

Л.Н. Полубояринова

**«ЛИШНИЙ ЧЕЛОВЕК» КАК «ТРЕТИЙ ЛИШНИЙ» ИЛИ
«ВО ЧУЖОМ ПИРУ ПОХМЕЛЬЕ»**

(тургеневский герой-рассказчик в свете мазохистского фантазма)

«Двойником» (а также: подражателем, имитатором, даже «наследником») Тургенева считали австрийского писателя Леопольда фон Захера-Мазоха (Leopold von Sacher-Masoch, 1836–1895) уже его современники¹. Естественной была поэтому установка критиков и литературоведов на поиски следов тургеневского влияния в прозе автора «Венеры в мехах» (1870)². В последнее время, однако, вектор компаративистского поиска разворачивается в сторону прямо противоположную: речь идет теперь уже не столько о тургеневском у Мазоха, сколько о «мазохистском» у Тургенева. В частности, актуальным становится вопрос, какие особенности (предрасположения) тургеневских текстов и почему привлекли внимание автора, давшего имя фантазму мазохизма, и так ли уж далек создатель плеяды «тургеневских девушек» от фантазий своего младшего коллеги из Австрии, как это казалось первым исследователям оппозиции «Тургенев – Мазох»³.

Поставив перед собой задачу прояснить образную генеалогию важного участника мазохистской инсценировки – мужчины-мазохиста, обнаруживаем в нем черты, близкие герою-рассказчику тургеневских повестей 1850-х и ряда произведений малой прозы Тургенева конца 1860-х – начала 1870-х гг. Мы имеем в виду, главным образом, бывшие доступными Захеру-Мазоху в немецких переводах повести «Дневник лишнего человека» (1850, нем. 1868); «Первая любовь» (1850, нем. 1865); «Три встречи» (1852, нем. 1852); «Яков Пасынков» (1855, нем. 1865), «Пунин и Бабурин» (1874, нем. 1874). С некоторыми оговорками к данному набору текстов окажется

возможным присоединить также «Степного короля Лира» (1870, нем. 1872) и «Несчастную» (1869, нем. 1869).

В мазоховской прозе присутствуют очевидные следы влияния всех перечисленных повестей, кроме, может быть, «Якова Пасынкова». Достоверно известно, однако, что издание этой повести в переводе Ф. Боденштедта было в домашней библиотеке писателя⁴. В данном случае нас в гораздо большей мере занимает вопрос типологической близости двух авторов, нежели проблема влияний. Поэтому мы отвлекаемся в настоящей статье от детального вхождения в проблемы генетической связи, так же как и от того факта, что два из перечисленных тургеневских текстов («Степной король Лир» и «Пунин и Бабурин») стали известны Захеру-Мазоху уже после создания главного «катехизиса мазохизма» – «Венеры в мехах».

Общей для перечисленных произведений Тургенева является фигура героя-рассказчика, которую Н. Рыбникова в исследовании 1923 г. характеризует так: «...это лицо, лицо рассказчика, ни разу не явлено главным действующим лицом. Оно участвует в событиях, но не его поступок разрешает конфликт и завершает драму»⁵. Речь идет, таким образом, о фигуре повествователя, соединяющей в себе, в терминологии Ф.К. Штанцеля, элементы Ich-Erzählung (повествование неизменно ведется от первого лица) и «персональной повествовательной ситуации» (рассказчик не является активным участником сюжета, его сознание и его повествовательная перспектива – скорее медиум для отражения сюжетных перипетий, связанных с судьбами других персонажей)⁶.

Художественную функцию героя-рассказчика данного типа, восходящую в главных своих чертах к «Запискам охотника» (рассказчик и выведен в ряде повестей – например, в «Трех встречах» и в «Степном короле Лире» – в виде охотника-любителя), отечественное тургеневедение определяет еще в 1920-е гг. Во-первых, это «свидетель» и, соответственно, гарант «достоверности» излагаемого материала. Во-вторых, он выполняет

функцию организатора композиции повести, основанной, как правило, на «системе встреч» рассказчика с главными героями (ср., по Рыбниковой, роль рассказчика «оформляет всю композицию повести, дает ей поворот»⁷; по М.О. Габель, «вся композиция повести держится, как на главном и единственном стержне, на рассказчике»⁸). В-третьих, у него «роль отте-няющая», – главным образом, действующих женских персонажей⁹, и, на-конец, в-четвертых, – функция носителя «лирической партии»¹⁰, автора пейзажных и медитативных пассажей, прерывающих (иногда – предвос-хищающих или подытоживающих) сюжетное повествование.

Нагруженный перечисленными техническими («вспомогательными») функциями, тургеневский рассказчик воспринимается одновременно как фигура, наиболее близкая автору. Так же и сам жанр тургеневской повести 1850-х гг. (т.н. «философско-лирической») с очевидностью оказывается связанным с личностью писателя более «короткими» и «интимными» нитями, нежели роман, нагруженный «актуальной» общественной проблема-тикой¹¹. Отмеченная «автобиографичность» (В.Фишер) фигуры рассказчи-ка, его связь с интимными, можно было бы сказать «странными»¹², сторо-нами душевной жизни автора определяет, на наш взгляд, еще одну ипо-стась героя-повествователя, а именно – его позицию **носителя нереализо-ванного эротического желания**.

Женщина, которую герой-рассказчик находит привлекательной и обаянию которой подпадет (в «Якове Пасынкове», «Дневнике лишнего че-ловека» и «Первой любви» и вовсе говорится о влюбленности рассказчика в героиню, более или менее искусно скрываемой), любит другого и при-надлежит этому другому. Герой-рассказчик или находит героиню уже влюбленной «не в себя» (так это в случае с незнакомкой в «Трех встречах» и с Музой в «Пунине и Бабурине»), или же, с большей или меньшей степе-нью аффектированности, наблюдает за развитием ее страсти к другому: любви Лизы к князю Н. («Дневник лишнего человека»), Зинаиды к его от-

цу («Первая любовь»), Софии к Асанову («Яков Пасынков»). В последнем случае герой-рассказчик скорее не следит за развитием чувства любимой девушки к другому, но случайно узнает о тщательно скрываемой взаимной склонности Софии и Асанова.

Необычным, «странным» в позиции тургеневского героя-рассказчика – записного «третьего лишнего» любовных треугольников – оказывается его, казалось бы, алогичная с психологической точки зрения (Х.Й. Герик прямо называет ее «психопатологической»¹³) привязанность к созерцанию моментов взаимного счастья (или же – выяснения отношений) составившейся любовной пары. (Ср. высказывание М.О. Габель о рассказчике как постоянном «свидетеле любви двух людей»¹⁴.) Лиза и князь Н. вместе на балу или проезжающие в открытой коляске, Зинаида и отец рядом верхом на лошадях, их разговор в конце повести, сцена верховой прогулки незнакомки и ее возлюбленного в «Трех встречах», Муза и Тархов, смеющиеся, проносящиеся мимо на украшенных лентами ямщицких лошадях, – весь этот набор увиденного-подсмотренного героем-рассказчиком¹⁵ лишь отчасти объясняется возложенной на него «технической» функцией повествовательного и композиционного медиума.

Данный статус «подсматривающего» / «подслушивающего», сопresentствующего чужому любовному счастью или свидетеля чужих любовных драм проявляется в зачаточном виде, между прочим, уже в «Записках охотника». «Третьим лишним» выглядит рассказчик-охотник при исполнении латентных эротических интенций разговоре Ермолая и Арины («Ермолай и мельничиха»), в качестве наблюдающего за явным и полным, пусть и запретным, взаимным счастьем Радилова и Ольги («Мой сосед Радилов»), при подслушивании / подсматривании последнего свидания Акулины и Виктора («Свидание»), а также наблюдая за отношениями помещика Чертопханова и его «почитай что жены»¹⁶ цыганки Маши. Важным сигналом скрыто эротизированного отношения рассказчика к наблюдаемой

сцене, и конкретно – к соответствующему женскому персонажу, – выступает всякий раз указание на красоту героини (мельничихи, Акулины) или же прямое заявление о том, что она ему «нравится». Ср. о мельничихе Арине: «бледное лицо ее еще хранило следы красоты замечательной; особенно понравились мне ее глаза...» (III, 24); об Ольге: «Она мне очень нравилась» (III, 55); об Акулине: «Вся ее головка была очень мила <...> Мне особенно нравилось выражение ее лица ...» (III, 242); о Маше: «Очень она мне нравилась» (III, 289).

Пугливый, но страстный «вуайеризм» тургеневского рассказчика вряд ли возможно свести к аскетической позиции «незваного гостя» на «празднике чужой любви», человека, стремящегося «путем отречения застраховать себя от непостоянства любовного счастья»¹⁷, на каковой трактовке настаивает, например, (главным образом, в опоре на «Три встречи») немецкий славист Х.-Й. Герик. Точнее, герой-рассказчик у Тургенева, выступая в роли «незваного гостя», оказывается вовсе не из тех, кто покидает праздник «несолоно хлебавши» – скорее из тех, кто обладает способностью испытывать «во чужом пиру похмелье».

Так, «лишний человек» Чулкатурин, переживая «несказанные страдания» (IV, 183) от созерцания расцветающей любви князя и Лизы¹⁸, не перестает ходить к Ожогиным – напротив, картина чужого счастья, как кажется, притягивает его, подобно магниту. Ср.: «Я имел терпение высиживать этот первый вечер и последующие вечера ... все до конца! Я ни на что не мог надеяться. Лиза и князь с каждым днем более и более привязывались друг к другу ... Но я решительно потерял чувство собственного достоинства и **не мог оторваться от зрелища своего несчастья.**» (IV, 190); «я бился, как рыба об лед, и **наблюдал, что было мочи**» (IV, 193) (выделено нами. – Л.П.)

Вопреки бытующему мнению о «трагичности» положения Чулкатурина – соглядатая чужого счастья¹⁹, мы рискнем высказать предположение

об особого рода утонченном наслаждении, которое он извлекает из своей позиции наблюдающего-созерцающего «лишнего». См. его заявление об «удовольствии», которое «может человек почерпнуть из созерцания собственного несчастья» (IV, 204), а также его комментарий по поводу окончательного сближения князя и Лизы: «... я не знаю, я посреди своей тоски как будто был чем-то доволен ... Я бы ни за что в этом не сознался, если бы я не писал для самого себя ...» (IV, 206). Ср. также в «Якове Пасынкове» реакцию героя-рассказчика на весть о том, что София любит другого: «Мне было очень тяжело, так тяжело и горько, что и описать невозможно <...> Лёжа на диване и повернувшись лицом к стене, я с каким-то жгучим наслаждением предавался первым порывам отчаянной тоски» (V, 58). (Выделено нами. – Л.П.).

По-видимому, было бы вполне уместно предположить, что Чулкатурин, будь его воля, не променял бы свое «наслаждение от страдания» на «счастье» быть возлюбленным или супругом Лизы. Недаром он, приняв решение сделать предложение любимой девушке, к тому моменту уже оставленной князем, не спешит привести свое намерение в исполнение, как будто специально давая Бизьмёнкову опередить себя и, таким образом, снова поставить себя в страдательно-гедонистическую позицию «третьего лишнего». Аргументом в пользу нашего предположения выступает, например, поведение героя-рассказчика ранней повести Тургенева «Андрей Колосов» (1844, нем. 1885), типичного «третьего лишнего» по отношению к Варе и Колосову, томящегося по Варе лишь до тех пор, покуда Колосов ее не бросает и тотчас же охладевающего к девушке, как только она становится «свободной».

Нерефлективный мазохист и вуайёр (позволим себе употребить здесь терминологию позднейшей культурной эпохи), герой-рассказчик Тургенева не может найти способа интегрировать себя и свое нереализованное чувство в складывающуюся помимо него картину чужого счастья. Все его

попытки вмешательства в ситуацию: «предотвратить», «задержать» развитие чувства любимой женщины к сопернику («Дневник лишнего человека», ср. также в «Пунине и Бабурине» «моральную проповедь» рассказчика, обращенную к Тархову и Музе), «расстроить» их взаимное счастье (поведение рассказчика в «Якове Пасынкове», нелепая дуэль «лишнего человека» с князем) или даже просто «прояснить» ситуацию тайной чужой любви, узнать о ней побольше («Первая любовь», «Три встречи»), – неизменно оборачиваются провалом, подчас лишь ускоряя сближение двух любящих или укрепляя их взаимное чувство²⁰.

Не имея, таким образом, реальной возможности реализовать свое чувство в качестве героя («лишний...»), тургеневский герой-рассказчик обращается к другому – компенсаторному – способу изжить свое желание: к повествованию. Будучи вытесняемым за пределы сюжетной «рамы», он *post factum* использует свою позицию «постороннего» и «лишнего», чтобы в самом процессе письма как эротически сублимирующего, «замещающего» жеста изжить нереализованную в жизни (сюжете) чувственность. «Реальное» и «символическое», «жизнь» и «письмо», конкретное переживание счастья и рефлексия по его поводу, в том числе и художественная, оказываются несовместимыми. О «косноязычии» счастья, его «не-текстовом», «не-знаковом» характере заявляется также и в повести «Переписка». Ср. фразу из письма друга Алексея Петровича: «Милый друг мой, я так **счастлив**, что **сказать невозможно**. Если б я владел твоим пером -- ! Какую картину я нарисовал бы перед твоими глазами! Но, к сожалению, ты знаешь, я человек **безграмотный**. Эта женщина <...> меня любит, а уж как я ее люблю – этого, мне кажется, даже и ты своим красноречивым пером **описать бы не мог**» (V, 40; выделено нами. – Л.П.). Тургеневские героини-рассказчицы, «не умея» быть счастливыми в жизни, компенсируют это неумение в тексте – письменным претворением, «нарративизацией» счастья – как правило, чужого.²¹ Тот факт, что к моменту записи или проговаривания

рассказчиком сюжетного костяка повести главные герои (собственно, герои-любовники: желанная женщина и счастливый соперник) уже умерли («Первая любовь»), расстались («Дневник лишнего человека», «Три встречи», «Пунин и Бабурин») или несчастливы друг с другом («Яков Пасынков»), позволяет рассказчику как носителю нереализованного желания (даже умирающему Чулкатурину: ему в особенности!) в некотором смысле «узурпировать» их прошлые страстные порывы, этот выплеск чужой чувственности, в собственных, если можно так выразиться, – «компенсаторных» целях.

Очевидное «наслаждение страданием» тургеневского героя-рассказчика, ситуация «подвешивания», энтропизации любовного желания, сублимированный, так сказать «вне-телесный» способ его изживания, – эти особенности философско-лирической малой прозы Тургенева вряд ли могли ускользнуть от заинтересованного читательского внимания Захера-Мазоха. Будучи, однако, по мере таланта и по складу личности вряд ли предрасположенным к воспроизведению утонченной позиции рассказчика как «лишнего» героя, выталкиваемого энергичными волнами чужого желания-наслаждения за пределы сюжетной рамы, австрийский писатель преобразует заданную у Тургенева ситуацию, приспособив ее к собственным авторским возможностям и эмоциональным установкам.

Ситуация «третьего лишнего» и эффект «во чужом пиру похмелья» Мазохом, главным образом, сохраняются; правда, они целенаправленно транспонируются им из «рамочного», «засюжетного» – в фабульный план. Данная особенность захеровского повествования, в ее отличии от тургеневской, была отмечена уже О. Глагау: «Тургенев подслушивает [чужие. – Л.П.] разговоры, держась по возможности в стороне, Захер-Мазох же постоянно высовывается на первый план, нередко попросту вводя свою персону в действие...»²². Эта неспособность – или нежелание – держаться «на заднем плане», создавая «фон» для чужой (как правило, любовной) исто-

рии, и приводит захеровскую прозу к своеобразному кризису традиционного рамочного повествования. Так, в новеллистическом собрании «Наследие Каина» («Das Vermächtnis Kains», 1 т. 1870; 2 т. 1877) лишь первые три новеллы строятся по «рамочному» типу тургеневского образца²³. Уже герой-рассказчик «Венеры в мехах», четвертой новеллы цикла, озаглавивший свой дневник «Исповедь Сверхчувственного» (нем. «Bekenntnisse eines Übersinnlichen» – отдаленная аллюзия на «Дневник лишнего человека»; ср. немецкое заглавие тургеневского текста: «Tagebuch eines Überflüssigen»), демонстрирует, при общей мазохистской предрасположенности, отсутствие вкуса как к «внесюжетному» пребыванию «на обочине чужой любви», так и к скрипторскому удовольствию *post factum*.

В отличие от Чулкатурина, записывающего историю своих отношений с Лизой и князем спустя «несколько лет» (IV, 175) (отчего дневник его оказывается по своей жанровой сути скорее близким мемуарам), мазоховский Северин делает записи «по горячим следам», что редуцирует эпический элемент повествования, одновременно усиливая драматический – вкус к переживанию актуальной, насущной ситуации.²³ Ситуация же эта, особенно в заключительной части новеллы, начиная с момента появления Грека, разительно напоминает любовный треугольник, предуготовляя герою-рассказчику роль «лишнего», конкретно – «лишнего» в любовном союзе двоих, «третьего лишнего».

Обратимся, например, к эпизоду посещения театра. Ванда и Грек обмениваются страстными взорами, сидя в ложах, расположенных в противоположных концах зрительного зала. Северин-Грегор, стоя на галерке, каковое место указано ему госпожой, в свою очередь, не сводит глаз с них обоих: «Я вижу ее в ложе в голубом муаровом платье, с широким горностаевым плащом на обнаженных плечах, и напротив нее – его. Я вижу, как они пожирают друг друга глазами, как для них двоих перестают существо-

вать и сцена, и Памела Гольдони, и Сальвини, и эта Марини, и публика, и весь мир... А я – что я такое в это мгновение?»²⁵

В сформулированном в конце процитированного пассажа вопросе Северина («А я, что я такое ...»), наряду с горечью и отчаянием, присутствует и сознание своей – конкретизированной и «узаконенной» заранее – «роли» в сложившейся ситуации. Это закреплённая за ним в соответствии со специальным «договором»²⁶ роль слуги и «раба» Ванды, гарантирующая ему как побои и истязания с ее стороны, так и «фиксированное», «застрахованное» место вблизи нее и ее потенциального возлюбленного. «Роли» основных трех действующих лиц, и сценарий и договор, – все заранее придумано и «заготовлено» самим героем-рассказчиком, «сверхчувственным» фантастом Северином. Поэтому в сцене в театре все персонажи, включая его самого, на «своем» месте, при «своих» ролях, все идет «по сценарию», включая душевные терзания и муки главного героя.

Показателен тот факт, что тургеневский Чулкатурин в конце своего повествования также поднимает проблему собственной «роли» – «роли» в жизни и «роли» в любовной истории. Неопределенность ролевого статуса себя как личности воспринимается им как главное несчастье собственной экзистенции: «Ну, скажите теперь, не лишний ли я человек? Не разыграл ли я во всей этой истории роль лишнего человека? Роль князя ... о ней нечего и говорить; роль Бизьмёнкова тоже понятна ... Но я? я-то к чему тут примешался? ... Что за глупое пятое колесо в телеге?.. Ах, горько мне, горько мне!..» (IV, 213).

В отличие от Чулкатурина, Северину настолько же «горько», насколько и «сладко». Захеровскому герою-мазохисту (который, в отличие от тургеневского героя-рассказчика, именно герой, центральный герой, и лишь во вторую очередь – повествователь) комфортно в построенном им же самим фантазме. Покуда договор с Вандой действует, собственная «роль» его стабильна, неприкосновенна и неизменна. Неоспоримость эмо-

циональной «выгоды», которую получает герой у Мазоха, закрепляя за собой роль «законного третьего» любовной ситуации, становится очевидной, если сравнить эпизод бала у уездного предводителя в «Дневнике лишнего человека» со сценой бала у греческого посланника в «Венере в мехах».

Заметим, что и у Тургенева Чулкатурин, пристально наблюдающий за Лизой и князем во время бала, спонтанно переходит от обычного для него диффузно-страдательного вуайеризма, вытесняющего его, как он знает, за пределы сюжетно оформленного действия²⁷, а значит, – и за пределы жизни – к форме *активного* участия, точнее, активного вмешательства в жизнь двух влюбленных: «Я беспрестанно глядел то на князя, то на Лизу <...> она, видимо, сознавала себя царицей бала – и любимой <...> От ней веяло счастьем. Я все это замечал ... Не в первый раз мне приходилось наблюдать за ними ... Сперва это меня сильно огорчило, потом как будто тронуло, а наконец взбесило. Я внезапно почувствовал себя необыкновенно злым...» (IV, 195). Однако «злость» Чулкатурина, вылившаяся в нарочитое оскорбление соперника и нелепую дуэль с ним (т.е. конкретное «сюжетное» действие), лишь упрочивает любовь Лизы к князю и, положив конец визитам «лишнего человека» к Ожогиным, окончательно маргинализирует его в качестве «героя/персонажа» любовной истории, легитимируя его статус «только рассказчика».

Иное находим в мазоховской «Венере». Как «цивилизованный мазохист», Северин, в соответствии с договором, в обмен на право и обязанность пребывания при госпоже Ванде, избавляет ее и Грека от эксцессов ревности. (Ср. у М. Гратцке о мазохизме как о системе «предотвращения риска в любовных отношениях».²⁸) Все, что может случиться в его союзе с Вандой: ее жестокость по отношению к нему, ее неверность, унижения, которым он может быть подвергнут со стороны ее нового возлюбленного, – «внесено в программу» заранее, входит в сценарий, созданный им самим и реализуемый при его непосредственном («деятельном», а не словесно-

повествовательном) участии. Чтобы испытать свои «законные» муки мазохиста (больше мук – больше наслаждения) и таким образом принять участие в сюжетном действии, захеровскому герою даже не нужно в реальности наблюдать за сближением Ванды и Грека во время бала. Ему достаточно, пребывая в помещении для слуг, вообразить себе происходящее в настоящий момент в бальном зале и то, что, возможно (ничего вне сценария!), произойдет потом:

«Всю ночь я ожидаю в передней и брежу, словно в лихорадке. Странные образы проносятся перед моим внутренним взором – я вижу, как они встречаются, – первый долгий взгляд – вижу, как она носится по зале в его объятиях, в упоении, с полузакрытыми глазами склонившись к нему на грудь, – вижу его в святилище любви, лежащим на оттоманке, не в качестве раба – в качестве господина, а ее – у его ног, вижу себя на коленях прислуживающим ему, вижу, как дрожит в моей руке чайный поднос и как он хватается за хлыст»²⁹.

Таким образом, фигура тургеневского героя-рассказчика преобразуется в творческом воображении Захера-Мазоха, порождая инвариантный мазохистский персонаж, для которого позиция нарратора, неизбежно связанная с «дистанцией», скорее вторична. (В более поздних мазоховских повестях «Жажда мертвых неутолима» («Die Todten sind unersättlich», 1875) и «Богородица» («Die Gottesmutter», 1883) герой-мазохист и вовсе свободен от дополнительной функции рассказчика: повествование в них становится ауториальным.) Там, где у тургеневского «стихийного» мазохиста от присутствия «на чужом празднике жизни» всего лишь «течет по усам», «во рту» же (в душе) остается при этом сознание собственной неудавшейся жизни, избываемое разве что писательским «наслаждением от текста» (Р. Барт), захеровский «сверхчувственный» мазохист, как «западный» человек, «по-западному» рационально, экономно и организованно подходит к собственной эмоциональной жизни. Он находит способ реализовать свой по-

рыв, свою страсть, свое чувство не за пределами сюжета (живой жизни), не в режиме «лишнего», не в сублимированной форме авторства, но – в статусе именно героя, действующего лица. Бесконечно «подвешенное» (в соответствии с договором) желание – и есть его наслаждение.

¹ См., например: [Anonym]. Ein deutscher Turgènjew // Deutsche Romanzeitung. 1868. Н. 34. Sp. 799; *Glagau O.* Turgeniew's Nachahmer. Karl Detlef – Sacher-Masoch // *Glagau O.* Die russische Literatur und Iwan Turgenjew. Berlin, 1972. S. 162–174; *Goldbaum W.* Turgenjew's deutsche Jünger // Mehr Licht. Eine deutsche Wochenschrift für Literatur und Kunst. 1879. Bd. 27. Н. 1. S. 424–425.

² См., например: *Tabak G.* Iwan Sergeewitsch Turgenjews Einfluß auf die deutsche Literatur: Diss. Wien, 1926; *Latzke R.* Leopold von Sacher-Masoch und Karl Emil Franzos // *Deutsch-österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn: In 4 Bd. Bd. 3 / Hrsg. E. Castle, J. Nagl, J. Zeidler.* Wien; Leipzig, o.J. [1937]. S. 955–973.

³ «Совсем не далек», – таков вывод американского слависта М.С. Финке, предлагающего даже заменить понятие «мазохизм» термином «тургеневизм». См.: *Finke M.C.* Sacher-Masoch, Turgenew and Other Russians // *One Hundred Years of Masochism. Literary Texts, Social and Cultural Contexts / Ed. by M.C. Finke, C. Niekerk.* Amsterdam; Atlanta, 2000. S. 122. См. также: *Перро Ж.* Тургенев, Джеймс и «Венера» Леопольда фон Захера-Мазоха / Пер. с франц. // *Вопросы литературы.* 1997. Вып. 4. С. 162–190; *Полубояринова Л.Н.* Захер-Мазох – читатель Тургенева (К проблеме рецепции «Записок охотника» в Австрии) // *Литература в контексте художественной культуры / Отв. ред. А.Г. Березина, А.М. Фурсенко.* Новосибирск, 2000. С. 14–22; *Полубояринова Л.Н.* Захер-Мазох и Россия // *Захер-Мазох Л.фон.* Женщина-султан. М., 2003. С. 3–45; *Polubojarinova L.* Sacher-Masoch und die Slawen // *Leopold von Sacher-Masoch / Hrsg. von I. Spörk und A. Strohmaier.* Graz, 2003. S. 222–251.

⁴ См., например, письмо к нему поэта Р. Хамерлинга от 7 декабря 1866 г., в котором упоминается о возвращаемом Хамерлингом Мазоху втором томе двухтомника тургеневской малой прозы. См.: *Eichholz J.* Turgenew in der deutschen Kritik bis zum Jahre 1883 // *Germanoslavica. Vierteljahrsschrift für die Erforschung der germanisch-slavischen Kulturbeziehungen.* 1931/1932. Bd. 1. Н. 4. S. 558.

⁵ *Рыбникова М.А.* Один из приемов композиции у Тургенева // *Творческий путь Тургенева: Сб. ст. / Под ред. Н.Л.Бродского.* Петроград, 1923. С. 122.

⁶ См.: *Stanzel F.K.* Theorie des Erzählens. 4. Auflage. Göttingen, 1989.

⁷ *Рыбникова М.А.* Указ. соч. С. 124.

⁸ *Габель М.О.* «Три встречи» Тургенева и русская повесть 30-40-х годов XIX века // *Русский романтизм: Сб. ст. / Под ред. А.И. Белецкого.* Л., 1927. С. 129.

⁹ См.: *Рыбникова М.А.* Указ. соч. С. 122.

¹⁰ *Габель М.О.* Указ. соч. С. 138.

¹¹ Ср., например, мнение В. Фишера о тургеневской повести как «продукте чистого вдохновения писателя, не претендующего здесь на решение каких-либо общественных проблем» (*Фишер В.* Повесть и роман у Тургенева // *Творчество Тургенева: Сб. ст. / Под ред. И.Н. Розанова и Ю.М.Соколова.* М., 1920. С. 3).

¹² Ср. понятие «странности» Тургенева как непосредственного обнажения подсознательной субстанции его жизни и творчества в книге: *Топоров В.Н.* Станный Тургенев: Четыре главы. М., 1998.

¹³ Gerigk H.-J. Turgenjews Erzählung «Drei Begegnungen». Eine poetologische Analyse // Ivan S. Turgenjev. Leben, Werk und Wirkung / Hrsg. P. Thiergen. München, 1993. S. 44.

¹⁴ Габель О.М. Указ. соч. С. 129.

¹⁵ Ср.: «... рассказчику остается всего лишь видеть. И еще того чаще – подсматривать». (Рыбникова М.А. Указ. соч. С. 123).

¹⁶ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 3. М., 1979. С. 289. В дальнейшем цитаты из текстов Тургенева приводятся по этому изданию с указанием в скобках номера тома и страницы.

¹⁷ Gerigk H.-J. Op. cit. S. 42.

¹⁸ Эти свои душевные муки рассказчик показательным образом сравнивает с муками физическими. Ср.: IV, 183, 204.

¹⁹ Ср.: Сарбаи Л.Н. Типология повествования в прозе И.С. Тургенева: Конспект лекций по спецкурсу. Чебоксары, 1993. С. 8.

²⁰ Особенно интересна позиция рассказчика «Первой любви», оказывающегося в ситуации «двойной» невозможности счастья для себя. Счастье с Зинаидой ему заказано не только оттого, что героиня любит не его, но и оттого также, что ее возлюбленный – это его, Владимира, родной отец, соответственно, продолжать желать и добиваться любви Зинаиды означало бы для рассказчика символический инцест и символическое «отцеубийство».

²¹ По-видимому, не будет грубым упрощением увидеть в такой закономерности отражение главного противоречия Тургенева как биографической личности как ее трактовал, например, М. Гершензон, сравнивавший писателя с «бескрылой птицей», обладающей, однако, способностью мелодического пения. (См.: Гершензон М. Мечта и мысль Тургенева. М., 1919. С. 128). «Человек с раздвоенной душой» (Гершензон), Тургенев «по природе своей алкал женской любви и ласки», однако «был не в состоянии претворить любовное желание в осуществленную, “торжествующую” любовь» (см.: Щукин В. [Рец. на:] Топоров В.Н. Странный Тургенев // Новое литературное обозрение. 2000. № 43. С. 433), был способен сделать это, однако, в «виртуальной реальности» текста.

²² Glagau O. A.a.O. Glagau O. Turgeniew's Nachahmer. Karl Detlef – Sacher-Masoch. Цит. по: Leopold von Sacher-Masoch. Materialien zu Leben und Werk / Hrsg. M. Farin. Bonn, 1987. S. 55.

²³ Собственно, и в этих трех текстах позиция «лишнего» в чистом виде характерна лишь для Фринко Балабана, героя-рассказчика «Отставного солдата». Рамочный повествователь, выступающий в роли слушателя чужой истории и, как правило, идентифицируемый с автором (подчас даже называемый его биографическим именем – Захер-Мазох), так же мало склонен становиться в позицию «третьего лишнего», как «внутрирамочные» рассказчики собственных жизненных историй – Деметриус («Коломейский Дон Жуан») и Ольга («Лунная ночь»).

²³ Та же отмена дистанции по отношению к событиям сюжета показательна и для пятой новеллы «каиновского» цикла – «Любви Платона», основная часть которой являет собой подборку писем героя к матери.

²⁵ Захер-Мазох Л.ф. Венера в мехах / Пер. с нем. А.В. Гараджи. М., 1992. С. 135.

²⁶ О глубоком психоаналитическом и историко-культурном подтексте мазохистского «договора» см. в работе: Делёз Ж. Представление Захер-Мазоха / Пер. с франц. // Захер-Мазох Л.ф. Указ. соч. С. 248–260.

²⁷ Ср.: «Но жестокосердые любовники не только не благодарили меня за мою жертву, даже не замечали ее и, по-видимому, не нуждались ни в моих благословениях, ни в моих улыбках...» (IV, 191).

²⁸ Gratzke M. Liebesschmerz und Textlust: Figuren der Liebe und des Masochismus in der Literatur. Würzburg, 2000.

²⁹ Захер-Мазох Л.ф. Указ. соч. С. 137.