

шая в Астрахани, получила от нее последнее письмо и фотографию. На этом отношения Е. А. Куик с дочерью навсегда прервались.

Помимо глубоких личных мотивов, продиктованных весьма близкими и до известной степени интимными отношениями Лескова с Кэтти Куик, причастность писателя к судьбе Варии Долиной определяли и другие. Лесковым, видимо, двигало также и стремление попытаться практически воссоздать в девочке тот в его понимании идеальный женский характер, не раз так гениально воплощенный писателем в его художественных произведениях в женских образах «Захудалого рода» (1873), «Колыванского мужа» (1889), «Зимнего дня» (1891). Таким образом ему удалось бы компенсировать неудачи в воспитании всегда неудовлетворявшей его дочери от первого брака Веры Нога и относительные успехи в воспитании падчерицы Веры Бубновой (в замужестве Макшеевой). Надо отметить, что в биографии Лескова это еще один романический сюжет, заслуживающий внимания в силу того, что в его рамках Лесков впервые раскрывает свои способности педагога, а в письмах к Вере Бубновой и писателя-моралиста. Письма Лескова к падчерице еще ждут своей публикации. Понуждая ее к переписке в период своего отъезда, Лесков писал так: «Переписка вещь хорошая и обоюдно полезная: она развивает способность группировать и излагать свои мысли. Я буду очень рад твоим письмам и на каждое из них отвечу».¹⁰ Как правило, почти каждое письмо девушке содержало глубокий анализ возможных нравственных коллизий и могло заменить собой отдельные главы учебника этики. «А тебе так скажу, — обращается

он к Вере, — что обязанная создать в себе характер, который бы мог тебя сделать милой мужу, полезной детям и приятной обществу, ты должна помнить одно оч. важное правило: „будь горячо признательна за всякое внимание, но никогда его ни у кого не домогайся“. Следуя этому правилу всю жизнь, я никогда не сомневался в его достоинстве и могу его смело рекомендовать тебе вместо ответа на твои просьбы постыдить кого-то чем-то».¹¹

Лесков многое сделал для воспитания падчерицы: покровительствовал ее желанию стать певицей и организовал ее обучение в Париже в школе Полины Виардо, активно занимался устройством ее брака с З. Макшеевым, но в случае с Варей Долиной ему удалось значительно больше. Она стала человеком, способным принимать собственные решения, полезным обществу, и прожила жизнь, ничем не уронив собственного достоинства. Из маленького городка Устюжна Новгородской губернии, где она оказалась после своего первого неудачного брака с А. Стромиловым, служившим судейским чиновником, Варя уезжает в Петербург, чтобы стать врачом. В 1913 году она заканчивает Женский медицинский институт. Работает врачом сначала в Устюжне, затем в Майкопе, Астрахани. В трудное время гражданской войны складывается второй брак Варвары Долиной с А. Г. Дюниным, лесоводом, биологом, исследователем Астраханского края. Жизнеописание этих людей, подготовленное их дочерью К. А. Дюниной, еще ждет своей публикации и, вероятно, объяснит охлаждение Кэтти Куик к дочери и разрыв всяких отношений с ней, последовавший в 1932 году.

¹ Лесков Н. С. Письмо к Л. Н. Толстому от 7 июня 1891 года // Лесков Андрей. Жизнь Николая Лескова: В 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 262.

² Лесков Н. С. Письмо Л. Н. Толстому от 14 сент. 1891 года // Толстой Л. Н. Переписка с русскими писателями. М., 1962. С. 552.

³ Лесков Андрей. Жизнь Николая Лескова. Т. 2. С. 491—493.

⁴ Лесков Н. Новопреставленный Сютаев // Труды Толстовского музея: Лев Николаевич Толстой. М., 1929. С. 330—331.

⁵ Фонд Н. С. Лескова. Письма Н. С. Лескова к Е. А. Куик. № 14173.

⁶ Лесков Н. С. Письмо Л. Н. Толстому от 7 июня 1891 года.

⁷ Оболенский Л. Е. Литературные воспоминания и характеристики (1854—1892) // Ист. вестник. 1902. № 3. С. 903.

⁸ Там же.

⁹ Из копии свидетельства о рождении Варвары Долиной. Возможность использовать документы из семейного архива В. И. Долиной любезно предоставлена автору статьи дочерью В. И. Долиной К. А. Дюниной.

¹⁰ Лесков Н. С. Письмо Вере Бубновой от 22 (11) июля 1875 года // ИРЛИ. Ф. 220. Ед. хр. 33.

¹¹ Лесков Н. С. Письмо Вере Бубновой от 15 дек. 1879 года // Там же.

Кэтлин Пармэ (США)

МЕТАМОРФОЗА СМЕРТИ У Л. Н. ТОЛСТОГО *

«Смерть Ивана Ильича» — одно из самых поразительных описаний процесса умирания в

мироией литературе. Хотелось бы обратить внимание на очень своеобразную и волнующую

* Впервые напечатано: Language and Style. 1985. Vol. 18. № 2. P. 205—214. Перевод Александры Глебовской.

подробность повествования: на одном из этапов страданий Ивану Ильичу постоянно является призрак, который описан с большой психологической убедительностью и обозначен просто местоимением *она*. Исследователи так пока и не нашли исчерпывающего объяснения, как удалось Толстому органически включить это безымянное воплощение смерти в произведение, в целом относящееся к типичной реалистической прозе конца XIX века, однако сходятся на том, что появление сверхъестественного в повести является авторской удачей. Б. Эйхенбаум отмечает, что важно не то, являются ли сцены смерти у Толстого реалистическими и правдоподобными (об этом могут судить лишь мертвые), а то, какими приемами Толстой пользуется.¹ В своей статье я попытаюсь показать, какие языковые и литературные приемы позволили Толстому создать настолько убедительное и необычное описание смерти, что читатель с готовностью принимает его за подлинное духовное переживание самого Ивана Ильича.

Толстой сумел с большим мастерством внести элемент сверхъестественного в описание повседневной жизни, и тем самым вызвать у читателя удивление.² Упоминания о сверхъественном, раскиданные по всему тексту, подготавливают драматическое появление *ее* в 6-й главе. Основной языковой прием, с помощью которого Толстой подводит читателя к появлению таинственного призрака — неопределенность грамматической референции или «маскировка».³ Косвенные ссылки на понятия преобладают над прямыми наименованиями, и само слово «смерть» — вторичное или даже третичное обозначение того, что происходит с Иваном Ильичом. Ведя своего героя от подозрения к осознанию, а потом — к ужасу перед лицом неминуемой смерти, Толстой с большим стилистическим тактом отбирает слова: «что-то» (неопределенное местоимение), «боль» (существительное, которое используется в обобщенной, почти «прономинальной» функции, т. е. практически в отношениях взаимозаменяемости с «это») и выделенное курсивом «она», которое относится сначала к «боли», а потом к «смерти». До появления призрака неопределенное состояние, которое впоследствии окажется смертью Ивана Ильича, обозначается словами «что-то» и «боль».

«Что-то» появляется на первой стадии (подозрения), после того как Иван Ильич падает (показывая, как вешать драпировку в новой квартире) и ушиб долго не заживает. Чередуясь с «болью», неопределенное местоимение выражает предчувствие Ивана Ильича, что повреждение может быть серьезно. Некоторое время его незддоровье именуется «болезнь», но неспособность или желание врачей точно установить природу болезни (существуют подозрения на слепую кишку, блуждающую почку и др.) коренным образом изменяют представление Ивана Ильича о своем недуге. Теперь он видит в нем некую очень многозначащую «боль», которая постоянно заставляет к себе прислушиваться.

«Боль же эта, глухая, ноющая боль, ни на секунду не перестающая, казалось, в связи с неясными речами врача получала другое, более серьезное значение. Иван Ильич с новым тяжелым чувством теперь прислушивался к ней».⁴

С усилением недомогания увеличивается количество фраз, содержащих «что-то»: «Что-то страшное, новое и такое значительное, что значительнее никогда в жизни не было с Иваном Ильичом, совершалось в нем» (26, 87). Фразами типа «совершалось в нем» Толстой подчеркивает, что «что-то» происходит внутри, все набирая силу и уже не подчиняясь воле. «...Что-то ужасное и страшное, неслыханное, что завелось в нем и не переставая сосет его и неудержимо влечет куда-то...» (26, 88).

Так, не называя никакого определенного недуга, Толстой создает ощущение почти одушевленной силы, которая существует независимо от Ивана Ильича, властвует над ним. Это очень нетрадиционная интерпретация состояния, происходящего из физического недомогания.

На этой стадии основным обозначением того, что происходит в теле Ивана Ильича, становится «сосущая, мучительная боль», заменяя «что-то». Иван Ильич пытается справиться с болью, думая об излечении, об «исправлении» больного органа. Эти мысли помогают на некоторое время, но потом возвращается знакомая «боль». Процесс, происходящий в теле Ивана Ильича, опять перестает подчиняться его воле.

Эти непрекращающиеся внутренние изменения, несогласующиеся со всеми усилиями воли и рассудка, превращают в уверенность догадку Ивана Ильича об истинном значении «чего-то» и «боли». В самом начале второго этапа умирания Ивана Ильича (осознание и ужас) Толстой показывает, к какому заключению — невысказанному и мучительному — приходит страдальц: «Не в слепой кишке, не в почке дело, а в жизни и... смерти... Да. Зачем обманывать себя? ...я умираю, и вопрос только в числе недель, дней... То свет был, а теперь мрак. То я здесь был, а теперь туда! Куда? Его обдало холодом...» (26, 91).

Мысль о собственной смертности, теперь очевидной, постоянно возвращается и «становится» перед Иваном Ильичом (26, 93).⁵ И именно осознав смерть, свою смерть, Иван Ильич способен воспринять духовные явления, которые раньше были ему недоступны. Боль внутри, которая заставляет его постоянно думать о смерти, уже невозможно заглушить и на службе: «Но вдруг в середине боль в боку, не обращая никакого внимания на период развития дела, начинала свое сосущее дело» (26, 94). Здесь подчеркнута одушевленность боли, на что раньше лишь намекалось.

В рамках всего лишь одного предложения «боль» изнутри перемещается вовне, внутренний страх смерти экстраполируется в понятие *она*: «Иван Ильич прислушивался, отгонял мысль о ней, но она продолжала свое, и она приходила и становилась прямо перед ним и смотрела на него, и он столбенел, огонь тух в глазах, и он начинал опять спрашивать себя: „Неужели только она — правда?“» (26, 94).

Иван Ильич теперь понимает, что это не просто боль в боку; он остается лицом к лицу с самой смертью. Автор осуществляет переход от внутренней, загадочной «боли» к внешнему, четкому понятию «смерть» посредством изящного языкового приема, который можно назвать «референционным мостиком»: в середине предложения он изменяет референцию местоимения «она», вы-

деляя местоимение в его новом значении курсивом.⁶ Это, конечно, возможно только в языке с грамматически выраженной категорией рода и одинаковой родовой отнесенностью (в данном случае — к женскому роду) семантических «партнеров», таких как «боль» и «смерть».

Она, возникающая перед Иваном Ильичом, — не просто идея, символ или аллегория; это часть его внутреннего мира. В русском языке, как и в других языках подобного строя, где род является грамматически выраженной, «вмонтированной» категорией, личное местоимение «она» может относиться как к лицам, так и к предметам женского рода. Местоимения, выражающие род, предполагают одушевленность, особенно если они выделены заглавной буквой или курсивом.⁸ Одушевленность *ее — смерти* не просто подразумевается; она подчеркнута глаголами «приходила», «становилась», «смотрела», которые особенно красноречивы в сочетании с предшествующей «болью» (которая «сосала» и «томила»).

Так перекидывается мостик от бесформенного неизвестного (пре-референционное значение) к известному, но запретному, табуированному (пост-референционное значение). Переход от внутренней «боли» к внешней фигуре смерти тем более выразителен, что происходит неоднократно (об этом явственно говорит несовершенный вид глаголов), Иван Ильич вынужден признавать *ее* снова и снова; ему просто некуда от *неё* деваться. Толстой не только дает нам понять, что переход совершается неоднократно, но и описывает разные варианты столкновений с *неё*: «Он... возвращался домой с грустным сознанием... что судейским делом он не может избавиться от неё. И что было хуже всего — это то, что *она* отвлекала его к себе не за тем, чтобы он делал что-нибудь, а только для того, чтобы он смотрел на неё, прямо ей в глаза, смотрел на неё и, ничего не делая, невыразимо мучился» (26, 94).

Различные «ширмы», за которыми Иван Ильич пытается укрыться от *неё*, скоро становятся прозрачными, поскольку «она проникала через все, и ничто не могло заслонить её» (26, 94).

Главная *ее* цель — мучить Ивана Ильича, заставляя обращать на себя внимание. Заботы по дому позволяют ему иногда ненадолго забыть о *ней*, но вот жена заставляет его бросить их, ссылаясь на его слабость, и самообман мгновенно разрушается. *Она* всегда поблизости. «...И вдруг она мелькнула через ширмы, он увидел *ее*. Она мелькнула, он еще надеется, что *она* скроется, но невольно он прислушался к боку, — там сидит все то же, все так же ноет, и он уже не может забыть, и *она* явственно глядит на него из-за цветов» (26, 95). Смерть вновь одновременно и смотрит снаружи, и сосет изнутри.

Поскольку общение с окружающими облегчения не приносит, Иван Ильич уединяется в своей комнате. Однако и там его подстерегает *она*. «С глазу на глаз с *неё*, а делать с *неё* нечего. Только смотреть на *неё* и холодеть» (26, 95).

Толстой не счел нужным сохранять это состояние духовной растерянности персонажа до конца повествования. Переход от «боли» к «смерти» (посредством «референционного мостика»), постоянные столкновения с безымянной, но одушевленной смертью — все сосредоточено на нескольких страницах, составляющих шестую главу. Сцена ухода Ивана Ильича в

кабинет — последняя сцена встречи с *неё*. Свидание с глазу на глаз со смертью — один из кульминационных моментов повести, а также момент перехода к третьей и последней стадии умирания, возвышению над смертью.

На последней стадии Иван Ильич оглядывается на прожитую жизнь и заключает, что жил дурно. Помимо прочего, это проявлялось в том, что он не признавал смерть частью жизни. С осознания этого и начинается возвышение над смертью. Лишь за несколько часов до конца Иван Ильич обнаруживает нечто новое и позитивное, способное побороть страх перед *неё*. После наявленного опиумом кошмара, он вдруг обнаруживает, что на месте безымянной, одушевленной «смерти» появился спокойный, ровный «свет». В последние минуты он отвергает и боль, и смерть (называя и ту, и другую «она»), первую — как уже не значащую, вторую — как более не существующую. Последняя мысль его — «Кончена смерть. Ее нет больше» (26, 113). Одушевленная *она* растворилась в радующем «свете», который лежит по ту сторону жизни. И совершенно очевидно, что этот «свет» не относится к области сверхъестественного (в отличие от смерти, *ее*).

Основные отличительные черты *ее* — пронизывающий взгляд, способность проникать сквозь ширмы и барьеры, способность молчаливо притягивать умирающего все ближе, приковывать его взглядом и приковывать его взгляд к себе. Поскольку читатель смотрит на это столкновение глазами Ивана Ильича, *она* и ему представляется конкретной, неумолимой силой. Сами бы мы ее не увидели, но Иван Ильич видит, и его видение передается нам.

Следует отметить, что на тех страницах, где происходит столкновение с *неё*, Толстой на время отказывается от иронии, которой пронизана повесть. *Она*, порожденная страхом, терзающим ум и душу Ивана Ильича, должна быть реальной и значимой и для читателя. Отказ от иронии заставляет читателя отбросить скептицизм в отношении к реальности, допустить, что такая смерть, возможно, уготована и ему.⁹

Воспринять видение должным образом нам помогает еще и то, что сам Иван Ильич ни на минуту не сомневается в его реальности, не принимает его за галлюцинацию, не задается вопросом, не привидение ли это. Ясно, что автор хотел исключить всяческие сомнения относительно этой стороны духовных переживаний умирающего. Ивану Ильичу некому рассказать о встречах с призраком, как не с кем поделиться и другими важными переживаниями и глубокими чувствами; это еще один показатель его психологического и физического одиночества, которое назовано «совершенным одиночеством».¹⁰ У этого одиночества две причины: то, что сам Иван Ильич никогда не любил близко сходить с людьми, и своего рода табу, налагаемое на умирающего.

Основной эмоциональный эффект повести можно описать как «соположение обыденной жизни и выходящего за рамки обыденного ужаса».¹¹ На месте привычного, постигшего материального мира появляется безымянный призрак, который невозможно логически объяснить, которому нет названия в языке. Ивану Ильичу всегда была ближе рациональная сторона жизни, он избегал мыслей о конечности бытия,

но это отнюдь не спасает его от того, что Филип Рав называет «кризисом не только в сознании, но и в объективной реальности». Этот кризис ведет к появлению «потустороннего», которое необходимо в повествовании, даже если и разрушает его реалистическую основу.¹²

Целью Толстого было создать ощущение «потустороннего», т. е. превосходящего человеческое понимание. Иван Ильич достигает того уровня понимания, где «обычный человеческий опыт уже не применим».¹³ Только узнав о душевном состоянии умирающего на этой новой стадии, мы можем судить, что же с ним все-таки происходит; он испытывает нечто, что невозможно описать словами.

И отнюдь не мысли о загробной жизни, т. е. страх вечных мучений, доводит Ивана Ильича до состояния, в котором он способен «разглядеть» нечто, недоступное другим: у Ивана Ильича нет четкого представления, «куда» он уходит, и, думая об этом, он не оперирует понятиями ада и рая. Он, скорее, боится «пустоты» впереди, его страшит конец существования. Именно этот «физический страх»¹⁴ делает душу Ивана Ильича столь уязвимой, именно он с легкостью подавляет все рациональное и рассудочное. Этот физический страх возникает у Ивана Ильича, когда в его боку появляется «что-то», что потом превращается в «боль», которая никогда не проходит, постепенно приобретая все большую одушевленность и самостоятельность.

Точно так же как *она* — не просто местоимение, обозначающее «смерть», «боль» — не просто симптом конкретного заболевания. Как и *она*, «боль» указывает на «что-то», происходящее в теле Ивана Ильича, но не дает ему рационального объяснения, играя на присущем каждому страхе болезни, смерти и неизвестного вообще. «Боль» отнюдь не является частью реалистического описания болезни, но скорее той гранью, за которой автор переходит от подробного описания к чему-то совсем иному, к тому, что Чернышевский (а следом за ним и другие) называл «диалектикой души».¹⁵

Иван Ильич понимает, что *она* больше, чем просто «болезнь».¹⁶ Переход от «чего-то» к «боли», а потом к *ней* позволяет Толстому показать, как «взбунтовавшаяся плоть... расшатывает и разрушает слабую дисциплину разума».¹⁷ Именно поэтому кризис наступает после неудачных попыток самоврачевания, когда Иван Ильич осознает, насколько хрупко его тело. Безымянный ужас, который лежит за гранью разумного и материального, на деле всегда рядом: он — скрытый спутник обыденной жизни, как и боль — спутник плоти.¹⁸ Имея в виду повесть Толстого, поэт Рильке писал о «смерти, которая, возможно, столь близка к нам, что нельзя определить дистанцию между нею и нашим внутренним жизненным центром, не вынося их вовне».¹⁹

Ужасающая *она*, порожденная физическим страхом, не только одушевлена и безымянна, но и крайне компактна. Несовершенный вид и прошедшее время глаголов, подчеркивая повторяемость действия, дают понять, что каждое столкновение с *нею* происходит неоднократно, но все они сжаты до объема нескольких страниц. Стейнер сравнивает эту насыщенность с подобным же приемом в «Крейцеровой сонате»: «Их невероятная насыщенность происходит не только из преобладания воображаемых явлений, но и из их сту-

щенности; подобно карликам на полотнах Босха они обладают огромной энергией сжатого тела».²⁰

Все языковые и литературные приемы действуют тем более сильно, что они сосредоточены в одной небольшой части повести. Следует также отметить, что непрописанный, свободный от детализации фон этого типичного произведения поздней прозы Толстого особенно ярко подчеркивает те детали, которые все же остаются. Васиолек называет эти значимые детали иероглифами и отмечает, что всю повесть следует прочитывать как «квинтэссенцию» жизни.

Подобно тому, как Иван Ильич, совершенно одинокий, удаляется в свою комнату, где он и она остаются с глазу на глаз, так и определенные приемы сосредоточены только в одной части повести, изолированные от других, таких как, например, ирония.

За двадцать лет до создания «Смерти Ивана Ильича» Толстой впервые ввел в повествование такой же безымянный призрак, описывая смерть князя Андрея Болконского в «Войне и мире». Смертельно раненному, мучимому лихорадкой князю Андрею смерть является в коротком сне. В этом сне комната, в которой Андрей лежит, становится чем-то вроде гостиной, где он весьма остроумно спорит с кем-то о незначительном предмете. Постепенно гости расходятся, и Андрея начинает мучить вопрос, заперта ли дверь в его комнату. Он знает, что должен задвинуть задвижку, и когда понимает, что не в силах сделать этого, начинает испытывать панический страх: он знает, что за дверью стоит *оно*.

«Что-то нечеловеческое — смерть — ломится в дверь, и надо удержать ее. Он ухватывается за дверь, напрягает последние усилия — запереть уже нельзя — хоть удержать ее; но силы его слабы, неловки, и надавливаемая ужасным, дверь отворяется и опять затворяется.

Еще раз оно надавило оттуда. Последние, сверхъестественные усилия тщетны, и обе половинки отворились беззвучно. *Оно* вошло, и *оно* есть смерть» (12, 64).

Интересно отметить, что в «Смерти Ивана Ильича» Толстой замещает существительное «смерть» (как и «боль») правильным местоимением женского рода «она», в «Войне и мире» же «смерть» недвусмысленно соотносится с местоимением среднего рода — «оно». Возникает вопрос, в чем причина и какова цель использования двух разных местоимений применительно к «смерти». Почему автор избирает «неправильный» род в более раннем произведении, а затем возвращается к грамматической норме, сохраняя, однако, курсив?²² Переход от одного языкового приема к другому связан, как можно догадаться, с изменением восприятия одушевленной фигуры смерти и роли, которую Толстой отводит ей в произведении как целом.

Чтобы понять смысл изменения родовой принадлежности смерти у Толстого, мы должны кратко остановиться на особенностях русского языка и русских народных поверий. В русских народных сказках нередко фигурирует персонаж (как правило, нечисть), который поначалу относят к среднему роду и только позднее — к мужскому или женскому соответственно.²³ Средний род и связанные с ним безличные формы употребляются для создания ощущения размытости, неопределенности объекта (пре-референция); в

качестве референтов могут выступать неопределенные местоимения «что-то» и «кто-то», но постепенно их значение сужается и, как правило, когда референт уже известен, но его истинное имя произносить по каким-либо причинам не рекомендуется (табу), они замещаются личными местоимениями. «Он», например, соотносится со многими проявлениями нечистой силы — леший, домовой, а «она» — с опасными болезнями и существами, как лихорадка, холера, гадюка, змея.²⁴ Вне всякого сомнения, Толстой пользовался средствами условного народного языка.²⁵

В «Войне и мире» князь Андрей видит смерть во сне; *оно* — это сила, которая стоит за дверью, а потом вlamывается в комнату, где, как снится Андрею, он находится. Он не видит *его* в конкретной, осязаемой форме, он просто сознает *его* присутствие. Местоимение среднего рода, описывающее смерть, подчеркивает бесформенность видения.

Иван Ильич, напротив, видит *ее* наяву. Хотя он и не рассказывает своего видения, мы можем судить о *ней* по описывающим *ее* глаголам; мы также знаем, что он смотрит *ей* в глаза. В отличие от «Войны и мира», где Андрей видит *его* лишь однажды, к Ивану Ильичу *она* приходит неоднократно. Так что неудивительно, что Толстой не воспользовался нетрадиционным местоимением *оно* в «Смерти Ивана Ильича», где смерть появляется неоднократно и в гораздо более конкретной форме.

Одушевленное местоимение среднего рода куда чаще встречается в народных сказках и страшных историях, чем в «правдивом» повествовании. И хотя сон князя Андрея ни в коем случае не сказка, он ближе к сказке, чем рассказ о смерти Ивана Ильича. Андрей — красивый, одухотворенный, богатый князь, который получает смертельную рану в борьбе за благородные идеалы; смерть князя Андрея проста и возвышена; он умирает, исполненный покоя и любви, окруженный близкими людьми, которые будут долго помнить о нем. Толстой не настаивает на реальности сна князя Андрея — этим он тоже похож на сказку.

Иван Ильич же, напротив, — судья, для которого не существует ничего, кроме его карьеры,

его имущества и его понимания *сомте il faut*. Он умирает по глупой случайности, не любящий и не любимый; он одинок до самого конца, и о нем, очевидно, скоро забудут. Если посмотреть, как степень конкретности видения смерти соотносится с личностью человека, которому она является, становится ясно, что использование местоимения *оно* в одном произведении и *она* — в другом стилистически оправдано.

Поскольку князь Андрей не одинок, мы видим, как воспринимают его умирание другие. Удачно используя местоимение «это», Толстой показывает, как Наташа и Марья пытаются понять, что же происходит с Андреем (они знают, что он умирает, но не знают, что он видел *его*). *Оно* — это лишь невоплощенный призрак, смерть, который видел один только князь Андрей. Поскольку читатель видит происходящее и снаружи, и изнутри, он может спокойно оставаться в стороне. А в «Смерти Ивана Ильича» взгляд последовательно внутренний, хотя Иван Ильич и окружен людьми, они обращают на него очень мало внимания и озабочены только тем, как его медленное умирание отразится на них.²⁶ Для окружающих Ивана Ильича смерть явно не вяжется с *сомте il faut*; следовательно, является табу. Из-за последовательно внутреннего взгляда повесть оставляет куда более страшное впечатление.

По замечанию Эйхенбаума, Толстой хотел коренным образом изменить укоренившийся в литературе взгляд на смерть, поскольку считал ее неверным.²⁷ По мнению Рильке, Толстой чувствовал в себе и других не один страх смерти, но несколько.²⁸ Толстой ввел в литературу одушевленный призрак смерти (*оно* в «Войне и мире», *она* в «Смерти Ивана Ильича») как возможную составную часть духовных переживаний современного человека; эта психологическая персонификация отражает развитие представлений автора о смерти. Толстой, как и его герои, ощущал страх смерти, который не так просто понять умом или выразить словом, страх, который вдохновил его на использование описанных выше языковых и литературных приемов.

¹ См.: Эйхенбаум Б. Молодой Толстой. Пб.; Берлин, 1922. С. 129.

² К вопросу о переплетении сверхъестественного и обыденного см.: Penzoldt P. The supernatural in fiction. London: Peter Nevill, 1953. P. 3—28.

³ Под «маскировкой» имеется в виду неполное, неопределенное упоминание об объекте или действии, которое нацелено на то, чтобы сбить читателя. Может использоваться, когда писатель не хочет проводить четкой границы между естественной и сверхъестественной интерпретацией необычного персонажа или события. Для этого применяется ряд грамматических приемов, например, безличные глаголы, неопределенные местоимения с нечеткой референцией. Более полно см.: Parthe K. Masking in the fantastic and the boo in Russian literature: a hierarchy of grammatical devices: Diss. Cornell, 1979. P. 1—38.

⁴ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1936. Т. 26. С. 85. Далее ссылки на это издание в тексте.

⁵ Употребление возвратного притяжательного местоимения «свое» подчеркивает одушевленность объекта.

⁶ Факт, что «она» относится и к «боли», и к «смерти» отмечен в кн.: Wasiolek E. Tolstoy's major fiction. Chicago: Univ. of Chicago, 1978. P. 176.

⁷ В «Войне и мире» мы встречаем целый ряд таких «референционных мостиков»: «она» (Наташа, смерть), «оно» (пробуждение, смерть), «она» (ложь, смерть), «он» (Пьер, Андрей и Анатоль, Андрей). Они являются «мостиками» в том смысле, что одно местоимение используется в рамках абзаца применительно к двум объектам с намеренной нечеткостью разграничения референции.

⁸ Bloomfield M. A grammatical approach to personification allegory // Modern philology. LX. № 3 (February 1963). P. 162.

⁹ Подобный же отказ от иронии при появлении сверхъестественного есть в «Поликушке». См.: Parthe K. Masking the fantastic and the taboo in Tolstoy's «Polikuska» // Slavic and East European Journal. XXI. № 1 (Spring 1981). P. 27—32. В более ранней редакции «Смерти Ивана Ильича» в четвертой главе есть явно иронический абзац: приятель Ивана Ильича говорит о страхе смерти, на что еще здоровый Иван Ильич отвечает: «Вот я, так должен вам сказать, что я даже совершенно не понимаю этого страха перед смертью. Я живу, пользуясь теми благами, которые мне дает жизнь. И в общем мне кажется, что благ больше, чем зол» (26, 524). В более поздней редакции ничего подобного нет.

¹⁰ См.: Шестов Л. На страшном суде: Последние произведения Толстого // Шестов Л. На весах Иова (Странствования по душам). Париж, 1929.

¹¹ Wasiolek E. Op. cit. P. 170—171.

¹² Rahv P. «The Death of Ivan Illych and Joseph K.» // Literature and the sixth sense. Boston: Houghton Mifflin, 1969. P. 44.

¹³ Ibid.

¹⁴ Speirs L. Tolstoy and Chekhov. Cambridge Univ., 1971. P. 144.

¹⁵ Чернышевский Н. Г. Детство и отрочество: Военные рассказы Л. Н. Толстого // Полн. собр. соч. М., 1947. Т. 3. С. 423.

¹⁶ Rahv P. Op. cit.

¹⁷ Steiner G. Tolstoy or Dostoevsky. New York: Dutton, 1971. P. 283.

¹⁸ Wasiolek E. Op. cit. P. 166.

¹⁹ Rilke R. M. «To L. H.» 8 Nov. 1915 // Letters of Rainer Maria Rilke. II. New York: Norton, 1947. P. 148.

²⁰ Steiner G. Op. cit. P. 283.

²¹ Wasiolek E. Op. cit. P. 166.

²² Замещение «смерти» местоимениями «она» и «оно» отмечено в кн.: Spence G. W. Tolstoy the Ascetic. New York: Barnes and Noble, 1967. P. 33.

²³ Гин Я. И. Из наблюдений над грамматической категорией рода в русской народной сказке // Язык жанров русского фольклора. Петрозаводск, 1977. С. 121—123. См. также: Буслагов Ф. И. Историческая грамматика русского языка. М., 1959. С. 380.

²⁴ См.: Максимов С. В. Нечистая сила. Неведомая сила // Собр. соч. Спб., 1896. Т. 18. С. 34, 52—53, 92.

²⁵ Более полно о средствах условного народного языка у Толстого см.: Parthe K. Masking the fantastic and the taboo in Tolstoy's «Polikuska». P. 21—33.

²⁶ Сближение с Герасимом происходит уже после того, как она перестает появляться.

²⁷ Эйхенбаум Б. Указ. соч. С. 109.

²⁸ Rilke R. M. Op. cit. P. 150.

А. М. Любомудров

КНИГА БОРИСА ЗАЙЦЕВА «ПРЕПОДОБНЫЙ СЕРГИЙ РАДОНЕЖСКИЙ»

Обозревая свой творческий путь, Борис Константинович Зайцев (1881—1972) отмечал: «Революция странное действие оказала на мое писание: сперва резко отвела от тургеневско-чеховского вновь в сторону лиризма и импрессионизма... А затем, в эмиграции, дала созерцать издали Россию, вначале трагическую, революционную, потом более ясную и покойную — давнюю, теперь легендарную Россию моего детства и юности. А еще далее вглубь времен — Россию Святой Руси, которую без страданий революции, может быть, не увидел бы и никогда».¹ Миссию русского писателя, оказавшегося вдали от родины, Зайцев видел в том, чтобы открывать отечественные духовные ценности не только для России, на возвращение в которую книг зарубежья он надеялся в будущем, но и для Запада, для всего мира: в лице русской эмиграции православие, по мысли Зайцева, выходило на мировой простор.

«Россия Святой Руси» запечатлена Зайцевым в книгах «Афон» (1928), «Валаам» (1936) — этим святым местам посвящен также ряд заметок 20—60-х годов; в очерках об Оптиной пустыни и ее старцах, о святых Серафиме Саровском, Иоанне Кронштадтском, патриархе Тихоне; в заметках о церковных деятелях русской эмиграции, с которыми был знаком, о Сергиевом Подворье и

парижском Богословском институте, в очерках о православных русских обителях во Франции и т. п. Начало этим работам, создавшимся Зайцевым на протяжении полувека его эмигрантской жизни, положила книга «Преподобный Сергий Радонежский», написанная в Париже в 1924 году.² Насколько закономерным было обращение к этой теме в контексте предшествующего творчества писателя?

Главный, определяющий мотив дореволюционных произведений художника — «смиренное принятие жизни». Критика тех лет отмечала, что лирической прозе Зайцева присущи «доверие к жизни и оправдание ее», «душевное равновесие», «просветленный оптимизм». Исследователь наших дней, опираясь уже на весь 70-летний опыт творчества писателя, справедливо отмечает, что его проза не утрачивала «ничего из того, что было ей свойственно в самом начале... — лиризма, сердечности, преклонения перед творцом, создавшим Жизнь».³ Однако в раннем (дореволюционном) творчестве эти черты были еще не осознаны вполне, не выстраданы. В лирических переживаниях и бесцельных скитаниях героев — «путников» и «странников» — по жизни, в меланхолических раздумьях автора, в волнах света, пронизывающих мир и сердца героев, представления о смысле и назначении