie osiedlenia się na wsi. Charakterystyczną stroną twórczości Berberowej jest optymizm, który czasem pozostaje na drugim planie, jakgdyby miał uwypuklić psychikę drugorzędnych postaci. W romansie „Pobieditielnica“ (1932) czołowa postać, Lena Szilowska, jest uosobieniem zasadniczych cech charakteru współczesnej kobiety. Dookoła tej bohaterki

wyłaniają się drugorzędne postacie na tle codziennej egzystencji, o którą walczą skromne i dumne w tej skromności kobiety. Tą drogą akcja rozwija się w atmosferze optymistycznego nastroju; przyczyniają się ku temu przedstawiciele najmłodszego pokolenia emigrantów, którzy kształcili się w nowych warunkach życia. Miłość ich jest prosta i radosna. Co się zaś tyczy motywu tragicznego, zawiera go analiza miłości jednego z drugorzędnych bohaterów, który dochodzi do przekonania, że potęga uczucia jest samospalaniem się duszy ludzkiej.

Liryzm Berberowej dyktuje głęboką miłość do człowieka i poczucie człowieczeństwa. Jej upowieściowana biografia kompozytora Czajkowskiego (1936) oraz nowele tchną spokojem i ukojeniem wówczas, gdy inni pisarze analizują wyłącznie tragiczne kolizje współczesnego życia. Romanse innej poetki, *I r e n y O d o j e w c e w e j* (ur. 1901), są owiane śmiercią. Autorka liryk akmeistycznych i ballad w stylu romantycznym, *Odojewcewa* wprowadziła do emigracyjnej literatury rosyjskiej postać podłotka, dorastającego w niezdrowej atmosferze tułaczki. Pierwsze powieści miłości stają się dla takiej bohaterki zgubą. *Odojewcewa* potrafiła subtelnie ująć tragizm nieokreślonych uczuć, w których czai się urok śmierci. Pierwszy jej romans „*Angieł Śmierci*“ (1923), osnuty na lejtmotywie, zapożyczonym z poezji Lermontowa o aniołach śmierci — Azraelu, jest skomplikowaną historią miłości podłotka Luki do narzeczonego jej dorosłej siostry Wiery. Dzięki przypadkowi Wiera rozumie istotne podłoże uczuć Luki do swego męża; strzaskana duchowo, umiera po nieudanym porodzie.

Drugim romansem *Odojewcewej* jest „*Izolda*“ (1929). Tak nazywa złotowłosą Lizę student angielski, Szkot z pochodzenia, Kromwell, którego Liza i jej brat eksploatują nawpółpodświadomie. Opowiadanie zaczyna się śmiercią nieznaney dziewczynki w czasie kąpieli na brzegu Atlantyku. Punktem kulminacyjnym jest zabójstwo Kromwella przez dwu chłopaków: brata Lizy i jej narzeczonego, po czym Liza i narzeczony, Andrzej, kończą samobójstwem. *Odojewcewa* nie opisuje najbardziej dramatycznych momentów romansu, lecz jedynie

wskazuje na podświadome nastroje swych postaci, unikając wszelkiego realizmu; przez to napięcie stale się potęguje w przeczuciu nieuniknionej śmierci wszystkich, kto się zbliża do złotowłosej Izoldy. Utwór Odojewcewej nie jest bynajmniej romansiem kryminalnym, raczej — litanią za spopielone i spustoszone dusze. Podobnie, jak w wierszach tej poetki, urok kobiecości i przyrodzona subtelność wykluczają wszelkie momenty drastyczne i męczącą analizę psychologiczną.

Ową analizę stosuje Bazyli Janowski (ur. 1906), którego porównywano z tego względu poniekąd do Dostojewskiego. W pierwszym utworze p. t. „Koleso“ (1930) autor prowadzi swego bohatera, bezdomnego chłopaka rosyjskiego, przez dantejskie piekło życia w latach wojny domowej. Ratując się przed zagładą, chłopak ten ucieka do Europy. Powieść Janowskiego cechuje głęboki tragizm, wynikający z przesłanki, że w okrucieństwie życia niema nic fantastycznego i niewiarogodnego; ze strony psychologicznej jest ona bardzo głęboką i może być porównana do utworów Ogniowa oraz do powieści „Malcziki i dziewczki“ (1932) przedwcześnie zgasłego Jana Bołdyrewa. Następny utwór Janowskiego p. t. „Mir“ (1931) obfituje w krańcowości, koszmarne przeżycia, przynębiającą rozpacz codzienności. Człowiek, według Janowskiego, jest brudnym i nędznym stworzeniem.

Janowski, jak również Felzen, Bakunina i inni prozaicy-emigranci, prowadzi wątek w formie opowiadania czołowej postaci. Jest to zresztą bardziej przekonujące. Poza tym zwięzłość stylu Janowskiego uwypukla każdy odruch duszy człowieka; utwory jego są nasycone przeżyciami, które czasem gromadzą się jedno na drugie w sposób niewiarogodny. „Lubow' wtoraja“ (1935) jest zaiste infernalną opowieścią o życiu młodej emigrantki w Paryżu. Nie zawiera ani jednego szczegółu jaśniejszego i pogodniejszego, któryby przyświecał w ciemnościach. Przecież głęboka wiara w ostateczne zwycięstwo dobra, prawdziwa religijność i zbawienie duszy z otchłani cierpień są boskim usprawiedliwieniem człowieka, który przeszedł przez piekło życia. Bohaterka tego „romansu bez miłości“ umiera w szpitalu. Na progu śmierci przeżywa

odrodzenie duchowe. Janowski wprowadził do epilogu siebie samego jako świadka jej śmierci. Przez to miał możliwość na zakończenie wskazać, że powieść jest dziennikiem zmarłej. Mimo nagromadzone w tym utworze hiporbole, odtworzona przez Janowskiego tragedia ludzka jest pozbawiona wszelkiej sztuczności.

Natomiast „Roman s kokainom“ (1936), głośny utwór pisarza, ukrywającego się pod pseudonimem „M a r k A g g e j e w“, jest nagromadzeniem potwornych zbrodni człowieka, którego dusza ulega powolnemu rozkładowi. Szerzenie zła dla samego zła, bez względu na skutki — oto przewodnia myśl bohatera, który opowiada sam o swoim życiu, poczynając jeszcze od czasów, kiedy był uczniem gimnazjalnym w Moskwie.

W stosunku do emigracyjnych poetów rosyjskich można zastosować geograficzny podział. Natomiast młoda proza emigracyjna jest związana prawie wyłącznie z Paryżem; wyklucza to wszelki podział. Nawet Aggejew, zamieszkujący w Konstantynopolu, należy do paryskiego ugrupowania. W Berlinie pozostał jedynie wybitny poeta i prozaik, którego twórczość powinna być uwzględniona obszerniej. Jest nim W ł o d z i m i e r z S i r i n (N a b o k o w, ur. 1898). Był oddawna znany jako liryk, autor zbiorów poezji „Gornij put“ (1921) i „Grozd“ (1922—23). (Obecnie Sirin mieszka w Paryżu).

W poezji Sirina, w porównaniu z innymi poetami emigrantami, uderza brak pesymizmu, którego miejsce zastępuje werwa i gorąca chęć do życia. Widocznie okrutne lata wojny domowej nie wpłynęły na jego psychikę, warunki zaś tłumaczki nie są tak straszliwie ciężkie, jak dla wielu innych. Poeta patrzy na świat po malarsku, obrazy poetyckie są raczej konkretyzacją wrażeń artystycznych, oddanych w śpiewnej mowie. Śpiewność świata ziemskiego jest dla poety nawet czymś więcej, niż oddaniem jej w obrazach poetyckich i w melodii wiersza; śpiewa każde zjawisko ziemskie, otwierając swą potajemną duszę. Tego rodzaju charakter twórczości Sirina jest zbliżony do akmeizmu. Narówni z Odojewcewą i Berberową Sirin jest przede wszystkim poetą, następnie zaś — prozaikiem. Pierwszym jego utworem powieściowym, wydanym

osobno, była „Maszeńka“ (1926) romans, w którym czołowa bohaterka nie występuje; pozostaje ona daleką postacią we wspomnieniach; do końca powieści opowiada się o niej jako o mającej przyjechać do Berlina. Bohater powieści, marzący o dawnej ukochanej, ucieka przed nią, aby zachować w duszy dawny obraz. Dwuplanowość (to zn. rzeczywistość i wspomnienia) stanowi tło romansu marzyciela, starego kawalera Ganina.

Podobnie, jak w wierszach, w prozie Sirina odgrywają dużą rolę szczegóły, przedstawione z nieprzeciętną plastycznością artystyczną.

Sirin nie ogranicza swych obserwacji emigracją: „Korol, dama, walet“ (1926) jest powieścią, zaczerpniętą z życia mieszczańskiej warstwy Berlina z jej nudnym, pospolitym bytowaniem. Król — to nijaki Drejer, zamknięty w zaczarowanym kole fantazji, Dama — to Magda, którą porywa chwilowe marzenie o szczęściu, Walet — to właściciel mieszkania, Franz, pospolity i szary człowiek.

Zbiór nowel, którego część druga stanowią poezje, p. t. „Wozwraszczenie Czorba“ (1930), zawiera szereg obrazków z życia emigracji rosyjskiej i mieszczaństwa niemieckiego. Bohaterzy i bohaterki tych opowieści są zamknięci w zaczarowanym kole albo pospolitości, albo też dziwactwa. Każda postać tych nowel jest ciekawa na swoją modłę. Świat Sirina w swej zewnętrznej płaszczyźnie jest malarskim i malowniczym. Charakterystyczną cechą tego autora jest umiejętność oddania przeżyć ludzkich przez skąpe detale, wyrobione technicznie po malarsku.

Nie oznacza to bynajmniej, aby Sirin nie potrafił podnieść zagadnienia głębokiej wartości. W powieści „Zaszczita Łużina“ (1931) główną postacią jest genialny gracz w szachy, skazany na to, aby służyć swej sztuce do końca życia. Jest to do pewnego stopnia przykładem, jak każdy artysta staje się niewolnikiem swego talentu.

Typowym dla Sirina jest skwapliwe unikanie analizy przeżyć miłosnych. Autor oddaje raczej namiętność, wywołaną przez zewnętrzne piękno kobiety, lecz w tej powierzchownej analizie nigdy nie promieniuje dusza, jakgdyby jej wcale nie

było nawet w napięciu erotycznym. Taką postacią jest dziewczyna Sonia, bohaterka powieści „Podwlg“ (1932). Zakochuje się w niej nijaki Martyn, Szwajcar z pochodzenia. Martyn przyjeżdża z matką po wybuchu rewolucji sowieckiej do stryja, zamieszkałego w Szwajcarii, studiuje na uniwersytecie w Anglii, poznaje Sonię na wywczasach, które spędza u matki, i, po wyjeździe Soni z jej rodziną do Berlina, odwiedza ją tam kilkakrotnie. Tło tego romansu jest wielobarwnym, sam romans natomiast — wcale nie uzasadnionym zarówno, jak bezcelowa ucieczka Martina w tajemniczych okolicznościach do Rosji. Postępowania Martina nie można wytłumaczyć nawet zasadniczą tezą: życie powinno być czynem bohaterskim.

Brak uzasadnienia psychologicznego i swoista powierzchowność cechują inną powieść Sirina „Camera obscura“ (1933), zaczerpniętą z życia burżuazji niemieckiej. Berliński bankier porzuca dla prostej dziewczyny, Magdy, ognisko domowe, przeżywa rozmaite kolizje życiowe i wówczas, gdy Magda spotyka swego dawnego uwodziciela, jest przez obydwoh oszukiwany i obrabowywany w bezczelny sposób. Katastrofa samochodowa, w której bankier ulega okaleczeniu i traci wzrok, znęcanie się Magdy i jej kochanka nad bankierem, poznającym świat jedynie dotykowo, doprowadzają przebieg wypadków do punktu kulminacyjnego: świadomy swej sytuacji ślepy bankier przenika duchowym wzrokiem całą prawdę. Ginie nareszcie z ręki sprawiciielki swego nieszczęścia, gdy chce na niej się zemścić. Symbol „camery-obscury“ — ślepy bohater romansu, wysubtelniony przez swoją klęskę, jest jedną z najbardziej udanych postaci Sirina.

Zimna, spokojna elegancja tego pisarza powinna być zestawiona z bezdenną otchłanią rozpacz, przejmującej zgrozą czytelników szeregu utworów innych prozaików-emigrantów. Nadmiar obiektywizmu Sirina wywiera wrażenie, jakgdyby jego stosunek do człowieka miał za podłoże bezduszny artyzm, postaci zaś utworów jego są zbyt często podobne do manekinów woskowych, które magik ożywia za pomocą machinerii. Niemniej jednak całokształt twórczości Sirina od-

bija się na tle ponurej i przepojonej beznadziejnością rosyjskiej prozy emigracyjnej.

Przed kilku laty Sergiusz Szarszun sformułował określenie „magicznego realizmu“, mając prawdopodobnie na myśli podstawy „sowieckiego realizmu“ i odpowiednie przeciwstawienie teoretyzowaniu Gorkija pewnych haseł literatury emigracyjnej. Niewyraźne a zarazem typowe dla rosyjskiej literatury emigracyjnej sformułowanie poglądów Szarszuna powinno być dostosowane w pierwszym rzędzie do twórczości Sirina.

Rosyjska proza emigracyjna pozostaje od r. 1925 w stadium formowania się zarówno, jak twórczość literacka na terytorium Rosji Sowieckiej. Ten przejściowy stan obfituje w ciekawe i typowe zjawiska literackie. Wówczas, gdy czytelnicy i krytycy sowieccy żądają od literatów prostoty i odtwarzania życia jako takiego oraz prawdziwych postaci ludzkich ze wszelkimi wadami i dodatnimi stronami charakteru, to zn. ludzi z krwi i kości, rosyjscy prozaicy-emigranci również poszukują dróg do odtwarzania rzeczywistości, nie bawiąc się w subtelności stylistyczne. Podłożem nowego nastawienia, wyrabiającego się w literaturze rosyjskiej najnowszych czasów, jest tęsknota za prostotą, za jasnością wyrażania się i za udostępnieniem dla czytelników podstaw utworów literackich.

Wyrazem tych nastrojów są również artykuły krytyków, żądających obiektywizmu w analizie psychologicznej postaci i oddania wszystkich cech bynajmniej nie „magicznego“ życia.

Praca przygotowawcza ku uczczeniu stulecia śmierci Puszkina, prowadzona na szeroką skalę w Rosji Sowieckiej oraz wśród emigracji, posiadała poniekąd znaczenie jako manifestowanie zwrotu ku podstawom wielkiej klasycznej literatury rosyjskiej, stanowiącej magistralę genetycznego rozwoju twórczości literackiej w Rosji, poczynając od XVIII w. Nowa ocena roli tradycji w literaturze stwarza przy tym ogólne tło, na którym każda epoka powinna zająć w historii przysługujące jej miejsce.



DANE BIO-BIBLIOGRAFICZNE.

Podajemy poniżej (według kolejności wskazówek bibliograficznych, zawartych w tekście) tytuły dzieł literackich, wymienionych w książce niniejszej, oraz tłumaczenia tych tytułów na język polski. Utwory, wymienione w rozdziale I, jako wstępnym, nie zostały uwzględnione. Ze względu na to, że autorowi chodziło o uniknięcie obciążenia tekstu tłumaczeniami tytułów, spis niniejszy nie posiada charakteru wyczerpującej bibliografii, która by znacznie powiększyła objętość książki.

II.

NASTROJE ZMIERZCHU I PESYMIZMU. — NOWY KIERUNEK W SZTUCE TEATRALNEJ.

Wsiewołod Garszin, 1855 — 1888.

„Czetyre dnia“ — „Cztery dni“; „Signal“ — „Sygnal“; „Skazanije o gordom Aggeje“ — „podanie o dumnym Aggeuszu“; „Attalea Princeps“; „To, czego nie było“; „Oficer i dienszczik“ — „Oficer i ordynans“; „Krasnyj cwiatok“ — „Czerwony kwiat“; „Nadieżda Nikolajewna“.

Antoni Czechow, 1860 — 1904.

„Skazki Melpomeny“ — „Bajki Melpomeny“, 1884; „Piostryje razskazy“ — „Pstre opowiadania“, 1886; „W sumerkach“ — „W zmroku“, 1887; „Niewinnyja reczi“ — „Niewinne pogawędki“, 1887; „Miedwied“ — „Niedźwiedź“; „Swad'ba“ — „Wesele“; „Łoszadinaja familija“ — „Końskie nazwisko“; „Iwanow“, 1885; „Choristka“ — „Chórzystka“, 1884; „Wańka“; „Toska“ — „Żal“; „Tif“ — „Tyfus“; „Stiep“ — „Step“; „Pałata Nr. 6“ — „Sala Nr. 6“; „Poczta“; „Kniaźna“ — „Księżniczka“; „Duel“ — „Pojedynek“; „Kasztanka“; „Dom s mezoninom“ — „Dom z facjatką“;

„Moja zizń“ — „Moje życie“; „Ariadna“; „W owragie“ — „W wawozie“; „Czornyj monach“ — „Czarny mnich“; „Archierej“ — „Arcybiskup“; „Obmanutyj“ — „Oszukany“; „Razskaz starszago sadownika“ — „Opowieść starszego ogrodnika“; „Student“ — „Student“; „Czajka“ — „Mewa“, 1896; „Diadia Wania“ — „Wujek Wania“, 1897; „Tri siestry“ — „Trzy siostry“, 1898; „Wiszniowyj sad“ — „Wiśniowy sad“, 1903.

Teodor Sołogub (Tietiernikow), 1863 — 1927.

„Żemczużnyja swietła“ — „Perłowe światła“, 1913; „Stichi“ — „Wiersze“, 1896; „Tiażolyje sny“ — „Ciężkie sny“, 1896; „Tieni“ — „Cienie“, 1896; „Miełkij Bies“ — „Mały diabeł“, 1907; „Liturgija mnie“ — „Msza dla mnie“, 1907; „Zmij“ — „Smok“, 1907; „Żało smierti“ — „Żądło śmierci“, 1907; „Kniga skazok“ — „Księga bajek“, 1908; „Kniga razłuk“ — „Księga rozstań“, 1908; „Kniga oczarowanij“ — „Księga uroków“, 1909; „Politiczeskija skazoczki“ — „Bajeczki polityczne“, 1905; „Nocznyja plaski“ — „Nocne płasy“, 1907; „Dary mudrych pczoł“ — „Dary mądrych pszczół“, 1907; „Płamiennyj krug“ — „Płomienny krąg“, 1908; „Tworimaja legenda“ — „Tworząca się klechda“, 1911—1912; cz. I „Kapli krwi“ — „Krople krwi“ cz. II. „Korolewa Ortruda“; — „Królowa Ortruda“, cz. III. „Dym i piepieł“; — „Dym i popioł“; „Wojna“, 1905; „Fimiamy“, 1921; „Swiriel“; — „Fujarka“, 1921; „Socztionnyje dni“ — „Dni policzone“, 1921.

III.

PRĄDY RELIGIJNE I FILOZOFICZNE.

Włodzimierz Sołowjow, 1853 — 1900.

„Krizis zapadnoj filozofii — protiv pozitivistam“ — „Kryzys zachodniej filozofii — przeciw pozytywistom“, 1874; „Oprawdanie Dobra“ — „Usprawiedliwienie Dobra“, 1880; „Tri swidanija“ — „Trzy spotkania“, 1898; „Cztenija o Bogoczełowieczestwie“ — „Odczyty o Bogocześleństwie“, 1877; „Istorija i buduscznost' teokratii“, I — „Historia i przyszłość teokracji“, I, 1887; „La Russie et l'église universelle“, 1889; „Stichotworenija“ — „Poezje“, wyd. siódme, 1921; „Piśma“ — „Listy“, I—IV, 1908—9, 1911, 1923; „Tri razgowora, s priłożenijem kratkoj powiesti ob Antichristie“ — „Trzy rozmowy, z dodatkiem krótkiej opowieści o Antychryście“, 1899.

Sergiusz Bułgakow, ur. 1871.

„Na piru bogow“ — „Na uczcie bogów“, 1918; „Sub specle

aeternitatis“, 1907; „Dwa grada“ — „Dwa grody“, I—II, — 1912; „Filosofija chodzajstwa“ — „Filozofia gospodarstwa“, 1912.

Mikołaj Berdiajew, ur. 1874.

„Filosofija swobody“ — „Filozofia wolności“, 1912; Filosofija nierawienstwa“ — „Filozofia nierówności“, 1918; „Miroszerzcanije Dostojewskago“ — „Światopogląd Dostojewskiego“, 1923; „Smysł istorii“ — „Sens historii“, 1922; „Nowoje sredniewiekowije“ — „Nowe średniowiecze“, 1923.

Sergiusz ks. Trubeckoj 1862 — 1905.

„Uczenije o Logosie“ — „Nauka o Logosie“, 1905.

Paweł Florenskij.

„Stołp i utwierdzenie istiny. — Opyt prawosławnoy feodicej“ — „Filar i podstawa prawdy. — Próba prawosławnej teodicej“, 1914.

Bazyli Rozanow, 1856 — 1919.

„O ponimaniu“ — „O zrozumieniu“, 1886; „W mire niejasnago i nierieszonnago“ — „W świecie niewyraźnego i nierozstrzygniętego“, 1889; „Semejnij wopros w Rossii“ — „Zagadnienie małżeństwa w Rosji“, I—II, 1903; „Priroda i isrija“ — „Natura i historia“, 1902; „Russkaja cerkow“ — „Kościół rosyjski“, 1906; „Apokaliptičeskaja sekta“ — „Sekta apokaliptyczna“, 1914; „Tiomnyj lik“ — „Ciemne oblicze“, 1911; „Ludi lunnago swieta“ — „Ludzie światła księżycowego“, 1914; „Około cerkownych stien“ — „Około ścian kościelnych“, I—II 1906; „Wpieczatlenija iz Italii“ — „Wrażenia z Italii“, 1909; „Biblejskaja poezija“ — „Poezja biblijna“, 1912; „Anioł Jegowy u jewrejw“ — „Anioł Jehowy u Żydów“, 1914; „Oboniatielnoje i osiazatelnoje odnoszenie jewrejw k krowi“ — „Węchowy i dotykowy stosunek Żydów do krwi“, 1914; „Jewropa i jewreji“ — „Europa i Żydzi“, 1914; „Iz wostocznych motiwow“ — „Z motywów wschodnich“, I—II, 1915—16; „Kogda naczałstwo uszło“ — „Gdy władza odeszła“, 1906; „O podrazumiewajemom smysle naszej monarchii“ — „O domniemanym sensie naszej monarchii“, 1914; „Wojna 1914 goda i russkoje wozroźdenije“ — „Wojna 1914 r. i odrodzenie rosyjskie“, 1899; „Literaturnyje ocerki“ — „Skice literackie“, 1899; „Sredi chudoźnikow“ — „Wśród artystów“, 1914; „Literaturnyje izgnanniki“ — „Wygnańcy literatury“, I — 1913; „Ujednionnoje“ — „Odosobnionie“, 1912; „Opawszije listija“ — „Liście opadłe“, I—II, 1913—1918; „Apokalipsis naszego wremeni“ — „Apokalipsa naszych czasów“, I—IX, 1918.

Leon Szestow (Szwarcman), 1866 — 1938.

„Szekspir i jego kritik Brandes“ — „Szekspir i jego krytyk Brandes“, 1898; „Dobro w uczeniu Lwa Tołstego i Nietzsche“ — „Dobro w doktrynie Leona Tołstoja i Nietzschego“, 1900; „Dostojewskij i Nietzsche: filozofija tragedii“ — „Dostojewskij i Nietzsche: filozofia tragedii“, 1901; „Apofeoz bezpocziwności“ — „Apoteoza bezpodstawności“, 1905; „Potestas Clavium“, 1916; „Na wieśach Iowa; stranstwija po duszom“ — „Na wadze Hioba; wędrówki po duszach“, 1929.

IV.

**DRAMAT SYMBOLISTYCZNY I POWIEŚĆ REALISTYCZNA. —
DZIENNIKARSTWO. — HUMOR I SATYRA.**

Borys Sawinkow (W. Ropszin), 1879 — 1925.

„Koń bledny“ — „Koń płowy“, 1909; „Koń woronój“ — „Koń wrony“, 1923.

Leonid Andrejew, 1871 — 1919.

„Żizn' Wasilija Fiwejskago“ — „Życie Bazylego Fiwejskiego“, 1903; „Propast“ — „Otcłan“, 1904; „W tumanie“ — „We mgle“, 1912; „Mysl“, 1902; „Tma“ — „Cimności“, 1908; „Saszka Żigulow“, 1911; „Gubernator“, 1908; „Razskaz o siemi powieszonych“ — „Opowieść o siedmiu powieszonych“, 1908; „Żizn' czelowieka“ — „Życie człowieka“, 1906; „Czornyja maski“ — „Czarne maski“, 1917; „Anatema“ 1909; „Dni naszej żizni“ — „Dni naszego życia“, 1908; „Professor Storicyn“, 1912; „Sawwa“, 1911; „Tot, kto połuczajet poszczocziny“ — „Ten, którego biją po twarzy“, 1916; „Jarmo wojny“ — „Jazmo wojny“, 1915; „Krasnyj smiech“ — „Czrwony śmiech“, 1905; „S.O.S.“, 1918.

Maksim Gorkij (Aleksy Pieszkow), 1868 — 1936.

„Makar Czudra“, 1892; „Czelkasz“, 1895; „Foma Gordejew“, 1900; „Troje“, 1900; „Burewiestnik“ — „Zwiastun burz“, 1901; „Malwa“, 1897; „Bywszije ludi“ — „Wykolejeńcy“, 1897; „Warenka Olesowa“, 1897; „Starucha Izergil“, 1895; „Staruszka Izergil“, 1904; „Pieśnia o Sokole“ — „Pieśń o Sokole“, 1895; „Czelowiek“ — 1904; „Jarmarka w Gołtwie“ — „Jarmark w Gołtwie“, 1897; „Mat“ — „Matka“, 1907; „Leto“ — „Lato“, 1910; „Gorodok Okurow“ — „Miasteczko Okurow“, 1910; „Mieszczanie“, 1901; „Na dnie“, 1902; „Daczniki“ — „Letnicy“, 1904; „Dieta Sołnca“ — „Dzieci Sołnca“, 1905; „Wragi“ — „Wrogowie“, 1906; „Wassa Żeleznowa“, 1911; „Dietstwo“ — „Dzieciństwo“, — 1913; „W lu-

diach" — „Wśród obcych“, 1915; „Moi uniwersytety“ — „Moje uniwersytety“, 1923; „Wspominanija“ — „Wspomnienia“, 1924; „Zamietki iz dniewnika“ — „Notatki z dziennika“, 1924; „Dielo Artamonowych“ — „Sprawa Artamonowów“, 1927; „Żizń Klima Samgina“ — „Życie Klima Samgina“, 1928; „Matwej Kożemiakin“, 1911.

Aleksander Kuprin, 1870 — 1938.

„Moioch“, 1896 „Lesnaja Głusz“ — „Głusza leśna“, 1899; „Pojedinok“ — „Pojedynek“, 1905; „Sztabs — kapitan Rybnikow“, 1906; „Sułamif“ — „Sulamita“, 1910; „Izumrud“ — „Smaragd“, 1908; „Jama“ — „Nora“, 1912; „Granatowyj braslet“ — „Bransoletka z granatów“, 1910.

Eugeniusz Czirikow, 1864 — 1936.

„Żizń Tarchanowa“ — „Życie Tarchanowa“, I—III, 1911-13-14; „Dom Koczerginych“ — „Rodzina Koczerginów“, 1910; „Jewreji“ — „Żydzi“, 1913.

Borys Łazarewskij, ur. 1877.

„Diewuszki“ — „Dziewczęta“, 1905.

Dawid Ajzman, 1869 — 1922.

„Czornyje dni“ — „Czarne dni“, 1904.

Osiip Dymow (Perelman), ur. 1878.

„Słuszaj, Izrail“ — „Słuchaj, Izraelu“, 1908.

Sergiusz Najdionow (Aleksejew), 1869 — 1922.

„Dieta Waniuszina“ — „Dzieci Waniuszyna, 1902.

Ellasz Surguczow, ur. 1881.

„Osennija skripki“ — „Skrzypce jesienne“, 1914.

Aleksander Serafimowicz (Popow), ur. 1863.

„Pod zemloj“ — „Pod ziemią“, 1895; „U obrywa“ — „Nad urwiskiem“, 1907; „Żeleznyj potok“ — „Żelazny prąd“, 1923.

Wincenty Weresajew (Smidowicz), ur. 1867.

„Zapiski wracza“ — „Notatki lekarza“, 1901; „Bez drogi“ — „Bez drogi“, 1895; „Siostry“, 1933; „W dietstwie“ — „W dzieciństwie“, 1927; „Puszkin w żizni“ — „Puszkin w życiu“, 1927; „Gogol w żizni“ — „Gogol w życiu“, 1929; „W tupike“ — „Na ślepych torze“, 1922.

Michał Arcybaszew, 1878—1927.

„Śmierć studenta Lande“ — „Śmierć studenta Landego“, 1904;
„Užas“ — „Przerażające“, 1906; „Sanin“, 1907; „U posledniej
czerty“ — „Przed ostatnią metą“, 1912.

Anatol Kamienski, ur. 1877.

„Żenszczina“ — „Kobieta“, 1909; „Leda“, 1910.

Anastazja Wierbickaja, ur. 1861.

„Kluczi szastja“ — „Klucze szczęścia“, I—VI, 1909—1917.

Eudokia Nagrodzkaja.

„Gniew Dionisa“ — „Gniew Dionizesa“, 1910; „Bielaja kołona-
nada“ — „Biała kolumnada“, 1910.

Błażej Doroszewicz, 1864 — 1922.

„Arabskija skazki“ — „Bajki arabskie“.

Aleksander Amfiteatrow, 1862 — 1938.

„Wos'midiesiatniki“ — „Ludzie lat osiemdziesiątych XIX w.“,
1907; „Diewiatidiesiatniki“ — „Ludzie lat dziewięćdziesiątych
XIX w.“, I—II, 1911-13; „Pautina“ — „Pajęczyna“, I—III,
1912—13; „Au!“ — „Hej!“, 1912; „Satiriczeskije sborniki“ —
„Zbiorki satyryczne“ I—II, 1914—17; „Gospoda Obmanowy“ —
„Państwo Obmanowowie“, I—III, 1902.

Aleksander Jabłonowski, 1870 — 1935.

„Oczerki gimnaziczeskoi żizni“ — „Szkice z życia gimnaz-
jalnego“, 1901; „Strełocznik Jakow“ — „Zwrotniczy Jakób“,
1904.

Wiktor Burenin, 1841 — 1927.

„Oczerki i parodii“ — „Szkice i parodie“, 1874; „Chwost. —
Sobranije parodij“ — „Ogon. — Parodie zebrane“, 1894.

Aleksander Izmałow, 1873 — 1921.

„Kriwoje zierkało“ — „Krzywe zwierciadło“, 1908; „Osino-
wyj koł“ — „Pal z osiki“, 1915.

Arkadiusz Awerczenko, 1881 — 1926.

„Jumoristiczeskije razskazy“ — „Opowiadania humorystycz-
ne“, I—II, 1904—1910; „Wiesiołyja ustrycy“ — „Wesołe ostrygi“,
1910.

Nadzieja Teffi (Buczyńska).

„Jumoristiczeskije razskazy“ — „Opowiadania humorystyczne“, I—II, 1912; „Karusel“ — „Karuzela“, 1911.

V.

MODERNIZM I POCZĄTEK SYMBOLIZMU.

Dymitr Filozofow.

„Słowa i żizń“ — „Słowa i życie“, 1908; „Neugasimaja łampada“ — „Wieczna lampka oliwna“, 1908; „Nowoje i staroje“ — „Nowe i stare“, 1910.

Dymitr Mereżkowskij, ur. 1865.

„Stichotworenija“ — „Poezje“, 1888; „Simwoły“ — „Symbole“, 1892; „Sobranije stichow“ — „Wiersze zebrane“, 1904; „Wiera“, 1890; „Wiecznyje sputniki“ — „Odwieczni współwędrowcy“, 1897; „O przyczynach upadka i o nowych teczonych sowremennoj russkoj literatury“ — „O powodach upadku i o nowych prądach we współczesnej literaturze rosyjskiej“, 1893; „Le Tzar et la revolution“, 1906; „Carstwo Antichrista“ — „Państwo Antychrysta“, 1920; „Prorok russkoj rewoluciji“ — „Prorok rewolucji rosyjskiej“, 1906; „L. Tołstoj i Dostojewskij. Żizń. — Twórczość. — Religija“ — „L. Tołstoj i Dostojewskij. Życie. — Twórczość. — Religia“, 1901, wyd. osobne: I—II, 1903; „Christos i Antichrist“ — „Chrystus i Antychryst“, 1896—1905. („Smierć Bogow. — Julian Odstupnik“ — „Śmierć Bogów. — Julian Apostoła“, 1896; „Woskresszije Bogi. — Leonardo da Vinci“, — „Zmartwychwstali Bogowie. — Leonardo da Vinci“, 1902; „Piotr i Aleksej. — Piotr i Aleksy“, 1905); „Iisus Nieizwiestnyj“ — „Jezus Nieznany“, I — 1931, II, 1—2, 1933; „Pawieł. — Awgustin“ — „Paweł. — Augustyn“, 1937; „Pawieł I“ — „Paweł I“, 1909; „Aleksandr I“ — „Aleksander I“, I—II, 1911—12; „14-go Diekabria“ — „14-go Grudnia“, 1922; „Tutankamon na Kritie“ — „Tutankamon na Krecie“, 1925; „Messija“ — „Messjasz“, I—II, 1928; „Tajna trioch“ — „Tajemnica trzech“, 1925; „Napoleon“, 1929.

Zinaida Hippus ur. 1868.

„Nowyje ludi“ — „Nowi ludzie“, 1896; „Zierkała“ — „Zwierciadła“, 1898; „Sobranije stichow“ — „Wiersze zebrane“, I—1904, II — 1910; „Tretja kniga“ — „Trzecia księga“, 1902; „Ałyj miecz“ — „Karmazynowy miecz“, 1906; „Łunnyje murawji“ — „Księżycowe mrówki“, 1912; „Czortowa kukła“ — „Diabelska lalka“,

1911; „Iwan Carewicz“, 1912; „Literaturnyj Dniewnik“ — „Dzien-
nik literacki“, 1908; „Peterburgskij Dniewnik“ — „Dziennik Pe-
tersburski“, 1918—19; „Żiwija lica“ — „Żywe oblicza“, I—II,
1923.

VI.

SYMBOLIZM.

Aleksander Dobrolubow, 1876 — ?.

„Natura naturans — natura naturata“, 1895; „Sobranije sti-
chow“ — „Wiersze zebrane“, 1911; „ Iz knigi niewidimoj“ — „Z
księgi niewidzialnej“, 1905.

Jan Koniewskoj (Oreus), 1877 — 1901.

„Mieczty i dumy“ — „Marzenia i rozmyślania“, 1900; „Sti-
chotworenija i proza“ — „Poezje i proza“, 1904.

Konstanty Balmont, ur. 1867.

„Poezija kak wołszebstwo“ — „Poezja — sztuką czarodziej-
ską“, 1914; „Stichotworenija“ — „Poezje“, 1890; „Pod siewiernym
niebom. Elegii, stansy, sonety“ — „Pod niebem północnym. Elegie,
stanse, sonety“, 1894; „W bezbreżności“ — „W bezkrajności“,
1895; „Tiszina“ — „Tisza“, 1896; „Tri rascwjeta“ — „Trzy roz-
kwity“, 1905; „Goriaszczija zdanija“ — „Płonące gmachy“, 1900;
„Budiem kak solnce“ — „Będziemy jak słońce“, 1903; „Tolko lu-
bow“ — „Tylko miłość“, 1903; „Fejnija skazki“ — „Bajki wie-
szczek“, 1905; „Liturgija krasoty“ — „Msza piękna“, 1905; „Złyja
czary“ — „Złe czary“, 1906; „Żar - Ptica“ — „Płomienny Ptak“.
1907; „Pticy w wozduche“ — „Ptaki w powietrzu“, 1908; „Zie-
lonyj wiertograd“ — „Zielony wirydarz“, 1909; „Chorowod wre-
mion“ — „Korowód czasów“, 1909; „Biełyj zodeczij“ — „Biały bu-
downiczny“, 1914; „Jasień — widienije driewa“ — „Jesion — zjawa
drzewa“, 1916; „Sonety solnca, mioda i łuny“ — „Sonety słońca,
miodu i księżycy“, 1917; „Pierstien — „Pierścionek“, 1920; „Re-
wolucionier ja ili niet?“ — „Czy jestem rewolucjonistą?“, 1919;
„Piesni raboczego mołota“ — „Pieśni młota robotniczego“, 1919;
„Gdzie moj dom?“ — „Gdzie jest mój dom?“, 1923; „Pod
nowym sierpom“ — „Pod nowym sierpem“, 1923; „Rossija“ —
„Rosja“, 1924.

Walery Briusow, 1873 — 1924.

„O iskusstwie“ — „O sztuce“, 1899; „P. Verlaine — Romansy
bez słow“ — („Romanse bez słow“), 1894; „Francuzskije liriki
XIX stoletija“ — „Liricy francuscy XIX w.“, 1909; „P. Verlaine —

Sobranije stichow“ — („Wiersze zebrane“), 1911; „E. Verhaeren — Stichi o sowremennosti“ — („Wiersze o współczesności“), 1906; „E. Verhaeren — Jelena Spartanskaja“ — („Helena Sparatańska“), 1909; „E. Verhaeren — „Sobranije stichow“ — („Wiersze zebrane“), 1915; „Za moim oknom“ — „Za moim oknem“, 1914; „Chefs d'oeuvre“, 1895—1896; „Me eum esse“, 1897; „Tertia Vigilia“, 1900; „Urbi et Orbi“, 1903; „Stefanos“, 1904-5 (wyd. 1906); „Puti i pereputja“ — „Drogi i rozdroża“, I—III, 1908—1911. „Wsie napiewy“ — „Wszystkie śpiewy“, 1909; „Zierkało tieniej“ — „Zwierciadło cieni“, 1912; „Siem' cwiwetow radugi“ — „Siedem barw tęczy“, 1915; „Mig“ — „Mgnienie“, 1922; „Mea“, 1922; „Stichi Nelli“ — „Wiersze Nelli“, 1913; „Wospominanije“ — „Wspomnienie“, 1918; „Opyty“ — „Doświadczenia“, 1918; „Nauka o stiche“ — „Nauka o wierszu“, 1919; „Dalokije i Blizkije“ — „Dalecy i Blizcy“, 1910; „Ogniennyj angiel“ — „Anioł ognisty“, 1907; „Zemnaja oś“ — „Oś ziemska“, 1907; „Noczi i dni“ — „Noce i dni“, 1913; „Altar' pobiedy“ — „Ołtarz zwycięstwa“, 1913; „Moj Puszkın“ — „Mój Puszkın“, 1929.

Nadzieja Lwowa, 1891 — 1913.

„Staraja skazka“ — „Stara baśń“, 1914.

Wiktor Hofman, 1884 — 1911.

„Kniga wstupenij“ — „Księga wstępów“, 1908; „Iskus“ — „Doświadczenia“, 1909; „Lubow' k dalokoj“ — „Miłość do dalekiej“, 1911.

VII.

SYMBOLIZM I MISTYCYZM.

Jurgis (Jerzy) Bałtruszajtis, ur. 1873.

„Ziemnyja stupeni“ — „Ziemskie szczeble“, 1911; „Gornaja tropa“ — „Ścieżka górską“, 1912.

Więczyśław Iwanow, ur. 1866.

„Po zwiozdam“ — „Po gwiazdach“, 1907; „Borozdy i miezi“ — „Brózy i miedze“, 1916; „Rodnoje i wsielenskoje“ — „Rodzime i wszechświatowe“, 1918; „Dostojewskij“, 1932; „Kormczija zwiozdy“ — „Gwiazdy sternicze“, 1903; „Prozracznost“ — „Przejrzystość“ 1904; „Eros“, 1907; „Cor ardens“, I—II, 1911—12; „Nieznaja tajna“ — „Tkliwa tajemnica“, 1912; „Tantał“ — „Tantal“, 1903; „Prometej“ — „Prometeusz“, 1912; „Mładien'czestwo“ — „Niemowłestwo“, 1918; „Perepiska iz dwuch ugłow“ — „Korespondencja z dwóch kątów“, 1921.

Lidia Zinowjewa-Annibał, um. 1907.

„Kolca“ — „Pierścienie“, 1904; „Piewuczij osioł“ — „Śpiewający osioł“, 1906; „Tragiczeskij zwieriniec“ — „Tragiczny zwierzy-niec“, 1907; „Tridcat' tri uroda“ — „Trzydzieści trzy potwory“, 1907; „Tieni sna“ — „Cienie snu“, 1907; „Niet!“ — „Nie!“, 1907.

Aleksander Błok, 1880 — 1921.

„Stichi o Prekrasnoj Damie“ — „Wersze o Pięknej Pani“, 1905; „Nieczajannaja Radość“ — „Radość Niespodziana“, 1907; „Snieznaja maska“ — „Maska śnieżna“, 1907; „Ziemia w śniegu“ — „Ziemia pod śniegiem“, 1908; „Bałaganczik. Korol' na płoszczadi. Nieznakomka“ — „Bałaganek. Król na placu. Nieznajoma“, 1908; „O lubwi, poezii i gosudarstwennoj służbie“ — „O miłości, poezji i służbie państwowej“, 1908; „Piesnia sud'by“ — „Pieśń losu“, 1909 i 1919; „Nocnyje czasy“ — „Godziny nocne“, 1911; „Sobranije stichotworenij“ — „Poezje zebrane“, I—III, 1911-12, „Rossija i intelligencja“ — „Rosja a inteligencja“, 1918; „Poslednije dni imperatorskoj własći“ — „Ostatnie dni władzy cesarskiej“, 1921; „Jamby“, 1919; „Siedoje utro“ — „Siwy poranek“, 1920; „Za graniju proszłych dniej“ — „Za metą dni minionych“, 1920; „Ramzes“, 1921; „Katilina“ — „Katylinia“, 1919; „Roza i Krest“ — „Róża i Krzyż“, 1916; „Sołowjinyj sad“ — „Ogród słowiczy“, 1918; „Dwienadcet“ — „Dwunastu“, 1918; „Skify“ — „Scytowie“, 1918; „Wozmezdije“ — „Odwet“, 1922.

Sergiusz Sołowjow, ur. 1885.

„Cwiety i ładan“ — „Kwiaty i mirra“, 1907; „Crurifragium“, 1908; „April“ — „Kwiecień“, 1910; „Cwietnik carewny“ — „Kwietnik królowny“, 1913; „Wozwraszczenije w dom otczij“ — „Powrót do domu ojczystego“, 1916.

Andrzej Bielyj (Borys Bugajew), 1880 — 1934.

„Zołoto w łazuri“ — „Złoto w lazurzu“, 1904; „Piepieł“ — „Popioł“, 1909; „Urna“, 1909; „Na rubieże dwuch stoletij“ — „Na rubieży dwóch wieków“, 1930; „Naczało wieka“ — „Początek stulecia“, 1933; „Mieżdu dwuch rewolucij“ — „Pomiędzy dwóch rewolucji“, 1934; „Christos Woskres“ — „Chrystus Zmartwych-wstał“, 1918; „Korolewna i rycari“ — „Królowna i rycerze“, 1918; „Zwiezda“ — „Gwiazda“, 1922; „Posle razłuki“ — „Po rozłą-ce“, 1922; „Pierwoje swidanije“ — „Pierwsze spotkanie“, 1922; „Simfonija Wtoraja, dramaticzeskaja“ — „Symfonia Druga, dra-matyczna“, 1902; „Pierwaja Simfonija, gieroiczeskaja“ — „Sym-fonia pierwsza, heroiczna“, 1903; „Tretja simfonija. — Woz-wrat“ — „Trzecia Symfonia. — Powrót“, 1905; „Czetyriortajta Simfonija. — Kubok mietielej“ — „Czwarta Symfonia. — Puchar

zamieci“, 1908; „Rudolf Steiner i Goethe w miroszercanii sowremennosti“ — „Rudolf Steiner i Goethe we współczesnym poglądzie na świat“, 1916; „Rewolucija i kultura“ — „Rewolucja i kultura“, 1917; „Na pierielomie“ — „Na przełomie“, I—III, 1918; „O smysle poznania“ — „O sensie pojmowania“, 1922; „Simwolicizm“ — „Symbolizm“, 1910; „Ług zielonyj“ — „Zielona łąka“, 1910; „Arabeski“, 1911; „Tragedija tworcztwa“ — „Tragedia twórczości“, 1912; „Poezija słowa“ — „Poezja słowa“, 1922; „Glossołalija“, 1922; „Ritm kak dialektika“ — „Rytm jako dialektyka“, 1929; „Masterstwo Gogola“ — „Artyzm Gogola“, 1934; „Serebrianyj gołub“ — „Srebrny gołąb“, 1908; „Peterburg“ — „Petersburg“, 1913; „Moskwa“, I-II, 1925; „Maski“, 1932; „Ofejra, zamietki iz putezstwija“ — „Ofejra, notatki z podróży“, I, 1922; „Wietier s Kawkaza“ — „Wiatr z Kaukazu“, 1927; „Wozwraszczenije na rodinu“ — „Powrót do ojczyzny“, 1922; „Zapiski czudaka“ — „Notatki dziwaka“, I-II, 1922; „Kotik Letajew“, 1918; „Priestuplenije Nikołaja Letajewa ili Krieszczonyj Kitajec“ — „Przestępstwo Mikołaja Letajewa czyli Ochrzczony Chińczyk“, 1921.

VIII.

PROZA RYTMICZNA I NEOREALISTYCZNA.

Aleksy Remizow, ur. 1877.

„Natasze, dziewczynko miloj“ — „Do Nataszy, dziewczynki miłej“, 1902; „Prud“ — „Staw“, 1908; „Krestowyja siostry“ — „Siostry krzyżowe“, 1910; „Powiest’ o Fiodore Stratilatowie“ — „Powieść o Teodorze Stratilatowie“, 1919; „Posołoń“ — „Szlakiem słońca“, 1907 i 1929; „Morszczinka“ — „Zmarszczka“, 1907; „Czortow łog“ — „Czarcia leża“, 1908; „Sibirskij prianik“ — „Piernik syberyjski“, 1919; „Ruszkija ženszcziny“ — „Kobiety rosyjskie“, 1918; „Tibetskija skazki“ — „Bajki tybetańskie“, 1921; „Trawa — murawa“, 1922; „Zwiezda Nadzwiezdnaja“ — „Gwiazda nad gwiazdami“, 1928; „Nikoła Miłostiwij“ — „Mikołaj Miłosierdny“, 1918; „Tri sierpa“ — „Trzy sierpy“ I-II, 1928-29; „Obraz Nikołaja Czudotworca“ — „Oblicze Mikołaja Cudotwórcy“, 1931; „Limonar“ — „Lejmonarion“, 1907; „Tragedija o Iudie, Prince Iskariotskom“ — „Tragedia o Judaszu, księciu z Iskariotu“, 1907; „Wzwichrennaja Ruś — epopea 1917—21“ — „Rosja rozwichrzona — epopea“, 1929; „Achru“, 1922; „Słowo o pogibieli russkoj ziemi“ — „Podanie o zagładzie ziemi rosyjskiej“, 1918; „Po karnizam“ — „Po grzymysach“, 1929; „Tourgueniew — poëte du rêve“, 1936; „Ola“, 1927; „Kukcha“, 1923.

Michał Priszwin, ur. 1873.

„W kraju niepuganych ptic“ — „W kraju niepłoszonych ptaków“, 1907; „U stien grada niewidimago“ — „Koło ścian niewidzialnego grodu“, I—II, 1909—12; „Krutojarskij zwierz“ — „Zwierze z Kru-tojarska“, 1914; „Kołobok“ — „Pyza“, 1923; „Rodniki Berendie-ja“ — „Źródła Berendieja“, 1926; „Kurymuszka“, 1924; „Kaszcz-ejewa cep“ — „Łańcuch Kaszceja“, 1927; „Sibirskij skaz“ — „Opo-wiadanie syberyjskie“, 1915; „Tajga“, 1918; „Staryj mir“ — „Sta-ry świat“, 1920; „Wichr“ — „Wicher“, 1922; „Wataga“ — „Zgra-ja“, 1924; „Pejpus-Oziero“ — „Jezioro Pejpus“, 1925; „Szutiej-nyje rasskazy“ — „Opowiadania o bzdurach“, 1933; „Ochota za szczastijem“ — „Pogoń za szczęściem“, 1933; „Ugrium — rieką“ — „Ugrium — rzeka“, 1933.

Jerzy Grebenszczikow, ur. 1882.

„W prostorach Sibiri“ — „W przestworznym Sybirze“, I-II, 1914—15; „Czurajewy“ — „Czurajewowie“, I—IV, 1922—36.

Eugeniusz Zamiatin, 1884 — 1937.

„Ujezdnoje“ — „Powiatowe“, 1916; „Ostrowitianie“ — „Wy-śpiarze“, 1918; „Pieszczera“ — „Jaskinia“, 1918; „Mamaj“, 1918; „Drakon“ — „Smok“, 1918; „Nieczestiwije rasskazy“ — „Niegodzi-we opowiadania“, 1927; „Attila“ — „Attyla“, 1928; „My“, 1922—24; „Bolszim dietiam skazki“ — „Doroślým dzieciom“ bajki“, 1922; „O tom, kak był iscelon otrok Erazm“ — „O tym, jak został uzdro-wiony pachoł Erazm“, 1922.

Alksy hr. Tolstoj, ur. 1882.

„Stichi“ — „Wiersze“, 1907; „Soroczji skazki“ — „Bajki sro-ki“, 1910; „Za sinimi riekami“ — „Za błękitnymi rzekami“, 1911; „Sorewnowatiel“ — „Współzawodnik“, 1910; „Jasznowaja tie-trad“ — „Jaspisowy zeszyt“, 1911; „Aggej Korowin“, 1910; „Nie-dziela w Tureniewie“ — „Tydzień w Tureniewie“, 1911; „Chromoј barin“ — „Chromy pan“, 1914; „Powiest' o mnogich prekrasných wieszczach. — Dietstwo Nikity“ — „Opowieść o wielu pięknych rzeczach. — Dzieciństwo Nikity“, 1922; „Chożdenije po mukam“ — „Droga krzyżowa“, 1921; „Siostry“, 1921; „Lubow' — kniga zołota-ja“ — „Miłość — złota księga“, 1921; „Dień Pietra“ — „Dzień Piotra“, 1922; „Smiert' Dantona“ — „Śmierć Dantona“, 1918; „Czornaja piatnica“ — „Czarny piątek“, 1924; „Siem' dniej, w ko-toryje był ograblen mir“ — „Siedem dni, w które został obrabo-wany świat“, 1925; „Czornoje zołoto“ — „Czarne złoto“, 1932. „Aelita“, 1922; „Bunt maszin“ — „Bunt maszyn“, 1923; „Hiper-boloid inżyniera Garina“ — „Hyperboloid inżyniera Garina“, 1925; „Nischożdenije i preobrażenije“ — „Zstąpienie i przemienie-

nie“, 1922“; „Gołubyje goroda“ — „Błękitne miasta“, 1922; „Piotr I“, I-II, 1930 i 1934.

Sergiusz Sergejew - Censki, ur. 1876.

„Tundra“, 1903; „Lesnaja top“ — „Leśna topiel“, 1907; „Pieczal polej“ — „Tęsknota pól“, 1909; „Babajew“, 1907; „Dwiżenija“ — „Ruchy“, 1910; „Preobrażenije“ — „Przemienienie“, I — „Wala“, 1923; II — „Obieczone na gibiel“ — „Skazani na zagładę“, 1929.

Jan Szmelow, ur. 1875.

„Czełowiek iz restorana“ — „Kelner z restauracji“, 1910; „Surowyje dni“ — „Srogie dni“, 1916; „Solnce miortwych“ — „Słońce umarłych“, 1923; „Swiet razuma“ — „Światło rozumu“, 1928; „Nieupiwajemaja czasza“ — „Bezdeny kielich“, 1921; „Istorija lubwi“ — „Historia miłości“, 1929.

Jan Bunin, ur. 1870.

„Stichotworenija“ — „Poezje“, 1891; „Listopad“ — „Gdy spadają liście“, 1901; „Nowyja stichotworenija“ — „Nowe poezje“, 1902; „Na kraj swiata“ — „Na kraniec świata“, 1897; „Ignat“, 1912; „Son wnuka Obłomowa“ — „Sen wnuka Obłomowa“, 1903; „Meliton“, 1901; „Antonowki“ — „Antonówki“, 1900; „Wiesiennij wieczor“ — „Wiosenny wieczór“, 1914; „Mitina lubow“ — „Miłość Miti“, 1925; „Cykady“, 1925; „Nocznoj razgowor“ — „Nocna rozmowa“, 1911; „Krasiwaja żizn“ — „Piękne życie“, 1911; „Suchodoł“, 1912; „Grammatika lubwi“ — „Gramatyka miłości“, 1915; „Dieriewnia“ — „Wieś“, 1910; „Żizn Arsenjewa“ — „Życie Arsenjewa“, 1928; „Kazimir Stanisławowicz“, 1913; „Dielo Korneta Jełagina“ — „Sprawa korneta Jełagina“, 1926; „Gospodin iz San-Francisko“ — „Pan z San-Francisko“, 1915.

Borys Zajcew, ur. 1881.

„Tichija zori“ — „Ciche zorze“, 1906; „Usad'ba Łaninych“ — „Dwór Łaninów“, 1916; „Połkownik Rozow“ — „Pułkownik Rozow“, 1907; „Dalokij kraj“ — „Daleki kraj“, 1914; „Zołotoj uzor“ — „Złoty wzór“, 1926; „Swiatoj Sergij Radonieżskij“ — „Św. Sergiusz z Radonieża“, 1925; „Swiataja gora Afon“ — „Św. góra Atos“, 1928; „Turgeniew“, 1932; „Bunin“, 1934; „Don-żuan“, 1922; „Karł V“ — „Karol V“, 1922; „Rafael“, 1923; „Italia“, 1926.

Paweł Muratow, ur. 1881.

„Obrazy Italii“ — „Oblicza Italii“, I—III, 1913—14; „Ancienne peinture russe“, 1925; „Nowełły Italjanskago Wozroźdenija“ —

„Nowele Odrodzenia Italskiego“, I—II, 1912; „Geroji i Geroini“ — „Bohaterzy i bohaterki“, 1918; „Magiczeskije razskazy“ — „Opowiadania magiczne“, 1922; „Moralii“, 1923; „Egeria“, 1921.

IX.

KONIEC SYMBOLIZMU I AKMEIZMU.

Innocenty Annienski, 1855 — 1919.

„Teatr Ewripida“ — „Teatr Eurypidesa“ I, 1907; „Car' Iksion“ — „Cesarz Iksion“, 1902; „Mełanippa-Filosof“ — „Melanippa-Filozof“, 1903; „Laodamia“, 1903; „Famira-Kifared“ — „Tamiras-Cytarzysta“, 1906 (wyd. 1912 i 1919); „Tichija piesni“ — „Ciche pieśni“, 1904; „Kniga otrażenij“ — „Księga odzwierciedleń“, 1906; „Wtoraja kniga otrażenij“ — „Druga księga odzwierciedleń“, 1909; „Kiparisowij łaiec“ — „Szkatuła cyprysowa“, 1910; „Posmiertnyje stichotworenija“ — „Poezje pośmiertne“, 1923.

Michał Kuzmin, 1875 — 1936.

„Aleksandrijskija piesni“ — „Pieśni Aleksandryjskie“, 1906; „Sieti“ — „Sieci“, 1908; „Kuranty lubwi“ — „Kuranty miłości“, 1910; „Komedii“ — „Komédie“, 1909; „Wenecijskije bezumcy“ — „Szaleńcy weneccy“, 1915; „Krylja“ — „Skrzydła“ 1907; „Prik-luczenija Aimé Leboeufa“ — „Przygody Aimé Leboeufa“, 1907; „Nowyj Plutarch“ — „Nowy Plutarch“, 1919; „Zanawieszennyje kartinki“ — „Zasłonięte obrazki“ 1921; „Tri pijesy“ — „Trzy sztuki dramatyczne“, 1909; „Osiennija oziora“ — „Jesienne jeziora“, 1912; „Glinianyja gołubki“ — „Gliniane gołębice“, 1914; „Wożatyj“ — „Przewodnik“, 1918; „Niedziesznije wieczera“ — „Nieziemskie wieczory“, 1921; „Paraboły“ — „Parabole“, 1923.

Sergiusz Auslender, ur. 1888.

„Zołotyje jabłoki“ — „Złote jabłka“, 1908; „Wtoraja kniga razskazow“ — „Druga książka opowiadań“, 1912; „Poslednij sputnik, roman w trioch czastjach“ — „Ostatni towarzysz drogi, romans w trzech częściach“, 1913.

Jerzy Bielajew, 1876 — 1916.

„Psisza“, 1913; „Gorodok w tabakierkie“ — „Miasteczko w tabacierce“, 1914; „Baryszni Szejder“ — „Panny Szejder“, 1915.

Borys Sadowskoj, ur. 1881.

„Pozdnieje utro“ — „Późny poranek“, 1909; „Piatdiesiat le-biediej“ — „Pięćdziesiąt łabędzi“, 1913; „Samowar“, 1914; „Poł-

dzień“ — „Południe“, 1915; „Kosyje łuczi“ — „Ukośne promienie“, 1914; „Uzor czugunnyj“ — „Wzór z żelaza litego“, 1911; „Admirałtiejskaja igła“ — „Szpic admiralicji“, 1915.

Maksymilian Wołoszin, 1877 — 1932.

„Stichotworienija“ — „Poezje“, 1910; „Liki twórczestwa“ — „Oblicza twórczości“ I, 1914; „Anno mundi ardentis“, 1916; „Demony głuchoniemyje“ — „Demony głuchonieme“, 1919.

Mikołaj Gumilow, 1886 — 1921.

„Put' konkwistadorow“ — „Szlak konkwistadorow“, 1905; „Romantyczeskije cwiety“ — „Kwiaty romantyczne“, 1908; „Żemczuga“ — „Perły“, 1910; „Czużoje niebo“ — „Cudze niebo“, 1912; „Kołczan“, 1916; „Kostior“ — „Ognisko“, 1918; „Farforowyj pawiljon“ — „Pawilion z porcelany“, 1918; „Mik“, 1918; „Stichotworenija“ — „Poezje“, 1922; „Tień ot palmy“ — „Cień od palmy“, 1922; „Pis'ma o russkoj poezii“ — „Listy o poezji rosyjskiej“, 1923; „Technika chudożestwennago periewoda“ — „Technika tłumaczenia artystycznego“, 1920; „Akteon“, 1913; „Gondła“, 1916; „Igra“ — „Gra“, 1916; „Ditia Ałacha“ — „Dziecko Allacha“, 1916.

Anna Achmatowa (Gorenko-Gumilowa), ur. 1888.

„Wieczier“ — „Wieczór“, 1912; „Czotki“ — „Paciorki“, 1914; „Bielaja staja“ — „Białe stado“, 1918; „Podroźnik“ — „Babka“, 1921; „Anno Domini MCMXXI“, 1922.

Józef (Osip) Mandelsztam, ur. 1890.

„Kamień“, 1913 i 1916; „O poezii“, 1928; „Tristiae“, 1923; „Stichotworenija“ — „Poezje“, 1928; „Szum wriemieni“ — „Szmer czasu“, 1925; „Jegipetskaja marka“ — „Marka egipska“, 1929.

Bazyli hr. Komarowski, 1880 — 1914.

„Pierwaja pristan“ — „Pierwsza przystań“, 1913.

Aleksander Kondratjew, ur. 1876.

„Satiressa“ — „Satyressa“, 1907; „Biełyj kozioł“ — „Biały kozioł“, 1908; „Czornaja Weniera“ — „Czarna Wenus“, 1909; „Sławianskije bogi“ — „Bogowie słowiańscy“, 1936.

Sergiusz Gorodeckij, ur. 1884.

„Jar“, 1907; „Perun“, 1907; „Dikaja wola“ — „Dzika wola“, 1908; „Rus“, 1910; „Krasnyj Pitier“ — „Czerwony Piter“, 1923; „Ałyj miecz“ — „Karmazynowy miecz“, 1927.

Michał Łozinskij, ur. 1886.

„Gomyj klucz“ — „Źródło górskie“, 1916.

Jerzy Iwanow, ur. 1894.

„Otpłytyje na ostrow Citeru“ — „Odplynięcie na wyspę Cyterę“, 1912; „Wieriesk“ — „Wrzos“, 1916; „Sady“, 1921; „Lampada“ — „Lampka oliwna“, 1922; „Peterburgskija zimy“ — „Zimy petersburskie“, 1928.

Jerzy Adamowicz, ur. 1894.

„Obłaka“ — „Obłoki“, 1916; „Czistiliszczce“ — „Czyściec“, 1922.

Irena Odojewcewa, ur. 1909.

„Dwor cudies“ — „Podwórze cudów“, 1922; „Izolda“, 1929.

Jerzy Werchowskij, ur. 1878.

„Raznyja stichotworenija“ — „Rozmaite poezje“, 1908; „Idilii i elegii“ — „Idylie i elegie“, 1910.

Władysław Chodasiewicz, ur. 1886.

„Mołodost“ — „Młodość“, 1908; „Szczastliwyj domik“ — „Szczęśliwy domek“, 1914; „Statji o russkoj poeziji“ — „Artykuły o poezji rosyjskiej“, 1922; „Putiom ziarna“ — „Szlakiem ziarna“, 1920; „Tiażołaja lira“ — „Ciężka lira“, 1923; „Sobranije stichotworenij“ — „Poezje zebrane“, 1927.

Konstanty Lipskierow, ur. 1881.

„Piesok i rozy“ — „Piasek i róże“, 1916; „Turkiestanskije stichi“ — „Wiersze turkiestańskie“, 1922.

Jerzy Szengeli, ur. 1894.

„Rozy s kładbyszczca“ — „Róże z cmentarza“, 1914.

Zofia Parnok, ur. 1885.

„Stichotworenija“ — „Poezje“, 1916.

Włodzimierz Piast (Pestowskij), 1886—1935.

„Ograda“ — „Z za ogrodzenia“, 1909; „Sowremennoje stichowiedienije“ — „Współczesna nauka o wierszu“, 1934; „Wstriechni“ — „Spotkania“, 1929.

Sergiusz Rafałowicz, ur. 1875.

„Speculum animae“, 1911; „Goriaszczij krug“ — „Pałacy się krąg“, 1923.

X.

TEATR.

Sergiusz ks. Wołkonskij, 1860 — 1937.

„Czełowiek na scenie“ — „Człowiek na scenie“, 1912; „Razgory“ — „Rozmowy“, 1912; „Wyrazitelnyj czełowiek“ — „Człowiek wyrazisty“, 1913.

Mikołaj Jewreinow, ur. 1879.

„Teatr dla siebie“ — „Teatr dla siebie“, 1916; „Teatr kak takowoj“ — „Teatr jako takowy“, 1912 i 1923; „Samoje gławnoje“ — „To, co najgłówniejsze“, 1921.

XI.

FUTURYZM I INNE KIERUNKI POEZJI. — TEORIA LITERATURY I FORMALIZM.

Igor' Sewerianin (Łotariow), ur. 1887.

„Gromokipiaszczij kubok“ — „Piorunopienny puhar“, 1913, „Victoria Regia“, 1915; „Kłassiczeskija rozy“ — „Róże klasyczne“, 1950.

Helena Guro (Notenberg), 1877 — 1913.

„Szarmanka“ — „Katarynka“, 1914; „Niebiesnyje wierblużata“ — „Niebiańskie wielbłądy“, 1919; „Osiennij son“ — „Jesienny sen“, 1915.

Wiktor (Welemir) Chlebnikow, 1885 — 1922.

„Tworenija“ — „Utwory“, 1914; „Izbornik“ — „Wybrane“, 1914; „Zangezi“, 1922; „Sobranije proizwedenij“ — „Utwory zebrane“ I—V, 1928—1933.

Aleksy Kruczonych, ur. 1886.

„Pobieda nad solncem“ — „Zwycięstwo nad słońcem“, 1913; „Igra w adu“ — „Gra w piekle“, 1914; „Fonetika teatra“ — „Fonetyka teatra“, 1923; „Deklaracija zaumi“ — „Deklaracja mowy pozarozumowej“, 1922.

Bazyli Kamienskij ur. 1884.

„Tango s korowami“ — „Tango z krowami“, 1914; „Stieńka Razin“, 1916; „Pugaczow“, 1925; „Razin“, 1925.

Włodzimierz Majakowski, 1894 — 1930.

„Obłako w sztanach“ — „Obłok w spodniach“, 1915; „Flejtą-pozwonocznik“ — „Flet - kręgosłup“, 1915; „Ja“, 1913; „Władimir Majakowski“ — „Włodzimierz Majakowski“, 1914; „Wojna i mir“ — „Wojna i pokój“, 1916; „150.000.000“, 1920; „Misterija — Buff“ — „Misterium Buffo“, 1913 i 1920; „Kłop“ — „Pluskwa“, 1929; „Bania“ — „Łaźnia“, 1929; „Pro eto“ — „O tym“, 1933; „Choroszo“ — „Dobrze“, 1927.

Jan Aksionow, 1889 — 1936.

„Nieuważitelnyja osnovanija“ — „Bez wystarczających podstaw“, 1916; „Jelizawietincy“ — „Dramatopisarze epoki Elżbietańskiej“, I, 1916; „Pikasso i okrestnosti“ — „Picasso i oklice“, 1917.

Sergiusz Bobrow, ur. 1890.

„Ałmaznyje lesa“ — „Diamentowe lasy“, 1917; „Specyfikacija idytoła“ — „Specyfikacja idytoła“, 1923; „Zapiski stichotworca“ — „Notatki wierszopisarza“ I—III, 1916 i 1923; „Nowoje o stichotworenijach A. S. Puszkina“ — „Nowe dane o poezjach A. S. Puszkina“, 1915.

Bożidar (Bohdan Gordiejew), 1894 — 1914.

„Bubien“ — „Bęben“, 1914; „Raspiewocznoje jedinstwo“ — „Śpiewna jedność“, 1916.

Borys Pasternak, ur. 1890.

„Blizniec w tuczach“ — „Bliznie w chmurach“, 1914; „Powierch barjerow“ — „Ponad barjerami“, 1917; „Siestra moja żizn“ — „Siostra moja życie“, 1922; „Tiemy i warjacji“ — „Tematy i wariacje“, 1923; „1905 god“ — „1905 rok“, 1927; „Lejtenant Szmidt“, 1927; „Spektorskij“, 1931; „Wtoroje rożdenije“ — „Drugie narodziny“, 1932; „Rasskazy“ — „Opowiadania“, 1925; „Dietstwo Luwers“ — „Dzieciństwo Luwersów“, 1925; „Ochranaja gramota“ — „Ochronne świadectwo“, 1932.

Mikołaj Asejew, ur. 1889.

„Nocznaja flejta“ — „Nocny flet“, 1913; „Oksana“, 1916; „Stalnoj sołowiej“ — „Słowik stalowy“, 1922; „Budionnyj“, 1922; „Semion Proskakow“, 1936; „26“, 1927. „Liryczeskije otstuplenije“ — „Odstęp liryczny“, 1931; „Smierť Oksmana“ — „Śmierć Oksmana“ 1934; „Kawkazskije stichi“ — „Wiersze kaukaskie“, 1934.

Maryna Cwietajewa (Efron), ur. 1892.

„Wieczernij album“ — „Album wieczorny“, 1900; „Wiorsty“, 1921-1922; „Remesło“ — „Rzemiosło“, 1922; „Posle Rossii“ — „Po Rosji“, 1928; „Stichi k Błoku“ — „Wiersze do Błoka“, 1922; „Car'-Diewica“ — „Cudowna królowna“, 1922; „Mołodiec“ — „Zuch“ 1922.

XII.

WOJNA ŚWIATOWA. — POEZJA WŁOŚCIAŃSKA. — IMAŻYZYNYZM. — PROZA WŁOŚCIAŃSKA. — REWOLUCJA.

Sergiusz Kłyczkow, ur. 1889.

„Piesni“, 1911; „Potajonnyj sad“ — „Utajony ogród“, 1913; „Kolco Łady“ — „Pierścioneł Łady“, 1918; „Dubrawna“, 1918.

Paweł Radimow, ur. 1887.

„Polewyje psalmy“ — „Psalmy polne“, 1912; „Ziemnaja riza“ — „Ornat ziemi“, 1913.

Aleksander Sziriajewec (Abramow), 1887 — 1924.

„Rannija sumierki“ — „Wczesny zmierzch“, 1911; „Mużikosłow“ — „Chłoposłow“, 1923.

Pimen Karpow, ur. 1887.

„Płamien“ — „Płomień“, 1913; „Znojnaja lilija“ — „Upalna lilija“, 1911; „Zwiedz“ — „Gwiazdzistość“, 1922.

Piotr Orleszin, ur. 1887.

„Zarewo“ — „Luna“, 1918; „Krasnaja Rus“ — „Czerwona Rus“, 1918; „Rżanoje sołnce“ — „Żytne słońce“, 1923.

Mikołaj Klujew, ur. 1887.

„Sosien perezwon“ — „Rozdzwonienie się sosen“, 1912; „Brat-skija piesni“ — „Pieśni braterskie“, 1912; „Lesnyja byli“ — „Klechdy leśne“, 1913; „Piesniesłow“ — „Słopiewnie“, I-II, 1919; „Miednyj kit“ — „Miedziany wieloryb“, 1919; „Lenin“, 1924; „Izba w pole“ — „Chata w polu“, 1928.

Sergiusz Jesienin, 1895 — 1925.

„Radunica“ — „Święto umarłych“, 1916; „Gołubień“, 1918; „Pugaczow“, 1922; „Ispowied' chuligana“ — „Spowiedź chuligana“, 1921; „Moskwa kabackaja“ — „Moskwa knajpiarska“, 1924; „Rus'

sowiejskaja“ — „Rosja sowiecka“, 1925;; „Piersidskije motywy“ — „Motywy perskie“, 1925.

Wadym Szerszeniewicz, ur. 1898.

„Carmina“, 1916; „Łozad' kak łozad“ — „Koń jak koń“, 1920; „Kooperatywy wiesielija“ — „Kooperatywy radości“, 1920.

Riurik Iwniew (Michał Kowalow), ur. 1893.

„Samosożenije. — Słońce wo grobie“ — „Samospalenie się. — Słońce w trumnie“, 1921.

Aleksander Kusikow.

„Zierkało Allacha“ — „Zwierciadło Allacha“, 1918; „Iskander - Name“, 1921; „Koewangelieran“, 1920.

Anatol Mariengof, ur. 1897.

„Witryna sierca“ — „Witryna serca“, 1918; „Magdalena“ — „Magdalena“, 1919; „Konditierskaja sołnc“ — „Cukiernia słońc“, 1919; „Roman bez wranija“ — „Romans bez kłamstwa“, 1927.

Szymon Podijaczew, ur. 1866.

„Mytarstwo“ — „Męki biedowania“, 1905; „Sredi raboczich“ — „Wśród robotników“, 1905; „Rasskazy“ — „Opowiadania“ I—V, 1911—13.

Aleksy Czapygin, ur. 1870.

„Stiepan Razin“, 1926.

Jan Kasatkin, ur. 1880.

„Lesnaja byl“ — „Klechda leśna“, 1916.

Jan Wolnow, ur. 1885.

„Powiest' o dniach mojej żizni“ — „Opowieść o dniach mojego życia“, 1914—18.

XIII.

LITERATURA PROLETARIACKA „PROLETKULTU“ I „KUŹNI“. — „BRACHTWO SERAPIONA“. — PRZEDREWOLUCYJNA TRADYCJA W TWÓRCZOŚCI POETYCKIEJ.

Aleksy Bibik, ur. 1878.

„K szirokoj dorogie“ — „Ku szerokiej drodze“, 1911.

Eliasz Sadofjew, ur. 1888.

„Dinamo - stichi“ — „Dynamo - wiersze“, 1918.

Aleksy Maszirow, ur. 1880.

„Pod krasnym znamieniem“ — „Pod czerwonym sztandarem“, 1918.

Aleksy Gastlew, ur. 1882.

„Poezija raboczego udara“ — „Poezija uderzenia robotniczego“, 1918.

Michał Gerasimow, ur. 1889.

„Żeleznyje cwiety“ — „Żelazne kwiaty“, 1919; „Elektrifikacija“ — „Elektryfikacja“, 1922; „Bodroj utro“ — „Rzeźki poranek“, 1928; „K sorewnowaniju“ — „Ku współzawodnictwu“, 1930.

Włodzimierz Kiriłow, ur. 1889.

„Matrosskaja rewolucija“ — „Rewolucja marynarzy“, 1908; „Gołubaja strana“ — „Błękitny kraj“, 1927; „Ogni oktiabria“ — „Ogień października“, 1930.

Bazyli Aleksandrowskij, ur. 1897.

„Zwon sołńca“ — „Dzwon słońca“, 1923; „Podkowannyje gody“ — „Podkute lata“, 1926.

Mikołaj Poletajew, 1889 — 1935.

„Piesnia o sołowjach“ — „Śpiew o słowikach“, 1921.

Bazyli Kazin, ur. 1898.

„Raboczij maj“ — „Robotniczy maj“, 1922.

Demjan Biednyj (Eutymiusz Pridworow), ur. 1883.

„Wsiakomu swojo“ — „Każdemu swoje“, 1917; „Kak 14 diwizija w raj szła“ — „Jak 14 dywizja szła do raju“, 1923; „Szajtan-arba“, 1931; „Stichi o Leninie“ — „Wiersze o Leninie“, 1924; „Slezaj z pieczki“ — „Złaz z pieca“, 1930; „Ziemia obietowannaja“ — „Ziemia obiecana“, 1923.

Sergiusz Basow-Wierchojancew, ur. 1869.

„Koniok-skakunok“ — „Konik-skoczek“, 1906.

Jerzy Nikiforow, ur. 1884.

„O kułakach i wredicielach“ — „O kułakach i szkodnikach“, 1931.

Aleksy Demidow, ur. 1883.

„Wichr“ — „Wicher“, 1926.

Paweł Nizowej (Tupikow), ur. 1882.

„W gorach Ałtaju“ — „W górach Ałtaju“, 1924; „Stal“, 1931.

Aleksy Nowikow-Priboj, ur. 1877.

„Podwodniki“ — „Nurkowie“, 1923; „Cusima“, 1932.

Teodor Gładkow, ur. 1883.

„Izgoji“ — „Wygnańcy“, 1912; „Ogniennyj koń“ — „Koń ognisty“, 1924; „Wataga“ — „Wataha“, 1925; „Cement“, 1925; „Komuna Awangarda“ — „Komuna Awangarda“, 1928, „Nowaja Ziemia“ — „Nowa Ziemia“, 1931; „Pis'ma o Dnieprostroje“ — „Listy o Dnieprostroju“, 1931; „Energija“ 1932.

Aleksander Niewierow (Skobelew), 1883 — 1923.

„Taszkient — gorod chlebnij“ — „Taszkent — miasto bogate chlebem“, 1923; „Andron Nieputiowyj“ — „Andron Wykolejniec“, 1925; „Baby“, 1920.

Borys Pilniak (Wogau) ur. 1894.

„S poslednim parochodom“ — „Z ostatnim parostatkiem“, 1918; „Byljo“ — „Byliny“, 1922; „Iwan da Marja“ — „Jan i Marja“, 1922; „Miatiel“ — „Zamiec“, 1923; „Gołyj god“ — „Goły rok“, 1922; „Nikoła-na-Posadijach“, 1923; „Powiest' peterburgskaja“ — „Opowieść petersburska“, 1922; „Masziny i wołki“ — „Maszyny i wilki“, 1925; „Anglijskije rassказы“ — „Angielskie opowiadania“, 1924; „O kej!“ — „O. K.“, 1933; „Tadžikistan“, 1931; „Wołga wpadajet w Kaspijskoje more“ — „Wołga wpada do Morza Kaspijskiego“, 1930; „Powiest' niepogaszenoj luny“ — „Opowieść niezgaszonego księżycyca“, 1927; „Krasnoje derewo“ — „Mahoń“, 1929.

Leon Łunc, 1901 — 1924.

„W pustynie“ — „W pustyni“, 1922; „Wnie zakona“ — „Poza prawem“, 1923.

Konstanty Fedin, ur. 1892.

„Bakunin w Drezdenie“ — „Bakunin w Dreznie“, 1922; „Sad“,

1920; „Mużiki“ — „Chłopi“, 1926; „Anna Timofejewna“, 1922; „Narowczatskaja chronika“ — „Kronika Narowczatska“, 1925; „Transwaal“, 1927; „Abchazskije rasskazy“ — „Opowiadania Abchazskie“, 1927; „Goroda i gody“ — „Miasta i lata“, 1924; „Bratja“ — „Bracia“, 1928; „Pochiszczeniye Jewropy“ — „Porwanie Europy“, I-II, 1935-6.

Wsiewołod Iwanow, ur. 1895.

„W grażdanskoy wojnie“ — „W wojnie domowej“, 1921; „Partizany“ — „Partyzanci“, 1921; „Broniepojezd Nr. 14-69“ — „Pociąg pancerny Nr. 14-69“, 1925; „Cwietnyje wietra“ — „Wiatry kolorowe“, 1922; „Gołubyje pieski“ — „Błękitne piaski“, 1923; „Wozwraszczeniye Buddy“ — „Powrót Buddy“, 1924; „Tajnaja tajnych“ — „Tajemnica tajemnic“, 1927; „Kompromiss Naib-Chana“, 1931; „Pochożdenija fakira“ — „Przygody fakira“, 1935.

Mikołaj Nikitin, ur. 1897.

„Polot“ — „Lot“, 1923; „Russkije noczi“ — „Noce rosyjskie“, 1923; „Obojanskije powiesti“ — „Opowieści obojanskie“, 1928; „Szpion“ — „Szpieg“, 1930; „Prestuplenije Kirika Rudenko“ — „Przestępstwo Kirika Rudenko“, 1928.

Michał Słonimskij, ur. 1897.

„Szestoj strełkowij“ — „Szósty pułk strzelców“, 1922; „Ławrowy“ — „Ławrowowie“, 1926; „Srednij Prospiekt“, 1928.

Michał Zoszczenko, ur. 1895.

„Rasskazy Nazara Ilicza, gospodina Siniebriuchowa“ — „Opowiadania Nazara Ilicza, pana Sinebriuchowa“, 1922; „Wiesiołyje proekty“ — „Wesołe projekty“, 1928; „Szastliwyje idiei“ — „Szczęśliwe idee“, 1931; „Isorija odnoj żizni“ — „Historia jednego życia“, 1934; „Wozwraszczonnaja mołodość“ — „Powtórzona młodość“, 1933.

Beniamin Kawerin (Zilber), ur. 1902.

„Mastiera i podmasterija“ — „Majstrowie i czeladnicy“, 1925; „Koniec Hazy“, 1925; „Diewiat' diesiatych sud'by“ — „Dziewięć dziesiątych losu“, 1927; „Skandalist, ili Wieczera na Wasiliewskom Ostrowie“ — „Awanturnik, czyli Wieczory na Wyspie Wasiliewskiej“, 1929; „Baron Brambäus“, 1933; „Chudożnik niezwestien“ — „Artysta jest nieznany“, 1929; „Prołog“, 1931.

Elżbieta Połonskaja, ur. 1890.

„Znamienija“ — „Zjawy“, 1921; „Pod kamiennym dożdiom“ — „Pod kamiennym deszczem“, 1923.

Mikołaj Tichonow, ur. 1896.

„Orda“ — „Horda“, 1922; „Braga“, 1922; „Poiski gieroja“ — „Poszukiwanie bohatera“, 1927; „Krasnyje na Araksie“ — „Czerwoni na Araksie“, 1926; „Riskowannyj czełowiek“ — „Ryzykant“, 1927; „Klatwa w tumanie“ — „Przysięga we mgle“, 1933; „Koczownicy“ — „Koczownicy“, 1931; „Wojna“, 1931.

Wsewołod Roźdestwienskij, ur. 1895.

„Leto“ — „Lato“, 1921; „Zołotoje wierietieno“ — „Złote wrzeciono“, 1921; „Bolszaja Miedwedica“ — „Wielka Niedźwiedzica“, 1926; „Granitnyj sad“ — „Sad granitowy“, 1928; „Ziemonje sierce“ — „Ziemskie serce“, 1933.

Paweł Antokolskij, ur. 1896.

„Stichotworenija“ — „Poezje“, 1922 oraz 1929; „Stichi i poemny“ — „Wiersze i poematy“, 1934.

Jerzy Masłow, 1898 — 1920.

„Awrora“ — „Aurora“, 1922.

Paweł Antokolskij, ur. 1896.

„Dikaja Porfira“ — „Dzika Porfira“, 1912; „Pasznia tankow“ — „Orne pole tanków“, 1921.

Włodzimierz Narbut, ur. 1888.

„Alliħuja“ — „Aleluja“, 1912; „Krasnoarmiejskije stichi“ — „Wiersze czerwoarmiejskie“, 1920.

XIV.

PRZEŁOM NA PROGU NOWEGO PIĘCIOLECIA. — „LEF“. — „WSPÓŁWĘDROWCY“. — KONSTRUKTYWIZM. — „OPOJAZ“. — ROMANSE HISTORYCZNE I BIOGRAFIE UPOWIEŚCIOWANE. — LITERATURA DLA DZIECI

Szymon Kirsanow, ur. 1906.

„Pricel“ — „Celownia“, 1926; „Opyty“ — „Doświadczenia“, 1927; „Piatiletka“ — „Pięciolecie“, 1930.

Sergiusz Tretjakow, ur. 1892.

„Żelieznaja pauza“ — „Żelazna pauza“, 1919; „Jasnysz“, 1922; „Ryczi, Kitaj“ — „Krzyczcie, Chiny“, 1926; „Wyzow“ — „Wezwwanie“, 1930; „Ludi na relsach“ — „Ludzie na szynach“, 1930.

Wilhelm Zorgenfrej, ur. 1888.

„Strastnaja subbota“ — „Wielka sobota“, 1922.

Maria Szkapskaja.

„Mater Doloroza“, 1921; „Sama po siebie“ — „Sama sobą“,
1930. z

Bazyli Kniaziew, ur. 1887.

„Krasnoje jewangelije“ — „Czerwona ewangelia“, 1918.

Sergiusz Klyezkow ur. 1889.

„W gostiach u żurawlej“ — „W gościnach u żurawi“, 1930;
„Sacharnyj niemiec“ — „Cukrowy Niemiec“, 1925; „Czertuchins-
kij balakir“ — „Bajarz z Czertuchina“, 1926.

Marietta Szaginion, ur. 1888.

„Orientalia“, 1913; „Mess - Mend“, 1924; „Lory - Lane“,
1925; „Pieriemiena“ — „Zmiana“, 1924; „Sowietskoje Zakawka-
zije“ — „Sowiecki kraj Zakaukaski“, 1931; „Gidrocentral“ — „Hi-
drocentrala“, 1931.

Aleksander Arosjew, ur. 1891.

„Niedawnye dni“ — „Niedawne dni“, 1926; „Zapiski Teren-
tija Zabytogo“ — „Notatki Terentia Zabytogo“, 1922; „Korni“ —
„Korzenie“, 1933.

Michał Bułgakow, ur. 1891.

„Diawoliada“ — „Diabeliada“, 1924—6; „Biełaja Gwardija“
(„Dni Turbinych“) — „Biała Gwardia“ („Dni Turbinów“), 1924;
„Zojkina kwartira“ — „Mieszkanie Zojki“, 1927; „Rokowyje jaj-
ca“ — „Fatalne jaja“, 1925.

Elias Erenburg, ur. 1891.

„Stichi“ — „Wiersze“, 1910; „Molitwa za Rossiju“ — „Mo-
dlitwa o Rosję“, 1918; „Kanuny“ — „W przededniu“, 1921; „Nie-
obyczajnyje prikluczenija Chulio Churenito i jego uczenikow“ —
„Nadzwyczajne przygody Julio Jurenito i jego uczniów“, 1922;
„A wsiotaki ona wiertitsia“ — „Jednakże ona się obraca“, 1922;
„13 Trubok“ — „13 Fajek“, 1923; „Trust D. E.“, 1923; „Żiżń
i smiert' Nikołaja Kurbowa“ — „Życie i śmierć Mikołaja Kur-
bowa“, 1923; „Lubow' Żanny Nej“ — „Miłość Żanny Nej“, 1924;
„Ispanija“ — „Hiszpania“, 1932; „Anglija“ — „Anglia“, 1931.

Izaak Babel, ur. 1894.

„Konarmija“ — „Armia konna“, 1926; „Istorija mojej golu-
biatni“ — „Historia mego gołębnika“, 1926; „Benia Krik“, 1926.

Lidia Sejfullina, ur. 1889.

„Peregnoj“ — „Próchnica“, 1923; „Nojew Kowczeg“ — „Arka
Noego“, 1923; „Prawonarusziteli“ — „Przestępcy“, 1922; „Wir-
neja“, 1920; „Gania“, 1934.

Aleksander Jakowlew, ur. 1886.

„Oktiabr“ — „Październik“, 1923; „Tiernowyj wieniec“ —
„Cierniowy wieniec“, 1923; „Siewier“ — „Pólnoc“, 1932; „Udarnyj
Sokól“ — „Szturmowy Sokól“, 1931; „Bolszaja Wołga“ — „Wiel-
ka Wołga“, 1933.

Sergiusz Semionow, ur. 1893.

„Gołod“ — „Głód“, 1923; „Ekspedycja na Sibiriakowie“, 1933.

Aleksander Małyszkin, ur. 1890.

„Padienije Daira“ — „Upadek Daira“, 1923; „Wokzały“ —
„Dworcy“, 1923; „Sewastopol“ — „Sebastopol“, 1931.

Borys Lawreniew, ur. 1894.

„Wietier“ — „Wiatr“, 1924; „Miatież“ — „Bunt“, 1927; „Pa-
dienije republiki Itl“ — „Upadek republiki Itl“, 1926; „Sorok
pierwyj“ — „Czterdziesty pierwszy“, 1924; „Tak dierzat!“ —
„Tak sterować!“, 1931.

Włodzimierz Lidin, ur. 1894.

„Myszinyje budni“ — „Mysia codzienność“, 1922; „Powiesti
o mnogich dniach“ — „Opowieści o wielu dniach“, 1922; „Nord“,
1925; „Idut korabli“ — „Płyną okręty“, 1927; „Odstupnik“ —
„Apostata“, 1927; „O Dalniem Wostokie“ — „O Dalekim Wscho-
dzie“, 1932; „Wielikij ili Tichij“ — „Wielki czyli Spokojny“,
1933; „Mogila niezwiestnego sołdata“ — „Mogila nieznanego żoł-
nierza“, 1932.

Sergiusz Budancew, ur. 1896.

„Miatież“ — „Bunt“, 1925; „Powiest' o stradanijach uma“ —
„Powieść o cierpieniach rozumu“, 1931.

Pantelejmon Romanow, 1884 — 1938.

„Rus“, 1923; „Bez czeriomuchi“ — „Bez czeremchy“, 1927.

Walenty Katajew, ur. 1897.

„Rastratcziki“ — „Defraudanci“, 1927; „Ostrow Erendorf“ — „Wyspa Erendorf“, 1924; „Wremia, wperiod“ — „Czasie, na-przód“, 1932; „Kwadratura kruga“ — „Kwadratura koła“, 1929; „Bielejet parus odinokij“ — „Bieleje żagiel tam samotny“, 1925.

Sergiusz Zajaickij, ur. 1873.

„Bakłażany“, 1927; „Sjedobnyje kasztany“ — „Kasztany ja-dalne“, 1928.

Eliasz Ilf (Fajnsilber) i Eugeniusz Petrow.

„Dwienadcat' stuljew“ — „Dwanaście krzesel“, 1928; „Zołotoj tielonok“ — „Złote ciele“, 1933.

Leonid Leonow, ur. 1899.

„Buryga“, 1922; „Tuatamur“, 1924; „Chalil“, 1924; „Dierie-wiannaja korolewa“ — „Drewniana królowa“, 1923; „Pietuszi-chinskij prołom“ — „Wyłom Pietuszyczna“, 1923; „Zapiski Ko-wiakina“ — „Notatki Kowiakina“, 1924; „Gibel Jegoruszki“ — „Zagłada Jegoruszki“, 1924; „Koniec mielkogo czełowieka“ — „Koniec pospolitego człowieka“, 1929; „Barsuki“ — „Borsuki“, 1924; „Wor“ — „Złodziej“, 1927; „Saranczuki“, 1931; „Sot“ 1931; „Skutarewskij“, 1932; „Doroga na okean“ — „Droga na ocean“, 1935.

Owadiusz Sawicz.

„Woobrażajemyj sobiesiednik“ — „Urojony rozmówca“, 1927.

Olga Forsz, ur. 1875.

„Obywateli“ — „Szaraczki“, 1923; „Smierć Kopernika“ — „Śmierć Kopernika“, 1926; „Kazń Karakozowa“, — „Stracenie Karakozowa“, 1926; „Odiety kamniem“ — „Ujęci w kamie-nie“, 1924—5; „Sowremienniki“ — „Współczesni“, 1926; „Jako-binskij zakwas“ — „Jakobiński roczyn“, I—II, 1934—5; „Sumas-szedszj korabl“ — „Zwariowany okręt“, 1931; „Simwolisty“ — „Symboliści“, 1933.

Wiera Inber, ur. 1891.

„Pieczalnoje wino“ — „Smutne wino“, 1912; „Synu, ktorogo niet“ — „Synowi, którego niema“, 1927.

Eliasz (Ellij-Karł) Selwinskij, ur. 1899.

„Rekordy“, 1926; „Ulalajewszczina“, 1927; „Pusztorg“ —

„Futrotarg“, 1929; „Komandarm 2“ — „Dowódca armii 2“, 1930;
„Umka-biełyj miedwied“ — „Umka-biały niedźwiedź“, 1932;
„Pao-Pao“, 1932.

Edward Bagrickij, 1896 — 1934.

„Jugo-Zapad“ — „Południowy-Zachód“, 1928; „Duma o Opasie“, 1926; „Pobiediteli“ — „Zwycięzcy“, 1932.

Borys Kornilow, ur. 1902.

„Mołodost“ — „Młodość“, 1928; „Tripolje“, 1933; „Nowoje“ — „Nowe“, 1935.

Paweł Wasilejew, ur. 1903.

„Solanoj bunt“ — „Bunt o sól“, 1924; „Kułaki“ — „Dławcy“, 1936.

Włodzimierz Ługowskoj, ur. 1896.

„Muskuł“ — „Mięsień“, 1929; „Stradanija moich družiej“ — „Cierpienia moich przyjaciół“, 1929; „Jewropa“ — „Europa“, 1932; „Bolszewikam pustyni i wiesny“ — „Bolszewikom pustyni i wiosny“, 1933.

Mikołaj Braun.

„Stichotworenija“ — „Poezje“, 1933; „Business“, 1929.

Jerzy Tynianow, ur. 1894.

„Kiuchla“, 1925; „Smierť Wazir-Muchtara“ — „Śmierć Wazir-Muchtara“, 1927; „Woskowaja persona“ — „Woskowa postać“, 1931; „Małoletnij Wietuszisznikow“ — „Niedorosły Wietuszysznikow“, 1933; „Puszkin“, 1937.

Anatol Winogradow.

„Powiest' o bratjach Turgieniewych“ — „Powieść o braciach Turgieniew“, 1932; „Potieriannaja pierczatka“ — „Zagubiona rękawiczka“, 1931; „Cziornyj konsuł“, 1933; „Osuzdzenije Paganini“ — „Skazanie Paganiniego“, 1936.

Sergiusz Szerwinskij, ur. 1892.

„Stichi o Italii“ — „Wiersze o Italii“, 1924; „Ost-Indija“ — „Ost-Indie“, 1933.

Leonid Grossman.

„Wtornik u K. Pawłowej“ — „Wtorek u K. Pawłowej“, 1922; „Ruleteburg“, 1936; „Zapiski d'Archiacca“, 1930.

Konstanty Bolszakow.

„Biegstwo plennych ili istorija stradanij i gibieli porutczika tenginskogo połka Michaiła Lermontowa“ — „Ucieczka jeńców, czyli przebieg cierpień i zagłady porucznika Michała Lermontowa“, 1933.

XV.

RUCH LITERACKI 1924—29. — PIĘCIOLECIE INDUSTRIALIZACJI I KOLEKTYWIZACJI. — ZAMÓWIENIE SOCJALISTYCZNE. — ZWIĄZEK PISARZY SOWIECKICH I PIERWSZY ZJAZD.

Dymitr Furmanow, 1891 — 1926.

„Czapajew“, 1923; „Miatież“ — „Bunt“, 1925.

Jerzy Libedinskij, ur. 1898.

„Niedziela“ — „Tydzień“, 1923; „Zawtra“ — „Jutro“, 1924; „Komissary“ — „Komisarze“, 1926; „Rożdenije gieroja“ — „Narodziny bohatera“, 1930.

Aleksander Faddejew, ur. 1901.

„Razgrom“ — „Rozgromienie“, 1927; „Poslednij iz Udege“ — „Ostatni z Udege“, 1928—1933.

Aleksander Bezymienskij, ur. 1898.

„Junyj proletarij“ — „Młody proletariusz“, 1918; „Tak pachniet żizń“ — „Tak pachnie życie“, 1923; „Pokolenije socializma“ — „Pokolenie socjalizmu“, 1932; „Kraj moj Komsomoł“ — „Kraj mój Komsomoł“, 1932; „Wystrieł“ — „Strzał“, 1929; „Poeticzeskaja kanonada“ — „Kanonada poetycka“, 1930; „Tragedijnaja noc“ — „Tragiczna noc“, 1930; „Nocz' politruka“ — „Noc kierownika politycznego“, 1934.

Aleksander Żarow, ur. 1904.

„Komsomolija“, 1924; „Swiniec i tierpienie“ — „Ołów i cierpliwość“, 1927; „Wielikoje sostiazanije“ — „Wielkie współzawodnictwo“, 1930.

Dżek Altauzen.

„Bezusyj entuziast“ — „Bezwały entuzjasta“, 1930; „Komsomolcy“, 1934.

Besarion Sajanow, ur. 1903.

„Fartowyje gody“ — „Bycze lata“, 1926; „Kartonażnaja

Amerika“ — „Tekturowa Ameryka“, 1931; „Siemiejnaja chronika“ — „Kronika rodzinna“, 1931; „Podruga wiernaja moja“ — „O, moja wierna towarzyszo“, 1930; „Zołotaja Olekma“ — „Złota Olekma“, 1934.

Józef Utkin, ur. 1903.

„Pierwaja kniga stichow“ — „Pierwsza książka wierszy“, 1927; „Powiest’ o ryżem Motele, gospodinie inspektorze, rawwinie Jesaji i komissarie Błoch“ — „Powieść o rudym Motelu, panu inspektorze i komisarzu Błochu“, 1926.

Jan Doronin, ur. 1900.

„Granitnyj ług“ — „Granitowa łąka“, 1922; „Piesni sowiet-skich polej“ — „Pieśni pól sowieckich“, 1924; „Traktornyj pachar“ — „Traktorowy oracz“, 1926.

Aleksander Prokofijew.

„Ulica krasnych zor“ — „Ulica czerwonych zórz“, 1931; „Połdien“ — „Południe“, 1931; „Pobieda“ — „Zwycięstwo“, 1932.

Artiom Wiesiołyj (Michał Koczkurow), ur. 1899.

„Strana rodnaja“ — „Kraj rodzinny“, 1926; „Rossija krowiju umytaja“ — „Rosja krwią umyta“, 1932; „Gulaj, Wołga“, 1932.

Michał Ogniew (Rozanow), ur. 1888.

„Dniewnik Kosti Riabcewa“ — „Dziennik Kostka Riabcewa“, 1928; „Ischod Nikpetoża“ — „Przezwyciężenie Nikpetożu“, 1929; „Tri izmierenija“ — „Trzy wymiary“, 1933.

Michał Swietłow, ur. 1903.

„Nocznyje wstreczi“ — „Nocne spotkania“, 1927; „Chleb“, 1929; „Grenada“, 1930.

Michał Gołodnyj (Epsztejn), ur. 1903.

„Swaji“ — „Pale“, 1922; „Nowyje stichotworenija“ — „Nowe poezje“, 1928; „Stichi o graždanskoj wojnie“ — „Wiersze o wojnie domowej“, 1932.

Michał Szołochow, ur. 1900.

„Tichij Don“ — „Cichy Don“, I, II, III, 1928, 1929—33; „Don-skije rassказы“ — „Opowiadania z Donu“, 1926; „Podniataja celi-na“ — „Zaorany ugor“, 1933.

Aleksander Lebedienko.

„Ciażołyj diwizion“ — „Ciężki dywizjon“, 1932—33.

Teodor Panfiorow, ur. 1896.

„Bruski“, 1928—30—33; „Muzyki“ — „Chłopi“, 1924; „Bunt ziemi“ — „Bunt ziemi“, 1927.

Jerzy Olesza, ur. 1899.

„Zawist“ — „Zazdrość“ („Zagowor czuwstw“ — „Zmowa uczuć“), 1927; „Lubow“ — „Miłość“, 1929; „Strogij junosza“ — „Surowy młodzieniec“, 1925; „Wiszniowyje kostoczki“ — „Pestki wiśniowe“, 1931; „Tri tołstiaka“ — „Trzech tłuszczoszków“, 1928; „Spisok błagodiejanij“ — „Lista dobrodziejstw“, 1931.

Borys Lewin.

„Gołubyje konwierty“ — „Błękitne koperty“, 1931; „Junosza“ — „Młodzieniec“, 1933. o

XVI.

TEATR ROSYJSKI PO REWOLUCJI 1917 R. — NOWY REPERTUAR. — PRZESZŁOŚĆ A TERAŹNIEJSZOŚĆ. — ZAGADNIENIA DNIA JUTRZEJSZEGO.

Włodzimierz Bill-Biełocerkowski, ur. 1885.

„Echo“, 1924; „Sztorm“, 1925; „Zapad nierwiczajet“ — „Zachód denerwuje się“, 1933.

Borys Romaszow, ur. 1895.

„Koniec Kriworylska“, 1927; „Wosdusznyj pirog“ — „Suflet“, 1924; „Smiena gerojew“ — „Zmiana bohaterów“, 1927; „Bojcy“ — „Wojownicy“, 1935.

Wsiewołod Wiszniewskij.

„Pierwaja konnaja“ — „Pierwsza konna“, 1930; „Na Zapadie boj“ — „Na Zachodzie bój“, 1933; „Optimisticzeskaja tragedija“ — „Tragedia optymistyczna“, 1933.

Aleksander Nasimowicz, ur. 1880.

„Barometr pokazywajet buriu“ — „Barometr wskazuje burzę“, 1924.

Anatol Glebow, ur. 1899.

„Rost“ — „Rozrost“, 1925; „Sprut“ — „Ośmiornica“, 1927; „Utro“ — „Poranek“, 1933.

Aleksy Fajko.

„Człowiek s portfelem“ — „Człowiek z teką“, 1927; „Oziero Lull“ — „Jezioro Lull“, 1926; „Nieblagodarnaja rol“ — „Nie-wdzięczna rola“, 1933.

Borys Erdman.

„Mandat“, 1925.

Włodzimierz Szkwarkin.

„Kto idiot?“ — „Kto idzie?“, 1932; „Czużoj rebionok“ — „Cu-dze dziecko“, 1934.

Włodzimierz Kirszon, ur. 1902.

„Konstantin Tieriochin“, 1927; „Relsy gudiat“ — „Szyny dźwięczą“, 1928; „Gorod wietrow“ — „Miasto wiatrów“, 1929; „Chleb“, 1930; „Sud“ — „Sąd“, 1933; „Czudiesnyj spław“ — „Cudowny stop“, 1934.

W. Kogtiow i A. Polarnyj.

„Pobieditieli Siewiera“ — „Zwycięzcy Północy“, 1931.

Teodor Wagramow.

„Wzlot“, 1931.

Sergiusz Mstisławskij.

„Sud’ba goroda S.“ — „Los miasta S.“, 1933.

Lidia Sejfullina.

„Poputcziki“ — „Współwędrowcy“, 1933.

Izaak Babel.

„Zakat“ — „Zachód słońca“, 1928.

Aleksander Afinogenow.

„Strach“, 1931; „Zmieinyj sled“ — „Ślad węża“, 1925.

Michał Pogodin.

„Mój drug“ — „Mój przyjaciel“, 1933; „Posle bała“ — „Po ba-lu“, 1934.

XVII.

LITERATURA EMIGRACJI. — OŚRODKI LITERACKIE. — PESYMIZM. — WPŁYWY OBCE.

Piotr Krasnow.

„Ot dwugławego orła k krasnomu znamieni“ — „Od dwugłowego orła ku czerwonemu sztandarowi“ I—IV, 1920—21; „Largo“, 1931; „Amazonka pustyni“, 1918; „Za czertopołochom“ — „Za ostem“, 1922; „Poniat’ — prosit’“ — „Zrozumieć — wybaczyć“, 1927; „Domoj!“ — „Do domu!“, 1936.

Jan Łukasz.

„Gołoje pole“ — „Gołe pole“, 1922; „Bieł cwieta“ — „Biały kwiat“, 1923; „Dom usopszich“ — „Dom zgasłych“, 1923; „Dworcowyje grenadiery“ — „Palacowi grenadierzy“, 1925; „Graf Kagliostro“ — „Hrabia Cagliostro“, 1925.

Mikołaj Agniwcew.

„Blistatielnij Sankt-Peterburg“ — „Ołśniewajacy Sankt-Petersburg“, 1922.

Roman Gul.

„Generał BO“ — „Jenerał BO“, I—II, 1930; „Ledianoj pochod“ — „Marsz pośród lodów“, 1928.

Włodzimierz Korsak-Zawadzki.

„W plenu“ — „W niewoli“, 1927; „Zabytyje“ — „Zapomniani“, 1929; „U krasnych“ — „U czerwonych“, 1930; „Zapiski odnogo kontrolora“ — „Notatki kontrolera“, 1929.

Marek Ałdanow (Landau), ur. 1886.

„Swiataja Jelena, maleńkij ostrow“ — „Święta Helena, mała wyspa“, 1933; „9 Termidora“, 1924; „Czortow most“ — „Most djabła“, 1925; „Zagowor“ — „Spisek“, 1927; „Klucz“, 1930; „Biegstwo“ — „Ucieczka“, 1932; „Pieszczera“ — „Jaskinia“, I—II, 1934—36.

Włodzimierz Piotrowski.

„Połyn i zwiozdy“ — „Piołun i gwiazdy“, 1923; „Kamiennaja lubow“ — „Kamienna miłość“, 1925.

Raisa Bloch

„Moj gorod“ — „Moje miasto“, 1928; „Tiszina“ — „Cisza“, 1935.

Zofia Pregel.

„Razgovor z pamiatiju“ — „Rozmowa z pamięcią“, 1935;
„Sołniecznyj proizwoł“ — „Słoneczna swawola“, 1935.

Michał Gorlin, ur. 1909.

„Putieszestwija“ — „Podróże“, 1935.

Ała Gołowina.

„Lebedinaja karusel“ — „Łabędzia karusela“, 1935.

Więczyśław Lebediew.

„Zwiozdnyj kren“ — „Gwiazdziste pochylenie“, 1935.

Emilia Czegrincewa, ur. 1904.

„Posieszczenie“ — „Odwiedziny“, 1936.

Szymon Łuckij.

„Służenije“ — „Obowiązek“, 1929.

Aleksander Ginger.

„Swora wiernych“ — „Sfora wiernych“, 1922; „Priedannost“
— „Oddanie“, 1925.

Jerzy Terapiano, ur. 1894.

„Łuczszij zwuk“ — „Najlepszy dźwięk“, 1926; „Bezsonnica“ — „Bezsenność“, 1935.

Mikołaj Ocuł, ur. 1894.

„Grad“ — „Gród“ 1923; „W dymu“ — „W dymie“, 1928;
„Wstriezca“ — „Spotkanie“, 1928.

Jerzy Mandelsztam, ur. 1908.

„Ostrow“ — „Wyspa“, 1930; „Wiernost“, 1932; „Tretij czas“
— „Trzecia godzina“, 1935.

Włodzimierz Smolenski, ur. 1901.

„Zakat“ — „Zachód słońca“, 1931.

Irena Knorring, ur. 1906.

„Stichi o siebie“ — „Wiersze o sobie“, 1931.

Anatol Szejger.

„Niebłagodarność“ — „Niewdzięczność“, 1935.

Dawid Knut, ur. 1900.

„Moim tysiączeletijam“ — „Moim tysiącleciom“, 1925; „Wto-
raja kniga stichow“ — „Druga książka wierszy“, 1928; „Pariżski-
ja noczi“ — „Noce paryskie“, 1932.

Borys Popławskij, 1903 — 1935.

„Flagi“, 1931; „Snieżnyj czas“ — „Śnieżna godzina“, 1936.

Mikołaj Gronskej, 1909 — 1934.

„Stichi i poemy“ — „Wiersze i poematy“, 1936.

Włodzimierz Dikson, 1900 — 1929.

„Stupieni“ — „Szczebile“, 1924; „Listija“ — „Liście“, 1927;
„Stichi i proza“ — „Wiersze i proza“, 1930.

Antonin Ładinskij, ur. 1896.

„Czornoje i gołuboje“ — „Czarne i błękitne“, 1931; „Sie-
wiernoje sierdce“ — „Północne serce“, 1934; „XV legion“ — „XV
legia“, 1937; „Stichi o Jewropie“ — „Wiersze o Europie“, 1937.

Wiktor Mamczenko.

„Tiażołyja pticy“ — „Ciężkie ptaki“, 1932.

Zinajda Szachowskaja, ur. 1906.

„Uchod“ — „Odejście“, 1934; „Doroga“ — „Droga“, 1935.

Eliasz Goleniszczew-Kutuzow.

„Pamiat“ — „Pamięć“, 1931.

Katarzyna Tauber.

„Odinocestwo“ — „Samotność“, 1935.

Meta Roos.

„Martowskoje sołnce“ — „Słońce marcowe“, 1936.

Jan Sawin (Sawolajnen), 1899 — 1927.

„Ładonka“ — „Szkaplerz“, 1926.

Wiera Bulicz (Vera Bull), ur. 1898.

„Majatnik“ — „Wachadło“, 1934; „Skazki“ — „Bajki“, I—II,
1931.

Leon Gomolickij, ur. 1903.

„Warszawa“, 1934; „Emigrantskaja poema“ 1936; „Cwietnik-Dom“ — „Kwietnik-Dom“, 1936; „Oda smierti“ — „Oda do śmierci“, 1937.

Jerzy Klinger, ur. 1919.

„Niebiesnyj Pług“ — „Niebiański pług“, 1937; „Żatwa Bożija“ — „Żniwa Boże“, 1937.

Konstanty Olenin.

„Preludii“ — „Preludie“, 1925.

Samuel Bart.

„Kamni... Cieni...“ — „Kamienie... Cienie...“, 1934; „Dusza w inoskazanii“ — „Dusza w przenośni“, 1935.

Borys Wołkow, ur. 1894.

„W pyli czużich dorog“ — „W kurzu obcych dróg“, 1935.

Arseniusz Niesmielow.

„Stichi“ — „Wiersze“, 1921; „Tichwin“, 1922; „Krowawyj otblesk“ — „Krwawy odblesk“, 1929.

Bazyli Fiodorow.

„Sud Warenika“ — „Sąd Warenika“, 1930; „Prekrasnaja Esmeralda“ — „Piękna Esmeralda“, 1933.

Natalija Gorodieckaja.

„Mara“, 1931.

Leonid Zurow, ur. 1909.

„Kadiet“ — „Kadet“, 1928; „Drewnij put“ — „Stary szlak“, 1934; „Otczina“ — „Ojczyzna“, 1928.

Halina Kuzniecowa.

„Utro“ — „Poranek“, 1930; „Prołog“ — „Prolog“, 1930.

Georgij (Jerzy) Pieskow (Dejsza).

„Pamiaty twojej“ — „Pamięci twej“, 1930.

W. Tiemiriaziew (pseudonim).

„Powiest' o pustiakach“ — „Opowiadanie o drobiazgach“, 1927.

Katarzyna Bakunina (Nowosiółowa), ur. 1889.

„Stichi“ — „Wiersze“, 1911; „Tieło“ — „Ciało“, 1933; „Lubow' k szestierym“ — „Miłość do sześciu“, 1935.

Jerzy Felzen (Mikołaj Frejdensztejn), ur. 1894.

„Obman“ — „Oszustwo“, 1930; „Szcastije“ — „Szczęście“, 1932; „Pis'ma o Lermontowie“ — „Listy o Lermontowie“, 1936.

Sergiusz Szarszun, ur. 1889.

„Put' prawyj“ — „Słuszna droga“, 1934; „Dołgolikow“, 1935.

Gajto Gazdanow, ur. 1902.

„Wieczor u Claire“ — „Wieczór u Claire“, 1930.

Nina Berberowa, ur. 1901.

„Poslednije i pierwyje“ — „Ostatni i pierwsi“, 1932; „Pobieditielnica“ — „Zwycięzcy“, 1932; „Czajkowskij“, 1936.

Irena Odojewcewa, ur. 1901.

„Aniël smierti“ — „Aniël śmierci“, 1928; „Izolda“, 1929.

Bazyli Janowski, ur. 1906.

„Koleso“ — „Koło“, 1930; „Mir“ — „Świat“, 1931; „Lubow' wtoraja“ — „Miłość druga“, 1935.

Jan Bołdyrew.

„Malcziki i dziewczki“ — „Chłopcy i dziewczynki“, 1932.

Marek Aggejew (pseudonim).

„Roman s kokainom“ — „Romans z kokainą“, 1936.

Włodzimierz Sirin (Nabokow), ur. 1898.

„Gornij put“ — „Górnolotny szlak“, 1921; „Grozd“ — „Grono“, 1922—23; „Maszeńka“, 1926; „Korol, dama, walet“ — „Król, dama, walet“, 1926; „Wozwraszczenie Czorba“ — „Powrót Czorba“, 1930; „Zaszczita Łużina“ — „Obrona Łużina“, 1931; „Podwig“ — „Czyn“, 1932; „Camera obscura“, 1933.

SKOROWIDZ NAZWISK

- Achmatowa, A. (Gorienko-Gumilowa) 189, 190, 193, 197, 225, 237, 348.
 Adamowicz, J. 193, 269, 336, 350.
 Afimogenow, A. 332.
 Aggejew, M. 374.
 Agniwcew, M. 340.
 Ajchenwald, J. 221, 350.
 Ajschylos 97, 131.
 Ajzman, D. 83.
 Aksakow, J. 13.
 Aksakow, S. 8, 76.
 Aksionow, J. 215, 218, 231, 284.
 Alanski, S. 230.
 Albow, M. 26.
 Aldanow, M. (Landau) 341, 342.
 Alkeusz 97, 131.
 Aleksander I, 52.
 Aleksander II, 9, 22, 53, 88, 89.
 Aleksander III, 34.
 Aleksandrowa, L. 359.
 Aleksandrowskij, B. 243, 245.
 Aleksejew, M. jen. 311.
 Altauzen, Dzek 306.
 Amfiteatrow, A. 69, 88, 89, 121, 269.
 Ammian Marcellin 107.
 Anaksagoras 119.
 Andrejew, L. 47, 70—72, 77, 85, 87, 91, 144, 148, 164, 168, 198, 201, 269, 285, 335.
 Andrejewskij, S. 21, 24, 96.
 Angelus Silesius 60, 133.
 Annienskij, I. 50, 96, 97, 153, 175—178, 184, 186—188, 191—193, 265, 359.
 d'Annunzio, G. 124.
 Antokolskij, P. 266.
 Apuchtin, A. 21, 139.
 Arcybaszew, M. 86, 269.
 Arenskij, A. 102.
 Aroszew, A. 273.
 Arsenjew, M. 61.
 Arwatow, B. 303.
 Asejew, M. 218, 219, 270.
 Asionkowa 90.
 Asz, Szałom 82.
 Auslender, S. 179, 180, 300, 340.
 Awerbach, L. 275, 301, 303, 308, 315.
 Awerczenko, A. 91, 269, 335.
 Awsiejenko, B. 13.
 Babel, I. 278, 279, 281, 284, 295, 329, 331.
 Bachmetjew, W. 247.
 Bagrickij, E. 296, 297.
 Bakchylides 97, 131.
 Bakst, L. (Rosenberg) 98, 183, 192.
 Bakunina, K. (Nowosiolowa) 369, 373.
 Balijew, N. 203.
 Balmont, K. 24, 25, 34, 88, 102, 114, 115, 117—121, 125—127, 228, 229, 269, 336, 347, 357.
 Balzac, H. de 319, 328.
 Bałakirew, M. 32.
 Bałtruszajtis, J. 128.
 Baratynskij, E. 24, 95, 116, 194.
 Barbey d'Aureville, J. 181.
 Bart, S. 362.
 Barto, A. 301.
 Basow-Werchojancew, I. 247.
 Batuszkow, K. 21.
 Batuszkow, T. 188.
 Baudelaire, Ch. 95, 110, 115, 118, 176.
 Baudouin de Courtenay, J. 175, 209, 221.
 Beardsley, A. 98.
 Bem, A. 349.
 Beketow, A. 133.
 Ben-Johnson 217.

- Benois, A. 98, 100, 101, 104, 199.
 Bestużew-Marlinskij, A. 265, 266, 300.
 Béranger, P.-J. 19.
 Berberowa, N. 371, 372, 374.
 Berdiajew, M. 30, 57, 58, 60, 69, 130, 278, 336, 345, 346.
 Berdnikow, J. 243.
 Bergson, H. 202.
 Bezymienskij, A. 305, 306.
 Bialik, Ch. 82.
 Bibik, A. 242.
 Biednyj, Demjan (Pridworow, E.) 245—247, 306.
 Bielajew, J. 90, 180.
 Bietousow, J. 226.
 Biełych, G. 309.
 Bielyj, Andrzej (Bugajew, B.) 123, 126, 128—130, 133—136, 138, 140—147, 152, 153, 159, 163, 181, 192, 200, 211—213, 215, 216, 224, 227, 229—231, 233, 252, 257, 269, 288, 308, 336, 342, 343, 346, 367.
 Bilibin, J. 99, 100, 166—168.
 Bill-Bietocerkowskij, Wł. 328.
 Bławatskaja - Faddejewa, E. 61, 142.
 Błoch, J. 230.
 Błoch, R. 248.
 Błok, A. 53, 77, 123, 126, 128—130, 133—140, 143, 145, 153, 157, 172, 184, 185, 190, 192, 196, 199, 201, 204, 216, 224, 225, 227—229, 233—235, 237, 254, 271, 336, 343, 353, 354, 360, 361, 365.
 Boborykin, P. 26, 269.
 Bobrow, S. 215, 278.
 Boehme, J. 57, 60, 133.
 Bogajewskij, K. 182.
 Bogdanow, A. (Malinowskij) 241, 242.
 Bogdanowicz, T. 180.
 Bolszakow, K. 215, 300.
 Boidyrew, D. 62.
 Boidyrew, J. 373.
 Borodin, A. 32, 102.
 Brandes, G. 66.
 Braun, M. 298.
 Briusow, W. 34, 68, 102, 103, 114—119, 121—129, 131, 133, 134, 139, 153, 160, 173, 174, 184—186, 188, 199, 224, 228, 229, 231, 234, 355.
 Browning, R. 95.
 Bucharin, M. 223, 275, 303, 321.
 Budancew, S. 285.
 Budionnyj 279, 329.
 Bugajew, M. 133.
 Bulicz, W. 359, 360.
 Bułgakow, M. 274, 327, 330.
 Bułgakow, S. 30, 56—58, 60, 69, 172, 327, 329, 336.
 Bunin, J. 166—169, 253, 256, 257, 269, 283, 287, 335, 365, 368.
 Burenin, W. 89, 90, 115.
 Burluk, D. 208.
 Burluk, Wł. 208.
 Buszajew, T. 100.
 Byron 199.
 Calderon de la Barca, Don Pedro 95, 118, 130, 175, 203.
 Chariton, B. 232.
 Chlebnikow, Wiktor (Welemir Chlebnikow) 208—214, 216—219.
 Chodasiewicz, Wł. 195, 196, 269, 336, 346, 347, 350.
 Chomiakow, A. 52, 57, 60, 94.
 Claudel, P. 181.
 Cohen, H. 135, 142.
 Coleridge, S.-T. 188.
 Corot, C. 98.
 Courbet, G. 98.
 Craig, Gordon 198, 199.
 Cwietajewa, M. (Efron) 219, 220, 269, 336, 346, 347, 354, 358, 360.
 Czaadajew, P. 52, 60, 61.
 Czajkowskij, P. 33, 98, 102, 372.
 Czapajew 304.
 Czapek, K. 162.
 Czapygin, A. 239, 300.
 Czebotarewskaja, A. 51.
 Czechonin, S. 99.
 Czechow, A. 23, 25, 36, 39—45, 71, 73, 75, 77, 83, 91, 166, 198—200, 256, 257, 274, 283.
 Czegrincewa, E. 350.
 Czerepnin, M. 101.
 Czernyszewskij, M. 8, 12.
 Czirikow, E. 81—83, 335, 339.
 Czornyj, Al. (Sasza Czornyj-Glikberg) 356.
 Czudowski, W. 133, 175, 222.
 Czulkow, J. 130, 184, 185, 300.
 Czukowski, K. 188, 221, 301.
 Czurlanis, M. 63.
 Czuzak, M. 303.
 Dalcrose, J. 202.
 Danilewskij, G. 27.
 Danilewskij, M. 15, 58, 94.

- Dante 95, 185.
 Daumier, H. 98.
 Debussy, Cl. 179.
 Degas, E. 98.
 Delmas, L. 138.
 Del Sarte 202.
 Delwig, A., bar. 21, 116, 194.
 Demidow, Al. 247.
 Diagilew, S. 97, 98 100, 101, 103,
 173, 174, 199, 206.
 Dierżawin, G. 191, 196, 219.
 Dikson, Wł. 354, 355.
 Dobrolubow, Al. 115, 116, 126.
 Dobużinskij, M. 91, 99, 170, 171,
 199.
 Dołmatowski, E. 297.
 Don-Aminado 246.
 Doronin, J. 307.
 Doroszewicz, B. 88.
 Dos Passos 319.
 Dostojewskij, M. 12.
 Dostojewskij, T. 8, 11—16, 21, 26,
 27, 43, 47, 49, 52, 57, 60, 63,
 66, 70, 71, 92, 94 105, 106, 111,
 112, 129, 130, 131, 134, 143,
 146, 148, 149, 165, 198, 230, 255,
 256, 278, 289 290, 292, 300, 319,
 328, 366, 371, 373.
 Doyle, A. Conan 87.
 Drożżin, S. 226.
 Duncan, I. 202, 238.
 Durnow, M. 115.
 Duze, E. 44.
 Dymow, Osip (Perelman, J.) 83.
 Dżingis-Chan 363.
 Einstein 278.
 Ejchenbaum, B. 222, 252, 298, 300.
 Ejsner, Al. 349.
 Ekster, A. 215.
 Erdman, B. 330.
 Erenburg, E. 276—279, 294, 317,
 321, 336, 342, 368.
 Ern, Wł. 60.
 Ertel, A. 26.
 Eurypides 97, 176.
 Faddejew, A. 305.
 Fajko, A. 329.
 Fallejew, W. 170, 230.
 Faworskij, W. 230.
 Fedin, K. 251, 256—259, 261, 263,
 317.
 Fedorczenko, Z. 152, 301.
 Felzen, J. (Frejdensztejn) 370,
 373.
 Feofilaktow, M. 116, 178.
 Fet, A. (Szenszin) 17, 25, 55, 95,
 116, 134, 136, 138.
 Filipczenko, J. 243.
 Filozofow, D. 97, 98, 104, 106, 337,
 360.
 Fiodorow, B. 366, 367.
 Fiodorow, M. 343, 344.
 Flaubert, G. 105, 328.
 Florenskij, P. 58—60, 62.
 Florowski, J. 62, 344.
 Fofanow, K. 21, 25, 113, 114, 209.
 Fokin, M. 101.
 Fomin, M. 174.
 Forain, J.-L. 98.
 Forsz, O. 292 293, 300.
 France, A. 277, 282, 342.
 Frank, Sz. 30, 69, 172.
 Fricze, W. 275, 303.
 Frunze 255.
 Furmanow, D. 304.
 Garin-Michajłowski, M. (Michaj-
 łowski-Garin) 26, 84, 309.
 Garszin, Ws. 23, 39, 40, 43.
 Gastiew, Al. 242.
 Gautier, Th. 93, 95, 184, 188, 190,
 265.
 Gazdanow, G. 371.
 George, St. 95.
 Gerasimow, M. 243, 244.
 Gerszelman, K. 358.
 Gerszenzon, M. 132, 172.
 Gilarow, A. 96.
 Ginger, Al. 351.
 Glebow, A. 327, 329.
 Gładkow, T. 248—250, 327.
 Głazunow, A. 101.
 Godunow, Borys 163.
 Goethe, J. W. v. 17, 95 124, 169,
 300.
 Gogol, M. 8, 11, 46, 49, 63, 85, 105,
 123, 141, 143, 146. 148, 149,
 152, 157, 158, 169, 200, 256, 262,
 274, 286, 287, 289, 293, 300, 326,
 330, 340.
 Goldoni, C. 199.
 Goleniszczew-Kutuzow, A. hr. 21,
 24.
 Goleniszczew-Kutuzow, El. 357.
 Gollerbach, E. 66.
 Gołodnyj, M. (Epsztejn) 310.
 Gołowin, A. 99, 202.
 Gołowina, A. 349.
 Gomolickij, L. 360, 361.
 Gonczarow, J. 13.
 Gonczarowa, N. 101.
 Gonczarowa-Wiktorowa, N. 327.

- Gorbaczow, W. 275.
 Gorbunow, J. 40.
 Gordiejew, B. (Bożidar) 215.
 Gorkij Maksym (Pieszkow, A.)
 13, 34, 44, 47, 72—79, 85—87,
 91, 104, 148, 156 159, 164, 168,
 172, 224, 225, 231, 232, 239—242,
 248, 249, 259, 278, 290, 318—321,
 329, 334, 336 337, 342, 346, 368,
 377.
 Gorlin, M. 349.
 Gorodeckaja, N. 367.
 Gorodeckij, S. 186, 192, 193, 218,
 226, 227, 235.
 Goya, Fr. 181.
 Goworucha-Otrok, J. 65.
 Gozzi, C. 169, 203.
 Grabar', I. 100.
 Grammont, M. 221.
 Grebenszczikow, J. 156, 269, 363.
 Gribojedow, A. 46, 299.
 Grieg, Ed. 141.
 Grigorjew, A. 14, 94, 95, 133, 136.
 Grigor'kow, J. 359.
 Grigorowicz, D. 41.
 Grillparzer, Fr. 136.
 Gronskij, M. 354, 361.
 Grossman, L. 300.
 Grot, M. 23, 58, 60.
 Gruzdiew, E. 251, 252.
 Grzębin, Z. 230.
 Guber, P. 300.
 Gull, Roman 340.
 Gumilow, M. 125, 184—190, 192—
 194, 197, 225, 231, 251, 265, 296,
 336, 351, 357.
 Gurewicz, L. 31, 98.
 Guro, H. (Notenberg) 210.
 Gusiew-Orenburgskij, S. 79.
- H**
 Hamsun, Kn. 27, 35, 95, 198.
 Hartmann, Ed. v. 53.
 Hauptmann, G. 47, 95, 200.
 Hegel, Fr. W. 53.
 Heine, H. 19, 137, 195, 310.
 Heraklit 133.
 Hercen, A. 9, 69, 285.
 Hérédia de, J.-M. 181, 193, 195.
 Herwegh, G. 217.
 Hessen, E. 349.
 Heziod 133.
 Hippus Z. (Anton Krajnij) 31,
 68, 69, 86, 98, 102, 104, 106,
 110, 111, 113, 126, 147, 229,
 269, 335, 337, 338, 360.
 Hoefding 142.
 Hoffman, W. 126.
- Hoffmann, E.-Th.-A. 95, 114, 201,
 203, 204, 251, 263, 289.
 Hugo, W. 195.
 Huysmans, J.-K. 95.
- Ibsen, H. 27, 35, 47, 92, 95, 105,
 107, 129, 135, 136, 141, 200,
 201.
 Ignatow, I. 209.
 Ilf, E. (Fajnsilber) 288.
 Iljin, W. 345.
 Inber, W. 294, 301.
 Irtel, P. 358.
 Iwan Groźny 163, 254.
 Iwanow, A. 170.
 Iwanow, Al. 169, 293.
 Iwanow J. 193, 195, 269, 336.
 Iwanow, Więcz. 93, 97, 114, 123,
 126, 128—133, 136, 138, 153,
 160, 174, 175, 178, 183, 189, 192,
 199, 203 215, 227—229, 336,
 357.
 Iwanow, Ws. 364.
 Iwanow, Wsiew. 251—253, 259,
 260, 284, 316, 327, 331.
 Iwanow-Razumnik, R. 94, 138,
 140, 152, 227, 233, 292, 343.
 Iwask, J. 358.
 Iwniew, Riurik (Kowalow Al.)
 209, 236.
 Izgojew, A. 172.
 Izmałow, A. 90, 221, 225.
- J**
 Jabłonowski, A. 89.
 Jakobson, R. 222.
 Jakowlew, A. 280, 281.
 Jakubinskij, L. 221.
 Jakubowicz-Mielszin, P. 246.
 Jakuszkin, P. 11.
 Janowski, B. 373, 374.
 Jarocki, Wł. 183
 Jasiński, Bruno 327.
 Jasinskij, H. 23.
 Jermak 308.
 Jerszow, P. 247.
 Jesienin, S. 192, 227, 235—239,
 254, 264, 271, 272, 303, 307,
 331.
 Jewreinow, M. 90, 147, 204, 205,
 214.
 Joyce, James 319, 370.
 Juljan Apostata 107, 108.
 Jurison, A. 359.
 Juszkiewicz, Sz. 82, 261, 279.
- K**
 Kaden-Bandrowski, J. 81.
 Kagan, A. 230.

- Kaledin, jen. 311.
 Kamienski, An. 87.
 Kamienski, B. 208—212, 214, 218,
 219, 234, 254, 326.
 Kant, Em. 59 135, 142.
 Karamzin, M. 12, 74, 180.
 Karapetian, Z. 358.
 Karpow, P. 233.
 Karsawin, L. 61, 345.
 Kasatkin, J. 239.
 Katajew, W. 278, 286, 287, 327,
 330.
 Katarzyna II 196, 293, 340.
 Katkow, M. 13, 14.
 Kawerin, B. (Zilber) 251, 263, 264.
 Kazin, B. 245.
 Kipling, R. 265.
 Kiriłłow, Wł. 243, 244.
 Kirpotin, W. 321.
 Kirsanow, Sz. 270.
 Kirszon, Wł. 330, 331.
 Kistiakowski, B. 172.
 Kleist, H. v. 48, 217.
 Klinger, J. 361.
 Klujew, M. 192, 227, 234—236, 271,
 307.
 Klusznikow, W. 13.
 Klyczkow, S. 192, 227, 235, 237,
 271.
 Kniaziw, B. 271.
 Kniażnin, Wł. 133.
 Knipper, O. 46.
 Knorring, I. 352.
 Knut, D. 353.
 Kogan, P. 275, 303.
 Kogtiow, W. 331.
 Kolcow, A. 226, 235, 306.
 Kołczak, admirał 305.
 Komarowski, B. hr. 191.
 Komissarżewskaja, W. 44, 45, 172,
 200—202, 216.
 Komissarżewskij, T. 45, 201, 202.
 Kondakow, N. 100.
 Kondratjew, A. 191, 192, 361.
 Konduruszkin, S. 80.
 Koniewskoj, J. (Oreus) 115, 116,
 126.
 Kornilow, B. 297.
 Kornilow, L. jener. 311, 340.
 Korolenko, Wł. 11, 28, 44, 73, 76—
 78, 81, 239, 240, 248, 249.
 Korowin, K. 99.
 Korsak-Zawadskij, Wł. 341.
 Kościuszko, T. 139.
 Kotlarewskij, N. 232.
 Kotlarijewska, N. 161.
 Krasiński, Z. 95, 195.
 Krasnow, P. 338, 339.
 Krawczenko, A. 230.
 Kreczetow, S. (Sokołow) 103.
 Krestowski, Ws. 13.
 Kruczonych, A. 208—212, 214.
 Kryłow, J. 246.
 Kudriaszow, M. 175.
 Kuechelbecker, W. 299.
 Kugel, A. 90.
 Kulbin, M. 209.
 Kuprin, A. 79, 80, 164, 269, 335.
 Kusikow, A. 236.
 Kustodijew, B. 99, 199.
 Kuzmin, M. 130, 169, 178—180,
 182—184, 186, 188, 189, 193,
 197, 201, 225, 227, 340.
 Kuzniecowa, H. 368.
 Kwiatkowski, A. 295.
 La Barthe, F., hr. de, 175.
 Ladow, A. 102.
 Lalewicz 174.
 Lanceray, E. 99, 189.
 Lanceray, M. 174.
 Lask 135.
 Laszko, M. (Laszczenko) 247.
 Lebedienko, A. 311.
 Lebediew, J. 327.
 Lebediew, Więcz. 350.
 Lebediew-Polanski, P. 241, 275.
 Leconte de Lisle 122, 193.
 Lelewicz, G. 275.
 Lenau, M. 216.
 Lenbach, Fr. 98.
 Lenin, Wł. (Uljanow, M.) 29, 68,
 234, 242, 246, 273, 290.
 Leonardo da Vinci 108, 112.
 Leonow, L. 288—292, 316, 327.
 Leontjew, K. 15, 16, 60, 94, 95,
 343, 345, 365.
 Lermontow, M. 105, 134, 146, 188,
 216, 287, 300, 370, 372.
 Lerner, M. 327.
 Leskow, M. 13, 14, 27, 39, 75 95,
 112, 152, 153, 155, 158, 159, 252,
 256, 257, 262, 289, 326, 365.
 Leśmian, B. 117.
 Lewin, B. 314.
 Lewitan, I. 99.
 Lewitow, A. 10, 319.
 Leźniow, J. 275, 303, 308.
 Libedinski, J. 304, 305, 331.
 Lidin, Wł. 283, 284, 317, 321, 346.
 Lipskerow, K. 195.
 Liwzic, B. 208, 209.
 Lope de Vega 95, 256.
 Lorentowicz, J. 183.

- Louys, P. 192.
 Lwowa, N. 124.
 Lwow-Rogaczewskij, W. 303.
 Ładinskij, A. 355, 356.
 Ławreniew, B. 278, 282, 283, 327.
 Łazarewskij, B. 82.
 Łochwickaja, M. (Żiber) 25, 91,
 113, 114, 209.
 Loginow, J. 243.
 Lomonosow, M. 162.
 Łopatin, L. 23, 60.
 Łozinskij, M. 193.
 Łuckij, Sz. 351.
 Ługowskoj, Wł. 297, 298, 316, 317.
 Łukasz, J. 339, 340.
 Łukomskij, Wł. 183.
 Łunaczarskij, A. 172, 199, 223, 275,
 303, 327.
 Lunz, L. 251, 256, 327.
 Machno 297.
 Maeterlinck, M. 30, 35, 49, 71, 95,
 110, 124, 129, 198, 201.
 Majakowski, Wł. 208, 209, 212—
 214, 216, 218, 234 238, 246,
 253, 264, 270, 301, 302, 305,
 325, 327.
 Majkow, A. 18.
 Makowski, S. 183.
 Mallarmé, St. 30, 95, 176, 181, 218.
 Małyszkin, A. 281, 282.
 Mamczenko, W. 356.
 Mamin-Sibiriak, D. 26, 84.
 Mamontow, S. 101.
 Mandelsztam, J. 351.
 Mandelsztam J. (Osip) 190, 191,
 217, 301, 348.
 Marco Polo 363.
 Mariengof, A. 236, 238.
 Marinetti, Fr. 207, 211, 214.
 Markiewicz, B. 13.
 Markow, E. 26.
 Markowicz (Marko-Wowczok), M.
 27.
 Marks, A. 27.
 Marszak, M. 301, 321.
 Masłow, J. 267, 268.
 Maszirow, A. (Samobytnik) 242,
 243.
 Medtner, E. 101.
 Medtner, M. 101.
 Meister Eckehardt 60.
 Mej, L. 18, 21, 133, 196.
 Mejerhold, Ws. 130, 136, 159, 172,
 200—206, 213, 324—326.
 Mendelejew, D. 34, 134.
 Mendelejewa, L. 134.
 Merezkowskij, D. 21, 24, 31, 33,
 35, 48, 68, 69, 86, 97, 98, 102,
 104—112, 114, 125, 126, 129,
 134, 153, 163, 229, 269, 335, 337,
 338, 352, 360, 369.
 Michajłowski, M. 11, 21, 28, 35,
 240.
 Miciński, Tad. 183.
 Mickiewicz, Adam 17, 18, 54, 95,
 102, 134, 139, 169, 360.
 Mikłaszewskij, K. 202.
 Mikołaj I 7, 90, 293.
 Mikołaj II 34.
 Mikulicz-Wiesielitskaja, L. 80.
 Milioti, W. 116.
 Milukow, P. 69, 88.
 Minajew, D. 90.
 Minców, S. 339.
 Minin 326.
 Minskij, M. (Wilenkin) 21, 23, 24,
 31, 93, 98, 110, 126, 269.
 Mniszek, Maryna 180, 255.
 Molière, J.-B. 199, 202.
 Mommsen, Th. 129.
 Moréas, J. 30.
 Morozowa, M. 61.
 Mstisławskij, S. 331.
 Mujżel, W. 79.
 Mundsztejn-Lolo 246.
 Muratow, P. 100, 169, 171, 269,
 336.
 Musorgskij, M. 32, 102.
 Musset, A. de 189.
 Mussolini, B. 329.
 Nadson, Sz. 20, 21, 23, 24, 25, 39,
 48, 105, 113, 114.
 Nagrodskaja, H. 87.
 Najdionow, S. (Aleksejew) 83.
 Nalepiński, Tad. 183.
 Nałkowska, Z. 81.
 Napoleon I 341.
 Narbut, J. 99.
 Narbut, Wł. 267.
 Nasimowicz, Al. 329.
 Natorp, P. 135, 142.
 Nawrockij (N. A. Wrockij) 234.
 Nieczajew, M. 244.
 Neldichen, S. 193.
 Niedobrowo, M. 133, 175, 222.
 Niekrasow, M. 12, 19, 20, 136, 145,
 214, 234, 246, 306, 319.
 Niemirowicz - Danczenko, Wł. 18.
 32, 46, 99, 198, 200.
 Niesmiełow, Ars. 364.
 Niestierow, M. 99.

- Nietzsche, Fr. 30, 60, 63, 66, 70,
 92, 93, 98, 102, 110, 114, 129,
 133, 135, 136, 142, 199.
 Niewierow, Al. (Skobelew) 249,
 250, 301, 326.
 Nikiforow, J. 247, 249.
 Nikitin, J. 19, 226, 239.
 Nikitin, M. 251, 252, 260, 261.
 Nizowoj, P. (Tupikow) 248.
 Noakowski, St. 174.
 Novalis (Fr. v. Hardenberg) 95,
 131.
 Nowikow, M. 293.
 Nowikow-Priboj, Al. 248, 249,
 301.
 Nuwel, W. 98.
 Nyrop, E. 221.

 Obradowicz, S. 243, 245.
 Ocup, M. 194, 351, 366.
 Odojewcewa, I. 194, 269, 336,
 372—374.
 Odojewskij, Wł. ks. 15, 171, 260.
 Ogniw, M. (Rozanow, M.) 308,
 309, 373.
 Olenin, K. 361.
 Olesza, J. 312—314, 332.
 Oliger, M. 81.
 Olminskij, P. 275.
 Orieszin, P. 227, 233, 234, 237.
 Orzeszkowa, E. 95.
 Osorgin, M. (Iljin) 169—171, 230,
 336.
 Ostroumowa-Lebediewa, A. 99.
 Ostrowskij, A. 32, 46, 101, 199.
 Owidiusz 96.
 Owsianiko-Kulikowski, D. 221.

 Panajew, J. 12.
 Panfilow, E. 307.
 Panfiorow, T. 312.
 Pantelejew, L. 309.
 Paracelsus 60.
 Parnok, Z. 195.
 Pasternak, B. 216—219, 266, 270
 294, 301, 317, 333, 336, 346.
 Pater, W. 170.
 Paweł I 181.
 Pawlenko, P. 316.
 Pawłowicz, N. 194.
 Peretiatkowicz 174.
 Perewierziew, W. 223, 299.
 Peterson, M. 222.
 Petrarka 131.
 Petrow, D. 175.
 Petrow, E. 288.
 Petrow-Wodkin, K. 99.

 Petrowskij, M. 222.
 Piast, Wł. (Pestowski) 133, 185,
 196.
 Picasso, Pablo 207.
 Pieskow, Jerzy (Dejsza) 368.
 Pilniak, B. (Wogau) 252—257,
 260, 272, 276, 283, 288, 289,
 300, 308, 315, 317, 333, 343,
 346.
 Pilskij, P. 350.
 Pindar 131.
 Piotr I 52, 108, 162, 163, 254, 265,
 293, 343.
 Piotr III 293.
 Piotrowskij, Wł. 348.
 Pisarew, D. 9.
 Pisemskij, A. 13.
 Platon 56.
 Plechanow, J. 23, 28, 223.
 Pleszczejew, A. 19, 21.
 Podjaczew, Sz. 239.
 Poe, E.-A. 71, 95, 96, 114, 118,
 125, 263.
 Pogodin, M. 332.
 Polakow, S. 103.
 Polarnyj, A. 331.
 Polenowa, H. 99, 100.
 Poletajew, M. 245.
 Poleżajew, A. 21.
 Poliwanow, E. 221.
 Połonskaja, E. 251, 252, 264.
 Połonskij, J. 17, 21.
 Pomiłowski, M. 9.
 Pomorskij, A. 243.
 Popławskij, B. 353, 354.
 Porzeziński, W. 222.
 Potebnia, A. 221.
 Pregel, Z. 348, 350.
 Priszwin, M. 153—157.
 Prokofjew, A. 307.
 Prokofjew, S. 101, 204.
 Pronin, B. 203.
 Proust, M. 319, 370.
 Prus, Bol. 95.
 Prutkow, Koźma 18, 55, 90.
 Przerwa-Tetmajer, K. 183, 195.
 Przybyszewski, St. 35, 71, 72, 81,
 95, 117, 125, 201.
 Pugaczow, E. 209, 211, 234, 254,
 265, 293, 295, 300.
 Puszkin, A. 8, 9, 12, 14, 21, 24,
 26, 36, 54, 55, 85, 92, 95, 105,
 116, 121, 124, 125, 133, 134,
 139, 141, 146, 153, 162, 183,
 191, 194, 199, 226, 229, 247,
 267, 299, 300, 306, 319, 333, 340,
 352, 356, 360, 377.

- Rabelais**, 184.
Rachmaninow, S. 101, 102.
Radek, K. 275, 303, 321.
Radimow, P. 227.
Radiszczew, A. 293.
Radłow, M. 262.
Radłow, S. 324.
Radłowa, A. 193, 194.
Rafałowicz, S. 196.
Raskolnikow, T. 327.
Ratgaus, T. 349.
Razin, Stieńka 209, 211, 234, 254, 265, 295, 300.
Régnier, H. de 177, 179, 181, 184, 191.
Reinhardt, Max 199.
Remizow, A. 66, 91, 130, 145—157, 159, 201, 211, 225, 228, 237, 252, 254, 256, 257, 262, 269, 288, 336 346, 355, 358, 365, 367, 368, 370.
Remizow, M. 91.
Remizowa-Dowgieńko, S. 151.
Renoir, P.-A. 98.
Repin, E. 33.
Reymont, Wł.-St. 81, 195.
Reznikowa, N. 364.
Riabuszinskij, M. 103, 135.
Richepin, J. 95.
Rickert, H. 135, 142.
Rieszetnikow, T. 10, 319.
Rilke R.-M. 95, 126, 217.
Rimbaud, A. 95, 353.
Rimskij-Korsakow, M. 32, 101.
Rittenberg, S. 359.
Rodionow, J. 173.
Roerich, M. 62, 101, 205, 363.
Rogowicz, W. 183.
Romanow, J. (Rey) 67.
Romanow, P. 286.
Romaszow, B. 328.
Roos, M. 358.
Rossetti, D.-G. 95.
Rostowcew, M. 130.
Rozanow, B. 15, 63, 67, 102, 104, 115, 129, 147, 148, 151, 169, 229, 237, 252.
Roźdestwiskij, Ws. 265, 266, 268, 377.
Ruskin, G. 110.
Rutebeuf 137.
Ruysbroeck Admirabilis 60, 133.

Sabaniejew, L. 102.
Sabasznikow 302.
Sadofjew, E. 242, 243.
Sadownikow, D. 20, 234.

Sadowskoj, B. 180, 181.
Sajanow, B. 306, 307.
Salias de Tournemire, E. hr. 27.
Sałytkow M. (Szczedrin) 10, 49, 159.
Sannikow, G. 245, 316.
Sapfo 97, 131.
Sapunow, M. 201.
Sawickij, P. 344, 345.
Sawin, J. (Sawolajnen), 359.
Sawinkow, B. (W. Ropszin) 68, 86, 285, 332, 340.
Sawicz, O. 292.
Schelling, Fr.-Wilh. 53, 57.
Schiller, Fr. v. 201.
Schopenhauer, A. 17, 30, 53, 142.
Scott, W. 27.
Sejfullina, L. 279, 280, 284, 301, 327, 331.
Selwinskij, E. 294—297, 317, 346.
Semionow, S. 281.
Semionow, Wł. 248.
Semionow-Tianszanskij, W. 359.
Serafimowicz, A. (Popow) 84.
Sergejew-Censkij, S. 164, 165, 300.
Sezeman, W. 345.
Sękowski, J.-J. (Baron Brambäus) 12, 171, 263.
Shakespeare, W. 46, 184, 199.
Shelley, P.-B. 114, 118.
Sidorow, W. 297.
Sienkiewicz, H. 95.
Sieroszewski, W. 81.
Sierow, Al. 102.
Sierow, W. 99.
Sievers, Ed. 221.
Siewierianin, J. (Łotariow) 25, 209, 210, 225, 236, 269, 358.
Sirin, Wł. (Nabokow) 374—377.
Skabczewskij, A. 221.
Skitalec (Petrow, St.) 79.
Skriabin, A. 62, 63, 101, 102, 172, 216.
Słepcow, B. 9.
Słepuszkina, T. 226.
Sładkopiewcew, W. 40
Sławin, L. 331.
Słonim, M. 351.
Słonimskij, M. 251, 261, 263, 301.
Słowacki, Jul. 95.
Słuczewskij K. 24, 25, 29.
Smolenskij, Wł. 352.
Sofokles 96.
Sołogub, T. 25, 47—51, 80, 98, 102, 210, 225, 228, 367.
Sołojow, S. 53, 128, 129, 134.

- Sołowjow, Wł. 22, 23, 27, 36, 53—
 61, 69, 89, 92, 94, 97, 102, 115,
 123, 128, 130, 134, 138, 141, 142,
 185.
- Sołowjow, Ws. 27, 53.
 Sołowjowa, P. 53.
 Somow, K. 99, 120, 130, 201.
 Spengler, O. 15, 58, 278.
 Stalin, J. 318, 320.
 Stanisławskij, K. (Aleksejew) 18,
 32, 45—47, 75, 76, 82, 83, 97,
 130, 173, 198, 200, 203, 205.
- Staniukowicz, K. 26, 248.
 Stasiulewicz, M. 12.
 Stasow, W. 98, 103.
 Steiner, Rud. 61, 142, 144, 181.
 Steinlen, T. 98.
 Stelleckij, B. 101.
 Stendhal (Beyle, H.) 299, 319.
 Stiekiłow, J. 172.
 Stirner, M. 30.
 Stolica, L. 226.
 Strachow, M. 14, 15, 60, 65, 94.
 Strawinskij, I. 101.
 Strindberg, A. 95, 129, 196.
 Strossmayer, arc. 53.
 Struwe, M. 193, 194.
 Struwe, P. 29, 30, 33, 34, 69, 172,
 173, 338.
- Sudejkin, S. 203.
 Surguczow, E. 83.
 Surikow, B. 33, 226, 244, 288.
 Surkow, A. 307.
 Suwczinskij, P. 344.
 Suworin, A. 41, 66, 88—90.
 Swedenborg 60, 133.
 Swiatopołk-Mirskij, D. ks. 345,
 346, 350.
- Swiencickij, W. 60.
 Swietłow, M. 309, 310.
 Swinburne, A.-Ch. 95.
 Swirskij, A. 247.
 Sytin, J. 88.
 Szachowskaja, Z. ks. 357.
 Szaginian, M. 271, 272, 278.
 Szarszun, S. 37, 377.
 Szczepkin, M. 200.
 Szczerba, L. 221.
 Szczerbakow, M. 364.
 Szczerbina, M. 18, 90.
 Szczogolew, P. 163, 327.
 Szeller-Michajłow, A. 9.
 Szengeli, J. 195.
 Szernwał, Aurora 267.
 Szerszeniewicz, W. 209, 231, 236—
 238.
- Szerwinskij, S. 300.
 Szestow, L. (Szwarcman) 66, 67,
 102, 110, 336.
 Szewcow, A. 297.
 Szewczenko, T. 18, 306.
 Szirijawiec, A. (Abramow) 227.
 Sziszkow, W. 153 155—157, 301,
 326.
 Szkapaskaja, M. 271, 317.
 Szkłowski, W. 221, 251, 252, 270,
 278, 298, 336, 342.
 Szkulow, F. 244.
 Szkwarkin, W. 330.
 Szmelow, J. 165, 166, 269, 335,
 339.
 Szołochow, M. 310, 311.
 Szperk, T. 67.
 Sztejger, A. 332, 353.
- Tairow, A. 205, 206, 326.
 Tan, Wł. (Bogoraz) 81.
 Taniejew, S. 101, 102.
 Tatarinow, Wł. 363.
 Tatlin, A. 231.
 Tauber, K. 357.
 Teffi, N. (Buczynska) 91, 335.
 Terapiano, J. 351, 352.
 Ternawcew, F. 35.
 Terpigorew-Atawa, S. 26.
 Tichon, arc. 56.
 Tichonow, M. 163, 217, 251, 252,
 254, 264—266, 268, 297, 298,
 301, 316, 317, 321.
- Tiemiriaziew, W. 368, 369.
 Tiutczew, T. 17, 54, 95, 116, 129,
 182, 190, 191, 210, 245.
- Tołstaja, O. 300.
 Tołstoj, Aleksy Konstantinowicz,
 hr. 18, 46, 54, 55, 90, 192, 200.
 Tołstoj, Aleksy Nikołajewicz, hr.
 153 159, 160—164, 269, 300,
 327, 336, 337, 339.
 Tołstoj, L. hr. 8, 11, 14, 16, 21, 22,
 35, 39, 43, 44, 52, 60, 61, 70, 72,
 76, 77, 80, 87, 105, 106, 112,
 162, 274, 305, 311, 328, 371, 374.
- Tomaszewskij, B. 175, 222, 298.
 Toussaint-Louverture 299.
 Tretjakow, S. 270.
 Tretjakow, W. 358.
 Trockij, L. (Bronsztejn) 242, 275,
 276, 303, 314.
- Trubeckoj, E. ks. 58, 60.
 Trubeckoj, M. ks. 344, 346.
 Trubeckoj, S. ks. 58.
 Tuhan-Baranowski, M. 30.

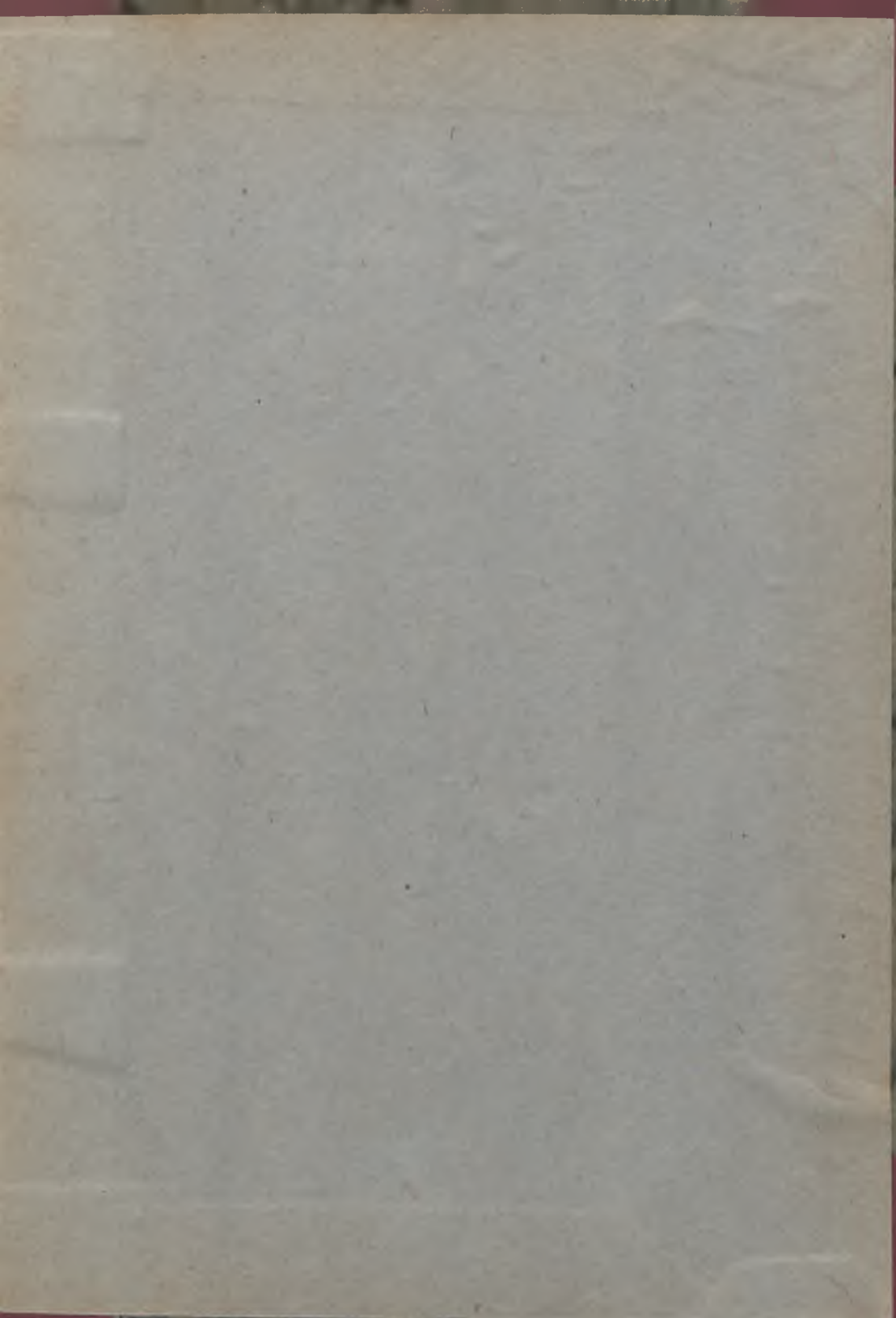
- Turgeniew, I. 8, 15, 17, 21, 26, 27,
 43, 45, 46, 74, 138, 146, 166,
 168, 169, 199, 319, 328.
 Turgeniewa, A. 142.
 Tynianow, J. 267, 298, 299, 340.
- Uspienski, G. 12.
 Uspienski, M. 9, 100.
 Utkin, J. 307.
- Vergiliusz 55, 124.
 Verhaeren, E. 122, 181, 243.
 Verlaaine, P. 30, 48, 50, 95, 118, 121,
 122, 124, 176, 184.
 Viélé-Griffin, Fr. 202, 218.
 Villon, Fr. 184, 276.
- Wachtangow, E. 324—326.
 Wagner, R. 60, 98, 101, 199.
 Wagramow, T. 331.
 Wasiljew, P. 297.
 Wasnecow, W. 99, 100, 101.
 Wedekind, Fr. 201.
 Wejdle, W. 350.
 Wejner, P. 104.
 Wejninger, O. 86, 87.
 Wells, H.-G. 158, 278.
 Wengierow, S. 221.
 Wengierowa, Z. 237.
 Werbickaja, A. 87.
 Werchowski, J. 133, 194.
 Weresajew, W. (Smidowicz) 84,
 85.
 Wernadskij, G. 9, 345.
 Weselowski, A. 96, 175.
 Whistler 98.
 Whitman, W. 243.
 Wiazemskij, P. ks. 26.
 Wierzicki, St. 183.
 Wiesiołyj, Artiom (Koczkurow,
 M.) 308, 346.
 Wietlugin, W. 364.
 Wilde, Osc. 35, 93, 95, 114, 124,
 218.
- Wilken, A. 359.
 Winogradow, A. 299.
 Wiszniewskij, Ws. 329.
 Włodzimierz Św., 355.
 Wolin, M. 364.
 Wolkenzstejn Wi. 326.
 Wolnow, J. 239.
 Wołkonskaja, Z. ks. 169.
 Wołkonski, S. ks. 202.
 Wołkow, B. 363.
 Wołkowyski, M. 232.
 Wołochowa, N. 136.
 Wołoszin, M. (Kirienko) 181, 182,
 184, 234, 362.
 Wołynskij, A. (Flekser) 31, 34, 35,
 98, 110, 111, 112, 232.
 Woronski, A. 275, 303, 314.
 Wrangel, M. bar. 173.
 Wrubel, M. 99.
 Wundt, W. 142.
- Zajaickij, S. 287.
 Zajcew, B. 168, 169, 171, 230, 231,
 269, 283, 336.
 Zamiatin, E. 153, 156—159, 231,
 251, 257, 259, 283, 288, 315, 326,
 327, 368.
 Zasodimskij, P. 10.
 Zielinski, K. 294.
 Zieliński, T. 96, 97, 130, 175.
 Zienkiewicz, M. 267.
 Zimin, A. 202.
 Zinowjewa-Annibał, L. 131.
 Złatorackij, M. 10.
 Zorgenfrej, W. 271.
 Zoszczenko, M. 40, 251, 252, 261,
 262, 286, 289, 316.
 Zubow, hr. 298.
 Zurow, L. 368.
- Żarow, A. 306, 327.
 Żeromski, St. 81, 183.
 Żirmunskij, W. 222, 298.
 Żukowski, B. 35, 134, 185, 191.



SPIS RZECZY.

	Str.
I. Na przełomie dwu epok	7
II. Nastroje zmierzchu i pesymizmu. — Nowy kie- runek w sztuce teatralnej	38
III. Prądy religijne i filozoficzne	52
IV. Dramat symbolistyczny i powieść realistyczna. — Dziennikarstwo. — Humor i satyra	68
V. Modernizm i początek symbolizmu	92
VI. Symbolizm	113
VII. Symbolizm i mistycyzm	128
VIII. Proza rytmiczna i neorealistyczna	146
IX. Koniec symbolizmu i akmeizm	172
X. Teatr	198
XI. Futuryzm i inne kierunki poezji. — Teoria lite- ratury i formalizm	207
XII. Wojna światowa. — Poezja włościańska. — Ima- zynizm. — Proza włościańska. — Rewolucja	224
XIII. Literatura proletariacka „Proletkultu“ i „Kuz- ni“. — „Bractwo Serapiona“. — Przedrewolu- cyjna tradycja w twórczości poetyckiej	241
XIV. Przełom na progu nowego pięciolecia. — „Lef“. — „Współwędrowcy“. — Konstruktywizm. — — „Opojaz“. — Romanse historyczne i bio- grafie upowieściowane. — Literatura dla dzieci	269
XV. Ruch literacki 1924—29. — Pięciolecie industria- lizacji i kolektywizacji. — Zamówienie so- cjalistyczne. — Związek pisarzy sowieckich i pierwszy zjazd	302
XV. Teatr rosyjski po rewolucji 1917 r. — Repertuar. — — Przeszłość a terażniejszość. — Zagadnie- nia dnia jutrzejszego	322
XVII. Literatura emigracji. — Ośrodki literackie. — Pesymizm. — Wpływy obce	335
Dane bio-bibliograficzne. — Skorowidz nazwisk.	





PEDAGOGICZNA
BIBLIOTEKA
WOJEWÓDZKA

Gdańsk-Wrzeszcz
Al. Gen. J. Hallera 14



15689

Nie wypożycza się
do domu