

Leonid Malcew
Państwowy Uniwersytet
w Kalingradzie

ХРИСТИАНСКАЯ МИСТЕРИЯ А. МИЦКЕВИЧА *ДЗЯДЫ*: ПРОБЛЕМА ВЕРЫ

Жанр „монодрамы”, классическим первообразом которому послужил *Фауст* Гете, решает проблему самоутверждения человека в мироздании посредством разума или веры. *Манфред* Байрона раскрывает трагический результат усилий человеческого разума. *Дяды* Мицкевича в контексте Фауста и Манфреда есть „пострационалистический”, иррационалистический момент духовных исканий человека, переход самого Мицкевича от байронического индивидуализма и валленродовского макиавеллизма к христианству. Друг Мицкевича А. Э. Одынец подтвердил слова поэта, что речь Конрада в 3-й части *Дядов* является „поворотным пунктом байронизма в поэзии, в котором гордый разум достигает последних своих границ, и только покорная вера и христианская любовь Ксендза Петра защищает Конрада от окончательного падения и гибели”¹. Символично множественное число в самом названии *Дядов*, которое, в сопоставлении с индивидуализмом *Фауста* и *Манфреда*, указывает на преимущественную роль в произведении начала солидарности и взаимопомощи между людьми.

Мицкевич реализует театральную концепцию, которая, по его замыслу, органически соединит специфические славянские и христианские общечеловеческие черты, антропоцентристское и теоцентристское мировоззрение, романтический жанр „монодрамы” и средневековый жанр мистерии. В славянском театре Мицкевича именно вера становится бытийной опорой человека. Не случайно основоположник нового религиозного сознания В. С. Соловьев считал религиозную высоту неоспоримым преимуществом польского поэта.

Преобладание веры над рассудком, начиная балладой *Романтика*, стало философской аксиомой поэта. Но если в виленско-ковенских *Дядях* Мицкевич противопоставил искреннюю и подлинную веру рационалистическому догмату, то в дрезденских осознает взаимосвязь веры и догмата. Мицкевич критикует католических священников за излишнюю рассудочность, которая означает одновременно и недостаток веры. В 4-й части на вопрос Ксендза: „С Евангелием знаком?” – Густав отвечает вопросом: „А ты несчастье знаешь?”² Ксендз,

¹ Z. Sudolski, *Mickiewicz. Opowieść biograficzna*. Warszawa 1995, s. 342.

² А. Мицкевич, *Избранные произведения: В 2-х т.* Москва, 1955, т. 2, с. 42.

христианство которого – номиналистическое, отвлеченно-книжное, полагает, что Густав игнорировал первый вопрос. На самом деле главный герой сформулировал вопрос Ксендза иначе, восприняв страдания Христа на Голгофе в реально-жизненном содержании, сблизив сказанное в Священном Писании с собственным положением и с положением современного человека. В целом, по верному замечанию З.Судольского, *Дзяды* Мицкевича есть „евангелизация несчастий, личного и национального”³. Отечественная исследовательница Л.А.Софронова пишет: „Происходит соприкосновение смысла истории и Евангелия, мистерия и история проникают друг в друга и сливаются”⁴.

Ксендз из 4-й части оказывается лицемерно верующим и мнимо просвещенным священнослужителем. Загробный мир для него есть не более чем фикция, и он отказывается вернуть народный религиозный обряд. Между тем для Мицкевича вера в жизнь после смерти – мерило человеческого добра и милосердия, способности сопереживать ближнему. Поэтому верующий бунтарь Густав противопоставлен в виленско-ковенских Дзядях фактически не верующему Ксендзу. В дрезденских Дзядях ведущая пара персонажей как бы меняется местами: с одной стороны, Ксендз Петр, твердо верующий в Провидение, а с другой, бунтарь Конрад, подозревающий Создателя в нелюбви к человеку.

Виленско-ковенская и дрезденская вариации прямо или опосредованно восходят к белорусскому религиозному обряду поминовения усопших, из которого Мицкевич, наряду с языческой ритуальностью, извлекает опыт, совместный с христианской традицией. „И во всех этих чудовищных вымыслах можно было уловить определенные моральные стремления и определенную идею, образно выраженную простым человеком”⁵, – пишет Мицкевич в предисловии к части 2. На пересечении христианской традиции и нравственных представлений простого народа в поэзии Мицкевича кристаллизуется жанр притчи, который находит выражение в Дзядях и наиболее полно – в созданных по образцу Евангелия *Книгах народа польского и польского пилигримства*. Сказалось стремление Мицкевича стать пророком своего народа, т.е. в одном лице „жрецом” и поэтом. Во второй части эту двуединую роль исполняет кудесник, тогда как в четвертой и следующей за ней дрезденской части жрец (священник) и поэт оказываются не только разными людьми, но едва ли не антагонистами.

Отмечен избранничеством, сопряженным со страдальческой судьбой, образ Густава из 4-й части. Он совершает самоубийство, тяжелейшее по христианским законам преступление, но, с другой стороны, его проникновенная исповедь являет трагедию человеческого чувства и доносит слушателю подлинный смысл евангельского утверждения о законе для человека, а не человека для закона: моралистические нормы не могут быть безразличными к жизни человеческого сердца. И облик, и речь Густава пронизаны скрытой евангельской символикой. Это слова Густава: „Я бедный путник. Я с чужбины еду”⁶. Густав объясняется загадочными словами-символами, которые далеки сознанию Ксендза, замкнутому в повседневном быте.

³ Z. Sudolski, op.cit., s.340.

⁴ Л.А. Софронова, *Польская романтическая драма (Мицкевич, Словацкий, Красиньский)*, Москва, 1992, с. 144.

⁵ А. Мицкевич, op. cit., с.12.

⁶ Ibidem, с. 64.

Притчевые образы в виленско-ковенских *Дзядях* резко контрастируют устоявшимся церковным догматам. Изображением двух младенцев-ангелочков Мицкевич показывает внутреннее несоответствие слов о „блаженстве младенцев” и „горчичном зерне веры” и обращается не к схоластике, но к народной мудрости: „Тот, кто горя не познал на свете, после смерти радость не познает”⁷. Образ помещика, нутро которого клюют хищные птицы – души умерших крестьян, – содержит миф, контрастный прометеевскому: подвергается истязанию угнетатель, но не освободитель. Таким образом автор свободой своего поэтического вымысла, опираясь на фольклорные мотивы, высказывает мысль о возмездии. Согласно евангельской символике хозяин дома (помещик) есть аллегория Творца мироздания, его раб – человек. Тогда крестьянин, сорвавший плод в лесу пана и за это строго наказанный, соответствует ветхозаветному Адаму. В истории, которую рассказывает Сова, помещик нарушает христианский обычай гостеприимства, изгоняя нуждающуюся мать с малолетним ребенком. За это хозяин должен претерпеть мучения на том свете. Рефрен: „Пан, не знал ты милосердья”⁸, – это в скрытом виде инвектива Конрада из Большой импровизации.

Душа Густава, как и его последователя Конрада, находится между полюсами, с одной стороны, милосердия и терпения, с другой, озлобленности и мстительности. Любые проблемы, как частные, так и национально-исторические, оба героя стремятся решать с позиции этического максимализма и путем возведения этих проблем в ранг глобальных. По словам З. Стефановской-Треугутт, „любое нарушение справедливой гармонии – несчастная любовь или национальная трагедия – вызывает череду вопросов в высшей степени принципиальных и ставит перед Густавом, ставит перед Конрадом проблему теодицеи”⁹.

Сюжетная ситуация дрезденских *Дзядов* осложняется участием ангелов и демонов, которые в традиции жанров мистерии и моралите означают вертикальную организацию драматического пространства и символизируют подсознательный мир человека. Вера Ксендза Петра способствует его пронизательности в отношении этих тайных сил и в конечном итоге его внутренней свободе. Недоверие к Создателю делает Конрада, напротив, подвластным миру духов и приводит его к трагической расколотости души. Монологическая цельность суждений Конрада в импровизации контрастирует кратким обрывочным репликам ангелов и демонов, в которых раскрывается внутренний мир Конрада как арена противоборства добра и зла. Большой импровизацией Конрад вступает в область „последних вопросов”, решая окончательно проблему собственной значимости в мире.

Большая импровизация Конрада в жанре диатрибы есть обвинительная речь против Бога. Иоанн Павел II сказал об этом явлении нового времени: „Бог создал человека свободным и разумным, таким образом поставил себя перед человеческим судом. История спасения есть также неустанный суд человека над Богом. Не просто проблемные вопросы, но настоящий суд. Первообразом этого суда

⁷ Ibidem, s.17.

⁸ Ibidem, s. 22.

⁹ З. Стефановская-Треугутт, *Личность и общность в Дзядях Мицкевича*, [б:] Польский романтизм и восточнославянские литературы, Москва 1973, с.112.

является ветхозаветная книга Иова¹⁰. Конрад, как и Густав, знает личное несчастье, но особенно сетует, что его народ оказался на месте Иова. Конрад обвиняет Создателя во враждебности Польше и недостаточной любви к человечеству в целом, на основании чего отождествляет мироустройство с государственной властью (см. финал импровизации: „Не отец вселенной Ты, а... царь!”¹¹).

Конрад – это и античный Прометей, и ветхозаветный Иов, это и персонаж, во многом подобный байроновскому Каину. Присутствует также совсем иной мотив: Конрад – это ветхозаветный Иаков, борющийся с Господом, в темноте видящий в нем скорее врага, чем покровителя. Иаков был основателем израильского народа. Мессианское предназначение стремится избрать себе Конрад:

Как пламенную песнь, я мой народ создам,
Когда над душами, как Ты, восторжествую.¹²

Конрад требует у Творца власти для реализации своих благих намерений. Герой провоцирует Создателя, переходя иногда к волевому нажиму, на однозначное обоснование или, напротив, опровержение его, Конрада, претензий на первенство среди людей и равенство Богу. Соблазн властью, совпадающий с нищенским учением, служит отправной точкой морального падения персонажа.

В Большой импровизации намечены философские проблемы, характерные для творчества Достоевского, прежде всего его *Великого инквизитора*. Конрад и инквизитор исповедуют в своих монологах культ власти, якобы необходимый для счастья человечества. Но речь инквизитора, исполнившего программу порабощения людей, полностью ретроспективна, Конрада – потенциальна. У героя импровизации велик разрыв между намерениями и практикой. Ксендз Петр охарактеризовал Конрада: „Подобна мысль твоя, в одежде грязных слов, царице свергнутой”.¹³ Инквизитор указывает на чудо как на главное средство порабощения человечества, тогда как Конрад, как всякий поэт, желает властвовать не чудом („в чуде правды нет”), но чувством.

Герои двух произведений по-разному интерпретируют ответное молчание Бога. Инквизитор видит в нем признак собственной правоты и бессилия Бога. Конрад также считает себя абсолютно правым, но вынужден признать всемогущество своего метафизического оппонента. Конрад констатирует равнодушие Бога к человеку и, следовательно, абсурдность мироустройства, при котором Творец не считается с людьми – „ошибками в вычислениях” при сотворении мира. При этом Конрад, как и инквизитор, неверно объясняет молчание Бога. Трудно согласиться с позицией И.Г. Неупокоевой: „Герой ставит перед Богом все новые и новые вопросы, ответом на которые является молчание того, кому нечего ответить на предъявляемое обвинение, – молчание побежденного”.¹⁴

Ремарка молчания – распространенный и очень действенный прием *Дядов*, который предполагает глубинную аналогию Божественного молчания и целого

¹⁰ Jan Paweł II, *Przekroczyć próg nadziei*, Lublin 1994, s.62.

¹¹ Ibidem, s. 149.

¹² Ibidem, s. 145.

¹³ Ibidem, s. 161.

¹⁴ И.Г. Неупокоева, *Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века*. Москва, с.264.

ряда сцен молчания земных персонажей. В образе юноши- самоубийцы из пролога 2-й части молчание – признак смерти, но только мнимой, кажущейся. В сознании окружающих молчание порождает тревогу. В 4-й части в доме детства главного героя „царит молчание, как в полночь на погосте”.¹⁵ Точно так же все мироздание, вся природа, за земным „покрывалом” которых таится в молчании „жизней целая громада”.¹⁶ Это метафоры Густава, успешно доказывающего в метафизическом споре с Ксендзом, что природа одухотворена, „в ней есть язык”, в соответствии со знаменитой формулировкой Тютчева.

На собрании филаретов в бывшей келье базилианского монастыря (1 сцена, ч. 3), в рассказе Яна Соболевского, где особенно силен евангельский подтекст реальных событий, ремарки долгого молчания и минутной паузы фигурируют после каждого упоминания рассказчиком небесных или адских сил, будучи подтверждением их неслышимого участия в разговоре. В сцене 7-й в варшавском салоне один из молодых людей рассказывает историю заточения Циховского, который четыре года терпел нажим следствия: „И защищаться он молчаньем мог одним”.¹⁷ Наконец, в сцене 8 молчание Ксендза Петра свидетельствует его несогласие с земной властью:

Терпеть безмолвно власть, не значит власть принять.

Бог может эту власть и злomu духу дать¹⁸, –

что является ответом на призыв Конрада к Богу: „Дай мне такую власть”.¹⁹

Приемы умолчания содержатся и в цифровой символике „сорок и четыре” из *Видения* Ксендза Петра (сцена 5), и в притче о Боге, зернах и происках сатаны, рассказанной филаретом Жеготой (Игнатием Домейко) в 1 сцене.

Таким образом знак молчания доступен человеческому осмыслению, здесь заложена идея соучастия человека плану Творца. Молчанием Создатель как бы признает за человеком потенциал творческой свободы. Не случайно Ксендз Петр, носитель близких автору идей, оправдывает устремленность Конрада к действию, не признавая за ним права на метафизический бунт. Сам Конрад называет Петра другом, явившимся в сновидении. Поэтическим вдохновением Мицкевича создан возвышенный идеал священно-служителя, который должен отвечать полноте христианского вероучения.

Религиозное самосознание Мицкевича нашло выражение не только в крупных произведениях, но и в шедеврах лирики (образ Мирзы в *Крымских сонетах*) и является весьма интересной типологической параллелью русской поэзии XVIII и IX столетий, о которой Гоголь писал: „Наши поэты видели всякий высокий предмет в его законном соприкосновении с верховным источником лиризма – Богом”.²⁰ Символичен творческий и духовный контакт Пушкина с митрополитом Филаретом, который, как и искания Мицкевича, свидетельствует высшее религиозное предназначение славянской поэзии.

¹⁵ А. Мицкевич, *op.cit.*, s.67.

¹⁶ *Ibidem*, s. 83.

¹⁷ *Ibidem*, s.184.

¹⁸ *Ibidem*, s. 207.

¹⁹ *Ibidem*, s. 145.

²⁰ Н.В Гоголь, *Выбранные места из переписки с друзьями*, Москва 1990, с. 69.