

# Luiza Olander

---

## Хронотоп "поля боя" в структуре романов "Żółty krzyż" Анджея Струга и "Тихий Дон" Михаила Шолохова

---

Acta Polono-Ruthenica 14, 189-198

---

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Luiza Olander  
Łuck

## Хронотоп „поля боя” в структуре романов *Żółty Krzyż* Анджея Струга и *Тихий Дон* Михаила Шолохова

Гуманистическая концепция польского писателя Анджея Струга (Тадеуша Галецкого), нашедшая отражение в трилогии *Żółty Krzyż* (1932–1933), со всей глубиной может быть осмыслена только тогда, когда учитывается весь контекст художественной литературы, посвященной Первой мировой войне, когда принимаются во внимание существующие межтекстовые *связи/переключки* (интертекстуальность), которые раскрываются при сопоставлении произведений о „потерянном поколении” – Э.-М. Ремарка, А. Барбюса, Р. Олдингтона, Е. Бландена, З. Сосуна, с одной стороны, и М. Шолохова, А. Веселого М. Гарецкого и др., с другой.

А. Струг, отстаивая человеческую жизнь как наивысшую ценность, будучи созвучен с крупнейшими писателями, разоблачавшими преступность Первой мировой войны, внес своим романом *Żółty Krzyż* неоценимый вклад в сокровищницу передовой гуманистической мысли.

Его, как и многих других европейских писателей, обвиняли в пацифизме<sup>1</sup>. Однако, на наш взгляд, так называемый, пацифизм А. Струга не совсем корректно принимать за идейный недостаток его романа. Антивоенная струговская позиция, глубоко уходящая своими корнями в гуманистическую традицию польской и русской литературы, во многом соотносится, прежде всего, со взглядами С. Жеромского (*Popioły*), Л. Толстого (*Война и мир*) и М. Шолохова (*Тихий Дон*). К А. Стругу с полным основанием можно отнести суждения Г. Маркевича, высказанные ученым при анализе *Popiołów*: „Przed Żeromskim, – пишет польский литературовед, – nikt z pisarzy polskich z taką konsekwencją nie odstąpił groźnego oblicza wojny [...]”<sup>2</sup>. Отметив, что автор романа со всей силой правды показывает то тяжелое бремя, каким ложится война на плечи простых

<sup>1</sup> L. Żuliński, Posłowie, [w:] A. Strug, *Żółty krzyż*, т. 3, с. 297–308.

<sup>2</sup> H. Markiewicz, *Prus i Żeromski. Rozprawy i szkice literackie*, PIW, Warszawa 1964, с. 317.

людей, ломая их судьбу, Г. Маркевич одновременно подчеркнул: „*Popioły* – ta najprawdziwsza chyba polska książka o wojnie nie jest jednak zapowiedzią literatury pacyfistycznej”<sup>3</sup>.

А. Струг писал о другой по своему характеру войне. Писатель не дожид до того трагического 1939 г., когда нацистская машина обрушила всю свою мощь на Польшу и оккупировала ее. Однако нет никакого сомнения в том, что если бы к тому времени, когда, говоря словами К. Симонова, „речь шла не просто о тех или других действительных или мнимых государственных интересах, а о самом существовании – о гибели или спасении отечества”<sup>4</sup>, А. Струг был жив, он стал бы в ряды его защитников. И это, как и у Л. Толстого, не вступило бы в противоречие с неприятием войны польским писателем. Не случайно „wszechpotężny humanizm Lwa Tołstoja, który legł u podstaw powatorstwa artystycznego *Wojny i pokoju*”<sup>5</sup> находит свой отклик в творчестве и А. Струга, и М. Шолохова.

Цель статьи состоит в том, чтобы через поэтику романов *Żółty Krzyż* А. Струга и *Тихий Дон* М. Шолохова охарактеризовать только один момент в их художественной системе – изобразительно-выразительную функцию образа *поля боя после сражения*, подчеркнув одновременно типологические сближения и своеобразие антивоенных и гуманистических концепций польского и русского писателей.

Сопоставление этих двух произведений не случайно и интересно тем, что *Żółty Krzyż* и *Тихий Дон*, взятые вместе как своеобразный единый текст, охватывают все *пространство* Европы времен Первой мировой войны и – через художественные образы нашего *макромира* (реального мира нашей планеты и солнечной системы) в его взаимодействии с *мегамиром* (Космосом) и *микромиром* (миром элементарных частиц) – раскрывают разные формы отражения масштабного кризиса, который охватил все сферы человеческого существования, накладывая неизгладимый отпечаток на души и судьбы людей.

Для достижения поставленной цели необходимо сосредоточить внимание на смыслообразующей роли такого образа *времени/пространства*, как *поле боя после сражения* в системе художественного целого трилогии *Żółty Krzyż* и в произведениях других авторов, прежде всего в романе-эпопее М. Шолохова *Тихий Дон*.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> К. Симонов, *Читая Толстого*, [в:] idem, *Сегодня и давно*, Сов. писатель, Москва 1980, с. 292.

<sup>5</sup> В. Біалокозович, *Lew Tołstoj w percepcji i świadomości twórczej pisarzy polskich*, [в:] idem (red.), *Lew Tołstoj i kultury słowiańskie*, Wyd. UWM, Olsztyn 2005, с. 125.

Образ *поля боя после сражения* часто используется не только в литературе, но и в изобразительном искусстве. Широко известна своим обобщенно-философским, символическим смыслом картина В. Верещагина *Апофеоз войны*, в которой на поле боя изображена пирамида из человеческих черепов. Однако верещагинская картина статична и представляет собой эпилог военных событий. А в динамичных описаниях А. Струга и М. Шолохова *поле боя после битвы* – это *пространство* страдания и гибели всего живого в протяженности времени, *пространство*, находящееся на границе между многочисленными кровопролитными сражениями. И несмотря на определенное различие задач, которые эти писатели ставили перед собой, межтекстовые связи их произведений выражали авторскую согласованность во взглядах на войну как на *противоестественное дело* (Л. Толстой).

Разнообразие шолоховской и струговской поэтик изображения *поля боя после битвы* подчеркивает глубину трагедии единичного – физического и духовного – существования человека и народов в целом.

Существенную роль в раскрытии замысла произведений обоих авторов играет неодинаковое месторасположение картины *поля боя* в структуре художественного целого. Его различие объясняется своеобразием концептуальных подходов А. Струга и М. Шолохова к художественному осмыслению изображаемой ими эпохи: не случайно в романе *Żółty Krzyż* описание *поля боя после сражения* расположено в самом начале повествования, а в *Тихом Доне* – в цепи событий.

Открывая роман *Żółty Krzyż* картиной *поля боя после сражения*, А. Струг создал обобщенный образ изуродованной земли и умерщвления всего живого на обширном пространстве Европы<sup>6</sup>. Особенность

---

<sup>6</sup> Тут А. Струг созвучен с поэмой В. Маяковского *Война и мир* (1915–1916), где поэт, обыгрывая военную терминологию: *театр военных действий*, – мир представил Колизеем, на арене которого „бьются / государством в государство / 16 отборных гладиаторов” (В. Маяковский, *Война и мир*, [в:] *idem, Стихотворения*, Библиотека поэта, Сов. писатель, Москва 1955, т. I, с. 167):

Сегодня  
заревом в земную плешь она,  
кровавая толп ропот,  
в небо  
лострой подвешена  
целяя зажженная Европа.

При сопоставлении этих произведений метафорический образ *Европы как арены сражений* у В. Маяковского конкретизируется натуралистично-реальными деталями А. Струга.

експрессионистической стилистики этого произведения проявляется в том, что в нем пространство, на котором господствует Смерть, одновременно и изображается, и переживается:

Okrywała noc wszystkie okropności tych miejsc i dała odpocznienie zmordowanej ziemi, i zdawało się teraz, że już na zawsze, na wieki wieczne tutaj noc bezceństwa, bohaterstwa i zbrodnie, które szalały tu bez przerwy, bez wytchnienia w ciągu trzech nocy, trzech dni. Niepodobna, by za tym razem o swojej godzinie, jak co dnia, podniosło się jutrzejsze słońce, żeby się obnażyła bezwstydnie jakoś prawda niemożliwa, potępiona i przeklęta. Po tym, co się tu [тут и дальше выделено мною – Л.О.] działo, nie może odczuć i nie powinien żyć na nowo splugawiony obszar ziemi<sup>7</sup> ( I, 8).

Эта часть струговского военного пейзажа говорит о динамичности сменяемых друг друга душевных состояний нарратора: поэтическая и суггестивная, насыщенная невыразимыми переживаниями интонация, которая сопровождает начальное описание наступающей ночи: „Zapadał zmierzch i na chwilę opanowała świat straszliwa cisza”, – переходит в ярость.

У М. Шолохова такой ярости нет. Его описание *поля во время* одного боя под деревней Свинохи *и после него* пронизано щемящей тоской по утраченным жизням (это сквозной мотив его творчества). Но и его текст, который не содержит гневно экспрессивных и оценочных слов – *bezceństwo, zbrodnia, bezwstydnie, potępiona, przeklęta*, как это наблюдается в лирическом отступлении у А. Струга, – тоже заставляет ужаснуться и осознать преступное безумство мировой бойни. И, несмотря на различие тональностей, стилистика и *Тихого Дона*, и романа *Żółty Krzyż* является адекватной формой выражения решительного антивоенного протеста.

У М. Шолохова тоже есть переключки с поэтикой В. Маяковского. Оба писателя отталкиваются от словосочетания высокого стиля *до последней капли крови*, перефразируют его и, снижая тональность, усиливают тем самым изображение народной трагедии. Ср.

В. Маяковский, <i>Война и мир</i>	М. Шолохов, <i>Тихий Дон</i>
Никому не ведомо дни ли, годы ли, с тех пор как <i>на поле</i> первую <i>кровь</i> войне отдали, в чашу земли <i>сцедиw по капле</i> (I, 174).	<i>Из шестнадцати волн докатились три последних [...] стекали обратно ручейками, каплями [...]</i>

<sup>7</sup> A. Strug, *Żółty Krzyż*, LSW, Warszawa 1978, т. 1–2, сс. 587; т. 3, сс. 308. Ссылки на это издание будут даны с указанием тома и страницы.

Мастерство типизации А. Струга проявляется уже в том, что он единичное сражение, продолжающееся в течение трех дней и трех ночей (*w ciągu trzech nocy, trzech dni*), в последующих частях текста вставляет в бесконечную цепь кровопролитных битв, называя те места, где они происходили (I, 28, 35; II, 359–360 и т.д.). Этой задаче – хотя и не только ей – служит сначала память von Sendena о боях, участником которых он был, – *nad Marną, pod Lombarddyde, nad Izerą, pod Gorlicami, w Karpatach, nad Dniestrem, na pozycjach Gallipoli, w fortach Dardanelów, pod Arras, na Chemin Dames, nad Sommą* и т.д. (I, 28). И после каждого из них оставалось *поле*, подобное тому, картиной которого открывается *Żółty Krzyż* – *поле*, усеянное трупами и одиноко умирающими в муках солдатами.

Однако такое уподобление не устраняет особенного. А особенным по своей значимости описанное в начале романа *поле после боя* является, в первую очередь, для находящихся на границе жизни и смерти его героев. Не где-нибудь, а на этом *поле* поручик von Senden осознал, что к нему только „*teraz, przed samym końcem, przyszło jasnovidzenie*” (I, 28), а его противник – капитан Déspraix, которого он шел убивать, из последних сил старается помочь ему исповедаться. У обоих произошел в душе пока еще неосознанный до конца перелом: не врага – вдруг! – они увидели друг в друге, а человека. И вместе с тем оба ощутили преступность войны, а в их кризисном сознании возник вопрос о смысле жизни:

Człowiek nie żyje samą wojną, człowiek pracuje, kocha, myśli, tworzy, człowiek wielki, wspaniały, dosięga boskości w sztuce, w wiedzy [...] (I, 28).

Особым предстало это *поле* и для реципиента романа *Żółty Krzyż*, ибо теперь, когда *оно* было показано в широком контексте войны, Европа была со всей очевидностью увидена огромным кладбищем. Теперь лексема *tu* (тут) распространилось на все европейское пространство, к которому будут обращены вопросы трансцендентного характера, вырвавшиеся из глубин страдающей души и выраженные в экспрессивной форме:

Czyż wyginęło już i marło wszystko, co żyło? W przenikliwie napiętej cichości lada chwila odezwie się nad pobojowiskiem czyjś głos olbrzymi, nadludzki. Wypowie się gromowe słowo gniewu bożego czy szyderyczy jak wycie pocisku śmiech szatana? (I, 8).

Очевидно, что и структура и стилистика этого фрагмента в целом были продиктованы тем, что писатель во главу угла поставил отдельного

человека. И, как писал Я. Пешахович: „Struga mniej interesowały przemiany światopoglądowe i społeczne, które na zakończenie wojny doprowadziły do rewolucji w Rosji, wrzenia w Niemczech, radykalizacji nastrojów w innych państwach walczących. Prezentuje losy jednostek [...]”<sup>8</sup>.

М. Шолохов, которого судьбы личностей тоже интересовали, все же таким путем не шел, потому что одну из главных задач писатель видел в том, чтобы показать, как мировая война перешла в русскую революцию, и проследить последствия не только войны, но и революции, отразившиеся на жизни и внутреннем мире донского казака. Вот почему и образ *поля боя после боя*, представляя собой лишь один из фрагментов восточного фронта Первой мировой, в романной структуре *Тихого Дона* был поставлен в иную позицию по отношению к другим эпизодам. В *Тихом Доне* сцена *поля боя после сражения*, в отличие от романа *Żółty Krzyż*, не выполняет роли энсипита. А в тексте А. Струга она – код, в котором в концентрированном виде, как в целостном поэтическом образе, содержится основной анти-военный пафос произведения. В определенном смысле эта начальная сцена может существовать и самостоятельно.

Различны подходы польского и русского писателей к функциональному назначению времени как составной части хронотопа в сцене *поля боя после боя*.

В связи с тем, что А. Струг, согласуясь со своими художественными задачами, акцентирует внимание на переживании героями жуткого и безмерного пространства, в его романе минута равняется бесконечности. Детальное описание физических и духовных мучений засыпанных землей и контуженных французского капитана Déspraix и немецкого поручика von Sendena, эта остановка времени и создает впечатление бесконечности („długo, bez końca...”) страдания, которое символизирует безнадежность: „O Boże, niechże się to raz skończy... Nie, tego nikt nie wytrzyma... O gerechter Gott... Erbarme dich...” (I, 10–12).

В отличие от струговского романа, в *Тихом Доне* время (*один день*) между наступлениями и само пространство (*верста в поперечнике*), где шли в беспрестанную атаку волнами стрелки Туркестанского корпуса во время успешного (!) Брусиловского прорыва на Волыни, сжато до предела. Однако такое ограничение, в конечном счете, тоже вызывает ощущение чего-то бесконечного:

---

<sup>8</sup> Ibidem, т. I, с. 8.

**На пространстве с версту в поперечнике** на супесной изуродованной земле вихрем рвались черные столбы разрывов, и волны наступающих дробились, вскипали, брызгами рассыпались от воронок и все ползли, ползли. [...] Из **шестнадцати волн докатились три последних**, а от изуродованных проволочных заграждений, поднявших к небу опаленные укрепления на скрученной проволоке, словно разбившись о них, **стекали обратно ручейками, каплями...**

**Девять с лишним тысяч** жизней выплеснули в тот день на супесную невеселую землю неподалеку от деревни Свинохи.

Через два часа наступление возобновилось снова. [...] офицер крикнул: „В ружье!” – казаки повскакали [...]

Шли, подбадривая друг друга шутками. Кто-то насвистывал.

На **небольшой прогалине** наткнулись на **длинную стежку трупов**. Они лежали внакат, плечом к плечу, в различных позах, зачастую непристойных и страшных. [...] Сотня шла в нескольких шагах от трупов. От них уже тек тяжкий, сладковатый запах мертвечины. „[...] казаки, изломав ряды, надвинулись ближе к трупам, снимая фуражки, рассматривая убитых с тем чувством скрытого трепетного страха и *звериного любопытства, которое испытывает всякий живой к тайне мертвого...*”<sup>9</sup>

Уже из приведенного отрывка видно, что *поле боя после битвы* М. Шолоховым описано через поэтические образы *волны* – тут военный термин, обозначающий вид атаки, ассоциируется с реальной волною – и *течения*, но не воды, а *крови*. В кратчайшие – как в одно мгновение! – промежутки затишья между атаками каждой новой *волны* жизнь солдат стекала кровавыми *ручейками, каплями* обратно, то есть *назад*. Слово *обратно* в этом контексте говорило об откате наступления и о неизбежном повторении новых и новых атак, что вызывало ощущение бесконечности разгула ненасытной Смерти. А выразительность метафорических и метонимических образов подкрепляется статистикой: лишь за **один день** на **пространстве** только **с версту в поперечнике** выплеснули **девять с лишним тысяч** жизней.

Даже краткий анализ текста убеждает в том, что при изображении чрезвычайной масштабности народной трагедии в двучленном единстве хронотопа у М. Шолохова доминирует время, и это несмотря на то, что оно вроде бы и не упоминается, маяча где-то за повторяющимися словами – *ползли и ползли*; а у А. Струга, который начинает со времени (*na chwilę opanowała cisza*) и часто обозначает его (*wnet, noc, godzina*) – господствует пространство: „Zapadająca noc otulała je [равнину – Л.О.] coraz szczelniej, gubiąc, myśląc odległości w *czarnej przestrzeni*”.

<sup>9</sup> М. Шолохов, *Тихий Дон*: В 4 кн., Худож. лит., Москва 1962, т. 2.



*Żółty Krzyż* с первых же своих строк у реципиента, которого автор внезапно – (по М. Бахтину – это кризисный хронотоп) окунул в безмерное и таинственное пространство, вызывает ощущение невыразимой, непонятной и тоскливой тревоги:

Zapadał zmierzch i na chwilę opanowała świat **straszliwa cisza**. W **niebywałym milczeniu** zapowiadał się jakowyś kres i **koniec wszystkiemu**, co dotrwało do tej godziny zmierzchu i jeszcze żyło (I, 7).

Какой-то мистический ужас, охватывающий душу, передается приемом градации: *страшная тишина* сначала перерастает в *небывалое молчание* и мгновенно переходит в **апокалипсис**. Следующее предложение, начинаясь со слова *wnet* (скоро), которое сочетается с выражением *koniec wszystkiemu*, *co* [...] *żyło* началом, подтверждает „стремительное приближение конца света:

Wnet zerwie się trzask piorunów i chmurna noc zawyje, orząc i prując powietrze w błyskawicach i dymach. Nie ostoi się nic, dokona burza swego dzieła, powali, uśmierci, zagrzebie w ziemi ostatnią resztę tego, co czai się jeszcze i trwa już ostatnim tchem [...] (I, 7).

Положение струговского *автора/нарратора* четко не определено: с одной стороны, он вроде бы находится за событием, но, с другой, – насыщенность его повествования повышенной эмоциональностью заставляет сомневаться в этом. Иными словами, стилевые особенности описания *ночного поля боя после боя* в романе *Żółty Krzyż* обеспечивают одновременное присутствие/отсутствие автора/нарратора на месте события в момент рассказа. Благодаря этому, А. Стругу удалось создать такую повествовательную ситуацию, при которой „перцептивное” сознание времени/пространства автора/нарратора, вроде бы находящегося, как и у М. Шолохова, вне события, при обратном чтении легко переплетается с „перцептивностью” героев, пребывающих в самом центре происходящего, и воспринимается теперь уже и как выражение их внутреннего состояния.

Писатель, играя хронотопом, подчеркивал безграничностью пространства отсутствие его у заваленных землею людей – одиноких и бессильных. Капитан Déspaix впадал в полубред: „Chwyta go poczwarą w żalazne ramiona, łamie mu żebra, łamie krzyży i dusi” (I, 9). А поручик von Senden страдал от того, что „był cały skręcony, związany, bez możności poruszenia, zmiany, ulgi. Stawało się to tak nieznośne, tak okropne [...]” (I, 13).

Положение шолоховского автора/нарратора всегда определено: он находится вне события даже тогда, когда описывает состояние солдат, идущих на передовую и увидевших штабелями уложенных, начинающих разлагаться трупы убитых молодых воинов. В подтексте скрыты невольные их думы о своей судьбе.

М. Шолохов изображал видимую поверхность пространства, А. Струг шел в глубь земли. Его *поле боя после боя* – многоуровневое, ибо под его поверхностью находятся захоронения убитых в предыдущих сражениях. Во время рытья окопов солдаты неожиданно для себя вскрывают их – и наружу вырывается то, что было продуктом „распада когда-то живой материи, то, что свершалось уже на уровне *микромиира*. Процесс разложения людских трупов на микроэлементы, сопровождающийся удушливым „запахом, утяжеляет страдания еще живых. А свежие трупы питают жизнь крыс. „Перед человеком, – писал А. Потебня, – находится мир, с одной стороны, бесконечный в ширину, по пространству, а с другой, бесконечный в глубину, бесконечный по количеству наблюдений, которые можно сделать на самом ограниченном пространстве, вникая в один и тот же предмет”<sup>10</sup>. Переосмысляя слова А. Потебни, можно утверждать, что выбранная А. Стругом поэтика при описании *поля боя после боя* шла и в глубины его, подчеркивая тем самым размеры гигантской катастрофы, разразившейся на европейских просторах. И мир разрушения предстал в романе *Żółty Krzyż* во всех его измерениях.

В заключение следует сказать, что рядоположенные шолоховские и струговские картины *поля боя после боя* дополняют одна другую, обогащаясь в восприятии читателей новыми оттенками чувств и переживаний.

Оба писателя в изображении *поля боя после сражения*, обращаясь в первую очередь к эмоциональным и поэтическим импульсам реципиента, в то же время опирались и на его склонности рационально воспринимать действительность, отображенную языком цифр, фактов и упоминанием географических названий, где происходили ожесточенные бои.

Оба они придавали большое значение выразительным и смысловым функциям пейзажа. Но поэтика картин природы была различна: если М. Шолохов, верный своим эстетическим и философско-художественным принципам, реалистически изображая жизнь природы, не придавал пейзажу символического значения, то А. Струг вкладывал в ярко выраженную экспрессивную зарисовку заката метафорическое содержание – это был одновременно и реальный пейзаж, и знамение конца света. По А. Стругу, после того что было содеяно людьми против людей, возврата к но-

---

<sup>10</sup> А. Потебня, *Эстетика и поэтика*, Искусство, Москва 1976, с. 520.

рмальному течению жизни не будет ни у человечества, ни у природы. М. Шолохов более оптимистичен. Отсюда и разница в палитре красок: если живописи М. Шолохова присущи тона и полутона, то живописи А. Струга – резкие контрасты красок: черного и насыщенного красного (*ciemnopurpurowe* różary – *czarna* przestrzeń). У М. Шолохова красочность природы, которая живет своей жизнью, приходила в противоречие с тем, что делали с ней и собою люди. А траурный колорит струговской картины выражает ту скорбь по погибшим и одновременно по искалеченному – прежде всего духовно – человеку. Взятые в сопоставлении объективность М. Шолохова и субъективность А. Струга – в том числе и в изображении поля боя – предоставляют возможность всесторонне осознать трагедию начала века – в философском, социальном, политическом и личностном измерениях. И Первая мировая война предстает начальным звеном в цепи всех последующих событий кровавого XX столетия.

Даже беглое сопоставление роли и места только хронотопа *поля боя после боя*, его образов в структурах романа *Żółty Krzyż* и романа-эпопеи *Тихий Дон* дают возможность понять особенность голосов А. Струга и М. Шолохова, оценить их вклад во многоголосую демократическую литературу о Первой мировой войне.

### Streszczenie

*Chronotop pola walki w strukturze powieści „Żółty krzyż” Andrzeja Struga i „Cichy Don” Michaila Szolochowa*

W aspekcie porównawczym poprzez poetykę w artykule przeanalizowano rolę chronotopu pola walki w kompozycji powieści *Żółty krzyż* A. Struga i *Cichy Don* M. Szolochowa. Na podstawie międzytekstowych przeniesień w obu utworach została przedstawiona specyfika humanistycznych postaw obu pisarzy jako ich wkład do wielogłosowej demokratycznej literatury po pierwszej wojnie światowej.

### Summary

*„Battle field” chronotop in the structure of the novels „Yellow Cross” by A. Struh and „The Silent Don” by M. Sholokhov*

The role of battle field chronotop in the structure of the novels *Yellow Cross* by A. Struh and *The Silent Don* by M. Sholokhov is examined through poetics in the comparative aspect; specific features of two authors' humanist positions as their contribution to many-voiced „democratic literature about the First World War are characterized on the level of intertextual callings.