

Лариса Полубояринова

«БЕЛЫЙ СНЕЖНЫЙ МЕХ» РАВНИНЫ: ТУРГЕНЕВСКИЙ «МОРСКОЙ СИНДРОМ» И СТЕПНОЙ ДИСКУРС МАЗОХА

Австрийский писатель Леопольд фон Захер-Мазох (Leopold von Sacher-Masoch, 1836-1895), имя которого ассоциируется в современном сознании, в первую очередь, с понятием «мазохизм», своей эпохе был известен как автор реалистических по стилю новелл о людях и природе одной из самых окраинных провинций Австро-Венгрии – Галиции. Уже первые читатели мазоховской прозы обратили внимание на похожесть многих показательных для нее тем, мотивов и стилистических приемов – на таковые И.С. Тургенева, популярность которого в Западной Европе в 1860-е гг. достигла своего апогея. «Австрийский (а также – галицийский» или «немецкий») Тургенев» – так традиционно квалифицировала Мазоха современная ему литературная критика.

«Тургеневизм» Захера-Мазоха имеет двойную природу. Зародившись во второй половине 1860-х гг. вследствие насущной прагматической потребности молодого автора в «аутентично» славянском материале как объекте для подражания, оно проявляется вначале по большей части в виде копирования мотивов, сцен, сюжетных ходов, а также прямого заимствования деталей, показательных для «Записок охотника» и малой прозы Тургенева, то есть, говоря обобщенно, конституирует себя по преимуществу как связь генетическая.¹ Начиная же с «Венеры в мехах», своеобразной переработки зашифрованной в «Переписке» и «Первой любви» «протомазохистской» *carte postale*, в тургеневском интертексте Мазоха с очевидностью начинают преобладать черты родства типологического.

«Типологический» полюс схождения Захера-Мазоха и Тургенева имеет мазохистскую сердцевину и проявляется как способность мазоховского

¹ См.: G. Tabak, *Iwan Sergeewitsch Turgenjews Einfluß auf die deutsche Literatur*, Diss. Masch.schr., Wien, 1926, 63-68; Педро Ж. Тургенев, «Джеймс и „Венера“ Леопольда фон Захера-Мазоха», *Вопросы литературы*, 4, 1997, 162-190; Finke M.C. Sacher-Masoch, *Turgenev and Other Russians, One Hundred Years of Masochism. Literary Texts, Social and Cultural Contexts*, Amsterdam, Atlanta, 2000, 119-137; Л.Н. Полубояринова «Захер-Мазох – читатель Тургенева (К проблеме рецепции «Записок охотника» в Австрии)», *Литература в контексте художественной культуры*, Новосибирск, 2000, 14-22; L. Polubojarinova, „Sacher-Masoch und die Slawen“, *Leopold von Sacher-Masoch*, Graz, 2002, 222-250.

дискурса, подобно магниту, «притягивать» и «втягивать» в свою орбиту из тургеневской прозы все то, что обладает реальными или хотя бы приближительными чертами мазохистской валентности. Задачей автора-мазохиста при этом оказывается, по сути, лишь «прояснение» потенциально мазохистских, у русского автора «недостаточно отчетливо», так сказать, артикулированных, несколько диффузно выраженных (знаменитая тургеневская «импрессионистичность»!) моментов.

Несомненна тургеневская этиология фигуры рассказчика-охотника, своеобразно «скрепляющая» на диегетическом уровне центральный для мазоховского наследия многочастный новеллистический цикл «Наследие Каина» (1870-1877) (включивший в себя, между прочим, также и знаменитую «Венеру в мехах»). Как и у Тургенева, охотник-рассказчик у Захера-Мазоха выступает субъектом восприятия и описания некоего набора «типичных» для обследуемой местности природных ландшафтов: леса, гор (Карпат), чаще же всего – степи, равнины. Живописные картины галицийской равнины были отмечены уже современной Захеру-Мазоху литературной критикой в качестве высшего художественного достижения его прозы.² Производя на современников, в духе культурной парадигмы зрелого XIX века, впечатление «мощных реалистических картин»,³ степные ландшафты Мазоха вызывают у постмодерного мыслителя Ж. Делёза (также, впрочем, не проходящего мимо их «замечательной красоты»⁴) совсем другие ассоциации. Для Делёза мазоховская степь (особенно укутанная в «зимний горностай»,⁵ в заснеженном своем проявлении – как «холодное», «материнское» и «суровое») – идеальное закрепление мазохистского фантазма, воплощенная стихия мазохизма: «оральная мать», «то, что одновременно погребает под собой греческий мир чувственности и отталкивает современный мир садизма, как сила замораживания, преобразующая желание и трансмутирующая жестокость».⁶

Отмеченные два крайних варианта толкования образа степи у Захера-Мазоха – реалистический (как «отображение» реальных пространств вос-

² См., например: R. von Gottschall, <Rez. zu> «Das Vermächtnis Kains», *Blätter für literarische Unterhaltung*, 50, Leipzig, 8. Dezember 1870, 787; R. von Gottschall, *Die deutsche Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts*, 6, vermehrte und verbesserte Ausgabe, Bd. 4, Breslau, 1892, 537; F. Lemmermayer, „Leopold von Sacher-Masoch“, *Moderne Dichtung*, Wien/Leipzig/Brünn, 1. November 1890, Jg. 1. H. 5, Nr. 11, 680-686; F. von Bärenbach, „Literarisch-kritische Studien über Sacher-Masoch's „Vermächtnis Kains““, *Deutsche Monatsblätter*, Bremen, 2 (1879), H. 3, 81.

³ См.: H. Menkes, „Leopold von Sacher-Masoch“, *Die Gesellschaft*, Leipzig, Juni 1890, Jg. 6, 865-870. Цит. по: Leopold von Sacher-Masoch, *Materialien zum Leben und Werk*, Bonn, 1987, 124.

⁴ G. Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch: Le froid et le cruel*, Paris, 1967, 46.

⁵ L. von Sacher-Masoch, *Don Juan von Kolomea. Galizische Geschichten*, Bonn, 1985, 62.

⁶ Л. фон Захер-Мазох, «Представление Захер-Мазоха», Пер. А. Гараджи, *Венера в мехах*, М., 1992, 233.

точногалицийской, подольской, сарматской равнины) и фантазматический (как образный эквивалент мазохистского сценария) вовсе не исчерпывают, однако, богатейшего семантического потенциала «степной» парадигмы Мазоха. Потенциал этот задается, во-первых, гипотетически заложенной в образе бескрайней равнины (степи, пустыни, венгерской пусты, тундры) звуковой и зрительной проницаемостью. (Ср. Гоголь в «Страшной мести»: «вдруг стало видимо далеко во все концы света».)⁷ Последняя парадоксальным образом сочетает презентность некой смысловой бесконечности, «тотальности», с одной стороны, и апофатичность, «отсутствие наличия» опорных пунктов для семантизации – с другой. Для субъекта, помещенного в центр бесконечной равнины, последняя принципиально нерепрезентативна и нерепрезентируема, ничего не означает и ничем не означена, она, по сути, как пустыня для кочевника, совпадает с тотальностью бытия и небытия одновременно, она «есть» – в том, что ее «нет». Ср. у В.Н. Топорова:

В море и в степи глаза видят, по сути дела, пустоту – отсутствие границ, пределов по всему окоему горизонта (по горизонтали) и на еще более бесконечном небе (по вертикали), и лишь разум подсказывает, что где-то есть что-то имеющее отношение к пределу ...⁸

Во-вторых (помимо отмеченной «имманентной» уникальности смысловой парадигмы степного пространства), степные пассажи у Мазоха – как почти все у этого автора – в высокой степени интертекстуалистичны. Притом степной интертекст Мазоха особенно сложен: он обладает способностью втягивать в себя, подобно воронке, «степные» (и просто ландшафтные, «природные») дискурсы немецко- и иноязычных предшественников. Высказываясь в превосходной степени о степном пейзаже мазоховского «Отставного солдата», Р. фон Готшалль ставит это описание на одну доску с «прекраснейшими картинами» степи, созданными «Петефи и Дросте-Хюльсхоф в поэзии, Адальбертом Штифтером и Тургеневым в прозе».⁹

Уточняя и развивая мысль мэтра реалистической литературной критики, заметим, что образы степи у Захера-Мазоха не только по художественному своему качеству «приближаются» к таковым «записных» мастеров пейзажной живописи в литературе и не только «напоминают» последние – они также и активно питаются чужими степными дискурсами, образуя одновременно оригинальный, густой и плотный, «степной интертекст» – с

⁷ Н.В. Гоголь, *Собр. соч. в 6 тт.*, т. 1., М., 1952, 179.

⁸ В.Н. Топоров, «О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах», *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*, М., 1995, 604.

⁹ R. von Gottschall, *Die deutsche Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts*, Breslau, 1892, 537.

гигантскими воронкообразными входом и выходом. «На входе» оказываются при этом, кроме упомянутых Готшалем А. фон Дросте-Хюльсхоф (1797-1848),¹⁰ А. Штифтера (1805-1869)¹¹ и И.С. Тургенева (примеры см. ниже), также австроамериканец Чарльз Зильсфильд (Карл Постль, 1793-1864) с его многостраничными описаниями североамериканских прерий,¹² русские авторы – А. Пушкин (описание снежной бури в «Капитанской дочке») и Н. Гоголь (степные пассажи «Тараса Бульбы», хорошо известного Мазоха и высоко им ценимого¹³).

На «выходе» же мазоховской двойной «степной воронки» (из которой оказывается «видимо» и «слышимо» не только «во все концы света», но и «во все времена») находим набор культурных кодов – этнографических, философских, литературных, – актуальных для современного постиндустриального (постмодерного) мышления: нomaдизм как культурную и экологическую альтернативу потребительской глобализированной оседлости и как деконструкцию языковых и социальных иерархий патерналистского общества, «горизонтальность» как символическую характеристику формы новейшего искусства в отличие от вертикализма классики,¹⁴ десубъективированное «лирическое я» Дурса Грюнбайна,¹⁵ охотничье-кочевнический дискурс Саши Соколова¹⁶ и «ледяные» сибирские фантазии Владимира Сорокина.

Особый интерес представляет, в свете означенного выше «двойного тургеневизма» Мазоха, как прямой тургеневский претекст степных картин Мазоха, так и латентные тургеневские импульсы, подспудно обусловившие складывание мазоховского степного дискурса.

* * *

Образы степи как бескрайней плоской равнины не так уж многочисленны у Тургенева. Значим, однако, тот факт, что приходятся они главным

¹⁰ Ср. ее стихотворный цикл «Степные картины» («Heidebilder», 1844).

¹¹ Ср. его новеллы «Степная деревня» («Heidedorf», 1841), «Бригитта» («Brigitta», 1844), «Горный хрусталь» («Bergkristall», 1853).

¹² Ср. роман *Книга каюты* (*Cajütenbuch*, 1841).

¹³ В *Автобиографии* 1879 г. Захер-Мазох называет «Тараса Бульбу» сразу после «Вертера», «Фауста» и «Гамлета» в ряду книг, произведших на него «наибольшее впечатление» (L. von Sacher-Masoch, „Souvenirs“, *Autobiographische Prosa*, München, 1987, 64).

¹⁴ Подробное см. об этом в этапной для европейского искусствоведения книге В. Хоффмана «Основы современного искусства»: W. Hoffmann, „Grundlagen der modernen Kunst“, *Einführung in die symbolischen Formen*, Stuttgart, 2003.

¹⁵ Дурс Грюнбайн (Grünbein, род. 1963), один из наиболее ярких представителей современной немецкой лирики, считает важнейшим содержательным компонентом своего творчества «бескрайние» восточные просторы, которые воспринимались его детским воображением как начинающиеся непосредственно за немецко-польской границей (поэт родом из экс-ГДР).

¹⁶ Ср., например: «Между собакой и волком», 1985.

образом на «Записки охотника» – предмет особенно пристального захеровского внимания. Архетипическая подоснова тургеневского образа степи, также как и прочих показательных для русского автора картин бескрайних природных пространств (неба, бора, пустыни), убедительно определена В.Н. Топоровым как «морской синдром» («поэтический комплекс моря»).¹⁷ Феноменологическое подобие степи и моря, выступающее одним из топосов мировой литературы («степь, описываемая как море и/или через море и морскую образность»¹⁸), – основано, по Топорову, на двух ключевых признаках («общий знаменатель степи и моря»¹⁹): «безбрежность (в экстенсивном плане) и особенно (в интенсивном плане) – *колыхательно-колебательные* движения, фиксируемые и визуально, и акустически, индуцирующие соответствующий *ритм* в субъекте восприятия и как бы вызывающие мысли и даже чувство беспредельного, отсылающее к началу, к творению, к переживанию его смысла».²⁰ Индивидуальная тургеневская версия «морского комплекса», основанная на особенностях «психо-физиологической природы»²¹ автора, понимается как «умение видеть и за степью, и за пустыней, и за лесом, и за дорогами, и за холмами, и даже за явлениями заката образ моря, способность осознать «морское» во всем, что бескрайне и перед чем человек проникается сознанием своей слабости и ничтожности».²²

Предлагаемая В.Н. Топоровым версия «морского синдрома» помогает многое понять в образах бескрайних природных пространств у Тургенева. Анализ ряда выдержанных в «морской» семантике тургеневских пространственных описаний, в частности, знаменитого развернутого сравнения бора и моря в начале «Поездки в Полесье», позволяет предположить, что морская семантика («приятная» субъекту описания, по характеристике Топорова²³), выступая у Тургенева сквозной образной парадигмой для осмысления природных явлений «бесконечной» протяженности (неба, бора, степи), обладает, кроме отмеченной в исследованиях В.Н. Топорова психофизической «соприродности» морской топики натуре автора, еще одним важным качеством.

Качество это – (даруемая субъекту) возможность художественной сублимации и «уроднения» себе, своей личности (на подсознательном или

¹⁷ В.Н. Топоров, „О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах»; „Архетип моря. «Морской» синдром“, *Странный Тургенев*, М., 1998, 102-126.

¹⁸ В.Н. Топоров, „О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах“, 580.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же. Выделено автором.

²¹ В.Н. Топоров, *Странный Тургенев*, 108.

²² Там же.

²³ См: В.Н. Топоров, „О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах“, 579.

метафизическом уровнях) чуждых, пугающих, неопределенных явлений внутренней и внешней жизни, опосредованно связанных с главным страхом всей тургеневской экзистенции – страхом смерти. Бесконечность неба, глухой вой и мрачность вечнозеленого бора, бескрайность пустыни, необозримость степи, – все это, без всякого сомнения, имело отношение к «вечной и пустой беспредельности»,²⁴ внушавшей Тургеневу, как известно, «чувство некой неопределенности, чреватой угрозой», «страх, [...] ужас, в основе которого [...] лежало соприкосновение с ‚космическим‘», угрожающим «затопить и растворить в себе все привычное земное с его, какими бы они ни были, опорами».²⁵ Одной из таких «опор» в осмыслении Беспредельного, а точнее – в психологической²⁶ и эстетической «защите» от него, – и выступает морская образность, с ее постижимой амбивалентностью (Ср. в «Поездке в Полесье»: «Море грозит и ласкает ...»²⁷), обозримой гетерогенностью («<море> играет всеми красками, говорит всеми голосами». – V, 130) и «привычной», традиционной трансцендируемостью («оно отражает небо, от которого тоже веет вечностью, но вечностью как будто нам нечуждой...» – V, 130).

«Ах, я не выношу неба, – но жизнь, действительность, ее капризы, ее случайности, ее привычки, ее скоротечную красоту – все это я обожаю», – восклицает Тургенев в письме к П. Виардо,²⁸ описывая контраст между «вечной и пустой беспредельностью» неба и «веткой, покрытой молодыми зеленеющими листьями» («маленькой живой веточкой, колеблющейся от малейшего дуновения»)²⁹ «Морская» образность, со всей очевидностью, снабжает писателя знаковым материалом, необходимым для представления того, что он *не выносил* («вечную и пустую беспредельность», в частности – небо) – в семантических параметрах того, что он *обожал* (а именно в аспекте «случайностей», «капризов», «привычек жизни», «скоротечности» ее «красоты»)³⁰ Иначе вряд ли возможен был бы созданный спустя менее чем два года после вышеприведенного заявления о «невыносимо-

²⁴ См. письмо к П. Виардо от 1.05.1848, И.С. Тургенев, *Полн. собр. соч. и писем в 28 тт. Письма в 13 тт.*, т. 1, М.-Л., 1966, 460.

²⁵ В.Н. Топоров, *Странный Тургенев*, 35.

²⁶ Ср. у В.Н. Топорова, о «психотерапевтической» функции «морского комплекса», „О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах“, 579.

²⁷ И.С. Тургенев, „Поездка в Полесье“, *Полн. собр. соч. и писем в 30 тт., Сочинения в 12 тт.*, т. 5, М., 1978, 130. Далее произведения Тургенева цитируются по этому изданию с указанием в скобках номера тома и страницы.

²⁸ И.С. Тургенев, *Полн. собр. соч. и писем в 28 тт., Письма в 13 тт.*, т. 1, М.-Л., 1961-1968, 460.

²⁹ Там же.

³⁰ Другим художественным вариантом вытеснения «вечной и пустой беспредельности» было для Тургенева, по-видимому, обращение к культуре XVIII в. и, в частности, к эстетике рококо. Ср.: «Не ребячьей прихотью было его вечное желание поставить пред слепыми очами хаоса хрупкие северские статуэтки» (Л. Гроссман «Портрет Манон Леско», *Собр. соч. в 5 тт.*, т. 3, М., 1928, 37).

сти» неба – великолепный небесный пейзаж «Касьяна с Красивой Мечи», весь выдержанный в «морской» семантике и исполненный ощущения неизбыточного счастья:

По ясному небу едва-едва неслись высокие и редкие облака, изжелта-белые, как весенний запоздалый снег, плоские и продолговатые, как опустившиеся паруса. Их узорчатые края, пушистые и легкие, как хлопчатая бумага, медленно, но видимо изменялись с каждым мгновением ...

Удивительно приятное занятие лежать на спине в лесу и глядеть вверх. Вам кажется, что вы смотрите в бездонное море, что оно широко расстилается под вами, что деревья не поднимаются от земли, но, словно корни огромных растений, спускаются, отвесно падают в те стеклянно ясные волны [...] Волшебными подводными островами тихо наплывают и тихо проходят белые круглые облака, и вот вдруг все это море, этот лучезарный воздух, эти ветки и листья, облитые солнцем, – все заструится, задрожит беглым блеском, и поднимется свежее, трепещущее лепетание, похожее на бесконечный мелкий плеск внезапно набежавшей зыби. Вы не двигаетесь – вы глядите: и нельзя высказать словами, как радостно, и тихо, и сладко становится на сердце. Вы глядите: та глубокая, чистая лазурь возбуждает на устах ваших улыбку, невинную, как она сама, как облака по небу, и как будто вместе с ними медлительной вереницей проходят по душе счастливые воспоминания, и все вам кажется, что взор ваш уходит дальше и дальше и тянет вас самих за собой в ту спокойную, сияющую бездну, и невозможно оторваться от этой вышины, от этой глубины ... (III, 113-116)

Даже не делая детального и подробного семантического анализа приведенного фрагмента, возможно заметить способы и приемы перевода «вечной и пустой» пространственной «невыносимости» (в данном случае – неба) в исполненный узнаваемых деталей, эмоционально обжитой, антропологически релевантный локус. Автор, во-первых, подставляет на место «бесконечности» – пространственную ограниченность и прерывистость, в результате чего небесное пространство заполняется предметами – действительно его «населяющими» или же на него лишь «спроецированными»: облака, верхушки и ветки деревьев.

Во-вторых, этот набор предметов (именно тут морская топика, в частности, легко семантизируемые физические качества водной стихии, играют роль, которую трудно переоценить), благодаря интенсивной метафоризации,³¹ наделяется дополнительными признаками (которые, в свою очередь, метафоризируются), насыщая «исходный» образный контекст дейст-

³¹ См. об основополагающей стилистической роли метафор и сравнений у Тургенева: В.И. Дьяконов, «Сравнения Тургенева», *Тургенев и его время*, Первый сборник, Под ред. Н.Л. Бродского, М.-Пг., 1923, 77-141.

вительностью все более густой и многообразной, взятой все сплошь из области «обожаемой» «жизни» (ср.: «ее капризы, ее случайности, ее привычки, ее скоротечная красота ...»). Таким образом, исходная (семантически нейтральная) «бесконечность» наделяется качествами предметности (облака как *паруса, острова, верхушки деревьев как корни огромных растений*), субстанциональности (облака как *снег, стеклянно ясные волны, лучезарный воздух, облитые солнцем листья*), цвета (облака как *изжелта-белые, белые; лазурь*), формы («*облака*» *плоские и продолговатые, как опустившиеся паруса*; «*круглые облака*»), световых констелляций («все заструится, задрожит белым *блеском*») и звуковых рефлексов («и поднимется свежее, трепещущее *лепетание*»; «бесконечный мелкий *плеск* внешне напоминая набежавшей зыби»). Необходимые автору в «экзистенциальном» плане как вытеснение мысли о смерти, подобные предметные, звуковые, цветовые «опоры» на уровне индивидуального авторского стиля выступают основой знаменитой тургеневской «пейзажной оркестровки» (Л. Пумпянский) – пастельной, импрессионистической, пуантилистской.

Наконец, в-третьих, на место «вечности» подставляется временная дискретность: настоящее как блаженная сиюминутность беглых импрессионистических и прошлое («счастливые воспоминания»; ср. также метафоризированную опору на опыт прошлого в выражении «как прошлогодний снег»). Субъекту, созерцающему тургеневское небо (оно же «море»), как отмечено в конце фрагмента, лишь «кажется», что его взор увлечен все «дальше и дальше», в «бездну», «вышину» и «глубину». Фактически же описание неба в «Касьяне» – типичная персональная интроспекция: вектор эмоционального и стилистического движения здесь откровенно развернут прочь от «вечного» и «бесконечного» – к частному, субъективному и проходящему.

* * *

Примечательным образом стилистический потенциал также и степных (наряду с лесными Полесья и небесными) картин Тургенева оказывается в значительной степени основанным на морской топике, актуализирующейся по мере выявления опорных пунктов дискретности, а значит, и языкового различия (*différence*) и сигнифицирования. Ср., например: 1) «Где рожь, куда ни кинете вы глазами, | Струится тихо *мягкими волнами ...*» (эпиграф к очерку «Лес и степь» («из поэмы, преданной сожжению»), – III, 354); 2) «Мы ехали по широкой распаханной равнине; чрезвычайно пологими, *волнообразными* раскатами сбегали в нее невысокие, тоже распаханые холмы ...» («Касьян»: III, 106); 3) «... не весело [...] целые сутки

ехать по зеленоватому морю больших дорог» («Лебедянь», III, 172). (Выделено везде мною – Л.П.).³²

Наиболее показателен в данном смысле фрагмент заключительного очерка «Записок охотника» – «Лес и степь»:

Но вот вы собрались в отъезжее поле, в степь. Верст десять пробрались вы по проселочным дорогам – вот, наконец, большая. Мимо бесконечных обозов, мимо постоянных дворишков [...] через необозримые поля, вдоль зеленых конопляников, долго, долго едете вы. Сороки перелетают с ракиты на ракиту; бабы, с длинными граблями в руках, бредут в поле [...], грузная помещичья карета [...] плывет вам навстречу. [...] Вот уездный городок с деревянными кривыми домишками, [...] старинным мостом над глубоким оврагом [...] Далее, далее!.. Пошли степные места. Глянешь с горы – какой вид! Круглые, низкие холмы, распаханные и засеянные доверху, разбегаются широкими волнами; заросшие кустами овраги вьются между ними; продолговатыми островами разбросаны небольшие рощи; от деревни до деревни бегут узкие дорожки; церкви белеют; между лозниками сверкает речка, в четырех местах перехваченная плотинами; далеко в поле гуськом торчат драхвы; старенький господский дом со своими службами, фруктовым садом и гумном приютился к небольшому пруду. Но далее, далее едете вы. Холмы все мельче и мельче, дерева почти не видать. Вот она наконец – безграничная, необозримая степь! (III, 359).

Парадокс данного описания степи заключается в том, что степь как таковая – в ее феноменальной и ноуменальной сущности – остается, по сути, фигурой умолчания. Вся первая половина фрагмента, начинающегося с формулирования рассказчиком своего намерения отправиться «в степь», фиксирует, при всем изобилии деталей (обозы, сороки, бабы, [засеянные] поля, карета, уездный городок ...), лишь «подступ» к собственной цели пути, недаром она завершается призывом: «Далее, далее!». Первые же признаки собственно «степных мест» «автоматически» включают в сознании автора морскую топику (ср.: «круглые, низкие холмы [...] разбегаются широкими волнами»; «продолговатыми островами разбросаны небольшие рощи»; выделено нами – Л.П.) или побуждают его искать зрительных «опор» в (пока еще) наличной «жилой» предметности (деревни, драхвы [т.е. дрофы – Л.П.], церкви, поместье, река, пруд, сад); покуда, однако, эта

³² Показательным образом именно «сравнение степи с морем» становится стилистическим «выходом» как для американских романтиков, столкнувшихся с необходимостью образного означивания «неучтенной» западноевропейским культурным кодом американской степи – прерии, так и для романтиков русских – при необходимости литературной визуализации поволжских и сибирских просторов. См. об этом: Е.М. Апенко, ««Степь» в произведениях американских и русских романтиков», *Вестник СПбГУ*, Сер. 2, Вып. 3, С. Петербург, 2001, 100.

последняя в наличии (что признает сам рассказчик) – «настоящая» степь еще не началась: «Но далее, далее едете вы». Степь начинается для субъекта повествования именно в тот момент, когда видимые опоры для глаза, а значит, и для стиля, для языка, для связной, сигнификативной речи – исчезают, растворяются: «Холмы все мельче и мельче, деревья почти не видать». В то же время начало «настоящей» степи знаменует окончание (по сути – эскапистский обрыв) тургеневского степного дискурса, ибо за эмфатической фразой «Вот она наконец – безграничная, необозримая степь!», – в очерке следует абзац, выдержанный в совсем других пейзажных параметрах («А в зимний день ходить по высоким сугробам за зайцами ...» и т.д. [III, 360]). Со всей очевидностью субстанция степи – «степи собственно» – оказывается «неосвоимой» посредством морской топики.

«Нет слов» для предметного или образного описания степи и у героя одного из охотничьих очерков («Касьян с Красивой Мечи») – сектанта-бегуна Касьяна. Монолог Касьяна, плавно и «обдуманно-торжественно» рассказывающего барину-охотнику (по просьбе последнего) о местах своих странствований, становится эллиптическим и прерывистым, как только речь заходит о степи (или необозримых «лугах»):

... а там опять пошли луга. Далече видно, далече. Вот как далеко видно ... Смотришь, смотришь, ах ты, право! [...]
 [...] много ли, что ли, дома-то высидишь. А вот как пойдешь, как пойдешь [...] и полегчит, право. И солнышко на тебя светит, и богуты ты видней, и поется-то ладнее. Тут, смотришь, трава какая растет; ну, заметишь – сорвешь. Вода тут бежит, например, ключевая, родник, святая вода; ну, напьешься – заметишь тоже. Птицы поют небесные... А то за Курском пойдут степи, этакие степные места, вот удивленье, вот удовольствие человеку, вот раздолье-то, вот божия-то благодать! И идут они, люди сказывают, до самых теплых морей, где живет птица Гамаюн сладкогласная, и с дерев лист ни зимой не сыплется, ни осенью, и яблоки растут золотые на серебряных ветках, и живет всяк человек в довольстве и справедливости... И вот уж я бы туда пошел ... [...] Ну, вот пошел бы я туда... и вот... и уж и... И не один я, грешный ... много других хрестьян в лаптях ходят, по миру бродят, правды ищут... да!.. А то что дома-то, а? Справедливости в человеке нет, – вот оно что... (III, 119)

Степь в монологе Касьяна – объект принципиально недефинируемый, и в этом восприятие героем степи похоже на степную картину из очерка «Лес и степь», представленную в перспективе барина-охотника. В то же время, возможно отметить и одно существенное различие двух приведенных «степных» картин. В отличие от рассказчика «Леса и степи» у Касьяна степь, а именно степь динамизированная, поставленная в неразрывную связь с перемещением (блужданиями) субъекта в пространстве («как пой-

дешь...»), активно коннотируется в качестве объекта желания или – элемента его изживания, поэтому феномен степи становится предметом страстного эмфатического дискурса («вот удивление, вот удовольствие человеку, вот раздолье-то, вот божия-то благодать!»).

Степной дискурс барина-охотника обрывается там, где лишь должна начаться «бескрайняя, необозримая» степь – обрывается из страха перед «вечной и пустой беспредельностью», равнозначной для него небытию, смерти. Ср. позднее в «Senilia» странный и страшный повторяющийся образ «широкой голой степи» или «широкого поля», идя по которому лирический субъект встречается со смертью – неизменно в образе женщины – молодой и прекрасной или старой и безобразной. (См. стихотворения «Встреча. Сон» и «Старуха», оба – 1878.) Степной дискурс сектанта-бегуна, не боящегося смерти, но, напротив, в соответствии с уставом своего толка, приученного «искать» ее, преимущественно во время странствий (в поле, в степи, под открытым небом), семантизирует степь как объект желания, однако при этом также оказывается не в состоянии описать ее словами. Степь в описании Касьяна – дискурсивная «черная дыра», разверзающаяся между тем, что «еще не есть» степь (ср. упоминание «реки», «лугов», «леса», предшествующих собственно степи) – и тем, что «уже не есть» степь, т.е. тем, что находится «за» нею: место обитания «Гамаюна, птицы сладкогласной», по сути – видение рая, загробного мира.

Сопоставительный анализ двух «степных фрагментов» прозы Тургенева намечает два варианта отношения к явлению степи, перед лицом которой оказывается возможным либо, подобно барину-рассказчику, испугаться и остановиться (или – повернуть назад) на том месте, где проходит граница между «жизнью» и «степью», либо, подобно Касьяну-сектанту, пойти вперед («и вот уж я бы туда пошел...»), приняв тем самым «степь» как «смерть» (ср. толкование перехода от оседлости к номадизму как «символическую смерть»³³) – ради обретения «правды» и «божьей благодати».³⁴

³³ G. Larnac, *La tentation des dehors. Petit traité d'ontologie nomade*, Paris, 1999, 77.

³⁴ Еще один вариант отношения к русскому «отрицательному ландшафту» как плоскостной перспективе «широкого поля» и «необъятной степи» – отмеченный М. Вайскопфом типичный для отечественной культуры утопизм социальных и религиозных проектов. (М. Вайскопф, „Отрицательный ландшафт: имперская мифология в «Мертвых душах», *Птица тройка и колесница души. Работы 1978-2003 гг.*, М., 2003, 228). Заметим, что гоголевский вариант степного дискурса – торжественное («сакральное соитие») рассказчика с «Русью» (степью), «поданной в женском обличье» (Там же, 232) с целью рождения «бесконечной мысли» и нового «богатыря», способного на невиданные (в первую очередь Западом еще не виданные) дела (в частности, «преобразования») грандиозного масштаба – без сомнения, превосходит мазоховский степной эротизм. (Интересна здесь также аналогия с мотивом инцестуозного «полового акта» с «матерью-землей», перформатизированного В. Сорокиным в «Норме» и «Голубом сале». Ср. его же: «Мне всегда нравилась эти сумасшедшие российские расстояния. Они как-то ... возбуждают, правда?» (В. Сорокин, «Сердца четырех», *Собр. соч. в 3-х томах*, т. 2, М., 2002, 830). Отличие здесь – в мазохистском отказе от мессианизма

Памятью о существенно редуцированной танатофобии мазохиста, а также о том факте, что образ Касьяна, послужив основой фигуры Странника (см. вводную новеллу «Наследия Каина» – «Странник»), предопределил в серьезнейшей степени всю концепцию «каинового» цикла, выскажем предположение о том, что Захеру-Мазоху оказалась более близкой именно вторая – сектантская версия «степного дискурса».

* * *

Степь (равнина) как небытие, как начало, поглощающее и растворяющее в себе личность, и в то же время – как объект желания, – этой формулировкой можно очертить смысловой контур мазоховского степного дискурса. Не случайно смерть в степи – один из повторяющихся мотивов Захера-Мазоха: ср. гибель троих героев в новелле «День и ночь в степи»; сознательно инсценированную на фоне степных просторов смерть художника Плутина в «Еврейском Рафаэле» (1882); состояние на грани гибели-замерзания во время снежной бури в степи, описанное в «Отставном солдате».

Говоря о «степном дискурсе» или «степном интертексте» Захера-Мазоха, мы имеем в виду, кроме двух объемных многостраничных картин зимней («Отставной солдат», 1868) и летней («День и ночь в степи», 1881) степи, также несколько менее подробные описания степного ландшафта, показательные для захеровской новеллистики, начиная с «Коломейского Дон Жуана», и обнаруживающие более или менее константные признаки. Одним из самых непосредственных и насущных признаков степного дискурса Мазоха оказывается его проблемность как такового – как языка, как возводимой к единому коду знаковой системы. Мазоховское говорение о степи оказывается специфически прерывистым, дискретным, гетерогенным, оно в значительной мере и осознает себя таковым. Именно к степным пассажам Мазоха применимы, как, может быть, ни к каким другим, понятия языкового «дрожания» (*tremblement*) и специфического «заикания» (*balbutiement*), выведенные Ж. Делезом³⁵ применительно к мазоховской прозе в целом: «Язык Захера-Мазоха [...] пронизывается известным дрожанием [...] Это не черта реальной речи, но основополагающий признак языка, проявляющийся на уровне сюжетов, ситуаций и содержания, которыми он [язык. – Л.П.] питается. Дрожание носит в гораздо большей мере

«патерналистского» типа. Степь у Мазоха, также как и у Гоголя, – «женщина» и «мать», однако субъект – не «отец» грядущего «богатыря», но – «сын» своей матери-степи, притом сын вовсе не «богатырский», не преформирующий бесконечные просторы матери-степи, но – бесконечно, до (собственного физического) «конца» преформируемый ею. См. об этом ниже.

³⁵ Ж. Делез опирается, в свою очередь, на исследование П. Киньяра. См.: P. Quignard, *L'être du balbutiement. Essay sur Sacher-Masoch*, Paris, 1969, 21-22, 147-164.

лингвистический, нежели психологический характер [...] Как будто язык стал зверем [...] Захер-Мазох заставляет язык заикаться и доводит тем самым языковую субстанцию до пункта ее подвешивания: пения, крика или молчания [...] Парение [suspense] тела и заикание языка формируют языковое тело Захера-Мазоха». ³⁶

Степь как пробный камень стиля (языка) – с подобной ситуацией мы уже сталкивались у Тургенева – с двояким исходом. «Степной» дискурс барина-охотника обрывается, так и не начавшись, форма его – молчание. «Вот она наконец – степь!», – последняя фраза наиболее развернутого из тургеневских «степных» пассажей. Степной дискурс сектанта-бегуна – специфическое торможение, прерывистость речи, близкая заиканию: «Ну, вот пошел бы я туда ... и вот ... и уж и ...». Захер-мазоховское слово о степи – это смелая и в известном смысле отчаянная попытка говорения о данном предмете, точнее, череда попыток оформить некое связанное «степное» высказывание – вопреки логической и стилистической невозможности последнего.

Парадигматична в данном смысле фигура кучера-еврея Моше Леб Катун из новеллы «Отставной солдат», управляющего лошадьми во время выезда рассказчика в покрытую «зимним горностаем» степь («равнина открылась перед нами – неизмеримая, непостижимая, бесконечная...») и потрясенно (буквально «по-трясенно» – «sich schüttelnd») пытающегося о ней «высказаться»:

Моше Леб Катун затрясся и вскрикнул. Первый же взгляд, брошенный на равнину, был для него подобен быстродействующему яду; его палестинская фантазия заговорила библейскими фразами, она во мгновение ока переместилась из региона пушных зверей в таковой пальм и кипарисов; его так и побрасывало на облучке, как в лихорадке, он рылся в своем мозгу, подбирая тысячи образов для того непостижимого, что его мучило, он изрыгал сравнения дюжинами, покуда я не велел ему замолчать. Теперь он просто бормотал что-то себе под нос. Вел ли он беседу с самим собой или молился? Нашел ли подходящее сравнение? Бесконечную белую бумагу, на которую заносил свои бесконечные счета и – все считал и считал дальше. ³⁷

«Побрасывает, как в лихорадке» – в стилистическом смысле – и самого рассказчика, пребывающего, идет ли речь об «Отставном солдате» или другом «степном» тексте, – в поисках «образа» (стилистической фигуры, сравнения, метафоры) для того «непостижимого» (das Unfassbare), что

³⁶ G. Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, 1993, 74.

³⁷ L. von Sacher-Masoch, „Der Kapitulant“, *Don Juan von Kolomea. Galizische Geschichten*, Bonn, 1985, 62-65. Перевод текстов Мазоха здесь и далее, за исключением отдельно оговоренных случаев, мой.

являет собою степь. Тургеневская «морская» топика выступает здесь в одном ряду и «на равных правах» с библейско-палестинскими аналогиями Моше Леб Катуня. Ср.:

Она [степь. – Л.П.] изливается как море и волнуется на ветру как море, она молча обмыкает человека, подобно бесконечности ...³⁸

Перед нами одни только заснеженные холмы, подобные застывшим волнам некоего белого моря. [...] В конце-концов наши сани встают, подобно судну в спокойном море.³⁹

[...] мне [при взгляде на степную деревню. – Л.П.] подумалось о корабле с его высающимися мачтами, с тихой, серьезной командой на борту, – судне, блуждающем в просторах океана, – столь великолепно была восточно-галицийская равнина, растекающаяся по всем сторонам света своими необозримыми глянцево сверкающими пшеничными волнами – без конца и без краю ...⁴⁰

«Степь синее вокруг нас как море, и границы ее неотчетливы, напоминают дрожащее мерцание водной глади. [...] Переливаются травяные волны ...⁴¹

Цитируя, пародируя, варьируя, имитируя Тургенева в его совокупном «морском синдроме» (конкретная авторская задача в подобного рода интертексте с очевидностью малодифференцирована), Захер-Мазох актуализирует в своем степном дискурсе и конкретные пассажи «морской топика» русского автора, например – упомянутое выше начало «Поездки в Полесье», построенное на сравнении соснового бора с морем. Модифицируя тургеневскую «дробь» (где в числителе – бор как нечто «угрюмое» и «печальное», а в знаменателе – «играющее», «не чуждое» человеку море), Захер-Мазох подставляет на место бора – «первобытный лес», на место же моря – степь, что придает всей сравнительной топологии несколько иной ракурс:

Природа здесь нетронутая, как в первобытном лесу, но в лесу все мрачно, темно, враждебно, в степи же нас объемлет свет, веселость, свобода! Первобытный лес так же обширен, тих, безлюден, однако этот его покой – словно конец всякой жизни, он подобен смерти и

³⁸ L. von Sacher-Masoch, „Don Juan von Kolomea“, *Don Juan von Kolomea. Galizische Geschichten*, 37.

³⁹ L. von Sacher-Masoch, „Der Kapitulant“, *Don Juan von Kolomea. Galizische Geschichten*, 62-65.

⁴⁰ L. von Sacher-Masoch, „Volksgericht“, *Mondnacht. Erzählungen aus Galizien. Auswahl*, Berlin, 1991, 218.

⁴¹ L. von Sacher-Masoch, „Tag und Nacht in der Steppe“, *Geschichten von Liebe und Tod*, München, 1985, 126-127.

небытию, покой же степи подобен умиротворенности рая, подобен улыбающемуся утру Творения.⁴²

Суть транспозиции, имеющей в данном случае характер «семантической» и интертекстуальной полемики, – замена сквозного для Тургенева «морского» кода – дорогим сердцу Мазоха «степным». Интересны также два пассажа, один из которых предшествует процитированному фрагменту, другой непосредственно за ним следует:

И не одна только земля является нам вдруг столь же обширной, столь необъятной, – небо также как будто ширится и уходит все дальше. У человека на душе как у птицы, рассекающей в полете воздух.

Как во время полета [птицы по воздуху. – Л.П.], в степи ничто не препятствует взгляду, ни город, ни башня, ни деревня, ни дом, ни даже какая-нибудь завалившаяся хижина, сплетенная из ивовых листьев и крытая соломой, ни человек, ни даже человеческий след, ни след проезжей телеги;

Кажется, вот-вот прозвучит голос Господа, посылая к людям пророков из пустынь и разделяя народы и отправляя их в странствование.

Граница не кладет здесь предела взгляду – глаз просто неспособен охватить всей той дали, в которой мир ему открывается.⁴³

Показательно здесь, во-первых, проговаривание (спонтанное, нерелективное, «наощупь») – существенных «признаков» «степного» начала, не подменяемых ни «лесным», ни «морским»:

- 1) степь как неограниченная свобода, образный аналог которой – свободный птичий полет (ср.: «птица-тройка»);
- 2) степь/равнина/пустыня как начало первичное (Ср. указание на «Утро творения», ср. также в Книге Бытия: «Земля же была безвидна и пуста» [I; 1; 2]), т.е. нерелективно, нерасчлененно «более» первичное, перво-данное, нежели лес, воды моря и твердь гор.⁴⁴
- 3) Номадическое, кочевническое, странническое в степи. Здесь важна, во-первых, конкретная библейская аналогия: многолетнее странствование иудеев по пустыне. Библейское, восточное, арабийско-палестинское начало актуализируется и в «дрожащем» степном дискурсе Моше Леб Катуня (см. выше), и в описании ароматов летней степи («День и ночь в степи»), сравниваемой с «благовониями восточной красавицы».⁴⁵

⁴² Ibid., 127.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Показательным образом те же – библейские – ассоциации степи с «первозданным» («утро Творения») и «невинным» («Рай») появляются много позже в «степном» стихотворении Б. Пастернака («Степь», 1922).

⁴⁵ L. von Sacher-Masoch, „Tag und Nacht in der Steppe“, *Geschichte von Liebe und Tod*, 126.

Во-вторых, принципиален постоянный элемент динамики, движения, бесконечного про-хождения, показательный для степных картин Мазоха.

Динамика – один из важнейших признаков пространственных образов у Мазоха, отличающий последние от таковых у Тургенева. У Тургенева в большинстве случаев речь идет о неподвижном созерцателе. Ср., например, проанализированное выше описание небесного ландшафта в «Касьяне»: «... вы смотрите в бездонное море <...> Вы не двигаетесь – вы глядите <...> Вы глядите <...>». Ср. также начало «Поездки в Полесье»: «Вид огромного, весь небосклон обнимающего бора, вид «Полесья» напоминает вид моря» (V, 130).

Обобщая, можно сказать, что рассказчик Тургенева тяготеет к статике и зрительному (а также звуковому, обонятельному) многообразию изображаемого ландшафта, в то время как субъект у Мазоха динамизирован в единообразном пространстве. Правда, и эта мазоховская констелляция «заложена» подспудно в тургеневской прозе. Ср. хотя бы степные видения Касьяна. Интересна также читательская реакция Г. Флобера на «Записки охотника»: «... Ваши «Сцены из русской жизни» [так назывались «Записки охотника» во французском издании. – Л.П.] вызывают у меня желание трястись в телеге среди заснеженных полей, под вой волков».⁴⁶ Примечательным фактом является то обстоятельство, что у Тургенева в «Записках охотника» подобной картины нет. Есть, однако же, predisпозиция «номадического» – «охотничьего» – «мазохистского», которая может вызывать аналогичное видение в индивидуальном читательском воображении. Захер-Мазох в «Отставном солдате» как раз и реализует данный читательский импульс.

* * *

Еще более яркий пример прорыва сквозь «чужое» к «своему», пример обретения своего, «степного» – путем проговаривания чужого, «морского» – многостраничное описание степи в начале новеллы «Отставной солдат». Начиная, вполне по-тургеневски, с представления галицийской степи как «зимне-снежного океана» и проведения аналогии между «плаванием в легкой гондоле» и «ездой в быстрых санях»,⁴⁷ рассказчик далее «отбрасы-

⁴⁶ Письмо к Тургеневу от 16.03.1863. См.: Г. Флобер, «О литературе, искусстве, писательском труде», *Письма, статьи в 2-х тт.*, т. 2, М., 1984, 21.

⁴⁷ Оба сравнения, выдержанные в тургеневской «морской топике», по реальной своей этиологии – скорее пушкинские, отзывающиеся увлечением «Капитанской дочкой» (конкретно – эпизодом в оренбургской степи). Тургенев, как известно, не любил описывать зиму. (См. об этой нелюбви русского реалиста к зиме и зимним пейзажам: Н.М. Гутьяр, *И.С. Тургенев*, Юрьев, 1907, 142.; В. Фишер, «Повесть и роман у Тургенева», *Творчество Тургенева*, Сб. ст. под ред. И.Н. Розанова и Ю.М. Соколова. М., 1920, 37.) О восторженном и внимательном отношении Захера-Мазоха к «Капитанской дочке»

вает» вдруг «морской код» (не это ли момент «дрожания» языка по Делёзу?) как не соответствующий сути степного, именно степного – сообщения:

Океан, как и степь, притягивает тоскующую и жалующуюся человеческую душу. Однако полет в санях стремительнее, орлинее, в то время как челн переваливается в воде, подобно летящей утке, – и цвет бесконечной степи, ее мелодия – серьезнее, мрачнее, угрожающее. Тут видишь природу во всей ее наготе, видишь борьбу за существование, ощущаешь смерть непосредственнее, чувствуешь ее атмосферу, слышишь ее голоса.⁴⁸

Итак, во-первых, заметим, что в приведенном отрывке указывается на гораздо большую, по сравнению с перемещением по водной глади, двигательную свободу субъекта в степи (у Захера-Мазоха речь в данном случае идет о езде в санях, однако его высказывание можно «типологически» распространить и на ощущения пешехода в степи [ср. «День и ночь в степи»; ср. также слова Касьяна у Тургенева: «Как пойдешь, как пойдешь...»]): эта расторможенная степью исключительно динамизированная моторика сродни птичьему полету (ср. приведенную выше цитату о «птице, рассекающей воздух») и самодостаточна, т.е., по сути, бесцельна, подобно пожизненному блужданию кочевников по пустыне (ибо степь полагается как «беспредельная» и «бесконечная»).

Второй важный момент, ключевой для мазоховского понимания степи, – особое сродство между степью и не-бытием, основанное на том факте, что степь в ее бесконечной и немой презентности есть «голая» природа (гораздо более «голая», нежели «играющее всеми красками», «грозящее и ласкающее» море). При этом степь не знаменует у Мазоха полюс «смерти» – в противоположность полюсу «жизни», ибо уже эта семантическая антиномия предполагает различие (*différence*) как основу языка и мышления. Степь выступает у него скорее пространством «по ту сторону» языка и мышления, не знающим поэтому о дифференциации «жизнь» – «смерть». Степное инобытие обнажает свою подлинную суть у Мазоха в картине зимней – заснеженной и оледенелой – равнины. Следующий фрагмент, который сам автор считал не более чем «вспомогательным» средством, нацеленным на создание определенного «настроения», «фона» для основного сюжета новеллы «Отставной солдат»,⁴⁹ справедливо воспринимается теперь как одно из самых глубоких и сущностных высказываний австрийского автора:

см.: L. von Sacher-Masoch, „Souvenirs“, 26; L. von Sacher-Masoch, *Seiner Herrin Diener. Briefe an Emilie Mataja*, München, 1987, 34.

⁴⁸ L. von Sacher-Masoch, „Der Kapitulant“, 62.

⁴⁹ См.: L. von Sacher-Masoch, *Seiner Herrin Diener. Briefe an Emilie Mataja*, 22.

Нескончаемая равнина приняла нас. Перед нами ничего кроме снега, сзади нас снег, над нами белое как снег небо, вокруг нас неизбывнейшее одиночество, смерть, тишина.

Мы скользили вперед как во сне. Лошади будто плыли в снегу, сани бесшумно следовали за ними [...] Казалось, мы замерли на месте. Ничего не менялось ни позади нас, ни впереди, ни на небе. Оно замерло, на нем ни облачка, все будто свежеевыбелено известью, ни движения, ни лучика света. Вечер ощутим лишь в воздухе, острым, как стекло, о которое недолго и порезаться. [...] Наконец, наши сани и вовсе встают, подобно судну в спокойном море, одновременно неподвижном и пребывающем в бесконечном движении. Нам только *кажется*, что мы едем: сзади нас ничего, ничего впереди, подобно тому как нам лишь кажется, что мы живем. А живем ли мы? Не значит ли «жить» – «быть», а «*больше не быть*» – «*не бывать вовсе*»? [...]

Снег стал тем элементом, в котором мы плывем теперь при страшном напряжении сил, стараясь не потонуть, который мы вдыхаем, который грозит нас жечь. Природа в каком-то жутчайшем порыве застывает и окоченевает. Мы тоже лишь части всеобщего холода и застылости. Теперь понимаешь, как лед может погрести под собой целый мир, как просто прекращаешь жить, не умирая, не разлагаясь. Огромные слоны, гигантские мамонты лежат во льду как есть – в целостности и сохранности. [...] Вспоминаешь о допотопных обедах и ужинах, и тебя охватывает смех. Вообще становишься вдруг смешливым. Щекотка ведь вызывает смех, а стужа щекочет несказанно, непрерывно, жестоко [...] все замерзает. Мысли повисли в мозгу, как сосульки, душа покрывается ледяным покрывалом, кровь перекатывается в жилах, подобно ртутным шарикам. Ты не думаешь уже более своими думами, не чувствуешь больше человеческими чувствами, мораль и христианская вера застывают в волосах как клочья тумана, первобытное в нас мощно заявляет о себе. [...] Здесь идет борьба за существование, но ведешь ее на уровне элементарном: терпеливо, немо, смирившись, почти равнодушно. Та жизнь, которую мы обычно так любим, теперь застыла, мы просто прибавили собой к этой борьбе элементов еще один камешек, еще один кусочек льда, еще один пузырек воздуха.

Собственный пульс ощущаешь как чужой. Белая завеса отделяет нас от лошадей, сани несут нас в метели как челнок без руля, без паруса, при этом почти не сдвигаясь с места.

Ураган монотонно забывает, воздух обжигает, снег кружится, пространство и время исчезают. Мы движемся? Мы стоим? Сейчас ночь – или день?⁵⁰

Будучи, как почти все у Мазоха, нагруженным «мазо-фантастическими» смыслами, приведенный фрагмент несет в себе богатый потенциал также в плане этнокультурном и культурнокрити-

⁵⁰ L. von Sacher-Masoch, „Der Kapitulant“, 63-65 (курсив автора).

ческом (антиплатоновском, антикартезианском). Остановимся на выделенных трех пунктах подробнее.

* * *

Мазохистски релевантным данный пассаж, как и весь степной дискурс Мазоха, делает, во-первых, мотив добровольного предания, экспонирования (ср. лат. *exponere* – «выдвигать») субъектом собственного тела – некоей внешней субстанции, обывающей и абсорбирующей, растворяющей его как личность, предание, сопровождающееся со стороны субъекта высвобождением-выплеском эротизированной энергии (ср. ощущение «свободы», «полета»). Важен, во-вторых, парадоксальный момент динамизированной неподвижности в единообразном пространстве («Казалось, мы замерли на месте»; «сани несут нас в метели как челнок без руля, без паруса, при этом почти не сдвигаясь с места»; «Мы движемся? Мы стоим?») – своего рода «парения», – выступающий идеальным психофизическим соответствием мазохистской «подвешенности» – *suspense*. «Пожизненно»-«посмертное» «парение» кочевника в степи (пустыне, тундре) вполне соотносимо с «подвешенным» состоянием Северина, рассказчика и протагониста «Венеры в мехах», который, в соответствии с «буквой» договора «пожизненно» помещен в «поле взгляда» Ванды. Наконец, в-третьих, сама степь, особенно в зимнем своем «снежно-меховом» одеянии, является неким символическим соответствием воплощенной «стихии мазохизма» – домины (ср. у Фрейда: «Символ мужского полового органа – человек, символ женского – ландшафт»⁵¹) – в ее троякой функции матери, возлюбленной и палача. «Замораживая» сына и тем самым убивая в нем «отцовское» (патерналистское, «символическое», оседлое), она «высвобождает» в нем потенции и энергии, необходимые для символического рождения в нем «нового человека», не подвластного «отцовскому закону» (без половой любви, без государства, без собственности). (Ср. путь «от Каина ко Христу» как девиз центрального новеллистического собрания Мазоха.)

В этом смысле прав Делёз, говоря об «идеализме» и «мессиянизме» степи у Мазоха.⁵² Интересно в «мазохистском» плане также указание на «беспричинный» (как от шекотки) смех, вдруг бушевавший человека в степи. Этот момент имеет отношение к «юмористической» основе мазохизма, к высмеиванию отцовского закона путем надления матери «отцовскими» инсигниями.⁵³ Беспричинный мазоховский смех выступает также известным антиподом «веселости» и «игре» морской стихии у Тургенева.

⁵¹ S. Freud, „Die Traumdeutung“, *Gesammelte Werke*, Bd. 2-3, London, 1948, 370.

⁵² Ср.: «C'est le messianisme, l'idealisme de la steppe» (G. Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch: Le froid et le cruel*, Paris, 1967, 49).

⁵³ См. об этом: Ж. Делёз, Представление Захер-Мазоха, *Венера в мехах*, М., 1992, 270-282.

В степи нет полноты смысловой логики, поэтому «реакция» здесь не есть обязательно отзыв на некий «стимул».

В этнокультурном и геополитическом плане определяющим моментом для степного дискурса Мазоха оказывается его вынесенность на окраины, по сути – за пределы европейского культурного пространства (в данном случае в конкретно-географическом плане речь идет о равнинах Подольской возвышенности).

В данной связи принципиально важным становится у Мазоха момент отказа субъекта высказывания от дискурсивного «освоения» этого «другого» (природного, дикого) пространства в категориях «культуры». Примером подобного, «культурного», освоения был рассмотренный выше «морской комплекс» Тургенева.⁵⁴ Принципиальная не-антропоцентричность степного дискурса Мазоха (такая картина мира, где «точкой отсчета» и «мерой вещей» выступает не человек, но некое природное пространство, в пределах которого личность – всего «лишь часть» – «всеобщего холода и застылости», подобно «камешку», «кусочку льда», «пузырьку воздуха» на фоне бескрайних степных просторов), будучи опосредованно связанной с современными австрийскому автору, неизжитыми еще «номадическими» склонностями галицийских украинцев, имеет в историко-культурном плане непосредственное отношение к древним кочевничим цивилизациям (не случайно в цитируемом пассаже упоминается ледниковый период), в этнографическом же плане данная неантропоцентричность соотносима с бытом и мироощущением кочевничей культуры дня сегодняшнего (таковой монгол, эскимосов, арабов), а также с неизбывной тягой «профессиональных» путешественников (ср., например, россиянина Федора Конюхова, а также знаменитого гамбургца Арвина Фукса) к пересечению пустынь, тундр, пространств Арктики и Антарктики.⁵⁵ Небезынтересным оказывается в данной связи тот факт, что степь, пустыня, тундра – в отличие от гор и моря – не выступают излюбленными объектами туристского времяпрепровождения – именно по причине своей семантической скудости, «безвидности» (какое уж тут «разнообразие впечатлений»!) и децентрированности (путешествие по степи, пустыне, тундре, полярной пустыне а priori не связано в отличие, например, от восхождения на гору) ни с некой «восходящей градацией», понимаемой как приближение к «сути», к «центру», к

⁵⁴ Ср. упомянутый выше платоновский утопизм как основу освоения «отрицательного ландшафта» Руси у Гоголя (М. Вайскопф).

⁵⁵ Именно в особом «наркотическом» (ср. реакцию Моше Леб Катуну) очаровании степных ландшафтов, в их близости к «символическому истоку творения» кроется причина актуальности плоскостной перспективы для американских экспрессионистов, таких как Джексон Поллок и Барнет Ньюмен. См. об этом: Е. Андреева, *Все и ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века*, СПб, 2004, 48.).

«цели», ни с кульминацией («достижение ‘вершины’»).⁵⁶ Даже достижение «полюса» в полярных экспедициях воспринимается скорее как вещь «чисто теоретическая», которой в плане «реального» ничего не соответствует. Отсюда почти неизбежное чувство «разочарования». Ср.: «Изображаясь радость только потому, что так принято».⁵⁷

Центр «осваивающей» активности (впрочем, это тоже схема поведения мазохиста, активного именно своею пассивностью), переносится, таким образом, с «субъекта» – на «объект», т.е. на природное, степное пространство. Субъект не осмысляет, не «осваивает» степь – напротив: он представляет ей себя для «освоения», – намерение и практика, по сути, *антикартезианские*, ибо какое может быть *cogito ergo sum* в ситуации, когда «мысли повисли в мозгу, как сосульки», когда «не думаешь уже более своими думами», а «мораль и христианская вера застывают в волосах, как ключья тумана».

Акцентируя свою анти(не)картезианскую природу, степной дискурс Мазоха оказывается в такой же мере и анти(не)платоновским, ибо он в значительной степени де-кодирует, де-конструирует, сдвигает различие ноумена и феномена, слова и значения, означающего и означаемого. Видимое, воспринимаемое субъектом в степи есть для него непостижимое («Unfassbares»), «несказанное». Язык ее – исходящие от нее звуки – непереводимы в категории картезианского сознания, пусть они и похожи на многое из мира человеческого. Ср.: «И если только прислушаться, степь представится вовсе не такой уж тихой, как кажется. Услышишь постоянное жужжание, потрескивание, шипение, вздохи и другие звуки, подобные лепетанию ребенка, – загадочные, тоскливые и смятенные [...]».⁵⁸ Субъект речи, носитель культуры, очевидно, не обладает необходимым «кодом» для расшифровки языка степи. Степь, в свою очередь, не откликается на его, субъекта, коммуникативные жесты, субстанционально ей чуждые:

Он [человек. – Л.П.] хотел бы перемолвиться с нею [степью. – Л.П.] словом и получить от нее ответ. Подобно крику боли вырывается из его груди песня и затихает без ответа, как вздох.

Страшно становится у человека на душе. Не принадлежит ли он ей [степи. – Л.П.]? Не она ли его создала? А может, она его просто поработила? Он ли ее покинул? Сама ли она его от себя оттолкнула?

⁵⁶ Ср. в этой связи критический комментарий Р. Барта по поводу типичного для путеводителей игнорирования «плоскостных» ландшафтов: «Среди зрелищ, которым ‘Синий гид’ [серия путеводителей. – Л.П.] приписывает эстетическую ценность, редко можно встретить равнину [...] и никогда – плоскогорье. В туристский пантеон попадают одни лишь горы, ущелья, перевалы да горные потоки – очевидно, потому, что они как бы служат опорой для морали усилий и одиночества» (Р. Барт, *Мифологии*, Пер. с фр. М., 1996, 163–164.).

⁵⁷ Арвед Фукс о достижении Северного полюса. Интервью для WDR, апрель 2002 г.

⁵⁸ L. von Sacher-Masoch, „Tag und Nacht in der Steppe“, *Geschichte von Liebe und Tod*, 126.

Она не дает ответа.

Из его могилы выросло дерево; воробьи щебечут на ветках. – Ответ ли это?⁵⁹

Очевидно, что отмеченная «минус-коммуникация» субъекта и степи «компенсируется» у Захера-Мазоха известным «снятием» (отменой, стиранием) ограничений и дифференций, налагаемых «культурным» дискурсом – европейским языком-мышлением. Ср. в «зимнем» степном пассаже указание на Неразличение движения и покоя («Мы движемся? Мы стоим?»), времени суток («Сейчас ночь – или день?»), направления движения («сзади нас ничего, ничего впереди»), пространства и времени («пространство и время исчезают»), температурных градаций и агрегатных состояний (ср.: «[холодный. – Л.П.] воздух обжигает, будто раскаленный, он, кажется, затвердел и, разбиваемый ветром на кусочки, разносится вокруг и, стоит лишь вздохнуть, оседает острыми осколками в легких»⁶⁰); границ, отделяющих собственное тело от окружающей среды («Собственный пульс ощущаешь как чужой»), границы между человеком и животным, растением, камнем («первобытное в нас мощно заявляет о себе. [...] ведешь ее [борьбу за существование. – Л.П.] на уровне элементарном: терпеливо, немо, смирившись, почти равнодушно»), жизнью и не-жизнью («прекращаешь жить, не умирая»).

Именно данный сдвиг – стирание-отмена валентности «слов» как знаков и соответствующих им категорий мышления, – и является принципиально важным для степного дискурса Мазоха. Ибо если реальная «жизнь» как категория культурного пространства степным дискурсом отменяется (ср.: «Та жизнь, которую мы обычно так любим, теперь застыла»), то снимается и традиционно эмфатически переживаемая дифференция жизни и смерти: «[в степи. – Л.П.] нам лишь кажется, что мы живем. А живем ли мы? Не значит ли «жить» – *быть*, а *больше не быть* – *не бывать вовсе*?» (Ср. нем.: «*Heißt nicht leben sein? Und nicht mehr sein – nie gewesen?*»⁶¹). Если слова экстерриториализированного, т.е. перенесенного из культурного, оседлого – в степное, кочевническое пространство, – языка не связаны более с привычными сигнификатами и становятся не более чем звуками на фоне окружающего, асигнификативного по своей природе пространства («Она не дает ответа»), то – нет «жизни», нет «смерти», нет «бытия», нет «небытия», ЕСТЬ – лишь она одна, заснеженная равнина, – степь. «СМЕРТИ НЕТ», – в известном смысле суть главный ответ «степного» Мазоха – «морскому» Тургеневу.

⁵⁹ L. von Sacher-Masoch, *Don Juan von Kolomea*, 37.

⁶⁰ L. von Sacher-Masoch, „Der Kapitulant“, 65.

⁶¹ L. von Sacher-Masoch, „Der Kapitulant“, 64. Выделено автором.