

Helena Bilutenko  
(Grodno, Białoruś)

## К ПРОБЛЕМЕ ГЕРОЯ В ПОЭМЕ АДАМА МИЦКЕВИЧА *ПАН ТАДЕУШ*

Романтизм, по определению Ярослава Ивашкевича, является „эссенцией” польского художественного творчества и польского духа в целом<sup>1</sup>. Несомненно, что в творчестве ведущего представителя польского романтизма Адама Мицкевича наиболее полно раскрыт польский национальный характер. В первую очередь, это относится к *Пану Тадеушу* (1834) – монументальной поэме-эпосе, главным героем в которой является родина поэта – Литва. Семантика Литвы необычайно разнообразна, поскольку в двенадцати книгах *Пана Тадеуша* предпринята попытка универсального охвата жизни. Этот образ, обобщенный и глубоко символический, имеет очень широкий диапазон способов прочтения и интерпретации. Можно выделить такие аспекты, как: исторический – сохранение на территории Литвы уникального патриархального социально-бытового уклада шляхетского застоя в начале XIX века; этический – традиционный кодекс поведения; психологический, связанный с описанием чувств и переживаний героев; эстетический – представления о прекрасном (родная природа), философский – поиски ответа на кардинальные проблемы бытия, размышления о человеке в мире, его истоках, духовном начале; как самовыражение авторского „я” и, наконец, как этнический портрет главного героя поэмы – литовской шляхты, собирательный образ которой находится в центре внимания Мицкевича. Именно этот аспект был избран для рассуждений в данной статье.

### I.

*Пан Тадеуш*, последнее крупное произведение, завершающее творческий взлет поэта, представляет новое направление в развитии польского романтизма после поражения Ноябрьского восстания (1831). Мицкевич начинает работать над *Паном Тадеушем*, когда еще не были закончены ни третья часть *Дзядов* (1832), ни *Книги польского народа и польского пилигримства* (1832). Читатель находит в поэме художественный образ, разительно контрастирующий со всем, что было создано ранее или создавалось параллельно. Литву как край великомучеников, помнящих о своем священном долге перед отчизной, замещает образ прекрасной и счастливой родины. На смену обличению и патетике приходят юмор и лиризм. Вместе с тем трагическая судьба польского народа и личная драма поэта запечатлелись в *Пане Тадеуше* как особые черты в представлении его родной Литвы.

В конце мая 1933 года Мицкевич писал Юлиану Урсыну Немцевичу: „Как раз сейчас я пишу сельскую поэму, в которой стараюсь сохранить память о наших давних традициях и нарисовать картину нашей деревенской жизни, охоты, забав, битв, наездов и т.д. События происходят в Литве около 1812 года, когда еще были живы давние предания и сохранились остатки былой деревенской

---

<sup>1</sup> „Polityka” 1978, nr 43.

жизни”<sup>2</sup>, а в письме Эдуарду Антонию Одыньцу признавался, что лучшее в *Пане Тадеуше* – это „списанные с натуры картины нашего края и наших родных традиций”<sup>3</sup>. Следует уточнить – края, с которым поэт вот уже почти десять лет как был разлучен и который жил только в воспоминаниях, общих у Мицкевича с другими соотечественниками-эмигрантами. Однако, создавая в поэме образ отчизны, трогательный и неповторимый, он в подробностях воспроизводил картины жизни шляхетских застенков и их обитателей, литовского пейзажа. Острая тоска по родине, ностальгия обостряла память поэта-изгнанника.

Интерес к оригинальным чертам литовской шляхты, определяющим ее неповторимость, возникает у Мицкевича в юности. Эстетика романтизма, врожденное чувство прекрасного и любовь к родному краю обратили внимание поэта на сохранившиеся элементы народности, верований, традиций и обычаев, бытовой культуры шляхты. О необычайно эмоциональном отношении Мицкевича к родному краю говорит, например, тот факт, что, работая в 1836 – 1838 годах над историей Польши, он определил русско-литовские земли как географический центр славянства. Огромный лесистый край, соединяющий восточные и западные земли бывшей Речи Посполитой, представлялся поэту одним большим „маточником”, поэтическое описание которого мы находим в четвертой книге *Пана Тадеуша*. В поэме это царство зверей, мифический край, охраняемый непроходимыми трясиными, – своеобразный „квазирезерват на хотя и рустикальной, но цивилизованной территории”<sup>4</sup>.

Создавая образ шляхты как собирательного героя, Мицкевич в центре гармонично организованного художественного пространства поэмы поместил шляхетскую усадьбу (Соплицово) и шляхетский застенок (Добжин) и их обитателей. Выбирая застенок местом действия, а его обитателей – главными героями своей шляхетской истории, поэт проводит отчетливую границу между Литвой и остальным миром, поскольку шляхетские застенки на литовско-белорусских землях Новогрудчины были уникальными этнично-экономическими формациями, редко встречающимися даже в Центральной Польше и во время написания поэмы уже исчезающими<sup>5</sup>. События в поэме разыгрываются в глубоко упрятанном на провинции Соплицово – „польских Помпях, лежащих где-то вблизи тракта, ведущего из Гродно на Смоленск”<sup>6</sup>. Только здесь можно „надышаться отчизной”. Не случайно, давая шестой книге поэмы название *Застенок*, Мицкевич счел нужным подчеркнуть, что „в Литве называют *околицей* или *застенком* шляхетское поселение, чтобы отличить его от собственно деревень или сел, то есть крестьянских поселений”<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> A. Mickiewicz, *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe, t.XV, *Listy część druga 1830–1841*, oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska, Warszawa 2000, s. 213.

<sup>3</sup> Там же, s. 261.

<sup>4</sup> Z. Stefanowska, *Mapa ojczyzny w pismach Mickiewicza*, w: *Літаратура, мова, культура: этнас у святле гісторыі і сучаснасці*, Гродна 1999, с. 21–25.

<sup>5</sup> S. Pigoń, *Wstęp do: A. Mickiewicz, Pan Tadeusz, czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, Wrocław 1982, s. LXV–LXXXII

<sup>6</sup> A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1983, s. 152.

<sup>7</sup> А. Мицкевич, *Пан Тадеуш, или Последний наезд в Литве. Шляхетская история с 1811 и 1812 гг. В двенадцати книгах стихом*: Пер. на русск. язык С. Мар (Аксеновой): Белорусский фонд культуры, Минск 1998, с. 853. Последующие ссылки на текст поэмы – на основе этого издания с обозначением номера книги поэмы и стиха.

От околиц и застянков брали начало основополагающие элементы социально-бытового уклада Речи Посполитой – *соседство* и *свойскость*, приводившие к утверждению одних и тех же принципов, подчинению той же идеологии, определявшей позицию и образ жизни шляхты. Существование такой связи вело к утверждению общих идеологических ценностей – шляхетская свобода, равенство, вера, – которые, будучи „прочувствованными” коллективно, создавали основу для эмоциональной интеграции шляхты. Нам важно подчеркнуть, что жители застянка – это не просто соседи, но выходцы из одного родового гнезда.

Шляхетские усадьбы и застянки, сосредоточенные на обширном восточном пограничье Речи Посполитой, были чем-то вроде резерваций патриархального уклада, сохранявших в своей структуре реликты родового строя, гарантирующие единство и солидарность, основанные на внутреннем моральном авторитете. В тяжелых условиях разборов, когда Польша утратила политическую суверенность, размышляя о будущем родины, именно в этой форме общественного уклада поэт увидел залог сохранения „национального духа”, ту почву, на которой нация возродится. Для Мицкевича важно, что застянок оберегал традиции, глубоко прочувствованные простыми людьми. Об этом он говорил в публичной лекции *О национальном духе* (1832): „Внутренняя традиция рода складывается из суждений и чувств наших предков; эта традиция – после поражений, разделов и подавления общественной мысли – еще сохранилась в шляхетских усадьбах и в домах простого люда. [...] Из этой традиции должны развиться в будущем и независимость страны, и форма ее управления”<sup>8</sup>. Таким образом, именно с шляхетским двором, шляхетским застянком, как своеобразным „бастионом польскости” (Зофья Шмыдт), противостоявшим влиянию извне, Мицкевич связывал надежды на возрождение самобытности Польши.

Профессор Алина Витковская подчеркивала, что *Пан Тадеуш* является попыткой зафиксировать в искусстве исчезающие формы жизни, изъять милую сердцу поэта жизнь литовских застянков из-под власти времени. Эту попытку Мицкевич предпринял в тот момент, когда стало ясно, что этой жизни грозит полное исчезновение не только в результате закономерного исторического развития, но также и под влиянием политики России на землях, аннексированных после третьего разбора Польши, и особенно после поражения ноябрьского восстания. Соплицово у Мицкевича в некоторой степени искусственный образ, Ноев ковчег, экстракт всего того, что поэт хотел сохранить, уберечь и что отпечаталось в его памяти, закрепилось в привязанностях как важное, характерное, особое<sup>9</sup>.

Гармония, определяющая микрокосмос Соплицово как стабильный, неподвластный напору извне базируется на традиционном шляхетском этикете. Неписанный кодекс регулирует здесь поведение шляхты в любой ситуации. На страже традиций стоят „живые кодексы” шляхетского этикета, „мэтры церемониала” (Алина Витковская) – Судья, Подкоморий и Войский Гречеха, – которые по возрасту и по положению „уполномочены” шляхтой быть менторами ее традиционных прав и обязанностей. Самым строгим блюстителем порядка является Судья,

<sup>8</sup> A. Mickiewicz, *Dziela*, Wydanie Rocznicowe, t. VI, *Pisma filomackie. Pisma polityczne z lat 1832–1834*, oprac. M. Witkowski, Cz. Zgorzelski przy współpracy A. Paluchowskiego, Warszawa 2000, s. 191–192.

<sup>9</sup> Zob. A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, s. 152–153.

для которого традиция – это рационализированное знание о социальных формах жизни, о генеалогии шляхты и о ролях, которые играют в обществе различные ее представители; это „наука о широко понимаемом социальном укладе и о человеке как актере, играющем роль, predeterminedенную ему социально-бытовыми нормами”<sup>10</sup>. Незыблемый порядок является гарантией процветания любого общественного института, будь то маленькая семья или сложный социальный организм большого государства:

Порядком держатся и семьи, и народы,  
С его падением приходит мир в упадок [I, 223-224].

Вот почему даже свободная прогулка в лес или поход за грибами проходят согласно четко обозначенному ритуалу, в котором все участники – представители шляхетского „миниколлектива”, требующего соблюдения порядка, диктуемого полом, возрастом и положением.

Никто не думал здесь о соблюденъе правил,  
Никто мужчин и дам в порядке не расставил,  
Но трудно было бы не соблюдать приличий:  
Судья хранил в дому былых времен обычай, /  
И требовал от всех он дани уваженья  
Для старости, ума, чинов и положенья.  
Кто приезжал к судье, перенимал порядок,  
Которым все кругом в имении дышало,  
Хоть незнаком ему порядок был сначала [I, 210-228].

Будучи единственным из великих польских романтиков, кто был воспитан на традициях шляхетского застянка, именно Мицкевич смог не только понять, но и выразить сущность герметичного мира Соплицово и Добжина, противостоящего модным романтическим веяньям, которые привозят сюда англоман Граф из Европы и Телимена из космополитического Петербурга.

Поместив в центре эстетического пространства *Пана Тадеуша* шляхту литовских усадеб и застянков – с ее уникальным патриархальным социально-бытовым укладом, оригинальным кодексом поведения, в который „вписана” шляхетская ментальность шляхты; с традиционным костюмом, танцем, особым отношением к природе, – Мицкевич отчетливо противопоставил своего героя окружающему миру. Этот герой воплотил ностальгически окрашенный образ мечты о возвращении на „лоно отчизны”, о гармонии в жизни. Особенной выразительности это противопоставление достигает в *Эпилоге*, где тоска Мицкевича по физическому ощущению родины, лежащая в основе *Пана Тадеуша* в целом, доведена до надрывности и спазмов отчаянья. Литва – любимый и родной, „счастливый, небогатый, тесный” „край детских лет”, воплотивший представления поэта о главных духовных ценностях в жизни человека, противостоит парижскому „аду” как части большого и чужого мира, полного холодного равнодушия, безликого, лишенного искренних межчеловеческих связей.

<sup>10</sup> Tamże, s. 156.

## II.

Особое внимание уделил автор *Пана Тадеуша* одежде литовской шляхты. Костюм, как известно, может свидетельствовать о национальном начале. Способность костюма нести информацию, за которой стоит определенная культурная, историческая, идеологическая реальность, всегда осознавалась в культуре. Старопольский, традиционный шляхетский костюм у Мицкевича подчеркнута противопоставлен модному западному костюму. В костюме, по мнению польского историка Януша Тазбира<sup>11</sup>], была закодирована информация не только о социальном статусе, возрасте и занятии владельца, но, прежде всего, о его позиции и политической ориентации. Шляхтича, одетого в традиционные жупан и кунтуш, воспринимали как сторонника „золотой вольницы”, в то время как иноземный костюм вызывал подозрение и неприязнь.

Даже космополитически настроенные магнаты вынуждены были считаться с этим, переодеваясь в шляхетское платье, если не хотели рисковать на выборах. Краковская шляхта, например, после смерти Августа Второго Саксонского открыто заявила, что никто из одетых в западноевропейский костюм избран не будет, и тем самым обязала всех претендентов на выборные должности надеть традиционное платье<sup>12</sup>.

Мода, как известно, не универсальна. По костюму всегда легко отличить «чужого». Костюм, как важный знак культуры, перенесенный в художественное пространство поэмы, демонстрировал внешний вид «чужого», непривычный, неправильный, нарушающий правила «своей» культуры. Здесь играет роль все: и цвет, ипокрой, и детали.

Давая портрет своего шляхетского героя, Мицкевич возвращается к известному из литературы XVIII века противопоставлению „кунтуша и фрака”. Следует подчеркнуть, что в самоопределении шляхты внешний вид играл важную роль. Уже в конце средневековья польская шляхта носила одежду, отличающуюся от одежды других социальных слоев. В XVI - XVIII веках обязательными элементами шляхетского костюма становится длинный жупан, перетянутый поясом, на который сверху надевался кунтуш, с характерными отлетами как бы разрезанных рукавов. Костюм варьировался в зависимости от имущественного положения владельца, а также зависел от его места на социальной лестнице. Жупаны чаще всего шились из льна или шерсти, но могли быть и парчовыми, и шелковыми. Пояса чаще всего были металлическими или ремёнными, но особенно ценились драгоценные слущкие пояса.

В *Пане Тадеуше* именно поясу, как символу традиционного (кунтушевого) костюма шляхтича-сармата – его героя, Мицкевич уделил особое внимание. В первую очередь, это „бесценный по работе” златотканый слущкий пояс Судьи, который служит хозяину в различных жизненных ситуациях по-разному:

<sup>11</sup> Zob. J. Tazbir, *Kultura szlachecka w Polsce. Rozkwit – Upadek – Relikty*, Warszawa 1978; Р.М. Кирсанова, *Костюм в русской художественной культуре XVIII – первой половины XX вв.*, Москва 1995.

<sup>12</sup> W. Woźnowski, *Literacki spór o tradycje w czasach Stanisława Augusta. (Z dziejów motywu wąsów, kontusza i fraka)*, Kraków 1971, s. 330.

Он чернью серебра покрыт на обороте,  
 На обе стороны тот пояс надевали:  
 На праздник – золотой и черный – в дни печали. [I, 861-865]

После пира пояс Судье помогает развязать Возный, поскольку хозяин вряд ли мог справиться с пятиметровой длиной главного украшения своего костюма. Любопытно, что к мотиву слущкого пояса Мицкевич вернется в шестой книге *Застянок*, с помощью развернутого сравнения описывая природу. Старый Матвей Добжинский присматривается к тому, как солнце-ткач сыплет „волокну яркой пряжи” на основу из „прядей” тумана [VI, 570-580]. Таким образом, происходит взаимопроникновение различных элементов в структуре образа художественной действительности как единого эстетического целого.

В *Пане Тадеуше* противопоставление старопольского костюма по отношению к западной одежде дается также и в юмористическом ключе, при помощи иронии и сатиры. По глубокому убеждению пана Подкомория – маршалка воеводства, интервенция западной культуры, „французской пришедшей моды” хуже нашествия ногайской орды, поскольку угрожает шляхетскому единству и ведет к

гонению на старые законы,  
 и на обычаи, и на кунтуш суконный. [I, 419-420]

Детские воспоминания Подкомория о „демократе” Подчашем, впервые появившемся в Литве во французском костюме, выдержаны в традиции сатиры XVIII века и представляют карикатуру на поляка, заразившегося иностранщиной. Похожий на какаду и обезьяну, с париком-колтуном на голове, „венецианский черт в немецкой карете”, Подчаший вызывает смех у приверженцев традиционной моды.

Согласно новой западной моде в поэме всегда одеты только два персонажа – Телимена и Граф. Ироничная улыбка рассказчика укрыта за описанием того, как счастливый Нотариус услуживал капризной Телимене „и бегал, поднося ей мушки и флаконы, перчатки, брошечки, цепочки, медальоны” [X, 476-481]. Однако ирония переходит в сатиру и фарс, когда Нотариус, поддавшись безоговорочному требованию невесты одеться по-французски, меняет привычный кунтуш на фрак, который „претит его природе” и которого он стыдится, „как будто преступленья”. Несчастный „шагает как журавль, боится оступиться”, „не знает, что сказать, куда засунуть руки”, начинает по привычке искать на животе спасительный пояс, тушуетя, не обнаружив его там, и, в конце концов, прячет обе руки в один карман фрака. Гневная реакция Матвея Добжинского, с которым солидарна присутствующая на обручении шляхта, – это приговор изменнику. Стилизация на сатиру эпохи Просвещения служит обвинению в космополитизме и пренебрежительном отношении к национальным традициям.

Западным нарядам в поэме, однако, противопоставлен национальный литовский костюм. Именно его надела юная Зося на обручение, категорически отвергнув более чем настойчивые настояния Телимены. Именно этот наряд вызвал бурю аплодисментов у присутствующих, когда расчувствовавшийся Князевич поставил девушку на стол, чтобы все могли любоваться ею:

Герои на костюм литовский засмотрелись, –  
Пленяла странников родного платья прелесть.  
Скитались столько лет изгнанники по свету,  
что им литовское простое платье это  
Казалось юностью минувшего согрето,  
Напоминало им былые увлечения...  
В короткой кофточке была и юбке длинной,  
Зеленой с розовой полоскою поплина;  
Зеленый и корсаж, но с розовой шнуровкой,  
Грудь, чуть расцветшая, в корсете укрывалась.  
Прозрачных рукавов материя взвивалась,  
Парила крыльями она в потоках света,  
У кисти собрана, где ленточка продета;  
А шея Зосина обтянута сорочкой,  
И ворот розовый отделан оторочкой; ...  
Две нитки янтаря сплетались воедино,  
Цвел на висках венки из розмарина,  
И были волосы заплетены косою,  
И серп на голове, обрызганный росой,  
Светился серебром в траве благоуханной,  
Как месяц молодой на голове Дианы».

[XI, 619-638]

В этом описании поэтом любовно представлена каждая самая малая подробность в Зосином наряде – национальном женском костюме литвинки. Удивительное, детальное воспроизведение Мицкевичем национального литовского костюма, как и быта шляхты в целом, не может не восхищать современного читателя. В этом наряде в первой паре с Подкоморием, также одетым в национальный старошляхетский (кунтушевый) костюм, под звуки торжествующей мелодии полонеза, виртуозно исполненного на цимбалах евреем Янкемем, Зося откроет бал на «последнем старопольском пире».

В условиях политической неволи традиционный шляхетский костюм символ национального духа, самобытности и патриотизма героя.

### III.

Подобную функцию выполняет в поэме танец, являющийся одним из сгустков национального начала, этноразличительным признаком героя. В поэме Мицкевича, в IX книге *Битва* первый заявленный в поэме национальный танец – мазурка – не состоится, несмотря на призывы ксендза Робака, который этим танцем хотел отвлечь внимание военных и освободить пленных:

Ксендз закричал: «Плясать! От вас я не отстану!  
Хоть и квестарь я, а подберу сутану!  
Я тоже мазурист!».

[IX, 267-269]

Рвется в пляс майор Плут – поляк-изменник, карьерист, служащий в царской армии. Но пощечина, которую дает распоясавшемуся пьяному майору Тадеуш, становится началом бунта и кровавого столкновения между поляками и москалями. Не случайно в этой сцене главную роль играет не сам танец, а только мелодия мазурки, которую наигрывает на гитаре капитан русской армии Рыков<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Zob. С. Ф. Мусиенко, *Функции танца в творчестве Адама Мицкевича*, w: *Mickiewicz w Gdańsku*, red. J. Bachórz, B. Oleksowicz, Gdańsk 2006, s. 244-256.

Любопытно, что именно в этой книге, где центральное место занимает битва между извечными политическими противниками, наблюдается смещение в расстановке идейных акцентов при характеристике героев. Образ русского во многом определялся особенностями национального сознания, этностереотипом (как правило, негативном), сложившимся в процессе длительного противостояния Польши и России. Собирательному герою, литовской шляхе, противопоставляет образ коллективного героя-врага – москалей. Но, противопоставляя на фоне основных событий характеры двух их участников – майора-поляка с говорящей фамилией Плут и русского капитана Рыкова, Мицкевич впервые отдает предпочтение россиянину. Несмотря на то что Плут происходит из местной, новгородской шляхты, именно он показан как трусливый и жестокий предатель, а москаль Никита Рыков оказывается у автора человеком более нравственным, чем майор, и более мудрым, чем польская шляхта литовских застянков. Он не карьерист, вероятно, поэтому ниже Плута по офицерскому званию, хотя послужной список («восемь медалей и три креста», наградная шпага, Очаков, Измаил, Цюрих, Аустерлиц, Рацлавицы, Матевеицы) у него очень богат. Рыков не жаден, он не изменяет офицерской присяге, ему не присуща бездумная жестокость по отношению к бунтующей шляхте, характеризующая Плута. Ведь именно Плут провоцирует бессмысленное вооруженное столкновение, приведшее к многочисленным жертвам.

«Плут для автора – отщепенец, предатель, нарушивший все законы и рыцарской, и воинской, и национальной чести»<sup>14</sup>. Впрочем, сама же шляхта в лице Гервазия вскоре расправится с ним, а внутришляхетский конфликт разрешится традиционным «Братья, возлюбим друг друга!».

Такие черты в портрете коллективного героя, как горячность, непокорный анархический дух шляхты, скорой на расправу, становятся еще более выразительными в сопоставлении с Рыковым, спокойным, уравновешенным, рассудительным. Даже в момент, когда конфликт достигает своей кульминации, он проявляет себя как человек, руководствующийся в поступках чувством симпатии к полякам, у которых он пользуется безусловным уважением за свою честность. В его речи, насыщенной идиомами, звучит мудрость бывалого солдата:

Кто едет на возу, у русских говорится,  
Тому случается под возом очутиться.  
Сегодня ты побьешь, на завтра – жди расплаты,  
Что ж гневаться? Так и живут солдаты. [IX, 125-128]

Искренне жалея убитых, Рыков не стремится к мести и не отказывается от данного слова «уладить миром все»:

И дал и дам вам снова! –  
ответил капитан. – Забудьте ваши страхи.  
Зачем губить мне вас? Ведь я люблю вас, ляхи!  
Вы – люди добрые и славьтесь гульбою,  
Вы – люди смелые, всегда готовы к бою!...  
Отчизна! Знаю вас, вы все живете ею.  
Приказывает царь, я, Рыков, вас жалею!  
Москва для москаля, а Польша для поляка,  
По мне пускай и так, - не хочет царь однако! [IX, 139-142 ]

<sup>14</sup> Там же.



Образ капитана Рыкова в системе персонаж поэмы очень важен в плане ее идейного звучания. Генезис такой концепции героя, представляющего лагерь «чужих» – москалей, связан в биографии автора *Пана Тадеуша*. Из троих великих польских романтиков только Адам Мицкевич жил в России в течение почти пяти лет, где узнал ее изнутри: ее культуру, обычаи и нравы, облик обеих столиц. Важнейшую роль сыграли и русские знакомства и дружбы Мицкевича. Сосланный в глубь царской империи поэт-изгнанник, непосредственно соприкоснувшись с русской реальностью, он «осознал существование как бы трех России: России официальной, великодержавной, гнетущей; России гражданского общества – его сердечных «русских друзей», ставших позднее декабристами и адресатами стихотворения, завершающего дрезденские *Дзяды*, и, наконец, России простого народа, еще не заявившего о себе. Отсюда и дифференцированное отношение Мицкевича к России, и отсутствие огульной русофобии, возникновению которой в Польше (как, впрочем, и в Украине и Литве) способствовала имперская политика подавления национального достоинства и жестокие репрессии в ответ на вызванные такой политикой восстания»<sup>15</sup>. Таким образом, в польской литературной традиции, начиная с Мицкевича, появляется позитивный образ русского офицера.

В битве между шляхтой и москалями в *Пане Тадеуше* нет победителя, проиграли обе стороны. Бунт не принес шляхте желанной свободы. Но в двух последних книгах – *Год 1812, За братскую любовь*, – являющихся, согласно Станиславу Пигоню, эпилогом поэмы, звучит надежда на скорое освобождение Польши. Она связана с походом на Россию армии Наполеона, к которой присоединяются герои шляхетской истории. Мицкевич находит оригинальное решение, чтобы раскрыть эмоциональное состояние шляхты. В завершающих поэму сценах мотив свободы появляется в связи с радостным известием об освобождении Тадеушем и Зосей крепостных крестьян. Затем звучит музыка полонеза и марша, посвященных важнейшим событиям в истории Польши: принятию Конституции 3 Мая и созданию польских легионов в Италии («триумфальный марш» – «Польша не сгинела»). Важно и то, что музыка звучит в исполнении сельских музыкантов и еврея-патриота Янкеля.

Но главная роль отведена полонезу – самому торжественному польскому национальному танцу. Полонез танцуют все: Зося в первой паре с Подкоморием, «с дамами вожди, с солдатами крестьянки», те, кто одет в национальный костюм и по-еропейски, – весь народ. Полонез выполняет важнейшую идейную функцию: подчеркивает такие черты польского национального характера, как свободолюбие, чувство национальной гордости, и вместе с тем символизирует будущее освобождение, счастье, единство польского народа. В конце поэмы возникает величественный образ народа-героя, словно изваянного из единого монолита.

#### IV.

Важнейшей характеристикой литовской шляхты является отношение к природе, которую можно назвать героем поэмы. Это отношение также определяется категориями „свой” и „чужой”. Система пейзажных образов в *Пане Тадеуше*,

<sup>15</sup> Zob. A.В. Липатов, *Польша – Россия: цивилизационный аспект национального восприятия*, w: *Русская культура в польском сознании*, Москва 2009, с. 142-156.

которым, по подсчетам профессора Станислава .Пигоня, из десяти тысяч стихов поэмы отведено почти полторы тысячи, необычайно разветвленная и универсальная. Мир «вездесущей» (Казимеж Выка) природы постоянно присутствует в поэме, становится неотъемлемой составляющей художественного образа, даже если поэт не обращается к описаниям непосредственно. Решающую роль при этом играет не численность таковых, но видение мира, людей и событий через призму природы<sup>16</sup>. Обитатели шляхетских усадеб и застенков тесно связаны с родной литовской природой, любят и понимают ее. Не случайно, используя прием контраста, Мицкевич помещает рядом с фрагментами разговора Графа и Телимены, полные снобистического восторга („Италия! О рай! О чудеса природы!...Питомец муз навек увял бы в Соплицове” [III, 535-539]), развернутые, лирически насыщенные, богатые тропами пейзажные зарисовки родной литовской природы, окружающей шляхетские усадьбы и дворы:

А между тем кругом, налево и направо  
Литовские леса темнели величаво!  
Кудрявый хмель обвинил черемуху багрянцем,  
Рябина расцвела пастушеским румянцем.  
С жезлами темными орешины-менады  
Орехов жемчуга вплели в свои наряды,  
А подле детвора: шиповник и калина,  
Устами тянется к ним спелая малина.  
Деревья за руки взялись с кустами, словно  
Юнцы с паненками, все шепчутся любовно.  
И возвышается среди лесной громады  
Красивая чета, приковывая взгляды,  
Березая белая и граб влюбленный рядом.  
Стоят безмолвные ряды высоких буков,  
Как старики, они любят на внуков.  
Седые тополи, дуб старый, бородастый  
Под тяжестью веков поник уже, горбатый,  
На предков оперся, сухих, окаменелых,  
Как на кресты могил, от времени замшелых. [III, 547-556]

Это описание контрастирует также с последующим сухим перечислением деревьев „чужих лесов” Италии, которые восхваляют Телимена и Граф: „миндаль и апельсин, и кипарис зеленый./ алоэ, кактусы, оливы и лимоны./ орехи грецкие, смоковницы густые” [III, 578]. Ни „алоэ с длинными ветвями налитыми”, ни „лимоны-карлики”, /”Одутловатые: они по виду схожи /С богачкой толстою, а вовсе не пригожи!”), ни „тщедушный” кипарис, воплощающий скучищу и похожий на лакея, облаченного в ливрею, – не могут вызвать у любящего литовскую природу Тадеуша живого, глубокого чувства. И не потому что они не красивы, а именно потому, что они – чужие.

<sup>16</sup> Учеными подсчитано, что в процентном отношении к общему количеству стихов картины природы в отдельных книгах составляют : 5% – в I; 11% – в II и X; 20,6% – в III; 18,7 – в IV; 7% – в V; 8,8 % – в VI; в VII – 1%; в VIII – в18%; 4,8% – в IX; 14% – в XI; 6,7% – в XII. Zob. K Wyka, „Pan Tadeusz”. *Studia o poemacie*, Warszawa 1963.

Не краше ль во сто крат почтенные березы –  
Они, как матери над сыном точат слезы,  
Как вдовы горькие, заламывают руки  
И косы до земли склоняют в горькой муке.  
Как выразительны их скорбные фигуры.

[III, 580-597]

Герой Мицкевича смотрит на окружающую природу влюбленными глазами самого поэта, с таким же восхищением, потому что природа родного края – это неотъемлемая часть родины, родного дома, в котором живут „свои” – близкие, любимые. Поэтому столь органичны персонификация и антропоморфизация как основной стилиевой прием в описании природы Литвы, определяющий лексику, в которой на первом месте глаголы (растения у Мицкевича заливаются румянцем, любят, танцуют, заламывают руки, бьют челом, стареют, умирают и т.д.), метафорические, эмоциональные, колористические прилагательные-эпитеты, а также сравнения. Прием антропоморфизации в *Пане Тадеуше* – проблема с богатыми исследовательскими традициями, поскольку само явление сразу обращает на себя внимание. Одной из самых ярких иллюстраций приема является описание природы перед бурей в десятой книге, где

Хлеба, что донизу склонялись, налитые,  
И подымали вверх колосья золотые,  
Бушуя, как прибой, теперь оцепенели  
И, ошетинившись, на небеса глядели.  
Березы гибкие, что были в придорожье,  
Еще недавно так на плакальщиц похожи,  
И, ветками дрожа, склонялись под откосы,  
По ветру распутив серебряные косы,  
Теперь понурились, от горести слабея,  
Окаменелые, подобно Ниобее.  
И только у осин листва дрожит пугливо.

[X, 12–23]

Деревья в поэме выполняют двоякую функцию: во-первых, воплощают представления о поэтической красоте и величии родной природы, а во-вторых, являются свидетелями счастливых веков национальной истории, хранящими память и о первых литовских князьях, и о „последнем на Литве короле-охотнике, воине”, „последнем Ягеллоне” на троне Польши, Зигмунте Августе [IV, 22]. Лесные долгожители, многовековые деревья интерпретируются Мицкевичем как памятники старины, часть национальной и региональной культуры. Они неразрывно связаны с жизнью шляхетских дворов и в отношении к ним у поэта нет ни малейшей дистанции. К этим деревьям, в том числе и вековой иве „исполинских размеров”, и знаменитому Баублис-дубу, Мицкевич обращается как к близким людям, знакомым и любимым с детства:

Деревья милые! Увижу ли вас снова,  
Друзей-приятелей далекого былого? [...]  
А скольким, скольким я обязан вам, родные...”.

[IV, 22-42]

Осознание прозрачности надежды на возвращение и встречу создает особый лирический план в описаниях деревьев, усиливая ностальгическую окрашенность стихов. Следовательно, категории „свой” и „чужой”, играющие

важную роль в создании художественного образа Литвы как героя поэмы, лежат также в основе оппозиции литовская природа – природа европейская (в данном случае Италии). Лиризмом, одухотворенностью, высокой поэтизацией описаний Мицкевич добивается, что литовская природа становится частью внутреннего мира читателя, формируя национальное сознание.

#### IV.

И наконец, рассматривая проблему героя, которым в *Пане Тадеуше* является литовская шляхта, следует подчеркнуть, что в поэме отразилась безграничная любовь Мицкевича к национальным традициям, стремление в мельчайших подробностях воспроизвести местный колорит, детально запечатлеть бытовые реалии<sup>17</sup>. Образ родины представлен панорамно, колоритно, нравственно основательно, в традициях эпопеи. Не случайно Мицкевич шутил, что за *Пана Тадеуша* жители Новогрудка просто обязаны поставить ему памятник на рыночной площади города.

Важную роль при создании образа родины Литвы сыграла новая литературная форма, найденная Мицкевичем, обладающим гениальной эстетической интуицией. Это традиционная шляхетская гавенда – особая форма коллективного контакта шляхты на бытовом уровне, шляхетская «школа и академия» (Казимеж Владыслав Вуйтицкий)<sup>18</sup>. Гавенда как фольклорный жанр уходит корнями в национальный шляхетский фольклор. Выбор жанровой формы гавенды, имплицитно определенный способ видения мира и героя, определил возможности создания картины художественной действительности в поэме при помощи особой языковой системы, моделирующей эту действительность не только в событиях, но и путем языковых взаимозависимых отношений рассказчика к теме и читателю-слушателю.

Известно, что во время работы над *Паном Тадеушем* Мицкевич старательно собирал черты давних обычаев, чтобы погрузить читателя в атмосферу Литвы времен своего детства и юности. Он старался окружить себя талантливыми рассказчиками (Стефан Витвицкий, Игнаций Домейко, Антоний Горецкий, ранее Генрик Жевуский), высоко ценя их необычный дар гавендажей<sup>19</sup>.

Зофья Шмыдт считает, что эстетическая позиция поэта, когда как рассказчик он оценивает и комментирует происходящие в Литве события с точки зрения провинциала, распространяя этот детерминант на все произведение, – это позиция шляхетского гавендажа. Причем, Мицкевич делает это „не через огрубление текста, но при помощи неожиданного сужения горизонтов” мышления<sup>20</sup>. Будучи главным режиссером произведения, он вдруг делает вид, что точка зрения

<sup>17</sup> Zob. J. Bachórz, „Święty i czysty, jak pierwsze kochanie...”. O Mickiewiczowskim kreowaniu wizji najbliższej ojczyzny, w: *Літаратура, мова, культура: этнас у святле гісторыі і сучаснасці. Матэрыялы „круглага стала” і міжнароднай навуковай канферэнцыі*, Гродна 1999, с. 33.

<sup>18</sup> Гавенда как жанр формируется в польской литературе эпохи романтизма в период между восстаниями 1830–1863.

<sup>19</sup> Гавендаж – рассказчик, обладающий даром поэтизации, драматизации любой подробности, наконец, человек с огромным запасом знаний о своем крае и его людях.

<sup>20</sup> Z. Szmydtowa, *Czynniki gawędowe w poezji Mickiewicza*, w: *tejże, Rousseau – Mickiewicz i inne studia*, Warszawa 1961, s. 261.

рассказчика – хозяйская, практическая, старосветская, наивная – это именно его точка зрения. Однако внимательный читатель постоянно ощущает дистанцию между скрытой шутливостью и мнимой серьезностью автора.

Во времена учебы А. Мицкевича в Вильно профессор Виленского университета классицист Енджей Снядецкий высмеивал словоохотливость как характерную черту польской шляхты, он поселил героев одной из своих публицистических статей на вымышленном острове с многозначительным названием Пэрорада (от польск. *perorować* – ораторствовать, разглагольствовать). Велеречивость процветает здесь как на публичных собраниях, так и в частной жизни, где «не ленятся Цицероны острова и его столицы Гавендополя». Макаронизм сложного слова *Гавендополь* в польской части имеет то же значение, которое А. Мицкевич дает слову гавенда, характеризуя Войскового, где «болтун» и «гавенда» – слова-синонимы. Но при этом отчетливо выступает различие в эмоциональной окрашенности слова: иронии и сатирическим акцентам публициста противопоставлена доброжелательная шутливость поэта.

Наряду с партиями рассказчика, „направленные монологи” Судьи, Подкомория, Войскового как типичных представителей шляхетского сообщества занимают в поэме важнейшее место. Войский-гавендяж искусно поддерживает и режиссирует приятельские беседы шляхты, создавая при этом особую эмоциональную атмосферу доверительности. Наивность рассказа придает ему юмористическую окраску. Тем самым Мицкевич подчеркнул, что в соседско-приятельском общении обитателей шляхетских дворов и застенков господствует слово – один из важнейших элементов шляхетской культуры будней.

Традиционными для шляхетской гавенды являются в *Пане Тадеуше* и „внутришляхетский” конфликт как следствие закоренелого антагонизма Горешков и Соплиц, и наезд как типичное поведение анархически настроенной шляхты, и характер разрешения конфликта: поэма заканчивается торжественным „Братья, возлюбим друг друга!”, свидетельствующим о победе над распрями шляхетской солидарности в борьбе с общим врагом.

Таким образом, концепция образа литовской шляхты как главного героя поэмы Адама Мицкевича *Пан Тадеуш* подчинена оппозиции „свой” – „чужой”. Эта оппозиция, решенная в мифологическом ключе согласно эстетике романтизма, определяет идейный смысл поэмы и работает на создание идеального образа „своего”. Мицкевич обращает внимание на такие важнейшие в создании образа элементы, как: конфликт, дающий повод для рассмотрения характера коллективного героя как национального; речь, костюм, бытовую культуру, танец, -- отсылающие к собственно польскому, связанному с традициями и обычаями давней Речи Посполитой. Эти характеристики, поддержанные обращением к ономастике и к этикету, лежат в основе современной этнологии. Использование шляхетской гавенды как формы организации литературного текста в поэме дает Мицкевичу возможность наиболее живо передать важнейшие социальные моменты, связанные с шляхтой как коллективным героем, а также придает поэме неповторимый национальный колорит.