



А. Дарьялова, Е. Пругатьер

*Интертекстуальные мотивы  
в дискурсе свой/чужой  
в поэме А. Мицкевича «Пан Тадеуш»*

**П**оэма А. Мицкевича «Пан Тадеуш» получила широкое общественное признание в качестве национального польского эпоса, о чем свидетельствуют многочисленные отзывы и исследования на протяжении двух столетий. Художественное новаторство, оригинальность творческой манеры, сочетание реального и идеального, повседневного и возвышенного, прошлого и настоящего, музыкальность и образная живописность, героико-патриотический пафос и боль сердца, уязвленного судьбой родины, интеллектуальная глубина — эти и другие особенности и грани произведения отмечены и осмыслены польскими и русскими литературоведами<sup>1</sup>. Правда, на фоне приветственных откликов и рецензий звучали и другие, более сдержанные голоса. Владислав Ходасевич, отдавая должное эмоционально-образному мастерству поэта, в то же время считал, что в поэме «нет ни большой глубины, ни сложности», что значительность ее — «музыкального и эмоционального, а не философского характера»<sup>2</sup>.

Наоборот, в одной из работ недавнего времени А.В. Липатов противопоставляет «историографический тип мышления», характерный для Пушкина, «историософскому — Мицкевича». «Первому свойственен великодержавный пафос, патриотическое самовозвышение и противопоставление национального “чужому”, второму — национальная самокритичность и поиски выхода из национально-исторического катаклизма в общечеловеческой перспективе Откровения, в прозрении универсального пути для своего народа»<sup>3</sup>.

Подобные расхождения в оценках поэмы Мицкевича (не говоря уже о характеристике А.С. Пушкина, которому отказано в историософичности и универсальности), объясняемые привходящими факторами, нуждается в корректировке через обращение к современным методам исследования, в частности интертекстуальным.

Способность культурного текста к диалогу, к взаимодействию с другими культурными знаками и голосами порождает в точках пересечения

«своего» и «чужого» непредсказуемые, то есть *новые*, смыслы и явления. Культура рассматривается здесь в качестве не только субъекта, но и объекта, то есть «сама — себе объект», по словам Ю. Лотмана<sup>4</sup>. Иначе говоря, интерпретация, восприятие текста находятся не только *вне*, но и *внутри* текста. Сама поэма в данном случае изменяет, интерпретирует поступающий в нее текст. Так происходят новые смыслопорождения, обнаруживаются новаторские открытия, возникает движение «внутри мыслящих миров».

По степени насыщенности «Пана Тадеуша» интертекстуальными знаками, формами, феноменами поэму можно назвать энциклопедией польской жизни и «в высшей степени народным произведением», если использовать известную характеристику романа в стихах Пушкина. Интертекстуальный материал вводится в поэму двумя способами. Во-первых, интертекст присутствует как «чужое слово», и писатель четко обозначает границы между своим и чужим, называя имя, источник происхождения или включая знаковые сигналы инаковости. Эстетическая трансформация происходит на уровне прямого диалога в сфере произведения, в сознании имплицитного читателя и в восприятии адресата, во внесемиотическом пространстве.

Во-вторых, что бывает чаще всего, «чужое» выступает в трансформированном (языковом, стилистическом) виде, как бы вращается в текст поэмы, границы уже не так резко выделены, но читательское восприятие реагирует на претекст, как бы узнавая его, реагирует и на новый текст, обогащенный претекстом. В результате, что весьма характерно для поэмы Мицкевича, возникает своеобразный синтез бытования «чужого» в «своем», а «своего» в «чужом». Другими словами, текст поэмы имеет не только уровни оппозиции *свой / чужой*, но и метауровень, снятие оппозиции в новом смыслопорождении.

Если иметь в виду первый способ интертекстового включения, то следует обратить внимание на обилие *именований*, имен и названий, связанных с историей и культурой Польши. В первой книге ее герой Тадеуш, снова очутившийся в доме детства, видит на стенах портреты славных участников польского восстания 1794 года. Повествователь называет имена Костюшко и его соратников Рейтана, Корсака, Ясинского, а вместе с ними входит в поэму их героико-патриотическая ментальность, отложившаяся в национальной памяти. Упоминание в одном ряду с борцами-поляками древнегреческих имен и названий (платоновский диалог «Федона», сочинение Плутарха «Жизнь Катона») создает своего рода единую традицию свободолобивых устремлений человечества. Так функционирование имен расширяет интеллектуальное пространство и хронотоп повествования. Здесь же, в описании дома судьи Соплицы, бой курантов гремит мазуркой Домбровского; вводится в поэму, ее музыкально-вербаль-

ную сферу, известный гимн национального освобождения, получивший свое название по имени доблестного генерала, участника восстания Костюшко и организатора польских легионеров в армии Наполеона. В конце поэмы вновь звучит победный марш-мазурка, теперь уже название его подкрепляется цитатой гимна:

...Победный марш летит. Нет! «Польша не сгинела!  
Марш, марш Домбровский наш!»<sup>5</sup>

Слова гимна (Юзефа Вибицкого), то есть «чужая речь», усиливая эмоционально-патриотический подъем, становится *своим* языком чувств:

И грянули виваты,  
Запели хором все крестьяне и солдаты (с. 682).

Можно сказать, что бытовые эпизоды, описания дома, встречи, беседы, праздники обогащаются через имена комплексом исторических и народно-патриотических представлений; имена «сигналят», вызывают воспоминания о реальных исторических событиях борьбы поляков за свою независимость с имперской Россией, и текст перекодируется, из бытового превращается в исторический, общенациональный.

Далее, в ходе повествования поэма расширяет ретроспективный план, свою историчность за счет включения новых и новых имен польских патриотов, таких как Князевич, Яблоневский, Горецкий, Юзеф Грабовский, Тадеуш Годван, Дембинский, Юзеф Дворницкий, Самуэль Рушецкий и др. Это всё имена реальных исторических лиц, не говоря уже о таких широко известных родовых шляхетских фамилиях, как Потоцкие, Чарторыйские, Радзивиллы. Автор позволяет себе дать краткую, но выразительную характеристику того вклада в движение сопротивления, который внесли знатные шляхтичи, и герой поэмы ксендз Робак напоминает графу:

И пан Потоцкий наш к французам изумленным  
Пришел не налегке, а с целым легионом!  
А щедрый Радзивилл! Он заложил именье  
И конных два полка привел с собой, не мене! (с. 633)

Исторические имена и факты (внесемиотическая реальность) переводятся в план текстового значения — участвуют в движении текста уже как семиотические, знаковые единицы наравне с героями поэмы. Ксендз Робак советует Графу последовать примеру магнатов: «Дукаты захвати, людей у них немало, а денег в Польше нет, за ними дело стало» (с. 633). Таким образом, граница между внесемиотической реальностью (историей) и семиотической (художественный текст) пропадает, «чужое» превращается в «свое».

Разрушение границы между двумя видами текстов культуры объясняет и стремление Мицкевича дать в конце поэмы прозаические объяснения по всем аспектам истории: политическим, правовым, культурным, бытовым и т. д., сравнивая при этом бывшие и настоящие понятия и суждения.

Следует обратить внимание не только на ретроспекции, но и на перспективные моменты, заложенные в статусе имени. Например, имя одного из ведущих героев поэмы пана Соплицы возникнет снова в историческом повествовании, написанном Генриком Жевуским в Париже в 1839 году. «Воспоминания пана Северина Соплицы, чесника парнавского». Герой-рассказчик этой книги, как и пан судья у Мицкевича, привержен старым порядкам и национальным устоям.

Или другой пример. Н.В. Гоголь, восхищенный поэмой «Пан Тадеуш», созвучен польскому поэту в сфере комического, в некоторых приемах иронии. Один из героев поэмы, Юрист, нахваливает свое ружье: «Нельзя не похвалить моей Сагаласовки! / Сагалас лондонский, хоть из Балабановки! / Тот оружейник был поляк, по всем приметам, / но ружья украшал по-английски при этом» (с. 525). В примечаниях Б. Стахеева подтверждается подлинность факта надписи: «В Польше известен анекдот о мастере, сделавшем столь забавную надпись (Сагалас Лондон, а Балабановка) на ружье своей работы» (с. 732). Н.В. Гоголь словно принимает эстафету гротесковой иронии, когда его герой, Чичиков, замечает вывеску: «Иностранный портной Иван Федоров»<sup>6</sup>. По всей видимости, подобный интертекст поставляла и сама реальная действительность.

Заметим также, что имена своих героев Мицкевич подбирал в соответствии с концептом свое / чужое. Героиня, которая воплощает в себе народно-национальное женское начало, обладает распространенным именем *Зося (София)*, включающим в себя семантику мудрости и святости. Тогда как *Телимена*, во многом противостоящая Зосе и увлеченная светской, городской культурой, обладает именем явно книжного, чужеземного происхождения<sup>7</sup>.

Собираясь в поход, польские воины требуют во главе легиона поставить не иностранных, а своих полководцев, своей веры и польского имени:

Наполеон — герой, я возражать не стану!  
Но о Пулавских все ж хочу напомнить пану.  
Они о Дюмурье твердили меж собою,  
Что Польше надобно и польского героя.  
Не итальянского и не француза — Пяста,  
Юзефа ль, Матека, а нет, так Яна! Баста! (с. 673—674)

Это говорит Матек Добжинский, он же «Забок», он же «Флюгер», «Розга», «Кролик» — все эти имена-клички отражают историю его жизни

и свидетельствуют о народном признании. Тревожит старика и то обстоятельство, что Наполеон идет на войну с Россией без благословения: «проклят он и отлучен костелом» (с. 674).

Таким образом, имя, которое не освящено верой и не признано народом, усиливает оппозицию своего и чужого и становится знаком будущей катастрофы.

В своих объяснениях-комментариях к тексту поэмы Мицкевич обращает внимание на замену собственных имен названием должности или профессии в старопольские времена. Так появляется в поэме пан Подкоморий (звание «некогда видного и важного сановника», и теперь назначавшего «коморников», повятовых (уездных) землемеров» (с. 690); пан Войский (титул опекуна семей шляхты на время всеобщего ополчения); пан Стольник, пан Ассессор и Юрист — названия бывших чинов и должностей и т. д. Причем некоторые герои, имея личное имя (Брехальский, Болеста, Горешка), фигурируют в тексте по другому коду (Брехальский — он же Возный, пан Болеста — он же Юрист, Стольник — он же магнат Горешка). Такая перекодировка собственного имени на другое, социально-общественное, объясняется автором поэмы<sup>8</sup> обычаями и традициями старопольской шляхты как мета принадлежности личности к целому, семье, роду, повятству, то есть национальному сообществу. Почетный титул заменял личное имя, следовательно, в обществе и в поэзии происходила определенная мифологизация имени, поскольку «миф и имя *непосредственно связаны* по своей природе. В известном смысле они взаимоопределяемы, одно сводится к другому: миф — персонален (номинационен), имя — мифологично»<sup>9</sup>.

Таким образом, ономастика и мифологизация имени осуществляется в поле своего/чужого, в универсуме устоявшихся национальных связей, поэтому взгляд поэта обращен в сторону патриархально-личностного восприятия социального статуса человека и одновременно переводит внесемиотическую реальность в плоскость культурной семиотической сферы. История сопрягается с культурой, имя и прозвище соответствуют человеку, его судьбе, подчеркивая и родовое, национальное, и индивидуальное, личностное.

Особое место в интертекстуальной системе поэмы занимает собственно культурное наследие — начиная с библейских, евангельских мотивов, греко-римской мифологии, народных преданий и кончая художественными текстами отечественных польских писателей и русских.

Евангельские мотивы выражены особенно отчетливо в лирическом дискурсе поэмы в качестве опорных истин и принципов существования страны и ее поэта. В первой книге автор-повествователь, истерзанный чужбиной, обращается с молитвой к Богородице и ее чудотворному иконописному лику, обращается с благодарностью за спасение в детстве и с

просьбой благословить его на поэтические воспоминания. И в этом же лирическом вступлении появляется религиозная и национальная цветопись поэмы: цвета золотой (желтый), белый (серебряный), красный, которые будут постоянно возникать и проявляться в живописном строе «Пана Тадеуша». В XI книге изображен праздник Богоматери, возвышенный и светлый дух которого выражен в пейзаже весеннего пробуждения природы, в картине наступающего утра, в торжестве света и радости. Поэт использует ту же цветовую гамму, что и первой книге, только здесь краски даны в движении, в динамике: сначала «золотистый» воздух, небо «светлое» сквозит «голубизной», облако «белеет» (с. 651). Используются лексемы со значением неполноты цвета, его размытости. Переводы С. Мар (Аксеновой) и Свяцкого стремятся выразить цветовую насыщенность фрагмента и меняющиеся на глазах оттенки и переходы цвета (ср. с оригиналом):

.....*Niebo czyste*, wokół ziemi obciągnięte,  
jako morze wiszące, ciche, wklęsło — wgięte;  
Kilka gwiazd świeci z głębi, jako perły dna  
Przez fale; z boku *chmurka biała*, sama jedna  
Podlatuje i skrzydła u błękitcie zanurza,  
Podobne do nienających piór Anioła stróża,  
Który nocną modlitwą ludzi przytrzymany  
Spóźnił się, śpieszy wracać między spółniebiany.

Już ostatnie *perły* gwiazd zamierzchły i na dnie  
Niebios zgasły, i niebo środkiem czoła *bladnie*,  
Prawą skronią złożone na węzłowie cieni  
Jeszcze smagławe, lewą coraz się rumieni;  
A dalej okrąg jakby powieka szeroka  
Rozsuwa się i w szodku widać *białek oka*,  
Widać tęczę, źrenicę — już promień wytrysnął,  
Po okrągłych niebiosach wygięty przeblysnął,  
I w białej chmurce jako *złoty* grot zaurisnął.

Пробуждающаяся от ночи земля приобретает космически-личностный образ: «лицо небес светилось», левая сторона «отсвечивала ало». И словно удар молнии — «вдруг раздвинулся широко небесный полукруг и показало око. / В нем, как зрачок в глазу, зажегся луч, играя. / Вмиг, по сигналу дня, зажглись потоки света» (с. 651). Читатель присутствует при торжественной симфонии рождения Света, Солнца, озарившего землю всеми цветами радуги, только творцом симфонии являются Бог, Природа и Поэт. Цветовая гамма усиливается и расширяется за счет синонимии, поэт прибегает к украшению ризы земли драгоценными камнями: яхонт, топаз, алмаз; каждый из них соответствует определенному цвету: «как *яхонт алое*, а то подстать *топазу*, и засияло все *хрустальными* огнями...»

(с. 651). Космической палитре созвучны народные крестьянские тона: «белоголовые и русые крестьяне», головки девичьи красуются меж ними с цветными лентами, словно «синют васильки, светлеют медуницы» (с. 652). Так видит поэт цветное содружество человека и природы.

Поэт-романтик выдвигает шеллингианскую идею о тождестве, согласии природного и человеческого, духовного и телесного, чувственного и сверхчувственного в качестве онтологического принципа космо- и мироустройства. Это философское представление двоимирия и его разрешения определяет интерпретацию оппозиции свой/чужой, возможности ее снятия разными путями в разных сферах.

Другой текст, исходящий от Евангелия, появляется в рассказе Гервазия о рождении Спасителя, о новом Слове в евангельском Завете: «Но сам Христос не внял писаниям закона: / Он в яслях родился, хотя и царской крови, / Среди евреев рос — не различал сословий!» (с. 677—678). Аллюзивная ссылка на евангельский пратекст имеет своей целью утвердить христианскую идею равенства и те демократические тенденции, которые появились у молодых героев. Пан Тадеуш полон решимости освободить своих крестьян: «Рабовладельцем быть позорно человеку...» (с. 676).

Можно сказать, что религиозные мотивы и соответствующие интертекстуальные включения не только играют роль привычного для классической поэмы зачина — просьбы Божьего благословения, но существуют и в качестве основных мировоззренческих и нравственных постулатов, определяя высший смысл истории страны и самого человека. Вся ткань поэмы пронизана христианским вероучением, которое составляет суть каждого героя, особенно ксендза Робака; эволюция последнего заключается в борьбе со своей гордыней и чувством мести. В связи с этим образом появляется упоминание о «Житиях Святых», да и вся его жизнь оценивается как жертвенный подвиг покаяния: «Великой святостью и подвигом терпенья / он искупил былые прегрешенья» (с. 653). Ян Соплица, имевший прозвище Воевода, взял себе имя Робака, то есть червя, тем самым подчеркнув обет смирения. Однако он — активный борец за свободу Польши и, в чине ксендза, готовит восстание, прибегает к оружию, как и воин Гервазий — «pro bono publico — для общего спасения» (с. 628). Следовательно, принцип единства земного и небесного, согласие своего и чужого существуют в поэме в качестве конечного идеала, той цели, к которой идут герои путем противостояния и борьбы; и все же творчество человека, его художественная культура являются в поэме той силой, которая питает эти надежды.

Вот почему в поэме широко развернут культурный код, ведущий свое начало от Античности. Совсем не случайно современник Мицкевича Зигмунд Красиньский оценил поэму в жанре эпопеи, но весьма необычной.

Он писал: «Ни у одного европейского народа нет ныне такой эпопеи, как “Пан Тадеуш”. <...> Дон Кихот там слился с “Илиадой”»<sup>10</sup>.

Действительно, в своем героико-трагическом содержании «Пан Тадеуш» восходит к «Илиаде» как своему пратексту, жанровому архетипу, что и выражено в общем настрое поэмы, ее исторических ретроспекциях, описательности и, конечно, в обобщенно-художественном представлении о польском национальном характере, где свобода, честь и достоинство стоят на первом месте. Достаточно часто мифологические образы, как и в классицистической поэме, имеют цель поэтизации, возвышения объекта. Так, облик юной Зоси сравнивается с богиней красоты, колесницу которой влекли голуби. Зося тоже окружена летящими птицами: «За нею голуби летели пышной свитой, / Как за прекрасною богиней Афродитой» (с. 534). Леса и реки повествователь населяет дриадами, богами, нимфами, что соответствует настрою лирической души, тем более героя Графа. Однако, включаясь в полемику с классиками, Мицкевич не принимает их нормативности и статичности, поэтому мифологический дискурс поэмы осуществляется, главным образом, в пародийно-ироническом ключе, что не мог не заметить Красиньский, сравнивая «Тадеуша» с «Дон Кихотом». Действительно, многие текстовые фрагменты свидетельствуют о снижении высокой планки героического эпоса; например, в поэме Гомера в XXIII песне речь идет о спортивном состязании на погребении Патрокла: соревнуются Аякс и Одиссей в скорости бега:

...и первый всех дальше  
Быстрый умчался Аякс, за ним Одиссей знаменитый  
Близко бежал...<sup>11</sup>

Близка победа Аякса, но он поскользнулся, упал, и Одиссей обгоняет его.

Ситуация состязания используется Мицкевичем дважды, в первой и четвертой книгах, но соревнуются не герои, а собаки в охоте на зайца. Автор поэмы живописует сцену погони, азарт гончих и момент неожиданности, все, как в пратексте «Илиады», только досадная оплошность произошла не с человеком, а с собаками. Заяц обманул борзых: в первой картине «направо кувырк, а псы за ним гурьбою! Вдруг он налево — скок! И в чашу изловчился...» (с. 458); во втором эпизоде эффект непредсказуемости усиливается, заяц оторвался от погони, чего никак не ожидали охотники: «мелькнул пушистый хвост, а псы остались сзади» (с. 530).

У Гомера победа и поражение определяются вмешательством богов, в поэме Мицкевича случайности объясняются реальными причинами, но придуманными героями. Шляхтичи, оправдывая себя и своих собак, сетуют на неудачное для погони поле, покрытое острыми камнями, рывтинами — «хоть обувай собак — споткнутся поневоле» (с. 530). Следовательно, ситуативное сходство (состязание в беге, соревнование) перево-

дится с уровня классического эпоса в повседневный ряд, отображающий множество психологических мотивировок. Таково семантическое функционирование интертекста, введенного вторым способом, когда чужой текст размывается, уходит в подтекст, проявляет себя в отдельных точках — одним словом, изменяется настолько, что становится «своим», сохраняя при этом дискретную связь с источником.

Еще более выразителен эпизод в этой же IV книге: эпизод, рассказанный Гречехой, о том, как он, обратившись к «приему Дидоны», примирил двух спорщиков-дуэлянтов. Но если Дидона, нарезав из воловьей шкуры ремней, имела серьезную цель увеличить площадь подаренной ей земли, то Гречеха — секундант, соблюдая формальное требование «стрелять через шкуру», выставил противников в смешном виде. Он тоже нарезал ремни и перекинул своеобразный шкурный мост через реку:

Домейко стал на хвост, на морду стал Довейко,  
Меж ними плещется шумливая Вылейка!  
«Панове, — я сказал, — стреляйтесь, тешьтесь вволю,  
До примирения уйти вам не позволю!»  
Смеются шляхтичи, а тех терзает злоба (с. 531).

Таким образом, мифологический элемент оборачивается курьезом, смешным случаем, так как интертекстуальные знаки приобретают новую семантику и аксиологию — комическую оценку тщеславия и чванства, этих негативных свойств шляхетских нравов.

В эпизоде наезда на имение Соплицы автор-повествователь напоминает известное предание, как гуси Рим спасли, но вся картина воинственного сражения с гусиным стадом и домашней птицей тоже изображена в комических тонах и скорее напоминает пародию на героический эпос, так как происходит переключение патетико-возвышенной лексики («кипела битва», «о помощи молили», «бесславно гибли» и т. д.) в сферу бытового просторечного дискурса: «Кропило окропил волов и двух телят», «Бритва хватил их саблей», «Шило колол под лопатки свиной и поросят, бегущих без оглядки» и т. д. Можно сказать, что, обнажая негативную сторону вражды шляхтичей друг с другом, Мицкевич продолжал пародийную линию антиэпоса от «Войны мышей и лягушек», античной архаики, до «Мышеиды» И. Красицкого.

Вместе с тем мифологический интертекст органично переходит, переплетается в поэме с народно-поэтической культурой, сказками, легендами, притчами и другими фольклорными жанрами, в которых отражается народное мировосприятие, и здесь уже интертекст приобретает лирико-философское звучание.

В этой книге возникает в соответствии со взглядами романтиков картина гармонически организованного Космоса, где земля и небо предстают

в антропологической ипостаси: «Земля в объятиях небесных почивала: покоились они вдвоем, как муж с женою, и были счастливы ночью тишиною» (с. 585). Названия созвездий сопрягаются с библейскими преданиями и метафорикой — познания неизвестного через известное: на Весах Бог взвешивал планеты, пускал по орбитам; через светило Сита Господь сеял жито для Адама; колесница Давида напоминает о битве ангелов и Люцифера, а чудовищная рыба Левиафан после потопа превращается в созвездие Дракона. Мотив змея, неоднократно упоминаемый в поэме, один из ведущих в литовском фольклоре.

Согласно с мифопоэтическим и одновременно романтическим мышлением природа у Мицкевича одушевлена, она живет, действует, чувствует и мыслит, как человек, а сам человек живет в единстве с природой — как часть ее. Это идущее из глубин народной культуры мировосприятие и мироощущение определяет основной образный прием Мицкевича — антропоморфизм и параллелизм. Так, в огороде пана Соплицы:

О судьбах овощей *задумалась* капуста,  
Кудрявую морковь горох *оплел* стручками,  
*Уставясь* на нее зелеными зрачками,  
Султаном золотым *кичилась* кукуруза,  
Арбуз на солнце *грел* раздувшееся пузо (с. 475).

В поединке Матека Кропителя с двумя егерями на помощь ему пришел Гервазий, который одним ударом сабли отсек кисть руки противника. Этот момент сравнивается с эпизодом охоты орла на зайца:

Так Орлик лапой цап присевшего Косого,  
Чтоб удержать его, другой — в сосну вонзится,  
Косой рванется вдруг и по полю помчится,  
Пирата разодрав, бежит он с лапой правой,  
А лапа левая торчит в сосне корявой (с. 615).

Пожалуй, нет ни одного описания природы в поэме, где бы не действовал человек, и наоборот: поступки и стояния личности созвучны природным явлениям. Весь окружающий человека природный мир составляет с ним нераздельное целое, источник которого следует искать не только в руссоиско-шеллингианских взглядах художника, но и в народных поэтических преданиях и мифологемах. Лирический герой, размышляя об отчизне, выдвигает мифологему дерева, которая позволяет ввести в дискурс поэмы исторический и легендарный материал, например предание о дубе Баублисе, в дупле которого сходились на пиршества рыцари, или упоминание священной рощи Миндовга, правителя Литвы<sup>12</sup>. В поэтическом воображении Графа возникает легенда о Гивойтисе — змее, который может прикинуться ручьем в ложбине, а деревянная мельница — дуэньей, что «головой трясет и бранью разразилась» (с. 599).

Можно сказать, что художественный прием является одновременно и мировидением поэта, которое открывает благодаря поэтическому зрению и слуху тесные связи и соответствия между духовным и вещественным, природным и человеческим, видимым и невидимым началами бытия.

Легенды и предания в форме аллюзий, пересказа, рассказа проникают в художественную ткань поэмы, органично соединяя прошлое и настоящее, мечты и реальность, воспоминания и текущую жизнь. Поэтому легенда о зверином рае, а точнее, утопия социального общежития, появляется там, где деревья — свидетели и участники славной истории народа: «железо и леса — литовская защита» (с. 507). Легендарный материал, упоминание об основании Вильно Гедимином, имена других князей-защитников отечества своим авторитетом подкрепляют настоящее, история проникает в сегодня, в подготовку нового восстания. Так возникает эпический универсум на пересечении «своего» и «чужого».

Наряду с легендарным мифопоэтическим материалом Мицкевич широко опирается на народную языковую культуру: народная мудрость, отлитая в поговорки, пословицы, сравнения, афоризмы, имеет в поэме и свой национальный колорит, и общеславянские корни. Как и в русской речи, битва сравнивается со жнитвом; а березки (или ивы) «на плакальщиц похожи» (с. 624); туча, нависая, «крадет солнце» (с. 625). Матек Добужинский выражает свои сомнения в адрес Наполеона в поговорке: «Двум орлам в одном гнезде не поместиться» (с. 673). Известие о смерти майора Плуто отозвалось присловьем Рыкова: «драл волк, задрали волка» (с. 628), и с этой оценкой согласны поляки. Вообще, язык Рыкова, его монолог, обращенный к майору, обильно «оснащен» народными речениями, поговорками, присказками, что точно передано в переводе С. Свяцкого:

И овцы целы ведь, и волки тоже сыты.  
Мы были здесь в гостях. И все мы, значит, квиты.  
Кто смел, тот съел. Весь сказ. Пришли его в расчет.  
Присловье есть еще: что взято, то и свято.  
Словечки русские на свата и на брата.  
Эх, в воду и концы. Что рапорт-то писать?  
Бог руки дал, чтоб брать. Тьфу! Присказка опять<sup>13</sup>.

Цель такой избыточности — насмешливое отношение народа к стихии взяточничества в империи, что подчеркнуто в оригинале указанием на русское происхождение: *przysłowie ruskie: wszystko można, lecz ostrożnie, / i to przysłowie i to przysłowie...*<sup>14</sup> Конечно, есть идеалы, рожденные на национальной почве, например поговорка «Достоин Пан дворца, дворец достоин Пана», возникшая в XVIII веке в связи со строительством роскошного дворца богатого литовского магната Паца. В поэме эта поговорка в устах старика Гречехи обращена к соперникам — Юристу и Ассессору:

«Достойны вы борзых, борзые вас достойны» (с. 660). Здесь, как и в других подобных случаях, происходит семиотическая перекодировка, благодаря скрытой насмешке возникает двойной смысл.

Народная песня — еще одна примечательная интертекстуальная позиция в нарративе поэмы и тоже имеет двойную функцию, как и весь интертекстуальный корпус.

Двенадцатая книга поэмы завершается мощным всплеском чувства народного единения, готовности всем миром сражаться за отчизну, что выражено в народной музыке цимбалиста Янкеля. В словесно-музыкальный строй поэмы включаются фрагменты народных песен, в пересказе «о бедном воине, бездомном скитальце», упавшем у ног коня. Типологически парафраз содержит в себе мотивы, которые повторяются во многих воинских песнях славян («воин», «скиталец», «верный конь», «тяжкие беды» и т. д.). Другая песня — о пане Цибульском, который проиграл свое имущество и даже жену, — относится к комическому жанру, тоже характерному для славянского фольклора, хотя и имеет национальный колорит; песню эту вспоминает Гервазий (Ключник), когда отдает свой меч генералу Княжевичу:

Я не Цибульский — пан! — старик воскликнул пылко. —  
Что проиграл жену соседу за бутылкой,  
Как песня говорит... (с. 673)

В эпилоге народная песня не только пронизывает повествование, но и сам эпилог в своей лирической выразительности становится песней, многосложной по составу. В нее включаются плачи и причитания о судьбе изгнанников («о, горе нам, бежавшим на чужбину» (с. 686); тоска по родине заставляет поэта обратиться к извечному песенному образу («хотел бы малой птицей пролететь я»), переходящему в своеобразную эпитафию: «Мать-Польша! Так недавно в гроб сошла ты, что слов нет выразить всю боль утраты!» (с. 686). В конце эпилога воспоминания о детстве и надежда на возвращение оборачиваются сказочной легендой о журавлях, которые помогли мальчику добраться до дома, и песней-балладой, содержание ее пересказывает лирический герой, выделяя духовную устремленность народа: «про девочку, что скрипку так любила, что и гусей для скрипки позабыла» (с. 688). Таким образом, народная песня в ее аллюзиях и реминисценциях звучит апофеозом любви к стране, людям и творчеству<sup>15</sup>.

Подводя итоги, можно сказать, что интертекст общеславянского и отечественного фольклора, разнообразный в своем текстовом проявлении, несет на себе ту диалогичность, которая и отличает поэму Мицкевича: «Пан Тадеуш» в конкретно-исторической образности отражает универсум национальной и общеславянской жизни, определяемый христианским мироощущением. В семиологическом плане «чужой» текст объединяет

разнообразные типологические образования, скрепляет романтику с классикой, лирику с эпосом, культуру с историей. В семантическом аспекте дискурс интертекста расширяет пространственно-временной план, включая прошлое в настоящее и утверждая приоритет вечных ценностей над временными.

Широко представлен в поэме «Пан Тадеуш» корпус письменной литературы, отечественной и русской, славянской и европейской<sup>16</sup>. Создатель романтической поэзии, автор «Конрада Валленрода» и «Дзядов», этого таинственно-возвышенного, имеющего народный колорит мира, обогащая романтизм, в то же время уходит от его стереотипов и избегает некоторых его граней, как и русские художники — Пушкин, Лермонтов. Поэт-романтик исследует детерминистические связи самой реальной действительности в свете идеала свободы и совершенства. Он ведет открытую полемику не только с классицизмом, но и с романтической исключительностью, романтическим отчуждением от повседневности.

Герою поэмы Графу (Горешко) Мицкевич отдал свое поэтическое мировидение, свою любовь к искусству, свой жар и пыл художественной природы. Вместе с тем автор поэмы неоднозначно относится к увлечениям Графа книжной мудростью и его представлениям о прекрасном, проверяя прекраснотворный романтизм героя реалиями повседневной жизни<sup>17</sup>. В книге III Граф встречает впервые юную Зося среди огородной зелени, она представляется мечтательному Графу нимфой Амальфеей, которая из рога изобилия потчует своих подданных. Обращение героя к Зосе воспроизводит обычную в романтической поэзии психологически окрашенную лексику, источник которой — греческая мифология: «волшебное видение», «ты нимфа или дух», «небесное творенье», «прикована судьбой к земной юдоли» и так далее. В воображении юноши возникают типичные книжные коллизии: Зося — жертва «отвергнутого влюбленного», а «может, опекун суровый здесь стережет тебя» или «не героиня ли ты повести печальной?»

Мицкевич компрометирует поэтический стереотип, вводя иронический дискурс, противопоставление, причем противопоставление осуществляется не только в объективно-повествовательной логике сюжета, но и в видении самого героя, который отвергает красоту обычную: «Все вышло иначе — убого, неприглядно... за нимфу принял я гусятницу, пастушку» (с. 491)

Более того, автор «Тадеуша» не довольствуется одной ситуацией, чтобы спустить героя с небес поэзии на землю; он заставляет его в той же книге III изменить реальность в угоду мифолого-романтической образности: грибки в балахонах и косынках кажутся ему призраками, привидениями: «не елисейские ль расхаживают тени? Те, что не ведают ни боли, ни страданья, / Ни радостей любви — бесплотные созданья» (с. 492). По-

вестователь снова восстанавливает реальные пропорции, вводя снижающие, иронические замечания:

Кто мог бы угадать в тех духах невесомых  
Гостивших у судьбы приятелей, знакомых?  
А между тем они подзакусили плотно  
И по грибы пошли в тенистый лес охотно (с. 492—493).

В этой же картине спор Графа и Телимены, с одной стороны, и Тадеуша — с другой, отражает эстетические взгляды самого Мицкевича. Граф и Телимена, отдавая дань литературной моде, восхищаются классической красотой Италии, ее гротами, скалами, лазурью вод, словом, «манит художников обитель идеала» (с. 502). У Тадеуша, патриота отчизны, героя, близкого к народной почве, другие представления о прекрасном. Красота неяркой, но близкой сердцу родной природы, которую одухотворяет и очеловечивает живущий рядом с ней народ, — вот истинный источник прекрасного. Герой использует распространенный в фольклоре прием параллелизма, когда говорит о кудрявых березах: «они, как матери, тоскуя, точат слезы, как вдовы горькие, заламывают руки...» (с. 501). Для него лесной пейзаж предстает в виде семейства, где есть свой патриарх, пятисотлетний дуб, «от старости горбатый», и тут же «детвора — шиповник и калина...» (с. 500). Цель Тадеуша — не только раскрыть красоту единения человека и природы, но и показать прекрасное в движении, в многообразии, в переходе одной цветовой гаммы в другую, одних форм в другие... Мицкевич — живописец слова — создает удивительную панораму изменяющихся на глазах, бегущих облаков, словно «табунов коней», через мгновение превратившихся в «армаду кораблей» на голубой равнине, «а сколько в облаках сегодня непрерывной таинственной игры, изменчивой и дивной» (с. 502). Можно сказать, что автор «Тадеуша», не отрицая идеала Возрождения, в то же время утверждает устами своего героя Тадеуша новый тип прекрасного — жизнь природы и жизнь человеческого сердца в их конкретно-исторических, национально-универсальных координатах и в практике повседневного бытия.

В данных фрагментах текст поэмы Мицкевича созвучен некоторым моментам пушкинской поэмы «Граф Нулин» (1825), в которой герой, вернувшись из путешествия, «Святую Русь бранит, дивится, как можно жить в ее снегах... жалеет о Париже». У Мицкевича Граф и Телимена, «отдавая дань своих восторгов югу, хулили родину и вторили друг другу» (с. 500).

Эти герои Мицкевича, увлеченные европейской городской культурой, противостоят сторонникам национально-патриархальной самобытности, таким как пан Подкоморий, который выступает с пространственным монологом против французского засилья мод. И здесь текст поэмы пересекается, насыщаясь аллюзиями и цитацией, с комедией Грибоедова «Горе от ума».

Актуализирован и мотив безумия: «...я помню, как в те годы / Сводил нас всех с ума кумир французской моды! <...> Шляхетство поддалось ужасному влиянию, — кого захочет бог подвергнуть наказанию, того безумием настигнет он вначале...» (с. 451). «Что выдумал француз, то мило для поляка», — возмущается герой Мицкевича. Фамусов тоже видит в увлечении чужеземной модой и культурой угрозу для русского общества: «...нынче пуще, чем когда, безумных развелось людей и дел, и мнений. <...> А все Кузнецкий мост и вечные французы, оттуда моды нам и авторы, и музы...»<sup>18</sup> Лексико-семантические совпадения налицо. Появляются и образные ситуативные схождения. Монолог Чацкого о «французике из Бордо», можно сказать, «просвечивает» в качестве интертекста в том фрагменте, где пан Подкоморий набрасывает выразительный и типичный портрет офранцузившегося поляка Подчашего — образец «французской обезьяны» (с. 452). Наличие сходных ситуаций, уничижительно-насмешливой лексики обнажает концептуальное единство двух славянских писателей, каждый из них утверждал приоритет национальной культуры, подкрепляя свои убеждения авторитетом народного мнения:

Чацкий: «Воскреснем ли когда от чужеземных мод, / чтоб умный, добрый наш народ / хотя по языку нас не считал за немцев?»<sup>19</sup>

Подкоморий: «Недаром старики смеялись до упада! / Крестьясь, твердил народ, что, мол, погнал по свету, / венецианский черт немецкую карету!» (с. 452) — в оригинале: «Starzy na on ekwipaz parskali ze śmiechu, / A chłopci żegnali się mówiąc: że po świecie / jeździ wenecki diabeł w niemieckiej karecie» (s. 53).

Двойственное отношение А. Мицкевича к культуре Просвещения, признание ее художественных открытий и отрицание эстетической односторонности отражается в той стихии иронического противопоставления высокого низкому, которая постоянно царит в поэме. Так, состояние влюбленного Тадеуша передается экспрессивной лексикой, фиксирующей изменения внешности и поведения (прием, характерный и для классической поэмы): увидев Зося, юноша «с открытым ртом остался, зарделся, побледнел, дрожь пробрала беднягу... уставясь на гостей полубезумным взглядом... стремительно вскочил и, вспыхнув, как ракета, прочь кресло отпихнул и кинулся бежать...» (с. 537—538). Обилие глаголов действия и состояния выражает высокий градус эмоциональной потрясенности героя. Но ту же самую лексику и тот же прием использует автор, передавая уже не любовный экстаз, а физиологическое состояние пани Телимены, севшей на муравьиную кучу: «Вдруг пани прыгнула в смятении великом, бледна, растрепана, стремглав бежала пани...» (с. 538).

Один текст как бы отсвечивает в другом, создавая общую тональность дискредитации письма, которое ограничивается только возвышенным строем чувств и положений. Подобное существует и в русской поэзии, совре-

менной Мицкевчу, в частности в творчестве А.С. Пушкина, в его стихах, поэмах, «Графе Нулине», например, что еще раз свидетельствует об общности славянских литератур и развития художественного мышления.

Пушкинский интертекст обнаруживается в «Пане Тадеуше» в самых различных формах своего проявления. В научной литературе широко обсуждался вопрос о поэтических сходениях между «паном Тадеушем» и «Евгением Онегиным». На эту тему писали и польские, и русские филологи М. Грабовский, П. Боборыкин, П. Краснов, Д. Благой, В. Блюменфельд, Н. Кравцов, К. Выка, Б. Гальстер, Е. Цыбенко, Д. Ивинский и другие. Одна из основных проблем, освещаемая большинством названных исследователей, — та, которую прозорливо выделил Мицкевич еще в 1837 году, говоря о романе в стихах Пушкина, что в этом произведении «самом прекрасном, самом оригинальном и самом народном... обозначен переход от одной творческой манеры к другой... сюжет и персонажи “Онегина” взяты из действительной жизни, из русского домашнего быта. Но поэт постиг тайну облагораживания всего, идеализирования, нигде не впадая в преувеличение. В обыкновенных событиях частной жизни он сумел найти трагические мотивы или сцены высокой комедии»<sup>20</sup>. «Легко заметить, — комментирует эти и другие высказывания Мицкевича Е.З. Цыбенко, — что характеристика произведения Пушкина вполне приложима к “Пану Тадеушу” самого Мицкевича»<sup>21</sup>.

Серьезные и доказательные наблюдения современного исследователя, сопоставляющего тексты двух поэм, подтверждают его вывод: «Евгений Онегин» вполне мог стать одним из источников поэтического вдохновения Мицкевича, а «в результате появилось произведение в высшей степени самобытное и оригинальное»<sup>22</sup>.

Действительно, контактируя в художественной сфере, каждый из великих поэтов шел самостоятельным путем, отображая и воплощая общую тенденцию времен и поворот к реализму.

Дополняя наблюдения исследователей, заметим, что пушкинский интертекст прежде всего относится к персонажам первого плана. Романтик Ленский, поклонник Канта и поэт, созвучен Графу, тоже настроенному на возвышенный романтический лад: «Граф величал себя романтиком» (с. 468)<sup>23</sup>. Ленский-поэт писал «темно и вяло, что романтизмом мы зовем», но и Граф чувствует в себе поэтическое вдохновение, когда после рассказа Гервазия о вражде Горешков и Соплиц, пылая мщением, тут же задумывает написать повесть в романтическом духе:

Жаль! Одинок Судья... Влюбился бы я в дочку  
И, в сердце затая жестокие мученья,  
Боролся б и страдал, не победив влеченья!  
Рассказ бы выиграл от затаенной страсти:  
Тут — ненависть и месть, а там — любовь и счастье (с. 475).

Наблюдается явный контакт и в изображении героинь национального, народного склада души: Татьяны у Пушкина, Зоси у Мицкевича. Этот общий для художников эпохи национального самосознания интерес к своей «почве», народной ментальности определяет появление текстовых и сюжетных «переключек». В нарративе «Пана Тадеуша» появляются прямые цитаты и реминисценции из «Евгения Онегина», например сходные лексические выражения в монологах Татьяны и Зоси, идеал которых — патриархально-нравственное, духовное существование вдали от света. У Пушкина Татьяна вспоминает «бедное жилище, полку книг, места, где в первый раз, Онегин, видела я вас...»<sup>24</sup> И Зося у Мицкевича тоже признается, что заскучала в Вильно «по комнате знакомой, где с паном в первый раз мы повстречались дома», «рвалась в деревню я...» (с. 658)<sup>25</sup>.

Ср. с оригиналом: «Potem Podkomorzyna go Wilna jeździła, / Wzięła mię tam na zimę, alem ja tęskniła / Do Soplicowa i do tego pokoiku, / Gdzie mni Pan naprzód w wieczor spotkał przy stoliku, / Potem pożegnał; nie wiem, skąd pamiątka Pana <...> że, jako mówię Panu, — ustawniem tęskniła / Do tego pokoiku, i coś mię szeptało, / że tam znów Pana znajdę, i tak się też stało» (s. 362).

Мотив же «коварного соблазнителя-совратителя» звучит в устах Телимены. Она обличает Тадеуша:

Ты соблазнил меня, и, видя, как я мучусь,  
Бесстыдно для другой готовишь ту же участь (с. 597)<sup>26</sup>.

Подробное описание модного туалета Телимены в XI книге созвучно картине кабинета Онегина: тот же прием перечисления, то же чуть насмешливое отношение к подробностям ухода за своей внешностью.

Сходство поэтического изображения обнаруживается еще в двух аспектах, близким обоим поэтам. Обращаясь к красоте жизни, юности, воспевая куртуазную атмосферу влюбленности, оба художника — и Пушкин, и Мицкевич — выделяют мотив *легкости*, полета, красоты движения: у Пушкина «на балу летают ножки милых дам». Сам автор «Евгения Онегина» с шутливой грустью предается воспоминаниям: «Ах, ножки, ножки, где вы ныне? Где мнете вешние цветы?» А его герой Онегин наблюдает полет Терпсихоры в балете: «И быстрой ножкой ножку бьет».

Этот мотив и пушкинские реминисценции появляются в начале поэмы Мицкевича. Приезжий пан видит на дорожке «след узкой ножки: угадать нетрудно, что с разбега оставлен ножкою, которая, казалось, уж так *легка* была! Едва земли касалась» (с. 443).

В оригинале: Na piasku drobnym, suchym, białym na kształt śniegu, / *Ślad* wyraźny, lecz *lekki*, odgadiesz, że w biegu / Chybkim był zostawiony nóżkami drobnymi / Od kogoś, co zaledwie dotykał się ziemi (s. 42).

Затем Граф встречает Зою, и снова — грация движенья, и пушкинская лексема легкости: «по грядкам девушка легонько ступала / в густой траве она, казалось, утопала» (с. 476)<sup>27</sup>.

Присутствие «чужого» текста в своем, его перекодировка, трансформация в свой стиль не только свидетельствуют о единстве позиций двух поэтов в области эстетической, в которой отдается предпочтение красоте бытия в его национальной специфике и общечеловеческой сущности. Интертекстуальный элемент характеризует тот уровень развития культуры, когда наступает взаимодействие и взаимообогащение национальных литератур через контакты, влияния, сближения или расхождения, полемику, когда общее заключено и в самой атмосфере эпохи, ее идеалах и «веяниях», как об этом будут говорить чуть позднее А. Веселовский и А. Григорьев. Одним словом, несомненен интерес Мицкевича к творчеству Пушкина и его роману, что и отразилось в интертекстуальной системе его поэмы.

Еще более активно и широко контактирует поэма Мицкевича со своей отечественной польской литературой, отличавшейся начиная с XVI—XVII веков бурным развитием и яркими именами. Соотечественники поэта сразу же отметили связи «Пана Тадеуша» с предшествующей литературой. По словам современника Мицкевича, «Пан Тадеуш» есть «Пан Подстолий» И. Красицкого в стихах — тем самым подчеркивается наличие в поэме романного начала, присущего просветительскому эпосу Красицкого, его романам «Пан Подстолий» (1778) и «Приключения Миколая Досведчиньского» (1775).

Если диалог с русской литературой осуществлялся в тексте без прямой маркировки, а приметы инаковости, «чужого» голоса возникали в культурной памяти информанта, то взаимодействие с отечественной — польской — литературой происходило с использованием и прямой, и косвенной маркировки «чужого» текста. В одном фрагменте могут быть актуализированы оба способа интертекстуализации. Например, в IV книге в лирических воспоминаниях о Литве, ее лесах и пущах, появляются имена и образы певцов природы: «Ян отклик находил у липы в Чернолесье, / Дуб, старый говорун, разросся в поднебесье, / Нашептывал певцу сказания не раз он» (с. 507).

Читатель, знакомый с историей польской культуры, сразу определит, что в первой строке речь идет о *Яне Кохановском*, великом поэте польского Ренессанса, перу его принадлежат произведения различных лирических жанров: поэмы, песни, фразки, трены; он многие годы прожил в своем имении Чернолесье в Родомском крае. Как пишут современные полонисты: «Лиру Яна... вдохновляли приметы родного гнезда: знаменитая чернолеская липа, воспетая еще во фразках, стала как бы символом его поэзии»<sup>28</sup>.

Заметим, что интертекстуальное присутствие поэзии Яна Кохановского гораздо шире одной поэтической строки, поскольку в тексте поэмы

возникает особый тип лиризма, созвучный творчеству польского классика, — чувство теплого, почти интимно-домашнего отношения к миру, природе, деревьям. Поэтому и для Мицкевича липа становится памятным знаком, если не символом, детства, юности: «И липа старая размеров исполинских / стоит ли над рекой у дома Головинских?» (с. 507). В эпилоге: «От липы той, что на холме росла там / И зеленью дарила тень ребятам...» (с. 688).

Во второй строчке приведенного фрагмента из IV книги польский читатель узнает другого поэта по косвенным признакам («дуб», «сказание»), тем более открытие «чужого» голоса подтверждается комментариями самого Мицкевича. В «Объяснениях» к поэме он называет имя *Северина Гоцинского*, его поэму «Каневский замок» и даже выделяет эпизод, в котором главный герой, казак Небаба, укрывался в ветвях дуба<sup>29</sup>.

Косвенными признаками интертекста могут быть иронические или, наоборот, утверждающие оценки повествовательного дискурса, цитаты или аллюзии, как, например, призыв гимна-мазурки «Еще Польша не сгинела!»; Мицкевич может не комментировать и героико-романтическую лексику, которая отличается словами-сигналами, общими для всех поэтов-романтиков. Так, в книге X воодушевленные победой и готовые к будущим испытаниям герои слушают ксендза: «Расстанемся теперь с *надеждою* одною, / *Свободная заря* взойдет для нас весною. / Уходите от нас *скитальцами*, друзья, вы, / Зато вернетесь к нам во всеоружье *славы!*» (с. 629)

Словам ксендза вторит повествователь:

Хотя прославились на целый мир поляки  
*Любовью к родине*, — об этом знает всякий, —  
Но радостно поляк отправится в *изгнанье*,  
И годы долгие он проведет в *скитанье*,  
В борьбе со *злой судьбой*, покуда в бурной жизни  
*Надежда светится*, что служит он *отчизне* (с. 629).

Слова-сигналы: «надежда», «отчизна», «любовь к родине», «изгнанье», «свободная заря» и тому подобные — соотносятся со всем корпусом революционно-романтической литературы, начиная с Рылеева, Пушкина, других русских поэтов, и кончая своими отечественными певцами свободы — Ю. Словацким, Р. Суходольским, С. Гоцинским и др. В патриотической песне Ю. Словацкого «Мое завещание» звучат эти характерные для романтической лексики слова-сигналы:

Заклинаю живых: пусть *надежд* не теряют,  
Пред *народом* несут *просвещения* факел;  
Если ж надо — на *смерть* чередой пусть шагают,  
*Погибая* со славой в жестокой атаке<sup>30</sup>.

Рядом с «сигнальной» общеупотребительной лексикой появляются мотивы, характерные для всей славянской радикальной поэзии, такие как символические образы бури, тьмы, солнца, которыми завершается у Мицкевича «наезд» шляхтичей в X книге: «и ангел бури плыл, как солнца диск огромный...» (с. 625); или мотив корабля, плывущего к желаемому берегу. Эти образы-концепты можно найти в творчестве Ю. Словацкого, в его «Оде к свободе» (соотносимой и с «Одой молодости» Мицкевича, и с «Арионом» Пушкина):

У кормила смело встанем,  
Полетим по лону вод.  
Если мы в пучину грянем,  
Случай всех нас не спасет<sup>31</sup>.

Косвенным маркером может считаться употребление автором поэмы стереотипов и штампов классицистической поэтики с целью их дискредитации. Протазий на празднике по случаю бракосочетания героев и их вступления в польский легион читает оду, отличающуюся многословием, античными аллегориями и однообразной рифмовкой:

О, ты, чьей красотой  
Я в сердце поражен и восхищен мечтою!  
Когда покажешь лик ты в лагере Беллоны,  
Рассыплются мечи, красой испепелены!  
Ты Марса порази оружием Гименея  
Сорви рукой с чела обвившегося змея!

Ироническая реакция выражается в рукоплесканиях Тадеуша и Зоси, прервавших монотонное чтение. Безымянность автора оды есть особый эстетический знак отрицания, отчуждения от всего омертвевшего в литературе. Но «Рассуждения о смерти неминуемой» Юзефа Бака, введенные в образно-лексическую систему поэмы со ссылкой на автора, становятся для Мицкевича благодатным материалом, чтобы с помощью «чужого текста» обнажить недостатки дидактических жанров. Серьезность Бака подвергается насмешке, а его стихотворная беспомощность утрируется. Этой цели поэт достигает с помощью народной речи, которая приобретает язвительно-сатирический характер: «Прав Бака, говоря, что смерть почище Ката, прихлопнет бедняка, пристукнет и магната». «Ученое» слово ксендза на глазах превращается в простонародную фразку грубоватого юмора: «Она прегорький лук! <...> Вмиг прошибет слезу, а там покажет кукиш! / Сегодня живы мы, а завтра околели, / И наше только то, что выпили да съели» (с. 610).

Замена «чужого» текста (цитаты) «своим» понадобилась здесь для образно-психологической функции. Ксендз Робак, чтобы разрядить напря-

женную обстановку в доме Соплицы, принимает вид добродушно-веселого монаха, любителя плотских радостей жизни.

Диалог Мицкевича с отечественной историей литературы, начиная от Бартоховского, Яна Кохановского, деятелей эпохи Просвещения и кончая своими современниками С. Трембицким, С. Витвицким, С. Гощинским, Ф. Карпиньским и др., преследует цели раскрыть поступательное движение художественной мысли, показать читателю заслуги польской культуры в развитии национального самосознания, в борьбе народа за свое освобождение. «Свой» и «чужой» голоса как бы сливаются, звучат в унисон, и автор приобретает необходимую авторитетность, поддержанную прошлыми поколениями и современными художниками. Именно так осуществляется контакт с Яном Кохановским и Северином Гощинским. Мотив дерева объединяет поэтов не только в чисто биографическом ракурсе, но и в метафизическом, утверждая принцип *единства и согласия* человеческого и природного существования как опоры бытия<sup>32</sup>.

Включая в рассказ Гречехи имена Бартоховского и Рубинковского, создавших исторический эпос о короле Яне III, разбившем турок, Мицкевич имел в виду создать образ истории Польши, протекавшей в сражениях и борьбе. Эта трагическая и одновременно героическая парадигма истории сопрягается с современностью, чему способствует и переключка природных явлений. О появлении кометы пишут в прошлом и Ксендз Бартоховский в своей оде, и Я.К. Рубинковский в поэме «Янина», но тревожный знак природы появляется и в жизни героев поэмы Мицкевича («Комета и войну сулит нам и раздоры» — с. 589).

К отечественному письму обратился автор «Гадеуша» и для того, чтобы осмыслить перспективы и противоречия исторического движения. Мицкевич воспользовался виршами *Стефана Витвицкого*, чтобы нарисовать утопическую картину «звериного рая». «Баллады и романсы» (1824) С. Витвицкого, современника Мицкевича, не были явлением оригинальным, скорее, они носили подражательный характер. Но Мицкевич, используя мотив Витвицкого, трансформировал, преобразил интертекст, и в результате появилась выразительная картина заповедного места, в котором сказочные элементы сочетаются с социально-политическими убеждениями поэта о единстве прошлого и будущего, общего и частного, свободы и равенства. Именно от Мицкевича идет и движение к прошлому, традициям Речи Посполитой («здесь свято чтит зверье исконные уставы, хранит обычаи — залогом доброй славы» — с. 520), и демократические устремления настоящего, идеи равенства и свободы. Утопичность картины подчеркнута как сказочными мотивами звериного содружества, так и социальной идеологией (отрицание собственности, войн, раздоров). Понимая в целом справедливость общегуманистических христианских ценностей, понимая и утопизм воплощения Абсолюта, вместе с тем поэт не

отказывался от борьбы за эти принципы, за движение по пути совершенствования мира и человека, и прежде всего его свободы. Поэтому интертекстуальные включения подчеркивают, наряду с разделением, и общность «своего» и «чужого», их амбивалентность — касается ли это политических идей, народного и литературного творчества или отношения к истории. Везде, будь то современники-романтики или поэты классицизма, Мицкевич находил общее, объединяющее начало. В то же время автор «Пана Тадеуша» шел вперед, открывая новые эстетические возможности художественной образности.

Один характерный пример. Мицкевич в своей поэме широко употребляет описание, прием, который доминировал в поэмном жанре XVII—XVIII веков<sup>33</sup>, но автор «Тадеуша» обогащает описательную фактуру новыми гранями; он уходит от статичности, которая, казалось, заложена в самой природе описания, и придает картине внутреннюю и внешнюю динамичность, достигаемую благодаря смене точек зрения, (прием, позднее названный «движущейся камерой»), благодаря психологии восприятия, то есть усложнившимися отношениями между текстом, его создателем и реципиентом. Так, в VIII книге Граф на охоте проезжает по лесной тропинке, через его восприятие и дается картина леса. Повествователь изображает своего героя в двойной кодировке: Граф, очарованный музыкой природы, слушал с восторгом «кваканье, журчанье и плески». «Ну, где же еще на свете лягушки так поют, как на Литве вот эти?» — звучит риторический вопрос (с. 598), но затем насмешливо-покровительственный тон сменяется другой, лирически-любовной интонацией, вызывающей читателя и на определенные размышления. В описании удивительной лесной глуши утверждается, как говорилось выше, онтологический ракурс единства природы и человека, постоянный у Мицкевича, поэтому «направо — светлый пруд своей водой прозрачной напоминал лицо прелестной новобрачной; зато налево пруд темнел под небом звездным, — казалось, был он схож с мужским лицом серьезным» (с. 598). С другой стороны, антропоморфизм пейзажа дан в движении, изменении, многообразии, в красках и их переходах: текли ручьи, сплетаясь, словно руки, от месяца была *серебряная* влага; и сыпалась на них горстями *позолота*. «Текли», «падали», «сплетались», «спадали», «сбегали» и т. д. — глаголы движения изменяют структуру описания, придавая ей временной, движущийся характер. Кроме того, мечтательный взгляд Графа не может не воспроизвести народное предание о русалках и водяном змее Гивойтисе. Эту поэтичность народный мифологии, придающей картине таинственный колорит «другого мира», разделяет и лирический повествователь. Следовательно, смена не только кадров, но и точек зрения, которые то сливаются между двумя лицами, то расходятся, придает описанию необходимую стереоскопичность и разнообразие.

Таким образом, культурный диалог у Мицкевича, его поэтическая реакция на интертекст в самых разных семиосферах и на самых разных уровнях создают текст, отличающийся лиро-эпической многомерностью, эстетической глубиной и двойственностью. На всем протяжении поэмы в точках пересечения «своего» и «чужого» возникает момент взрыва, то есть рождения нового текста. Поэма приобретает метафизическую значимость, так как появляется в системе романтизма метатекст, объединяющий идеальность классики, субъективно-творческие устремления романтизма и объективно-аналитические тенденции реалистического изображения. Поэма открыта движению жизни, творчества, не случайно XII книга ее названа «За братскую любовь», где выдвинут на первый план объединяющий, а не разделяющий принцип, который в качестве христианской основы определяет и жизнь, и творчество Адама Мицкевича, в том числе и его великую поэму «Пан Тадеуш».

---

<sup>1</sup> В одном из последних изданий «Пана Тадеуша» в Польше во вступительной статье Януша Ухмы подчеркнута значимость поэмы как «эпопеи о простых, обыкновенных людях, которые проживают и “сегодня в таких Соплицах”» (*Pan Tadeusz jest epopcją z wykłuch, małych ludzi. I oni, ludszy żyjący w takich Soplicowach, najszybciej do docenili* // Mickeiewicz A. «Pan Tadeusz». Czyli ostatni zajazd na zittwre. Histosia szlachecka z rori 1811 i 1812 w dwunastu księgach wierszem. wsten i opracowanie janusz Uhma. S. 34. Далее в круглых скобках даны номера страниц цитируемого текста по указанному изданию).

<sup>2</sup> Ходасевич В. К столетию «Пана Тадеуша» // Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 310—311.

<sup>3</sup> Липатов А.В. Пушкин и Мицкевич: личная дружба или творческое содружество? (К проблеме литературоведческой мифологии) // А.С. Пушкин и мир славянской культуры (к 200-летию со дня рождения поэта). М., 2000. С. 123.

<sup>4</sup> Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 639.

<sup>5</sup> Мицкевич А. Пан Тадеуш // Мицкевич А. Стихотворения. Поэмы / Пер. с польск. С. Мар. Библиотека всемирной литературы. М., 1968. С. 682. Далее в скобках указаны номера страниц цитируемого текста по этому изданию. В некоторых случаях привлекается перевод С. Свяцкого: Мицкевич А. Избранная поэзия. М., 2000.

<sup>6</sup> Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. М., 1959. Т. 5. С. 11.

<sup>7</sup> В «Словаре польских имен» (Варшава, 2002. С. 306): «*Telimena...* Imię żeńskie o nie ustalonej dotąd etymologii. Możliwi, iż powstało z imienia *Filamena*, które jest białoruskim wariantem → *Filomeny*» («Телимена — имя женское, неясной этимологии. Возможно, образовано от имени → Филомена, белорусский вариант Филомену»). В словаре указывается также на редкость использования этого имени в быту и культуре.

<sup>8</sup> Ср.: «В Литве существует обычай давать видным лицам, из вежливости, какой-либо старинный титул, узаконенный благодаря постоянному употреблению. Так, соседи называют своего приятеля Обозным, Стольником или Подчащим»

сначала только в разговоре или личной переписке, а затем даже и в официальных актах. Царское правительство запрещало подобное титулование...» — *Мицкевич А.* Стихотворения. Поэмы. С. 690.

<sup>9</sup> *Лотман Ю.М.* Миф — имя — культура // *Лотман Ю.* Семиосфера. СПб., 2000. С. 529.

<sup>10</sup> Цит. по: *История польской литературы*: В 2 т. М., 1969. Т. 1. С. 245—246.

<sup>11</sup> *Гомер.* Илиада / Пер. с древнегреч. Н.Г. Гнедича. М., 1985. С. 373—374.

<sup>12</sup> Мотив дерева в романтической теории утверждался как символ Жизни и Поэзии. М. Мохнацкий, польский критик XX века, пишет: «Мифическое национальное Древо Жизни, которое в классицизме окаменело и онемело, теперь шелестит ветвями под порывом ветра, шепчет и говорит, как будто расколдованное» — *Mochnacki. M.* O literaturze polskiej w wieku dsiewiętnastym. Кр. 1923. S. 132, цит. по: *Янион М.* Польский романтизм в европейском романтизме // *Польский романтизм и восточнославянские литературы.* М., 1973. С. 34.

<sup>13</sup> *Мицкевич А.* Избранная поэзия. С. 458.

<sup>14</sup> *Mickiewicz. A.* Pan Tadeusz... С. 291.

<sup>15</sup> Следует обратить внимание на общность интереса к народному творчеству Мицкевича и другого «пограничного» поэта — Людвига Резы (1787—1840), современника польского классика. В лирических песнях — дайнах — Л. Резы, как и у Мицкевича, актуализированы мифопоэтические мотивы *дерева* («Липа у Рёс-селя», «Танец вокруг липы» и др.), священной рощи («Колыбельная песня рощи»); также близок обоим поэтам народный образ девушки, пряжи, пастушки, которая ждет своего возлюбленного («Жалобы девушки», «Желание. К Эльме» и др.). Живописная палитра красок, особенно голубого цвета во всех его оттенках, является и для Мицкевича, и для Резы особым «языком» для выражения своей любви к отчизне. См.: *Ludwig Rheza.* Людвиг Реза. Prutena. Пруссия. Königsberg, 1809. Gedruckt bei Heinrich Degen. Калининград: Кладезь / Пер. С. Симкина. 2005.

<sup>16</sup> В обширном корпусе польской филологии, посвященной исследованию взаимосвязей поэмы «Пан Тадеуш» в процессе отечественного и европейского литературного движения, следует назвать такие обобщающие труды, как: *Kleiner Y. Mickiewicz.* Lublin, 1948; *Krzyżanowski Y.* Wielkość i oryginalność «Pana Tadeusza» // *Pamiętnik literacki.* 1948; *Wyka K.* Poezia i prawda w „Panu Tadeuszu”. Warszawa, 1956; статьи: *Dopart W., Ziłowicz A.* и др. в сб.: „Panu Tadeusz” i ego dziedzictwo: poemat (red. Bogusław Dopart). Kraków, 1999; *Pigoń S.* „Pan Tadeusz” — wzrost, wielkość, sława: studium literackie. Warszawa, 2001; *Piwińska M.* Staropolska „nauka budownicza” w „Panu Tadeuszu”. Warszawa, 1990; *Stępniewska A. Mickiewicz.* w kręgu Homera: struktura epicka „Pana Tadeusza”. Lublin, 1998 и др.

<sup>17</sup> В примечаниях Януша Ухмы к оригиналу «Пана Тадеуша» также отмечается, что образ Графа имеет пародийный оттенок, сходный с Дон Кихотом: «Граф живет в литературном мире, говорит книжными словами, которые противопоставляются простой безыскусственной речи других» (*Mickiewicz A.* Pan Tadeusz. S. 137). Эти выводы современного комментатора опираются на высказывания и наблюдения как современников Мицкевича (И. Красицкий), так и последующих поколений польских ученых. См. о традициях Сервантеса в кн.: *Kleiner Y. Mickiewicz.* Lublin, 1948. S. 253—254.

<sup>18</sup> Грибоедов А. Горе от ума // Библиотека всемирной литературы. Сер. вторая. М., 1974. Т. 79. С. 109.

<sup>19</sup> Там же. С. 42.

<sup>20</sup> Мицкевич А. Пушкин и литературное движение в России // Мицкевич А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1954. Т. 4. С. 94.

<sup>21</sup> Цыбенко Е.З. «Евгений Онегин» А.С. Пушкина и польская литература // А.С. Пушкин и мир славянской культуры (к 200-летию со дня рождения поэта), М., 2000, С. 108.

<sup>22</sup> Там же. С. 110.

<sup>23</sup> См. в оригинале: *Mickiewicz. Pan Tadeusz: «Hrabia lubił widoki niezwykle i nowe, / Zwat je romansowymi; mawiał, że ma glowę / Romansową...»* (s. 83).

<sup>24</sup> Пушкин А.С. Избранные соч.: В 2 т. М., 1980. Т. 2. С. 150. Далее по этому изданию указаны в скобках номера страниц цитируемого текста.

<sup>25</sup> Налицо созвучие у Пушкина и Мицкевича лексем со значением памяти, сельской жизни, дома (покоев, то есть тех мест, где повстречались двое).

<sup>26</sup> См. в оригинале: *Mickiewicz. Pan Tadeusz: «... żes mnie umwiódl i teraz porzucasz sierotę...»* (s. 274). У Ленского в монологе другая лексема — «развратители»; но семантика, пафос обличения и тип речи один и тот же — обвинение.

<sup>27</sup> См. перевод Свяцкого: «...Но след босой стопы... чуть обозначенный ее легчайшим бегом... О, ножки резвые, куда умчались вы?» (с. 278).

<sup>28</sup> Разумовская Л. В., Стахов Б.В. Адам Мицкевич // История польской литературы: В 2 т. М., 1968. Т. 1. С. 73. Для Кохановского липа — источник поэтического вдохновения, он пишет от имени своей липы: «Нет, лучше уж стихом почти меня свободным, / чтоб стало завидно и деревьям бесплодным, / и тем, что плод дают. Стих мне всего милей» (*Кохановский Я. Избранные произведения* М.; Л., 1969. С. 151). И для Мицкевича родная природа является поэтической музой, когда он создает свой автопортрет:

— А скольким, скольким я, деревья, вам обязан! <...>  
И сколько образов дарила глушь лесная! (с. 507)

<sup>29</sup> *Mickiewicz A. Pan Tadeusz...S. 409.*

<sup>30</sup> Словацкий Ю. Избранные соч.: В 2 т. Т. 1: Стихи. Поэмы. Драммы / Пер. с польск. М., 1960. С. 120.

<sup>31</sup> Там же. С. 62.

<sup>32</sup> В одной из фразек, посвященных липе, Ян Кохановский иронизирует над незадачливым стихотворением, когда от бездарных виршей осыпалась листва с дерева: «Ты знаешь, отчего лишилась я покрова? / Ужасные стихи мне слушать довелось, / И вот от смрада их лишилась я волос» (с. 151). Стихотворение, видимо, стало легендой, преданием, превратилось в жизненный факт, о чем как о подлинном событии поведал в «Истории польской литературы», изданной в 1860 г., Людвиг Кондратович (Владислав Сырокомля) (с. 426—427), то есть произошла перекодировка семиотического текста во внесемиотическую реальность.

<sup>33</sup> В основательном труде Ю. Клайнера «Мицкевич», вышедшем еще в 1948 г., рассматриваются и обобщаются наблюдения над связями и контактами Мицкевича с европейской классикой и польской литературой XVII — XIX веков. Исследователя, главным образом, интересуют принципы схождения и от-

талкивания на жанрово-стилистическом уровне. Феномен описательности в качестве атрибута классицизма выделен автором в поэзии Ж. Даллиля, а затем в поэмах о сельской жизни А. Фелиньского («Семьянин»), Вороничевой, Трембицкого («Софьюшка») и др. Мицкевич, как утверждает Клайнер, продолжает традиции описательности в жанре идиллии, «прославляющей прелести села». В то же время исследователь указывает на определенные изменения в жанровом мышлении автора «Тадеуша»: «...идиллия переходит в элегию. <...> Элегия диктует печаль не только по беспечной свободе и нетревожному покою сельской жизни. Печаль также выступает по минувшей общественной реальности, по группе последних, по ушедшей, невозвратной, своеобразной культуре минувших дней...». Поэтому «тот, кто творит под влиянием печали по минувшей национальной и региональной действительности, не является лириком, желающим выразить только свое собственное чувство. Он является эпиком, который из-за тоски по реальности закрепил ее навсегда. Что должно исчезнуть в жизни, пусть живет хотя бы в песне» (Клайнер Ю. Мицкевич. Люблин, 1948. С. 246). Эпическое начало, по мнению автора труда, выражено в принципе историзма, сближающего «Пана Тадеуша» с романтическим миром В. Скотта. Соглашаясь с этими перспективными наблюдениями польского литературоведа, заметим, что идилличность и эпичность не отменяют друг друга в поэме Мицкевича, так как являются не столько жанровыми, сколько метафизическими категориями, утверждающими, с одной стороны, идеальные устремления национального гения, его заботы о «горнем» и размышления о смысле человеческого бытия, с другой стороны, верность историческим реалиям, тем формам земного существования, в которых и протекает жизнь нации.

