

Tatiana Rybalczenko

Изменение семантики сюжетной ситуации встречи русского и польки в русской прозе второй половины XX века

Acta Polono-Ruthenica 13, 145-168

2008

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Tatiana Rybalczenko
Tomsk

Изменение семантики сюжетной ситуации встречи русского и польки в русской прозе второй половины XX века

Ситуация встречи-любви мужчины и женщины в русской литературе имеет особое значение. Помимо архаической семантики жизнетворения, помимо символики гармонического соединения разных начал человека, в русской реалистической литературе любовь становилось испытанием мужчины на его личностную и социальную состоятельность¹. Предпочтение женщины – фабульный знак ценностного потенциала мужчины, а поведение мужчины – знак его способности реализовать социальную миссию организатора жизни. Встреча с иностранкой обретает дополнительную семантику овладения чужим миром либо посредничества между своим и чужим миром. Сказочный сюжет завершается свадьбой между героем и принцессой (царевной), воцарением героя как в родном мире, так и в мире, который он расположил к себе. Герой нарушает запрет, преодолевая границу между мирами, тем самым он оказывается в двойной оппозиции: по отношению к своему и чужому миру. Потенциально он должен иметь особые качества, позволяющие выйти за пределы известного мира и стать привлекательным для чужого мира, а преодолев запрет, он обрёл знания, возвышающие его в ранее разделённых мирах.

В русской прозе второй половины XX века встреча национальных миров в годы второй мировой войны конкретизировалась любовным сюжетом, сюжетом встречи-освобождения женщины: В. Быков *Альпийская баллада*, Ю. Бондарев *Берег*, *Выбор*, Ю. Буйда *Ермо*. Национальные акценты важны в сюжетах встречи-любви русского и немки в романе А. Солженицына *Раковый корпус*, русской и еврея в прозе Ф. Горенштейна

¹ Нельзя не сказать о роли статьи Н. Чернышевского, *Русский человек на rendez-vous* (1858) в утверждении такой интерпретации встречи мужчины и женщины.

(*Искушение, Псалом*). Литература рефлексировала не столько архаические, сколько социальные мифологемы: либо притягательность русской духовности, либо, напротив, притягательность для русского западной культуры, в том числе – культуры чувств. Польская женщина воплощала миф об утонченности личностных отношений, миф, усиленный диссидентскими настроениями 1960–1970-х годов².

В литературе второй половины XX века доминирует образ польки не как коварной соблазнительницы, а как носительницы „иного” духовного строя, желанной для русского хрупкости, требующей защиты. Но и мужское начало представлял не русский носитель силы, а русский носитель духовности, ставшей необходимой для человека европейской культуры. Возникало не столкновение контрастов, а сближение разных вариантов культуры: утонченность польской женщины и идеализм русского мужчины; женская страстность и мужская рефлексия, европейская способность к поступку и русская пассивность. Ситуация „встреча – любовь – расставание” свидетельствовала о взаимном влечении двух национальных ментальностей к идеальному. Отношение к польской культуре как к европейской, а не славянской, было сформировано опытом войны и идеалами шестидесятилетнего либерализма и правозащитного движения. Знакомство с Европой сделало притягательными окультуренность жизненного уклада и его направленность на интересы индивидуального человека; сблизившее нации в годы войны самоотверженное отстаивание национального достоинства актуализировало отрицательное отношение к имперскому прошлому, чувство национальной вины; попытка освобождения от тоталитаризма и безуспешный опыт сопротивления поколения „шестидесятников” сблизил с многовековым опытом национального сопротивления в Польше.

Фабула встречи польки и русского могла быть истолкована и в психологическом, и в культурологическом, и в философском ключе, но прежде всего она ставила экзистенциальную проблему личностного выбора вопреки психологическим, социальным, национальным границам. В неидеальной реальности встреча двух ищущих идеального индивидов становилась проверкой бытия на наличие в нём идеального и проверкой индивидов на отстаивание персональных ценностей. В этом смысле краткость и событийная безрезультатность встречи содержательна: она

² См. об этом статьи: Т.П. Агапкина, *Образ женщины-польки в русской литературе 1940–1970-х годов*, [в:] *Россия-Польша. Образы и стереотипы в литературе и культуре*, Индрик, Москва 2002; Е.Е. Левкиевская, *Стереотипы русско-польской любви*, [в:] *ibidem*.

выражает феноменалистское миропонимание русских писателей, знание ситуативности отношений, понимание силы внешних обстоятельств, с неизбежностью вторгающихся в личное существование. При этом утверждалось экзистенциальное значение встречи для формирования персональных абсолютов, результатом встречи было не достижение частной гармонии, не гармонизация мира, а обретение критериев для существования в противоречивой реальности.

В интерпретации встречи польки и русского можно наметить следующую тенденцию: от конкретно-психологического изображения в 1960-е годы к философскому, условно-символизирующему в 1970–1980-е годы, к культурологическому, знаково-аллюзивному в 1990-е годы. Ряд произведений, выбранных для сопоставления, демонстрирует изменение концепции личности, прежде всего, русского человека. Критику неготовности к встрече с подлинным, критика инфантилизма русского интеллигента в *Зосе* В. Богомолова и *Варшавской мелодии* Л. Зорина сменило утверждение экзистенциального мужества личности, сохраняющей собственные абсолюты и потому становящейся образцом для польской женщины в пьесе *Луни, или Смерть Жака* Э. Радзинского и в романе *Путешествие дилетантов* Б. Окуджавы; в 1990-е годы возвращается амбивалентная семантика спасительно-губительной встречи/невстречи русского и польки в романах *Хоровод* А. Уткина и *Борис и Глеб* Ю. Буйды.

Лирическая повесть В. Богомолова *Зося* (1965) была прощанием с очарованием юности, с надеждами „оттепели”, с утопизмом военного поколения, своей победой в войне будто бы доказавшего возможность гармонизации мира. Несостоявшаяся любовь двух молодых людей прервана внешней необходимостью (и в этом беспощадность реальности), но и внутренней неготовностью русского идеалиста к активности. Нерешительность в следовании чувству обусловлена высотой требований к себе, которую герой повести стремится выдержать именно в обстоятельствах войны. С одной стороны, взаимное влечение молодых людей свидетельствует о том, что реальность даёт воплощение идеала. Польская девушка с именем Зося (гр. жизнь) выделила русского лейтенанта за его обособленность от регламентированного хода военной жизни: увидела его на реке без офицерской формы читающим стихи (приняла их за молитву); отмечает его неумелое поведение во время трапезы; не видит его в практической деятельности, подобно Витьке, добивающемуся фронтовой любви помощью в хозяйственных нуждах матери Зоси. Оценив его необычность, она дважды приходит к спящему лейтенанту, которого не пробуждает

появление девушки, но и она не разрушает хрупкую ситуацию, боясь обывотить её, хотя и сожалеет, что тайный импульс чувства не имеет силы (в оставленной записке проявляется и бережность, и побуждающая активность женского чувства: „Ja cię kocham, a ty śpisz”).

Главного героя повести польская девушка выделяет, потому что в нём сохранились ценности, не совместимые с войной; это не религиозное чувство, а экзистенциальное обладание ценностями в реальности. Стихи Есенина маркируют эти ценности как способность любви к идеальному в реальном: к родине, в которой нет полной справедливости (это во время застолья вынуждены признать русские офицеры), к женщине, в которой ожидается чудо, к непышной русской природе, к людям, к жертвам абсурдной реальности (их смерти вызывают чувство личной вины). Польская девушка выделена им из социальной среды, будто чудо обнаружена в белостокском природном пространстве („Она появилась словно бы мимолётом и исчезла внезапно, как сказочное видение”³), она соответствует его представлениям о духовности: его привлекает её пение, раскрывающее полноту эмоциональной жизни, её отношение к богу, её горделивость и чуткость (он полагает, что Зося не пела бы сейчас, если бы знала, что он пишет похоронки). Тем не менее идеализм и знание хрупкости жизни, бережное отношение к другому вопреки „обаянию силы” мужчины, солдата, делают героя повести пассивным в отношениях с женщиной. Законы мира противоположны законам войны (по оценке командира: „Воевать вы ещё можете, но из боя вас выведешь, и – ни к чёрту не годитесь” [с. 84]), и необходимая подчинённость военным обстоятельствам заставляет героя не впускать интимное в логику военных обстоятельств. В повести пассивность героя означает равно и его верность абсолюту (боязнь снизить любовь), и его вину перед женщиной, которую он не может оградить от жестокой реальности. Обречённость чувства герой проговаривает только стихами Есенина („Не бродить, не мять в кустах багряных... [...] не целовать уста”), трактует любовь как „песню и мечту”, невозможную в реальности („Жизнь моя, иль ты приснилась мне”). Стихи выявляют национальные корни представления о любви к женщине как о нереальном состоянии. Вместе с тем цитации выдают то, что герой не имеет своего опыта, своих слов любви, потому он не готов к экзистенциальному выбору, не доверяет своему чувству. Финальный поцелуй

³ В. Богомолов, *Момент истины: Избранное*, Художественная литература, Москва 1981, с. 82. Далее указываются страницы этого издания.

и слёзы Зоси – это оценка русского юноши, знак благодарности за встречу и укора за невстречу.

Рационалистическое этическое сознание, опирающееся на социальные мифы, более действенно, ибо неличный человек находит в них обоснование поступку. Так, другой персонаж романа, сибиряк Витька, осознаёт социальную миссию освобождения, помогая освобождённым польским крестьянам, создаёт позитивный образ русского, полагая, что это даёт основание на ответную симпатию. Но Витька становится агрессивным защитником социальной мифологии своего государства, стоит полякам высказать свои сомнения в справедливости, страх оказаться в Сибири. Межличностный диалог в этом случае осложняется национальными различиями, они создают запреты-границы, подтверждаемые историческим опытом. Старый Стефан, служивший в русской армии в первую мировую войну, боится советских освободителей, права силы, права насильственного освобождения-подчинения, и Витька, декларируя государственные ценности, не устаивается не только любви, но и доверия.

По Богомолу, есть три пути к согласию: временное празднично-игровое единение (трапеза, танцы); труд, соединяющих тружеников (в разговорах о крестьянских проблемах исчезают национальные различия); и любовь, межличностные отношения по ценностным ориентирам. Они самые длительные, но нереализуемые. „Современная пастораль” гармоничной жизни до совместной смерти невозможна для человека, обретшего экзистенциальное сознание: „До боли, до муки ужасало сознание, [...] что через несколько недель мы двинемся дальше, а она останется со своей жизнью, созданная, несомненно, для кого-то другого. Я же буду убит или уцелею – в любом случае навсегда исчезну из её памяти, как и десятки других посторонних, безразличных ей людей” [с. 114]. Этот максимализм сближает героев повести, но и разделяет, в этом проявляется экзистенциальная вина идеалиста, польская девушка, уповающая на гармонию, потому что верит в Бога, более готова к существованию в реальности, она инициатор отношений.

Лирическая драма Л. Зорина *Варшавская мелодия* (1966) сохраняет конкретный дискурс в изображении встречи русского и польки, открывая не только национально-психологические, но и социально-исторические причины как влечения друг к другу, так и несостоявшегося соединения двух любящих людей. В пьесе, в отличие от повести Богомолова, женщина представляет не только польскую, но европейскую культуру; воплощает и вечную женскую утончённость и красоту (имя Геля – отсылает к Елене

Прекрасной), и проявление женственности в XX веке. Зорин акцентирует нерусское, несоветское в характере героини: „Вы не наша, ...не советская” – признаётся влюбившийся в неё Виктор; сама она называет себя „варшавской девушкой”; фиксируется неисправимый акцент её речи, а главное – особенность мироощущения. Геля посвящает себя духовному миру – пению, подчёркивая, что она – „камерная певица”, певица интимных чувств и ценностей. Она вобрала польскую культурную промежуточность, сформированную судьбой Польши в европейской истории: „Я родилась на географическом перекрёстке. Во мне смешалось всё, всё, всё. Римская католическая церковь и язычество древних славян”⁴ [с. 388]. В ней соединяется скепсис и вера: „Моя родина так сочетает иронию и религиозность... У поляков большая душа” [с. 398]. Она обращается с просьбами о помощи к краковской королеве Ядвиге, готова принять покровительство сильного мужчины и одновременно не верит в чудо, следуя европейской трезвости (ссылается на Мольера: „Я беру своё добро там, где его нахожу”). Доминирующее чувство в „варшавской девушке” – страх перед исторической реальностью: в двадцатом веке „за несколько часов можно оказаться на другом конце планеты” – и разрушить Варшаву; можно победить Гитлера – но он может «однажды появиться снова». Желание спастись любовью вызвано опытом войны (смерть отца, спасавшего евреев) вопреки знанию границ существования: „... границы времени, границы пространства, границы государств. Границы наших сил. Только наши надежды не имеют границ” [с. 388].

Виктор в пьесе выражает русский тип мироощущения: осознание силы (генетическая память огромности страны и историческая память недавней победы над фашизмом), вера в будущее: Виктор – „по-русски – победитель” – констатирует Геля; „я – счастливчик” – уверен Виктор вопреки тому, что потерял родителей, полгода пролежал в госпитале. Ему присуща не только мужская, но и русская, советская направленность к социальным ценностям, экстравертность сознания, убеждённость, что только социум даёт смысл индивидуальной жизни. Социальный фатализм спасает его от страха, но умаляет индивидуальную волю, „победительность”: „Человек не волен в своих поступках” [с. 402]; „Я только человек... Так сложилась жизнь, а жизни нужно смотреть в лицо” [с. 403].

Зорин проверяет национальные векторы сознания в меняющемся историческом времени, выявляя как силу реальных обстоятельств,

⁴ Л. Зорин, *Избранное: В 2 т.*, Искусство, Москва 1986, т. 1, с. 388. Далее указываются страницы этого издания.

распоряжающихся индивидуальной волей людей, так и неготовность людей к самоопределению по вневременным ценностям. Три встречи персонажей соответствуют трём историческим ситуациям и трём возрастным состояниям души. 1946 год – год исторической победы, преодоления страха, восхождение к духовности, год соединения. Русского солдата победа выводит к поиску нематериальных ценностей: виноделие – это служение телесно-духовной гармонии, гедонистическая вера в счастье как в смысл жизни: „Какое будущее меня ожидает! Вино, музыка, любовь” [с. 391]. Винодельческий дискурс подкреплён поэзией Омара Хайяма и выражает концепцию любви не как „солнечного удара”, а как длительного духовного состояния, изменяемого и проверяемого временем. Любовь, как и настоящее вино, отличает „последкусие”: „Всё выясняется позже... Букет создаётся выдержкой” [с. 390]. Встреча с польской девушкой раздвигает духовные границы, реализуя возникшую тягу к нестереотипности, духовности, но социальные условности (запрет браков с иностранцами) создают границы индивидуальным связям. Геля изначально знает о разрушительной силе социальных границ, Виктор же, столкнувшись с ними, не реализует статус „победителя”, не исполняет обещание спасти любовью: „Я сделаю всё, чтобы прошёл твой страх” [с. 391]. Капитуляция любящих перед социальными табу связана не с трусостью, а с признанием силы социальных императивов.

Вторая встреча происходит в годы „оттепели” в Советском Союзе через десять лет, но социальные акценты смещены автором в сторону психологических. Десятилетие „выдержки” чувства доказало его подлинность, „последкусие” заставляет Виктора найти Гелю в Варшаве, а Геля признаётся в силе прошлого: „Я помню твои интонации, твои жесты. Я схожу с ума от галлюцинаций, но скорее умерла бы, чем согласилась вылечиваться” [с. 398]. Но встреча не завершается соединением, причиной чего становятся не социальные, а личностные ценностные установки. Геля освободилась от страха, реализовалась как певица, но она свободна от этических границ в самореализации, она готова к любви как к моменту исполнения счастья, не думая о будущем (как её заставляла прежняя осторожность), не сдерживая любовь обязательствами перед близкими (мужем, друзьями). Виктор же сохраняет ориентированность на социальное должностничество, „русское” в „советском варианте” проявляется в добровольном послушании приоритетам этической нормы, и победительность сменилась нерешительностью.

В третьей встрече, через очередное десятилетие, в 1966 году, Зорин акцентирует душевные утраты, обусловленные возрастом и отказом от личных ценностей. Сорокалетними героями утрачен „букет” душевной жизни, прежняя полнота переживания жизни, их чувство деформировалось, а „послевкусие” обрело горечь сожаления. Зорин запечатлел экзистенциальную силу времени, трансформирующую внутренний мир человека (об этом писал Ю. Трифонов). В Геле укрепилось ироническое прагматического отношения к реальности, самоудовлетворение звезды, вписанной в западную массовую культуру („Можно подумать, что я поющая машина”). Благополучная карьера Виктора свидетельствует о конформизме, цена которому – душевное одиночество. Конфликт исчерпывает психологическую остроту, остающуюся лишь в общем авторском пафосе несостоявшегося счастья, тогда как небесследность пройденного испытания чувств персонажами декларируется риторически: „Какой-то смысл, возможно, и есть. В конце концов я стала певицей. А хорошая певица – это не только голос” [с. 406].

В 1970-е годы ситуация встречи русского с полькой вновь возвращает экзистенциальную интерпретацию, усиливая философские аспекты проблемы исторической перспективой. Современность, порождающая художественные тексты, прячется в исторические одежды; разгадывается реальное прошлое с дистанции современности, сюжет делается познанием подлинной реальности, а не условной ситуации: пьеса Э. Радзинского воспроизводит судьбу реальной исторической личности; в романе Б. Окуджавы легко угадываются прототипы. Прошлое открывает повторяемость положений, а значит, повторяемость ценностей, наличие тех самых абсолютов, вневременных критериев выбора, которые придают смысл временному существованию человека.

Пьеса Э. Радзинского *Лунин, или Смерть Жака* (1974) не была иносказанием о сдаче „шестидесятнических” либеральных идеалов русской интеллигенции в конце 1960-х годов, она обнаруживала в исторической реальности подобную капитуляцию декабристского поколения и исключительный пример личной твёрдости и верности идеалам не бывшего на Сенатской площади в 1825 году Михаила Лунина. Радзинский ставил под сомнение идею эстафеты революционных идеалов (хрестоматийную в 1970-е годы ленинскую оценку исторической значимости выступления декабристов – „разбудили” Герцена и стали предтечей русской революции 1917 года). В пьесе на первый план вышла проблема выбора идеалов ответственности личности за собственные ценности. В прошлом Радзинский обнаруживает

инварианты способов человеческого существования (бал – суд – смерть, или самоутверждение – расплата – выбор платы за обретенную истину) и инварианты человеческого выбора: Авель – Каин – Кесарь – Мария, то есть жертва – братоубийца, предатель – властитель – женщина (не мать, а одарившая любовью на крестном пути за личные качества). Очевидно, что любовь женщины – интимная плата бытия за выбор и единственно стоящая оценка личности, не определяющее ни победу личности, ни возможности жизни, ибо способ существования личности противоречит нормам реальности, и социум подавляет не только внутреннее, но и физическое Я личности.

Для интерпретации судьбы Лунина сюжет любви к польке маргинален, он не определяет самоопределение Лунина, но он важен как оценочный критерий, поэтому важное место отводится воображаемому диалогу с Ней в предсмертной ситуации, когда Лунин соглашается принять смерть от рук наёмных убийц. Пограничная ситуация объясняет ретроспективность сюжета (новый круг интерпретации жизни) и то, почему высшей инстанцией для утверждения смысла собственного выбора становится не Бог, а женщина, однажды наградившая любовью именно за его духовную высоту.

Встреча с Марией в Польше была спасением не только от обесмыслившейся после разрыва Лунина с тайным обществом жизни, но и от жизни-бала, где и в любовных отношениях было самоутверждение, возвышение над женщиной и ею обладавшим мужчиной. Радзинский мотивирует участие Лунина в тайном обществе и выход из него интенцией к свободе, нежеланием быть рабом чего бы то ни было: царя, женщины, идеи, страха перед смертью. Лунин принял идею разрушения рабства как идею национального и личного достоинства, как то, что вносило смысл в существование-маскарад живущего в этом обществе человека. Однако выбор корректируется реальными условиями, и Лунин понял, что, приняв на себя миссию освободителя (миссию цареубийцы), он должен будет подчиниться правилам политического, конституционного „маскарада”. Лунин отказывается от политической борьбы, уезжает служить в Польшу. Жизнь без высокой цели отождествляется со смертью, но встреча с молодой аристократкой вносит коррективы: в эмпирической реальности обнаруживается феномен духовности, чувства, вносящего смысл в индивидуальное существование. Активность Лунина, пытающегося добиться любви, на этот раз не связана ни с самоутверждением, ни с отказом от социального смысла жизни. Когда Лунин узнаёт о поражении восстания в Петербурге, грозящего

стать поражением и забвением социального идеала, он является на суд, чтобы подтвердить неигровое, не маскарадное служение идеалу. Лунин поступком утверждает приоритет своих духовных ценностей над физической жизнью, он не хочет быть рабом, боящимся расплаты за убеждения. Встреча с поверженными декабристами убедила его, что обрушившийся на них суд оказался слишком жестоким, аристократы сломились перед грубым насилием: называли имена, писали прошения о помиловании, все силы обратив на выживание и оставив те идеалы, которые подвинули их подняться против рабства на своей родине. Лунин осознал сверхличностную необходимость участия на суде: не дать дискредитировать идеал перед потомками: „Пройти весь путь, не как Дант, но поселившись в аду, и заслужить судьбой своей рассказать о них истину...”⁵. Лунин принимает миссию хранителя идеала, продолжает в заключении писать „хулу на Хозяина”, полагая, что хотя бы искажённый читателями-Жаками текст будет напоминанием об идеале достоинства и свободы, будет прочитан за пределами исторического времени: Улетают слова, но остаётся написанное” [с. 81]. В стране Жаков Лунин оказался в полном одиночестве, и поэтому соглашается не сопротивляться убийству, чтобы смертью обратить внимание на исповедуемые идеалы.

Выбор Лунина служения идеалу сюжетно закрепляется предпочтением женщины. Молодая польская аристократка в первую встречу отказывается спасти мужчину от „очередной собачьей любви”. Полька сама ждёт любви, основанной на ценностном выборе, на духовной состоятельности любящих („Я должна решать сама, без вас”). На вторую встречу полька приходит перед отъездом Лунина в Россию, посланная матерью к человеку, казалось бы, отказавшегося от борьбы за любовь. Она приходит не для того, чтобы спасти от гибели в счастье частной жизни, не для эротического наслаждения перед смертью, не для поддержки мужчины, бросающегося в политическую борьбу. Любимая женщина пришла поддержать на пути Голгофы, признавая высоту и бескорыстие целей, разрывая его экзистенциальное одиночество: „Теперь в жизни было всё – и цель, и любовь” [с. 110]. Высота любви оказалась такой, что Лунин уверен, что оставленная им женщина умерла в разлуке, иначе бы она разделила путь достойного следования абсолюту („Ты не оставила бы меня одного в этом мире”). Его чувство осталось не менее сильным („Я любил тебя без тебя”) после

⁵ Э. Радзинский, *Театр: Театр времён... Театр про любовь... Театр в театре...*, Искусство, Москва 1986, с. 116. Далее указаны страницы этого издания.

выбора, более того трагически переживается расставание после принятого решения („Каждый раз перед голгофой появляешься ты, и я должен отдавать тебя...”). Любовь переходит в сферу сознания, становясь способом проживания жизни в неволе, в отсутствии физической встречи: третья встреча происходит в воображении Лунина, пред смертью, когда образ любимой помогает вступить в диалог с миром, преодолеть тотальность одиночества надеждой на понимание. Собственно, „беседа” с Марией, прерываемая разговорами со зрителями, составляет фабулу настоящего времени, сюжет же – интерпретация героем собственной судьбы, покаяние за прошлое и оправдание выбора.

Имя Мария – имя нарицательное, связывающее с Марией Волконской, с Марией Магдалиной, с женщинами, понявшими и принявшими идеалы мужчины, а также – с Беатриче, любовь к которой помогла Данте пройти через ад. Радзинский усиливает символический смысл любовного сюжета притчей, переворачивающей романтический идеал любви к Прекрасной Даме, у Радзинского не служение женщине возвышает мужчину, а женщина возвышается до мужчины, когда его ценности оказываются достойными признания женщины. Мать Марии рассказывает родовую легенду о гордой и роковой польской любви: одна из красавиц рода Потоцких много лет отвергала любовь рыцаря, но когда он мучительно и безобразно умирал, пришла к нему и стала служить проявленным ранее достоинствам. В прихотливость женской любви Радзинский вплетает экзистенциалистское обоснование – любовь личностна и избирательна, предопределяется не природой и не высшей властью, а выбором человека, соответствующего личностным ценностям.

В пьесе с отсылкой к евангелическому тексту возникает оппозиция Марии и Марфы применительно к характеристике любви, это два полюса: духовный и плотский. Духовная любовь мужчины отдана польке, хотя нельзя русский вариант любви сводить только к плотским утехам Марфы за стенами камеры Лунина или к „маскарадной” гусарской любви самого Лунина в молодости. Любовь к польке связана с оппозицией героя России, стране рабов – польская аристократическая надменность близка Лунину даже перед смертью: в последние часы ему видится готическое окно с видом на Вислу. Но лицо Марии соединяется с лицом Марии Волконской, немногих других русских женщин, с лицами женщин разных наций, становясь духовного предпочтения.

В романе Б. Окуджавы *Путешествие дилетантов* (1977), с одной стороны, использована ситуация близкая пьесе Э. Радзинского: любовь

польской девочки к взрослому, состоявшемуся русскому аристократу, ставшая побудительной силой духовного становления юной женщины, преодолевающей обывательскую судьбу, и поддержкой духовной стойкости мужчины. С другой стороны, любовная встреча в романе не кратковременна, вырастает в сюжет истории любви, сопротивляющейся социальным установлениям. Окуджава даёт иной способ экзистенциального выбора, нежели Радзинский, – не открытое предъявление абсолютов личности обществу, основанному на страхе подчинения, а уход в частную жизнь. Такая позиция понята, интерпретирована средним человеком, сочувствующим главному герою романа, поручиком Амилахвари: „Что же было делать человеку незаурядному, нежели заурядность одна признавалась в этом племени и одна была гонима. Раствориться в ней и отдаться на волю волн? Этого князь не мог”⁶; между тем, позиция отдаления, неучастия обществу кажется предосудительной, достойной осуждения и пресечения. Различие авторских концепций обусловлено различием исторической ситуации, положенной в основу их художественных произведений. Радзинский вводил в семидесятые годы XX века опыт декабристского поколения, поколения из 1812 года, прикоснувшегося к искусству разумного исторического деяния; Окуджава соотносил 1970-е годы с „сороковыми-пятидесятыми” годами XIX века, с торжеством государственной стабильности и обезличенности социальной жизни.

Судьба Мятлева демонстрирует удаление от общества как последний способ самосохранения, и молодая девушка, Лавиния, прозревает в нём скрываемое, то, что не нужно времени, – духовную жизнь. Музыкальный талант, например, не имеет права на признание, потому что княжеское предназначение – воинская служба или дипломатическая деятельность, то есть служение государству, ведущему одну за другой завоевательные войны. Возражение государству, его властителю – преступление, и обречённость служить абсурдной власти превращает героя романа к тридцати пяти годам в одинокого человека без надежды на будущее. Девочка с польской кровью в период духовного становления выбирает мужчину с „устаревшей” глубиной духовной жизни, и они вместе отправляются в путешествие *от* социума, но общество не позволяет им особую судьбу. Окуджава трактует любовь героев не как эротическую страсть, приносящую забвение, а как душевное и духовное влечение людей, пытающихся жить внутренней

⁶ Б. Окуджава, *Путешествие дилетантов. Из записок отставного поручика Амирана Амилахвари*, Советский писатель, Москва 1980, с. 18. Далее указываются страницы этого издания.

жизнью. Поэтому в сюжете важно две отличительных характеристики героини – её юный возраст и её национальные корни. Юный возраст – это естественная тяга к образцу, к идеалу, но и податливость, возможность компромисса с наличной реальностью; а нерусскость – это природный стимул для проявления индивидуального, зов крови, способствующий активности сознания. Важен и мотив преодоления „крови”, природности – девочка является взрослому мужчине как русский мальчик-рыцарь, служащий не плоти, но возвышенным желаниям.

Русская судьба, предназначенная Лавинии, – это европеизированная прозаическая упорядоченная жизнь. Детский идеал Лавинии, придуманный под влиянием голландской живописи, – это идеал адаптированной европейской послепетровской России: домашний уют, передник, чепец в ухоженном доме (мечта быть „ван Шонховеном”). Этот идеал состоялся под давлением матери, выгодного замужества, ван Шонховеном становится госпожой Ладимировской. Однако польская ментальность проявляется в трансформации „голландского” буржуазного образца в книжный романтический идеал, в мистификацию: „розовощёкий мальчик в крестьянской поддёвке, в чёрных валенках” с мечом и веткой рябины в руках является Мятлеву как вестник небытовой жизни, в которой соединяются и русское, крестьянское, и европейское, рыцарское, и христианское, и римское. Лавиния – дочь царя Латина, помолвленная с одним, но отданная Энею; судьбу римской Лавинии проживает в историческое время девочка с польской кровью. Сначала её отношения с взрослым Мятлевым строятся как травестия, игра, в котором герои угадали друг друга, но не последовали чувству. Они расплачиваются за осторожность потерей друг друга, и потому при новой встрече возникает вынужденная мистификация, двойная жизнь при невозможности отменить узаконенный брак Лавинии. Активность женщины польских кровей и пассивность разочаровавшегося в смысле жизни русского мужчины сменяются осознанием необходимого, спасительного для обоих соединения. Мятлев просмотрел взросление Лавинии, отдав право на распоряжение её судьбой, и его последующая активность делает выбор Лавинии формально преступным. Но, как в греческих любовных романах, любовный сюжет, бесконечная череда гонений, опасностей, путешествий, становится испытанием и любви, и её носителей, доказывает сложную духовно-чувственную природу любви. Проекция на схему любовного романа не только не обытовляет историю отношений героев, но даёт ей статус судьбы. В испытаниях женщина не выступает жертвой, она демонстрирует меняющее её чувство. Финал

сюжета не соответствует схеме любовного романа; остаётся мистификация даже помилованных „любowników”, прячущих от других любовь (Лавиния живёт в имении князя как экономка Шахуня), а после смерти Мятлева Лавиния покидает Россию, хотя именно в русских пространствах обретена была сущность её жизни, именно в России стала возможна духовная любовь в условиях запретов и предписаний: в „красивой метафоре” эту мысль высказывает повествователь: „Господин ван Шонховен в потёртом армячке, по-видимому, продолжает пересекать заснеженные пространства, оставляя нам в назидание свои следы” [с. 539].

Роман утверждал слабость и силу „дилетантства” в отстаивании права на частную жизнь. Дилетантство – это и естественность, непредписанность отношений, способствующая проявлению личностного, феноменального; это и подверженность иллюзии, что возможна идилическая защищённость любовью от социальной реальности; наконец, дилетантство – это и понимание высокой игры, не маскарада, а духовной игры, ибо безусловно счастливыми невозможно быть в осознаваемой реальности. Участие в кавказской войне, дуэльная молодость, завершившаяся пониманием ценности и хрупкости человеческой жизни, делает Мятлева носителем трагического знания о тотально разрушительном давлении государственных, но и сословных (обычаи, правила поведения, мода и пр.) предписаний. Его положение в обществе до встречи с Лавинией описывается текстом картины, висящей в петербургском доме Мятлева: высадка конкистадоров, одаривающих подарками туземцев, „не помышляющих о скором и неминуемом своём конце”, и среди них выделяется благородного вида белый человек с „исполненным страданием взглядом”, знающий о „неминуемом конце”. Исполнение социальных предписаний приводит к преступлению, убийству врага, неприятеля либо высокомерному попранию чести человека. В молодости Мятлев, утверждая своё достоинство, мог бесцеремонно посягать на честь других, хотя и сомнительную, с его точки зрения: названы его кавалергардские шутки как в Петербурге, так и в ссылке, его дуэльное презрение к жизни. Однако зрелый экзистенциальный выбор – отстранение от общества, от политического или светского самоутверждения. В этой ситуации узнавание родственного духовно человека, любовь и служение ему, делаются единственным смыслом существования.

Духовная сущность отношений героев романа обозначена автором в рамочном тексте – в эпитафиях. Ссылка на Цицерона в первом эпитафии декларирует предназначение человека искать идеалы: „Ибо природа, заставив все другие существа наклоняться к земле, чтобы принимать пищу,

одного только человека подняла и побудила его смотреть на небо”; а высказывание, приписываемое Лавинии, обозначает конфликт человека, смотрящего в небо, с земной реальностью и стоицизмом как этикой существования: „Иногда хочется кричать, да хорошее воспитание не позволяет”.

В романе Окуджавы активный бунт против условий существования разрушителен (дуэли, восстания: см. судьба декабриста Распевина, передавшего Мятлеву, как эстафету времён, кольцо). Остаётся этическое право только на интимные отношения, диктуемые личным чувством. Сестра Мятлева выражает социальную оценку любви как свободного духовного выбора: в Лавинии „заключено всё зло его жизни”, влияние женщины, отдаляющей мужчину от предписанной социальной роли. Напротив, мать Лавинии под воздействием чувства генетической национальной (польской) гордости признаёт высшее право отказаться „прожить свою жизнь пусть скучно, но сообразуясь с нравами хищников, которые нас окружают” [с. 543] и оценивает любовь как самозабвенное служение друг другу двух людей: „Мы, Бравуры, умеем самозабвенно служить любви” [с. 543].

Любовь в романе Окуджавы – это не плотская страсть (так понимает это чувство Мятлева полицейский исправник, сам испытывший в Варшаве приступ „тягчайшей и неотразимой страсти” к польке), не духовное насилие в угоду „распалённого, извращённого воображения”, „эгоистической прихоти” (так называет чувство брата сестра Мятлева), а духовная эмоция, рождённая внутренней жизнью человека и спасающая от растворения в анонимном потоке жизни.

Подобная трактовка любви развита и заострена в романе писателя, выразившего постсоветскую духовную ситуацию в русском мире, в романе А. Уткина *Хоровод* (1996). Уткин более скептически оценивает мифологему преобразующей и спасительной силы любви, разрушая романтический ореол судьбоносной встречи прекрасной полячки и неординарного русского мужчины. Уткин обнаруживает влияние реальных обстоятельств, мотивирующих поведение людей в любовной ситуации, прагматическую составляющую мотивов отношений. Очевидна и полемика с „шестидесятилетней” идеализацией встречи русской и западной культур. С одной стороны, отстаивание национальной идентичности становится препятствием для гармоничного общения личностей, национальные и родовые обязательства не учитывают побуждений индивида (это неоднократно проявилось в судьбе Радовских из княжеского рода Радзивиллов, когда любовь к человеку другой нации и культуры осуждалась и обрекала на

страдание и гибель людей). С другой стороны, человеческая история равнодушная к потребностям как частного человека, так и наций, вторгалась в частные и национальные судьбы; судьба малых наций и больших, Польши и России, равно подвержена хаосу взаимовлияний. Русские вносят свою культуру на Кавказ, защищаются от вторжения европейской культуры, и одновременно испытывают влечение к чужой культуре, спасают и губят одновременно. Безусловно, Уткин выразил опыт интеграции постсоветской России в глобальное пространство цивилизации, ассимилирующей национальную и личностную культуру. Россия сама обрела опыт близкий опыту малых наций, в том числе и Польши, неоднократно оказывавшейся жертвой европейского передела мира. Принципиально, что сын полячки и русского, Александр, в финале романа утрачивает не только связь с родителями, получает имя другого рода, де Вельде, и становится сыном мира, устремленным к Новому свету. „Вненациональное” сознание отождествляет его с сознанием европейцев-американцев, заселивших открытый материк, следуя необходимости выжить на опустошённой земле, а не сохранять родовые идеалы.

Герой романа Уткина, ещё один отпрыск русского княжеского рода, помещён в ту же историческую ситуацию, что и герои романа Окуджавы: 1840–1860-е годы. Он тоже приспосабливается к условиям жизни, руководствуясь частными целями существования, а не верностью абсолютам или экзистенциальной ответственностью перед национальными идеалами (как герой Э. Радзинского). Прозаический (безымянный) герой-повествователь соотнесён с поколением „отцов”, поколением 1812 года: его дядя, князь Иван, – участник освобождения Европы от Наполеона, вышедший в отставку в прозаические 1830-е годы. Однако Уткин избегает лермонтовского противопоставления поколений, акцентируя не воинскую доблесть людей двенадцатого года, а частные отношения.

Встреча князя Ивана с дочерью графа Радовского в событиях большой истории наполеоновских войн начинается как приключение, как пари между русскими офицерами, вызванные желанием увидеть красавицу, скрываемую даже от Наполеона. Римейк романтической фабулы странной встречи, таинственного венчания, прерванного отцом, и последующей разлуки венчанных супругов (разлуки отца с сыном), Уткин разрабатывает и психологически, и как метафору сюжета встречи Польши и России. Встреча победителя-освободителя от Наполеона с полькой предосудительна: „Русских поляки никогда не жаловали, а особенно когда им

приходилось встречать нас как победителей Буонапарта”⁷ [9; с. 24], вернувшего Польше независимость. Но русский офицер движим не правом победителя, не влечением к чужой культуре, а естественным для молодого человека желанием авантюры, отвлекающей от войны, от крови. Угрюмый замок, обречённые на вымирание люди, сурово исполняющие вынужденное гостеприимство, заинтересовывают, молодая красавица вызывает сочувствие, но Уткин снимает мотив роковой влюблённости: герой верен привычной жизни, хотя князя заинтересовала глубина и тайна внутреннего мира графской дочери, он готов отказаться от интрижки: „Надо было видеть глаза этой женщины... При одном лишь взгляде на неё всякая мысль об обмане исчезала как противоестественная” [9; с. 30].

Отметим, что польская красавица дана в романе не как индивидуальный характер, в ней, с одной стороны, воплощено мифологизированное представление о роковой власти польской красоты, требующей служения, с другой стороны, разрушается исключительно национальное объяснение загадочного характера. Полячка – незаконно рождённая дочь польского графа и привезённой им из Индии красавицы. Польские родовые социокультурные принципы стали преградой для семейного счастья и самого графа, и его дочери, и его также незаконно рождённого внука. Повторяемость конфликта частной жизни и социальных установлений доказывает, что это универсальный конфликт, проявляющий тиранию социальной культуры, а не только государства. Частным ценностям препятствует и исторические события: завоевание Польши Россией (подавление Суворовым восстания за восстановление Польши 1794 года) привело к гибели жены графа, а дальнейшее затворничество графа в родовом замке обрекает дочь на заточение, ибо, сохраняя обязательство не вмешиваться в политические события, граф лишает дочь возможности частного общения.

Смешение кровей даёт объяснение и её особой красоте, и её характеру, её готовности к неординарному поступку. Она по-восточному верна своему роду (отцу, мужу, сыну), но ищет спасение в человеке из другого мира. Встреча с русским офицером даёт шанс изменить судьбу. Уткин, как и Окуджава, говорит не о взаимной страсти, а о любви-спасении для двух людей в водовороте исторического хаоса: „Если уж любить такую, то требуется отдать себя всего без остатка, всю жизнь свою превратить

⁷ А. Уткин, *Хоровод*, „Знамя” 1996, № 9–11. Далее в скобках указывается номер журнала и страница.

в любовь”. Любовь русского возникает как сострадание гибнущему идеальному проявлению человеческого существа: „В лице её, в глазах особенно, в тёмных этих глубоких и влажных глазах, плеснулась вдруг такая печаль, такая тоска...” [10; с. 47]. Любовь-самопожертвование русского дворянина возникает не как временный „костёр”, а как служение человеческой красоте, за что он получает в награду ответное чувство, любовь-благодарность, любовь к духовному великодушию, но не страсть.

Вторая встреча случайна, спасённый героем-повествователем ксёндз оказался духовником графской семьи, и офицер вновь оказывается в графском замке. Эта встреча воспринята графиней и князем как предначертание судьбы. Так возникла тайная для всех связь, губительная в общественном мнении, но оценённая обоими как возможность спасения из родового склепа. В 1817 году, во время приезда в Петербург для законного удочерения, полька решает на тайное венчание с князем Иваном, которое предваряется принятием православия. Мотивы мало связаны с чувством, скорее они сводятся к необходимой защите чести (связь получила огласку), с желанием выбраться из затворничества.

Формально князь Иван выступает в роли спасителя, однако ему не позволено стать спасителем, и не потому, что отец настиг блудную дочь в момент венчания. Главная причина – выбор Радовской: она возвращается с отцом в Польшу, теперь уже ради сына, регулярно встречаясь с князем Иваном, но видя свою цель в обеспечении будущего сына, в сохранении рода Радовских. Как и Мятлев, князь Иван выступает как благородный и готовый к самопожертвованию ради женщины человек, потому не соотечественника, поглощенного политическими, религиозными и материальными амбициями, а русского полька выделила как спасителя, став более матерью, чем любящей женщиной. Власть долга усилена осознанием предательства дочерней верности, предательства веры. Живое чувство оказалось подчинено множеству сословных и духовных правил. Был и прагматический резон: оставаясь в роду, сын будет более защищён, чем в чужой России. Опасения подтвердились в очередной исторической схватке наций: в 1831 году гибнут замок и род Радовских, а оставшийся живым Александр, получив иное воспитание, перестал быть поляком и не захотел стать русским. Опыт его жизни привёл к убеждению, что обязательство перед нацией обрекает на гибель, а любая попытка уединения в частной жизни будет подавлена, поэтому транснациональный способ существования в разных социумах, расчётливый конформизм способствуют выживанию.

Пассивность князя Ивана вызвана вначале его уважением к выбору любимой женщины, затем нежеланием делать свою частную жизнь предметом официального участия, а в конце – хаосом исторических событий, в которых совершались неожиданные повороты судьбы его сына. В алогизме истории возникает и алогизм человеческих заблуждений, сомнения в значимости естественного чувства, которому только и следует доверять. Герои Уткина не подвергаются нацеленной персональной травле, но любовь не скрепляет их существование. Они признают право других определять их отношения с женщинами. Эта ситуация повторяется многократно, напомним только значимое для исследуемой коллизии: князь Иван, будучи жертвой выбора отца Радовской, сам повторяет его позицию: не настаивает на праве мужа и отца, боясь нарушить общественное мнение; остаётся верным данному слову и отстаивает право воспитывать сына; ведёт уединённую жизнь. Уткин редуцирует социальный критицизм, исследуя причины невозможности построения частных отношений и в частных представлениях, амбициях, заблуждениях. Но судьбой главного героя-повествователя, потомка князя Ивана, Уткин указывает на возможность выстроить частный, интимный мир внутри исторического и социального абсурда. Возможность основана на доверии реальной ситуации, на понимании конкретного стечения обстоятельств, и герой-повествователь не героическими усилиями, а деликатным участием делает счастливой женщину, в отличие от своего друга.

Можно говорить о полемике автора с экзистенциальными идеями литературы 1970-х годов: инакомыслие частного человека проистекает не из «анти», не из служения идеалам, а из доверия своему естественному чувству. Конфронтация, нонконформизм, самопожертвование ради абсолютов оборачиваются подавлением и гибелью жизни. Напротив, толерантность спасительна, смешение – условие сохранения безусловного: жизни, семьи. В этом видится влияние постмодернистской этики и эстетики на позицию автора. Польский и русский аристократизм терпит поражение, остаётся демократическое, частное в позициях людей, перестающих быть героями.

Ю. Буйда в романе *Борис и Глеб* (1997) возрождает известную мифологему встречи русского и полячки-соблазнительницы, восходящей к ветхозаветному мифу о грехопадении, об опасности нарушения границ знания. Постмодернистская концепция истории – идея дурной повторяемости – проявляется сюжетно не только в сближении судеб разных персонажей, но и в серийности человеческих типов, в мифологизиро-

ванной тождественности представителей рода Осорьиных и Холупьевых, Борисов и Глебов, а также женщин этого рода. Снова и снова история повторяет междоусобную борьбу за власть и за женщину, погружение человека в физиологию и духовные порывы, погружение в природу и попытки вырваться из её власти, выстроив идеальную „вторую природу”, создав идеальных людей. Пограничное положение человека между культурой и стихией природного житнетворения проявляется и в любовных коллизиях. Женщина пробуждает в героях романа, представителях древнего рода Осорьиных, как неконтролируемую чувственность, так и высочайшее духовное стремление к идеалу, возбуждаемое красотой. Женщина – это иное создание, и она может пробуждать в мужчине страсть к иному, высшему.

В фабуле романа, запечатлевающей историю княжеского рода в России с X до XX века, особое место занимают встречи русских князей с женщинами из Европы, прежде всего, Италии и Польши. Повторяются имена, облик, портреты (одно из имён – Аталия: гр. *athalia* – бессмертная). Они неизменно похожи на портрет, называемый Мадонна с птицей или Мадонна со зверем, потому что на обнажённом плече красавицы сидит птица с крысиной мордой. И если очередная красавица гибнет в России, то портрет не только оставляет вечным образ, побуждая искать подобие в реальности, но и оживает в фантазмагорической реальности, уязвляя людей, утрачивающих ориентиры в национальном хаосе.

Постмодернистская идея неразличения реальности и текстов в романе Буйды получает внятную мотивацию: мифологизация мечты, идеала, воплощённого в искусстве, – свойство русского национального подсознания, русского влечения от реальности к утопии, от наличествующего к существующему в желаниях и разуме. Как в истории России периодически возникает насильственное преобразование жизни не по природному хаосу, а по проекту властителя, так и во влечении к женщине европейской культуры проявляется стремление к неземной любви, к преодолению телесности, тварности, подверженности амбивалентным инстинктам. Испытать возвышающее чувство любви легче к существу иного мира; в нём предполагается найти тот строй души, который не найден в реальности, обрести те знания, которые не даёт национальный мир. Красота, иной язык, иные манеры намекают на иное знание, и оно обретается в Европе, а не на Востоке, то есть не в мистике трансцендентного, а в разуме, дающем власть над реальностью. Наряду с красавицей и её портретом, мистической иконой языческой красоты, русские князья привозят и вечный двигатель,

и идеи активного подчинения реальности – философские и научные знания. Так русская духовная элита пытается преодолеть низкую материальность жизни, её рождение из природной матери, отождествляющей человека с животными, а не Богом. В одном из мифов Чёрное озеро порождает племя русалок и свиной, род Холупьевых, с которым смешивается род Осорьиных, и бастарды вновь и вновь возрождают архаическую физиологическую природу человека, ведущую к хтоническому миру. В другом мифе род Осорьиных происходит от шестигрудой воительницы, сотворившей сына и совокуплением с ним продолжившей род; ещё и поэтому род Осорьиных, стремясь преодолеть инцест, родовую замкнутость, тяготеет к иной красоте.

Буйда поляризует два мифа о женщине, два представления о сущности любви к женщине: физиологическое влечение как действие телесных инстинктов и эротическое душевное влечение к блаженству, чувственному наслаждению, в котором преодолевается материальность. Как правило, такое влечение временно, ниспадение в хаос телесного обладания воспринимается как доказательство обманности красоты, убеждает в миражности идеала и погружает искателя идеальной любви в социального насильника, отвергающего этические табу, в убийцу, в тирана, а женщина демонизируется, возрождая мифологическое восприятие чужого как враждебного и искусительного, как причину греха.

Именно к моменту распада родового сознания, к моменту рождения русской государственности Буйда относит первую встречу русских с полячкой. До этого внутри национального мира обнаруживалась женщина-идеал: такова легенда о любви к Улите князей из времени Киевской Руси. В XV веке посланные в Литву Иваном Грозным убийцы Курбского оказались под властью западной красоты, они привезли из замка, где скрывался Курбский, прекрасную Дебору, польскую еврейку. Смешение кровей знаково, как и имя (др.-евр. „пчела”): польская пространственная срединность истолковывается как условие совмещения разных культур, польское стало отождествляться с западным и общечеловеческим; а семантика пчелы указывает на антиномии сладости и боли, незащищённости и самодостаточности.

Красота сменила животный инстинкт совокупления с женщиной на эротическое поклонение перед красотой, но и возвышенное отношение связано со стремлением к обладанию, что приводит к насилию, к уничтожению и соперника, и самой красоты. Дебора стала причиной распри и гибели братьев Бориса и Глеба Осорьиных: они не могли

распорядиться правом на обладание, и губят не только друг друга, но и причину их распри – Дебору. Встреча с Деборой приводит к распаду рода на западную и восточную ветви, но в русской, восточной ветви вновь возникает томление по западной красоте. Знаком этого и символом магической притягательности женщины другого мира остался портрет Деборы написанный в стиле иконы *Богоматерь с птицей*.

Новая встреча русского с полькой произошла в XVIII веке, когда молодой царь Пётр послал в Европу за „лучшими в мире сновидениями” (то есть за новыми историческими идеалами-мифами) просвящённого русского дворянина, и Осорбин-Роща в Италии встречается с изображением женщины из знатного польского рода Вишневецких-Раубич.

Судьба Амалии Вишневецкой свидетельствует о том, что стремление к высшему, сопряжённое с желанием рационалистического познания, проверки, испытания, приводит к отвержению этических границ. Целомудренная в развращённой куртуазной среде и недоступной для денег и знатности Амалия отдалась нетитулованному художнику, способному показывать ей её собственный образ, её сущность. Но познав сладость плотских наслаждений, она стала безудержной в погоне за новыми степенями наслаждения, её не останавливают страдания художника: „Я готова отдаться дьяволу, если ему удастся дать мне величайшее блаженство”⁸ [2; с. 122]. На портрете красавицы художник изобразил власть неуёмной души над прекрасным телом, заставляющую отвергать испытанное наслаждение ради новых: он нарисовал особыми красками безобразную птицу на прекрасном плече женщины, и птица эта мистическим образом слетает с картины и клюёт. Птица обнаруживала греховность страстей красавицы, и это знание о грехе стало приносить боль: „Она не могла смириться с тем, что где-то существует её изображение с чудовищем, которое стало прилетать в её сны, превращая их в кошмары” [2; с. 123]. Так искусство открыло противоречивость души, нераздельности наслаждения и страдания, знание о расплате за любой выбор: „Вы же хотели встретиться с дьяволом. Тогда почему же вы полагали, что дьявол – это наслаждение?”. Чтобы Амалия не уничтожила портрет, художник спрятал полотно, и его убили, но путь к наслаждениям прервался для Амалии: поклонники оставили её, она умерла в одиночестве, мучимая кошмарами.

⁸ Ю. Буйда, *Борис и Глеб*, “Знамя” 1997, № 1-2. Далее указываются номер журнала и страница.

Искусство проявило тайну души, искусство остановило зло, но оно же и спровоцировало новую тягу к тайне, к познанию блаженства, пусть и дьявольского. Картина была обнаружена в пелёнках дочери Амалии, Юлии. Произвела подавляющее впечатление на Осорьина-Рошу, который попытался тайно увести в Россию дочь Амалии, Юлию, и губит её, пряча от погони. Портрет красавицы со зверьком остаётся, так как неистребима заморожённая тайной любовного чувства, отношением к любви как к предмету познания, эксперимента, испытания. Любовная страсть в роду Осорьиных обрела свойство не инстинкта, а инструмента познания человеком собственной природы, этических установлений, она стала рефлексивным чувством, приносящим не только наслаждение, но и страдание от осознания антиномичности телесного и духовного в любви.

Третья встреча Осорьиных с европейской женщины происходит в 1917 году, когда снова возникает попытка вывести природно-телесную жизнь нации в телеологический линейный прогресс, в утопический мир гармонии и духа. Снова за обладание женщиной столкнулись два брата Осорьины, и Амалия, спасаясь от расправы красногвардейцев на Чёрном озере, в родовом поместье Осорьиных, продолжила род, но была убита в 1929 году. С её смертью прерывается познание женщины как носительницы либо телесной сущности жизни, либо духовной сущности красоты. Сыновья Амалии оказываются во власти либо поиска Бога (священник Глеб, оказавшийся в советских лагерях), либо в служении социальной утопии по созданию нового человека в новой цивилизации (Борис, охраняющий секретный Объект). Интимное перестаёт быть средством познания сущности человека, и физиология, и чувственные ценности принимаются за маргинальные.

Коллизии, связанные с встречей польки и русского, безусловно, требуют большего контекста исследования, но даже упоминаемые нами произведения русских писателей открывают многослойную семантику сюжетных ситуаций встречи, дают возможность выйти за пределы психологической и социальной интерпретации текстов, обнаруживают изменения в картине мира, контрапункт магистральных тенденций развития русской прозы второй половины XX века.

Streszczenie

*Modyfikacja semantyki wątku spotkania Rosjanina i Polki
w rosyjskiej prozie drugiej połowy XX wieku*

W artykule rozpatruje się ewolucję opisanego spotkania-miłości Rosjanina i Polki jak metaforę wyboru socjalnego, narodowościowego i egzystencjalnego. Zostają ujawnione zmiany koncepcji człowieka i mapy świata na materiale prozy rosyjskiej drugiej połowy XX wieku (*Zosia* W. Bogomolowa, *Warszawska melodia* L. Zorina, *Lunin lub Śmierć Żaka* E. Radzińskiego, *Wędrówki dyletantów* B. Okudźawy, *Korowód* A. Utkina, *Borys i Gleb* J. Bujdy).

Summary

*Changing semantics of the plot-situation „a Russian and a Pole's encounter”
in the Russian prose of the second half of the XXth century*

The article explores the change of the representation of the Russian and the Pole's encounter and love as the metaphor of the social, national and existential choice.

The author reveals how the conception of man and the picture of the world changes on the example of the Russian Prose of the second half of the XXth Century (V. Bogomolov's *Zosia*, L. Zorin's *The Warsaw's Melody*, E. Radzinski's *Lunin, or Jack's Death*, B. Okudzhava's *The Travel of Dilettanti*, A. Utkin's *Round Dance (Khorovod)*, J. Bujda's *Boris and Gleb*).