

О. А. Светлакова, И. В. Аршинова

**«ТАКОЕ, ЧЕГО НЕ ПОНИМАЮТ ЖИВЫЕ»:  
ОНА В ПОВЕСТИ Л. Н. ТОЛСТОГО  
«СМЕРТЬ ИВАНА ИЛЬИЧА»**

В середине главы VI повести «Смерть Ивана Ильича» есть следующий фрагмент: «Но вдруг в середине боль в боку, не обращая никакого внимания на период развития [судебного] дела, начинала свое сосущее дело. 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). Далее мы узнаем, что «она отвлекала его к себе не затем, чтобы он делал что-нибудь, а только для того, чтобы он смотрел на нее, прямо ей в глаза, смотрел на нее и, ничего не делая, невыразимо мучился.

И, спасаясь от этого состояния, Иван Ильич искал утешения, других ширм [помимо судейской работы], и другие ширмы являлись и на короткое время как будто спасали его, но тотчас же опять не столько разрушались, сколько просвечивали, как будто она проникала через все, и ничто не могло заслонить ее.

<...>

Он шел в кабинет, ложился и оставался опять один с нею. С глазу на глаз с нею, а делать с нею нечего. Только смотреть на нее и холодеть» (26, 94–95).

Зададимся вопросом: что, собственно, является у Толстого референтом выделенного курсивом местоимения? Другими словами, что такое она?

На первый взгляд, ясно видятся только обстоятельства и последствия ее появления. Она приходит тогда, когда всем окружающим уже очевидно, что Иван Ильич — не жилец. Так, брат Прасковьи Федоровны говорит (гл. V): «Тебе не видно — он мертвый человек,

посмотри его глаза. Нет света» (26, 89). Сам же умирающий еще продолжает надеяться на докторов и возвращение к привычной жизни. Больной уже осознал свое исключительное одиночество, «полнее которого не могло быть нигде: ни на дне моря, ни в земле» (26, 108), но только после того, как она «посмотрела из-за ширм», Иван Ильич, будто прозрев, стал отличать правду от лжи и понял то, что усугубляло его обособленность: «Ложь, ложь эта, совершаемая над ним накануне его смерти, ложь, долженствующая низвести этот страшный торжественный акт его смерти до уровня всех их визитов, гардин, осетрины к обеду...» (26, 98). Она, таким образом, знаменует собой начало той внутренней перемены в Иване Ильиче, которая завершится только в самой смерти, и, следовательно, от того, что считать референтом этого местоимения, прямо зависит интерпретация повести в целом.

К истолкованию этого трудного концепта — выделенного Толстым курсивом «она» — можно подойти со стороны переводов повести Толстого на другие языки. Ставя себе задачей адекватное воспроизведение художественных смыслов текста, переводчик на деле всегда дает его интерпретацию, вскрывающую как неожиданные пласты самого оригинала, так и (в гораздо большей степени) понимание оригинального текста данным переводчиком. Поэтому при анализе иноязычных переводов нередко возникает своего рода новое освещение хорошо знакомого текста, как если бы его рассматривали под другим углом. Пользуясь старым французским и новейшим испанским переводами приведенного выше абзаца из главы VI «Смерти Ивана Ильича», где она появляется первый раз, проанализируем понимание интересующего нас фрагмента переводчиками. В обоих случаях речь идет о филологически-сознательном, хорошо проработанном переводе текста Толстого. Вот авторитетный французский перевод, от которого зависели более поздние: «*Mais soudain, sa douleur au coté le reprenait sans nul souci de l'affaire et commençait son œuvre à elle. Ivan Ilitch, anxieux, essayait d'en écarter la pensée, mais elle ne céda pas, et surgissait devant lui et le regardait. Il se raidissait, ses yeux s'éteignaient, et il recommençait à se demander: "N'y a-t-il qu'elle de vraie?"*»<sup>1</sup>

Обратный перевод цитаты таков: «Но вдруг его боль в боку снова начиналась, невзирая на судебное слушание, и начинала свою над ним работу. Встревоженный Иван Ильич пытался *не думать об этом* (отогнать эту мысль, «*d'en écarter la pensée*»), но она не уступала, представляла пред ним и смотрела на него. Он становился неподвижен, глаза

тускнели, и он спрашивал себя: «Неужели только *она* настоящая?»» *Она* и курсив появляются, казалось бы, почти в том же месте, что у Толстого: лишь на предложение позднее. Но этого достаточно, чтобы французский читатель успокоенно вошел в грамматически-правильное колебание между *она*-«мысль» и *она*-«боль». Французский переводчик, в отличие от многих других случаев, уважает авторское решение ввести графику курсива и даже помещает его почти в то же смысловое поле, однако при точном сопоставлении мысли Толстого и работы автора французского перевода обнаруживается следующее: у Толстого *она* появляется в контексте, который исключает связь со словом боль. Эта связь, хотя проводится общим женским родом, одновременно разрушается динамикой образа, который создается странной этой фигурой — *она*: «...*она* приходила и становилась прямо перед ним и смотрела на него». Кроме того, само неожиданное курсивное написание слова дает представление о чем-то более значимом, чем грамматическая соотнесенность со словом «боль». Во французском же переводе перенесение первого курсива, выделяющего *elle*, в следующую фразу: «N'y a-t-il qu'*elle* de vraie?» («Неужели только *она* правда?») — ликвидирует толстовскую игру на несовпадении грамматики фразы с чуждым слову «боль» образно-ассоциативным рядом (*она* приходила, стояла, смотрела). Русскому читателю очевидно, что речь идет уже не о боли. Правда, при этом французский перевод выигрывает у оригинального произведения в понятности, в ясности и гладкости фразы, если уместно говорить о таком «выигрыше». Что касается сохранения курсива как выразительного средства, то он принят в качестве приема выразительности — и перенесен в следующую фразу. Таким образом, хотя во французском переводе вековой давности мы и видим формально-безупречное следование толстовскому тексту, в нем не прочитывается авторское задание на трудноуловимую игру с определением «*ее*» курсивом.

Последний по времени испанский перевод толстовской повести был сделан специалистом с очень высокой филологической репутацией и большими успехами в переводах русской классики, Ф. Лопесом-Морильо.

Анализируемое нами место из повести выглядит по-испански следующим образом: «Pero de pronto, en medio de esta, su dolor de costado, sin hacer caso en que punto se hallaba la sesión, iniciaba su propia labor corrosiva. Ivan Ilich concentraba su atenciyon en este **dolor** y trataba de apartarlo de si,

pero el **dolor** proseguía su labor, aparecía, se levantaba ante el y le miraba. Y el quedaba petrificado, se le nublabla la luz de los ojos, y comenzaba de nuevo a preguntarse: “Pero es que solo este **dolor** es verdad?”»<sup>2</sup> Обратный перевод таков: «Однако внезапно, прямо в процессе работы, его боль в боку, не принимая во внимание ход судебной сессии, начинала свою разъедающую работу. Иван Ильич сосредоточивал внимание на **этой боли** и старался отогнать ее от себя, но **боль** продолжала свое дело, появлялась перед ним, стояла и глядела на него. Тогда он каменел, свет мерк в его глазах, и он вновь и вновь спрашивал себя: “Да неужели именно **эта боль** и есть правда?”» Здесь мы видим еще более откровенное «прояснение» темно выражающегося Толстого: жирным шрифтом выделены те три места, в которых повторение слова dolor («боль»), отсутствующего в оригинале после первого и единственного его появления, создает однозначность смысла высказывания, вряд ли предусмотренную автором. Слово dolor повторяется часто, столько раз, сколько нужно для абсолютной прозрачности понимания испанского перевода, исключая любые намеки на иные возможные смыслы. Обращает на себя внимание полное игнорирование толстовского курсива, оказавшегося ненужным испанскому переводчику, который, вероятно, чувствует важность женского рода в этом «она» и не может его совместить с мужским родом испанского dolor. В ключевой фразе, где у Толстого появляется она, испанский переводчик изобретательно выходит из положения, вовсе выпуская подлежащее, что в испанском языке влечет за собой неясность в отношении рода субъекта действия, поэтому смыслы подлинника спрямляются до однозначности: el dolor мучает героя, и еще появляется едва ли осознаваемое испанским читателем нечто, что стоит и смотрит. Как и в искусном французском переводе, здесь потеряна первая толстовская провокация читателя на иной слой смыслов, нежели прямые и очевидные грамматические смыслы при появлении курсивного слова она. Но негативный результат — тоже результат. Если два хорошо и сознательно работающих переводчика субъективно честно упускают из вида тонко, но вполне уловимо заложенные Толстым смыслы, это означает, что их можно прочесть только в глубине национально-языкового своеобразия (и только теми, чье носительство родного языка достигает необходимого уровня). Нам, русскоязычным читателям Толстого, открыта перспектива ассоциативных связей не только внутри родного языка, где происходит игра и разногласия между *нею-болью* и *нею-смертью*, но и внутри толстовского творчества.

Понятно, что *она* находится в семантическом поле смерти<sup>3</sup>, в чем сказывается и паратекстуальное влияние заглавия. Косвенно подтверждает этот тезис и обращение к другому тексту Толстого — к «Войне и миру». Прозрение князя Андрея во многом напоминает произошедшее с Иваном Ильичом — при всей несхожести героев. «Понемногу, незаметно все эти лица начинают исчезать, и все заменяется одним вопросом о затворенной двери. Он встает и идет к двери, чтобы задвинуть задвижку и запереть ее. <...> И мучительный страх охватывает его. И этот страх есть страх смерти: за дверью стоит *она*. <...> Что-то не человеческое — 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 *она* надавило оттуда. Последние, сверхъестественные усилия тщетны, и обе половинки отворились беззвучно. *Оно* вошло, и оно есть *смерть*. И князь Андрей умер» (12, 63–64).

Оба героя так или иначе встречаются с чем-то, что не имеет определенного названия. Но между «*оно*» князя Андрея и «*она*» Ивана Ильича есть два существенных отличия. Первое — в авторском слове: «*Оно* вошло, и оно есть *смерть*»; в «Войне и мире» всякая неясность снимается пояснением автора, которого нет в случае с *ней*. Между тем, именно на это можно было бы рассчитывать, вспоминая о той предельной ясности и полноте выражения, к которой стремился Толстой в позднем творчестве. Второе — в обстоятельствах возникновения: *оно* Андрея Болконского приходит к нему во сне, в то время как *она* Ивана Ильича является к нему посреди бела дня в гостиной и, что совсем необычно, «явственно глядит на него из-за цветов» (26, 95). В этом *она* похожа скорее на некоего *его* из толстовской повести «Поликушка» (1861–1862). «Видно, тот мрачный дух, который навел Ильича на страшное дело и которого близость чувствовали дворовые в эту ночь, видно, этот дух достал крылом и до деревни, до избы Дутлова, где лежали те деньги, которые он употребил на пагубу Ильича. По крайней мере, Дутлов чувствовал *его* тут, и Дутлову было не по себе. Ни спать ни встать. <...> Собака завyla на задворке, а он шел по сеним, как потом рассказывал старик, как будто искал двери, прошел мимо, стал опять ощупывать по стене, споткнулся на кадушку, и она загремела. И опять он стал ощупывать, точно скобку искал. Вот взялся за скобку. У старика дрожь пробежала по телу. Вот дернул за скобку и вошел

в человеческом образе. Дутлов знал уже, что это был *он*. Он хотел сотворить крест, но не мог. <...> Он влез на печку, навалился прямо на старика и начал душить. <...> “Да воскреснет Бог”, — проговорил Дутлов. Он отпустил немного. “И расточатся врази...” — шамкал Дутлов. Он сошел с печки. <...> Он пошел к двери, миновал стол и так стукнул дверью, что изба задрожала» (7, 47–48).

Вероятнее всего, *он* — черт, тем не менее он не называется своим прямым названием, как и *она*, под влиянием контекста почти сливающаяся со смертью. Интересно, что все три раза автор использует нереперенциальные местоимения в переломных, пограничных для своих героев ситуациях, придавая тем самым тому, что скрывается за «*он*», «*она*» и «*оно*» характер предсмертных видений. И здесь позволим себе привести для сравнения две цитаты — на этот раз из толстовского «Круга чтения»: «Умиравший с трудом понимает все живое, но при этом чувствуется, что он не понимает живого не потому, что он лишен сил понимания, а потому, что он понимает что-то другое, такое, чего не понимают и не могут понимать живые и что поглощает его всего» (26 мая)<sup>4</sup>; «Смерть и рождение — два предела. За этими пределами одинаковое что-то» (20 января)<sup>5</sup>.

«Что-то, чего не понимают живые», «одинаковое» до жизни и после смерти, то, на что можно лишь указать, а назвать прямо нельзя — вот что скрывается (или раскрывается) за курсивными местоимениями Толстого «*он*», «*она*» и «*оно*». Таков своеобразный толстовский способ говорить о трансцендентном, таково его целомудренное использование языка, где местоимение замещает не имя, но невозможность именованя.

Привычнее слышать о «мощи», даже «грубой мощи» эпического гения Толстого, чем о тонкости и изысканности этого романиста. Однако фактом остается очевидное предвосхищение им в финальном монологе Анны Карениной джойсовского «потока сознания», который среди приемов современной литературы занимает место неоспоримого лидера углубленной интериоризации видения человека — видения, стремящегося ко все более детальной разработке и все более тонкому расслоению смыслов; еще одним примером авангардной смелости и утонченности анализа, и примером отнюдь не последним, является прием, рассмотренный выше в этой статье.

Собственно, в этом последнем случае Толстой ближе не к Прусту и Джойсу, а скорее к Хайдеггеру и Витгенштейну. И хайдеггеровская

диалектика раскрытого/сокрытого в языке, и витгенштейновский отказ говорить о том, о чем «следует молчать», потому что «невыразимое», конечно, «есть», но оно «показывает себя»<sup>6</sup> (курсив Витгенштейна) — не наводят ли они на мысль о том, что влияние Толстого было куда глубже уровня повествовательных приемов и литературной техники?<sup>7</sup> Как бы то ни было, очевидно, что ответ на вопрос о сущности таинственной «ее» не уместается в рамках частных соображений об авторском употреблении олицетворения в конкретной повести. Речь идет о том, что пребывало неизменным — и неназванным — в мировоззрении Толстого, несмотря на все его кризисы и пересмотры.

<sup>1</sup> Tolstoï L. Œuvres complètes du compte Léon Tolstoï / Tr. J.-W. Bienstock. Paris, 1912. Т. 27. Р. 67.

<sup>2</sup> Tolstoy L. La muerte de Ivan Ilich. Hadji Murat / Trad. F. Lopez-Morillas. Madrid, 1995. Р. 64.

<sup>3</sup> Так полагают и известные нам исследователи повести, см., напр.: Schonle A. Sublime vision and self-derision: the aesthetics of death in Tolstoy // Anniversary essays on Tolstoy. New York, 2010. Р. 42.

<sup>4</sup> Толстой Л. Н. Круг чтения: В 2 т. М., 1991. Т. 1. С. 279. Мы используем это издание, поскольку оно снабжено обстоятельным источниковедческим комментарием, который позволяет утверждать, что приведенные в статье афоризмы принадлежат именно Толстого.

<sup>5</sup> Там же. С. 47.

<sup>6</sup> Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М., 2008. С. 218.

<sup>7</sup> О влиянии Толстого на Витгенштейна и Хайдеггера см., напр.: Ходель Р. Этика или метафизика: о влиянии Льва Толстого на Людвига Витгенштейна / Текст и традиция: Альманах. СПб., 2013. С. 111–127; Kaufmann W. Religion from Tolstoy to Camus. New York, 1964.