

Ибатуллина Г. М.
Стерлитамак, Россия
ORCID ID: 0000-0002-9016-760X

УДК 821.161.1-31(Толстой Л. Н.)
DOI 10.26170/FK19-02-20
ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,444
ГСНТИ 17.07.41
Код ВАК 10.01.01

Огородова В. В.
Стерлитамак, Россия
ORCID ID: 0000-0001-7226-9031
E-mail: guzel-anna@yandex.ru

СЮЖЕТ ИНИЦИИ ДУРАКА В ПОВЕСТИ Л. Н. ТОЛСТОГО «КАЗАКИ»

А н н о т а ц и я . Функции сюжета инициации в повести Л. Н. Толстого «Казачьи» рассматриваются в художественной парадигме архетипа Дурака – одного из ключевых героев народной сказки, черты которого явственно прочитываются в структуре образа Дмитрия Оленина. Реконструкция ряда архетипических моделей в жизненной и духовной биографии героя выявляет знаковые параллели с традиционными сказочными мотивами: поиском счастья и «иного царства», с сюжетом добывания невесты, с мотивами испытаний и последующего преобразования, с мифологемой Пути. Анализ художественной системы произведения позволяет также увидеть диалогические взаимоотражения инициационного мифа с иными мифологемными текстами: тотемным мифом, фелицитарным мифом и др. Вместе с тем в логике судьбы Оленина и перипетиях его пути обнаруживаются инверсии универсальных мифопоэтических схем, прежде всего в структуре самого сюжета инициации. Если сказочный Дурак (Простак / Глупец как его инварианты) достигает своей цели, то герой «Казачьих», пройдя ряд Посвящений и пережив духовное обновление, в финале произведения теряет свое «земное» счастье и остается в ситуации незавершенного личностного становления. Исследование приводит к выводу, что кардинальное отличие толстовского понимания пути инициации от архаико-мифологических и фольклорно-сказочных первообразов состоит в ее принципиально незавершенном характере. Преобразование героя у Толстого никогда не бывает однозначно-итоговым, завершиться может одна из форм или один из модусов инициации, но не сам Путь как таковой. В этом интерпретация динамики человеческой судьбы у Толстого сближается с логикой мистериальных инициаций-Посвящений. Открытый финал «Казачьих» свидетельствует об амбивалентном «единстве противоположностей» сюжета инициации Дурака в повествовании Толстого и в традиционном сказочном нарративе.

К л ю ч е в ы е с л о в а :
повести; архетипы;
дураки; сюжет инициации; литературные сюжеты; русская литература; литературное творчество; русские писатели.

Ibatullina G. M.
Ogorodova V. V.
Sterlitamak, Russia

THE PLOT OF THE FOOL'S INITIATION IN THE NOVEL BY L. N. TOLSTOY "THE COSSACKS"

Abstract. The functions of the initiation plot in the novel by L. N. Tolstoy "The Cossacks" are considered in the artistic paradigm of the archetype of the Fool – one of the key figures of a folk tale whose traits are clearly readable in the structure of the character of Dmitry Olenin. Reconstruction of a number of archetypal models in the character's life and spiritual biography reveals symbolic parallels with traditional fairy tale motifs: the search for happiness and the "other kingdom", the story of looking for a bride, the motifs of trials and subsequent transformation, and the mythologem of the Path of life. The analysis of the artistic system of the work also allows one to see the dialogic interrelations of the initiation myth with other mythological texts: the totem myth, the felicity myth, etc. At the same time, in the logic of Olenin's fate and the vicissitudes of his path of life, we find inversions of universal mythopoetic schemes, primarily in the structure of the initiation plot itself. If the fabulous Fool (Blunderer / Simpleton as his invariants) reaches his goal, the main character of "The Cossacks", having passed a series of Initiations and having experienced spiritual renewal, in the finale of the work loses his "earthly" happiness and remains in the situation of incomplete personal development. The study leads to the conclusion that the fundamental difference between Tolstoy's understanding of the path of initiation and the archaic-mythological and folklore fairy-tale original characters lies in the fundamentally incomplete nature of the former. The transformation of Tolstoy's character is never uniquely final; one of the forms or one of the initiation modes can be completed, but not the Path itself. In this, Tolstoy's interpretation of the dynamics of the human fate converges with the logic of the mystery Initiations. The open finale of "The Cossacks" testifies to the ambivalent "unity of opposites" of the plot of the Fool's initiation in the narrative of Tolstoy and in the traditional fairy-tale narrative.

Keywords:
novels; archetypes;
fools; initiation plot;
literary plots; Russian literature; literary activity; Russian writers.

Для цитирования: Ибатуллина, Г. М. Сюжет инициации дурака в повести Л. Н. Толстого «Казачьи» / Г. М. Ибатуллина, В. В. Огородова // Филологический класс. – 2019. – № 2 (56). – С. 149–156. DOI 10.26170/FK19-02-20.

For citation: Ibatullina, G. M. The Plot of the Fool's Initiation in the Novel by L. N. Tolstoy "The Cossacks" / G. M. Ibatullina, V. V. Ogorodova // Philological Class. – 2019. – № 2 (56). – P. 149–156. DOI 10.26170/FK19-02-20.

В современном толстоведении с его активным интересом к проблемам мифопоэтики и фольклора (см., например: [Кирсанов 1998; Масолова 2012; Панова 2008; Полтавец 2006]) повесть «Казачьи» стоит несколько особняком: несмотря на ее явный этнокультурный колорит, фольклорно-мифологические принципы

изображения в произведении исследованы далеко не исчерпывающим образом, публикации, посвященные данной проблематике немногочисленны, среди наиболее известных можно назвать разделы в монографиях К. А. Нагиной [Нагина 2012] и С. М. Телегина [Телегин 2011]. Между тем подобный подход можно считать одним из самых продуктивных для интерпретации этого толстовского шедевра.

На наш взгляд, поэтика повести организована системой мифологизированных моделей реальности, существующих в отношениях диалогических взаимоотражений и взаиморефлексий. Здесь на равных правах функционируют образно-смысловые парадигмы ряда мифологизированных форм мировосприятия: архаических, представленных, например, тотемным мифом; фольклорных, – отраженных через архетипические модели народной сказки; литературных и историко-культурных – известных литературных образов и сюжетов, историко-культурных реалий, приобретающих в общекультурологических контекстах мифологизированный характер, как, например, «онегинский миф», «кавказский миф», «романтический миф» и т. д. Авторское сознание при этом не ограничено рамками данных мифов, пребывая на их границах, оно видит невозможность завершить или ограничить живую реальность какой-либо инвариантной ее моделью; это видение он открывает и читателю, а для героя путь к подобному мировосприятию становится сюжетом его судьбы. Некоторые из названных моделей уже рассматривались нами в предыдущих работах (так, о функциях тотемного мифа и отчасти об «онегинском мифе» см.: [Ибатуллина, Огородова 2018]), в данной статье мы сосредоточим внимание на архетипическом сюжете инициации (археосюжете – в терминологии В. И. Тюпы [Тюпа 1996]), имеющем базовый характер как для архаической, так и для фольклорно-литературной стадии мифологизированного мышления. Значимость мотива инициации в поэтике «Казак» вполне очевидна и уже была отмечена исследователями (см., например: [Нагина 2012: 50]), однако развернутого его анализа в литературе, посвященной повести, мы не обнаружим. Новизна заявленного в нашей работе подхода обусловлена и тем, что сюжет инициации рассматривается здесь в контексте парадигмы архетипа Дурака (Простака / Глупца как его инвариантов) – одного из ключевых героев народной сказки, черты которого явственно прочитываются в структуре образа Дмитрия Оленина.

Ряд универсальных мифопоэтических схем и архетипических моделей, связанных с волшебной сказкой, обнаруживается уже в первых эпизодах «Казак» и легко поддается художественно-смысловой реконструкции на уровне сюжета и системы образов. Аллюзийные отсылки к нарративным клише сказки звучат в изображении трех друзей, один из которых (и именно «третий» – так сначала именуется повествователь Дмитрия Оленина) собирается в путь: «Из соседней светлой комнатки слышатся голоса *трех* ужинающих *молодых людей*. Они сидят в комнате около стола, на котором стоят остатки ужина и вина. *Один*, маленький, чистенький, худой и дурной, сидит и смотрит на отъезжающего добрыми, усталыми глазами. *Другой*, вы-

сокий, лежит подле уставленного пустыми бутылками стола и играет ключиком часов. *Третий*, в новеньком полушубке, ходит по комнате и, изредка останавливаясь, щелкает миндаль в довольно толстых и сильных, но с отчищенными ногтями пальцев, и все чему-то улыбается; глаза и лицо его горят. Он говорит с жаром и с жестами; но видно, что он не находит слов, и все слова, которые ему приходят, кажутся недостаточными, чтобы выразить всё, что подступило ему к сердцу. Он беспрестанно улыбается» [Толстой 1936: 3–4]¹. В соответствии со сказочной традицией два периферийных персонажа здесь и далее в повествовании остаются безымянными: хотя беседа друзей длится довольно долго, и повествователь добросовестно излагает ее содержание, он как будто намеренно избегает номинации провожающих Оленина молодых людей, подчеркнуто используя перифразы: «маленький и дурной»; «лежавший на диване и игравший ключиком часов»; «высокий» и др.; «третий» же, главный герой, получает имя (ср.: «существенно противопоставление И. Д. [Ивана Дурака] его старшим братьям (*чаще всего выступающим без имён*)» [Иванов, Топоров 1990: 226]).

В процитированном фрагменте текста и в первой главе повести в целом диалогически пересекаются мотивы, характерные для фольклорной персонажной триады – трех братьев, младший из которых выглядит на фоне других, более уверенных и состоятельных, неполноценным, неразумным или, более того, простаком, глупцом, дураком. Косвенные характеристики двух друзей Оленина позволяют видеть в них явственные проекции сказочных «старших братьев», образы которых афористично-завершено репрезентированы П. П. Ершовым в «Коньке-горбунке»: «Старший умный был детина, // Средний сын и так и сяк, // Младший вовсе был дурак». Аллюзийные отсылки к образу фольклорного Дурака достаточно прозрачны в описании речевого поведения «третьего», Оленина: с одной стороны, будучи в роли Глупца, он как будто не вполне владеет связной речью: «он не находит слов, и все слова, которые ему приходят, кажутся недостаточными, чтобы выразить всё...» [Толстой 1936: 3–4]; с другой – он среди трех друзей самый «говорящий», именно он раздражается пространными монологами, пытается растолковать провожающим свои мотивы, решения, поступки и их перспективы и натываясь при этом на непонимание: «И. Д. единственный из братьев, кто *говорит* в сказке (двое других всегда молчат), при этом предсказывает будущее, толкует то, что непонятно другим; его предсказания и толкования не принимаются окружающими, потому что они неожиданны, парадоксальны и всегда направлены против «здорового смысла» (как и его поступки)» [Иванов, Топоров 1990: 226]. Проявлен в тексте Толстого и мотив бедности или нищеты младшего брата Дурака в сравнении с «умными» старшими братьями: Оленин, в отличие от друзей, отягощен большим количеством долгов, из которых не знает, как выбраться.

Следует отметить, что толстовский текст не является, конечно, прямым «клоном» сказочного, что от-

¹ Курсивы здесь и далее принадлежат авторам статьи, жирный шрифт – цитируемым авторам.

ражено, например, в инверсии некоторых сказочных мотивов. «Маленьким и дурным» (этот оборот повторяется неоднократно, провоцируя смысловые аллюзии со сказкой: «маленьким и дурным» = младшим и дураком) назван здесь персонаж, имеющий статус «среднего сына»: это он вступает в диалог с Олениным, в то время как «высокий», «старший» и «умный», говоря словами Пушкина, умеет «с ученым видом знатока // хранить молчанье в важном споре» [Пушкин 1981: 8], но вместе с тем берет на себя и ответственность за долг Оленина после прощального ужина. Во взаимопроекциях изображенных Толстым персонажей угадывается еще ряд микрометаморфоз и инверсий сказочных клише, обуславливающих рефлексивно-диалогическую дистанцию¹ со сказкой, однако детально на них останавливаться в рамках данной статьи мы не будем и обратимся к непосредственному анализу архетипических мотивов «младшего сына» и Глупца / Дурака, отчетливо высвечивающихся в логике изображения Дмитрия Оленина. Сделаем оговорку, что образ главного героя повести не исчерпывается этими моделями; так, не менее значим в структуре личности героя и сказочный архетип благородного «царского сына», и некоторые другие мотивы – фольклорно-мифологические и литературные (выше мы уже упоминали о тотемном, онегинском и романтическом мифах), однако развернутое исследование всех составляющих образа Оленина не входит сейчас в наши задачи. Отметим лишь, что все мифологизированные модели в структуре личности героя, в том числе и литературно-культурологические первообразы («онегинский миф», миф «лишнего человека», «романтический миф»), так же, как и упомянутые выше сюжетно-архетипические модели, существуют в отношениях рефлексивно-диалогических взаимоотношений, в ситуации художественной рефлексии, одним из проявлений которой стали, например, показанные выше диалогические взаимопроекции толстовского текста с текстом сказки.

Уже из первых характеристик мы узнаем, что герой Толстого, как и архетипический «младший сын», молод, чист душой, во многом простодушен и наивен, искренен в отношениях с людьми. Вместе с тем, подобно сказочным Дуракам / Глупцам / Простакам, он нередко легкомыслен, празден, совершает порой неожиданные эксцентрические поступки, лишен четких жизненных ориентиров, наделен талантами, но не способен к их полноценной реализации. С фольклорными первообразами его роднит также отчужденность от своей среды, невозможность органичной социализации;

«глупость» его проявляется и в отсутствии прагматично-конкретных целей, в непонимании самого себя, неспособности к самоопределению. В тексте произведения мотивы молодости и ряд черт, характерных для фольклорного Дурака, неоднократно и акцентированно проявляются на уровне словесно-речевых характеристик. «Оленин был юноша, нигде не кончивший курса, нигде не служивший, ...промотавший половину своего состояния и до двадцати четырех лет еще не избравший себе никакой карьеры и *никогда ничего не делавший*. Он был то, что называется «молодой человек» в московском обществе» [Толстой 1936: 7]. Ср.: «он (Дурак – Г.И., В.О.) последний, третий, самый младший брат, чаще всего устраненный от каких-либо «полезных» дел. <...> И. Д. или ничего не делает, или делает заведомо бесполезные, бессмысленные (иногда антиэстетические, эпатажные, эпатирующие других) вещи» [Иванов, Топоров 1990: 226]; Дурак «совершает все невпопад и не как все люди, вопреки здравому смыслу и элементарному пониманию практической жизни» [Синявский 2001: 17]. Заметим, что поездка Оленина на Кавказ с точки зрения окружающих, в том числе и его друзей, действительно почти бессмысленна и достаточно «эпатажна»: «Но что за охота ехать на Кавказ и юнкером? Я бы полтинника не взял» [Толстой 1936: 6], – говорит персонаж, обозначенный повествователем как «высокий» и по сути приравненный к «умному» старшему брату сказки.

Оленина в его московской жизни отличали не только видимая праздность и беззаботность, в общем типичные для светской молодежи, но также и отсутствие прагматизма. Подобно сказочному Простаку, он весьма далек от какого-либо расчета, меркантильности и даже элементарных проявлений житейской рассудочности, причем не только в материальном, но и в душевном плане, характерный здесь пример – ситуация с несостоявшейся женитьбой. Вспомним, что в некоторых вариантах сказок Дурак настолько глуп, что отказывается жениться даже на Царевне. Так и Оленин, по мнению друзей, отказывается от своего счастья: в него влюблена богатая молодая девушка, на чувства которой он пытается отвечать, но он все же разрывает с ней отношения, несмотря на то, что женитьба могла бы избавить его от долгов. Его бескорыстие окружающими воспринимается как наивность, странность или непрактичность, однако он слишком честен, чтобы обманывать и себя, и девушку иллюзией подлинной любви: «А поверишь ли, из всех *глупостей и гадостей*, которых я много успел наделать в жизни, это одна, в которой я не раскаиваюсь и не могу раскаиваться. Ни сначала, ни после я не лгал ни перед собой, ни перед нею» [Толстой 1936: 4]. Вместе с тем фольклорный Простак амбивалентен в отношении женитьбы: существуют противоположные вышеназванному сюжетные варианты, где он, напротив, настолько глуп, что пытается жениться на Царевне. Подобную амбивалентность мы видим и в герое Толстого: отказываясь от богатой невесты, он, с другой стороны, мечтает о настоящей «сказочной» любви и идеальной женщине, образ которой мерещится ему уже по дороге на Кавказ.

Как сказочный Дурак, Дмитрий Оленин абсолютно свободен и не скован никакими условностями:

¹ Понятие рефлексии в контексте нашего исследования предполагает особое содержание, более широкое, чем принято в современной психологии: это не только субъектно-психологические акты, но любые процессы образно-смысловых взаимоотношений – внутрисубъектные, межсубъектные, субъектно-объектные, в том числе и между такими феноменами, как художественный образ, жанр, сюжет, стиль. Именно в данной интерпретации термин «рефлексия» и его производные, как, например, определение «рефлексивно-диалогические отношения», употребляются нами здесь и в ряде предшествующих работ, см., например: [Ибатуллина 2011]. Поэтому используемое в статье прилагательное «рефлексивный» отлично по форме и семантике от прилагательного с другой принятой формой написания – «рефлексивный»: говоря о рефлексивных актах, как правило, подразумевают прежде всего личностные субъектно-психологические акты рефлексии.

сравним толстовские характеристики с ключевыми чертами фольклорного персонажа в интерпретации А. Д. Синявского. Исследователь отмечает: «Дурак не доверяет – ни разуму, ни органам чувств, ни жизненному опыту, ни наставлениям старших. Зато Дурак, как никто другой, доверяет Высшей силе. Он ей – открыт. <...> Он повинуется первой пришедшей в голову (безумной) мысли и идет по совершенно неизвестному направлению, наобум» [Синявский 2001: 19]. У Толстого: «Для него не было никаких ни физических, ни моральных оков; он все мог сделать, и ничего ему не нужно было, и ничто его не связывало. У него не было ни семьи, ни отечества, ни веры, ни нужды. Он ни во что не верил и ничего не признавал. Но, не признавая ничего, он не только не был мрачным, скукающим и резонирующим юношей, а, напротив, увлекался постоянно. <...> Оленин слишком сильно сознавал в себе присутствие этого всемогущего Бога молодости, эту способность превратиться в одно желание, в одну мысль, способность захотеть и сделать, способность броситься головой вниз в бездонную пропасть, не зная за что, не зная зачем» [Толстой 1936: 7–8]. В соответствии с логикой своего первообраза герой Толстого в московской бытности наделал «много глупостей...» [Толстой 1936: 10]. «Много глупостей» – это и долги портному, и позорный проигрыш г. Васильеву в карты в клубе, и униженные напрасные просьбы играть еще... Кроме того, он должен и Морелю, и Шевалье, и князю Д*** из-за попойки с цыганами, где никто не выпил больше него, и где он сумел выучить цыган новой песне (см.: [Толстой 1936: 10]). Комментируя выделенные фразы, отметим, что фольклорный Дурак не только «ведет беспутный образ жизни, пропадая по кабакам» [Иванов, Топоров 1990: 226], но и «является поэтом и музыкантом; в сказках подчеркивается его пение, его умение играть на чудесной дудочке или гусях-самогудах, заставляющих плясать стадо» [Там же].

Интуитивно чувствуя «фальшь» (Л. Н. Толстой) своей московской жизни, подобно фольклорному персонажу, Оленин почти «наобум» отправляется в далекий путь, оказываясь в ситуации, обнаруживающей параллели с традиционно-сказочными мотивами двоякого рода. Во-первых, герой уходит из «родного дома» в неведомый мир «счастья пытаться»: «...теперь, с выездом его из Москвы, начинается новая жизнь, в которой уже не будет больше тех ошибок, не будет раскаяния, а наверное будет одно счастье» [Толстой 1936: 8]. Телеологически он это счастье определить не может, оно существует для него, как и для героя народной сказки, в виде своеобразной обобщенной фелицитарной мифологемы. Дальнейшее развитие действия демонстрирует, что жизненный и духовный путь Оленина – это не столько поиск конкретно-определенного счастья, сколько поиск определения самого счастья, его сути и смысла.

Во-вторых, изначальная неопределенность побудительных мотивов и целей поездки Оленина – как для окружающих, так и для него самого – актуализирует в символических контекстах произведения традиционную, в том числе и для сказок о Дураках, сюжетную ситуацию: «поди туда – не знаю, куда, принеси то – не знаю, что». Герой Толстого едет не столько на реальный Кавказ, сколько в буквальном смысле в поисках неведомого «сказочного счастья» и, говоря словами

Е. Н. Трубецкого, сказочного «иног царства» [Трубецкой 1990]. Движут им не разумно-осознанные мотивы, а внутренние, во многом иррациональные импульсы: с одной стороны, «смутные видения», «неясные мечты и дремоты по вечерам» [Толстой 1936: 12], с другой – уже упомянутая «способность захотеть и сделать, способность броситься головой вниз в бездонную пропасть, не зная за что, не зная зачем» [Толстой 1936: 8]. «Открытость Дурака, – пишет А. Д. Синявский, – проявляется в том, например, что, отправляясь в путь, он сам не знает, куда идет. А идет – „куда глаза глядят“, „куда ноги несут“ <...> И только этот бессмысленный путь оказывается – спасительным» [Синявский 2001: 19]. Толстовский герой так же инстинктивно, сверхлогически ищет тех путей спасения, которые в нравственно-психологических контекстах произведения интерпретируются как пути духовного взросления и личностного становления, а на уровне символично-мифологического подтекста повести по сути оказываются для него путями инициации. Сюжет инициации реализуется Толстым в «Кзаках» многовекторно и представлен в виде парадигмы инвариантных сюжетно-смысловых коллизий, существующих в отношениях диалогических взаимоотношений. С точки зрения нравственно-психологического и духовного содержания Путь Оленина эксплицируется одновременно как возрастная и социальная инициация (из инфантильного юноши он превращается в Воина и Охотника); гендерная и эротологическая (встреча с Женщиной и Любовью); «фронтирная» и «имагологическая» (герой неоднократно пересекает границы своего Я и судьбы, открывая при этом образы Другого, Инакового – в себе, в окружающих людях, в жизни в целом); тотемная инициация (встреча с Тотемом / Оленем, кардинально преображающая его сознание); фелицитарная (поиск Счастья и его истинного смысла). В культурно-типологических аспектах логика судьбы Оленина может быть описана в контекстах и на языке архаико-мифологической, фольклорно-сказочной и мистериальной инициации. Архетипический сюжет инициации Дурака в рамках обозначенной многомодусной сюжетной парадигмы повести, на наш взгляд, можно считать инвариантной доминантой, интегрирующей разновекторные коллизии в художественное единство и целостность. Не случайно А. Д. Синявский утверждает, что «в широком смысле слова всякий, любой герой волшебной сказки это где-то, в принципе, Дурак» [Синявский 2001: 20].

Действительно, именно мифологема Дурака обладает особым универсально-обобщающим содержанием, являясь специфическим смысловым центром в парадигме инвариантных моделей личности, включающей в себя не только такие первообразы, как Шут, Трикстер, Чудак, Бродяга, Юродивый и т. п., но и, что может показаться парадоксальным на первый взгляд, их антиподы – Мудрец / Философ, Странник / Паломник и даже Мист / Маг / Жрец¹. Последние, как и Дурак,

¹ Ср.: «...он [Иван Дурак] воплощает первую (по Ж. Дюмезилю) магико-юридическую функцию, связанную не столько с делом, сколько со словом, с жреческими обязанностями» [Иванов, Топоров 1990: 226]. Заметим, что связь Оленина со словом проявлена также и в том, что он пишет пространные письма-исповеди своим москов-

достигают просветления благодаря отказу «от деятельности контролирующего рассудка, мешающей постижению высшей истины. Эта истина (или реальность) является и открывается человеку сама в тот счастливый момент, когда сознание как бы отключено и душа пребывает в особом состоянии – восприимчивой пассивности» [Синяевский 2001: 19]. По сути, об универсальном характере архетипа Дурака говорят В. В. Иванов и В. Н. Топоров, когда пишут: «Несмотря на сугубо бытовую окраску ряда сказок о нем, бесспорны следы важных связей И. Д. с космологической символикой, на фоне которой он сам может быть понят как своего рода «первочеловек», соотносимый с мировым деревом и его атрибутами» [Иванов, Топоров 1990: 226]. Не случайно также, что в старших арканах Таро карта «Глупец» («Шут», «Дурак», «Джокер») считается либо нулевой (открывающей колоду), либо 22-й (завершающей ее), либо вообще не имеет номера – то есть трактуется как некий базовый архетип, знаменующий одновременно и начало Пути, и его итог. В целом можно сказать, что личностные характеристики главного героя «Казачков» удивительно точно коррелируют с классическими интерпретациями данной карты Таро; в этом плане архетипическая укорененность художественного мышления Л. Н. Толстого, проявленная в том числе в поэтике «Казачков», поражает своей глубиной и органичностью.

Вернемся к анализу сюжетно-смысловых коллизий повести, связанных с первообразом Глупца / Дурака и путями его инициации. В жизненной и духовной биографии Дмитрия Оленина в изображении Толстого отчетливо прослеживается логика архетипа Пути – личностного становления героя – с его традиционными этапами: уход / изоляция (отъезд из Москвы); испытания / искушения (жизнь в станице, отношения с Марьяной, Лукашкой, дядей Ерошкой и казаками); «встреча со смертью» (это и сражения, в которых участвует Оленин, и переживаемая им «смерть» Эго в лесной встрече со своим Тотемом – Оленем); кульминационные моменты преображения¹ (любовь к Марьяне, эпифаническое откровение в лесной сцене: встреча с Оленем несет не только смерть низшего Эго в герое, но одновременно и рождение нового Я, духовную метаморфозу). В событийно-фабульной канве повести эти эпизоды вычлняются без труда, их духовные и нравственно-психологические смыслы в литературе о «Казачках» в целом описаны, поэтому в детальном их комментировании здесь нет необходимости. Отметим знаковые для нас образы и мотивы, актуализирующие в данном контексте логику фольклорных сюжетов о Дураках.

Здесь следует сказать о значимости в нарративной структуре «Казачков» самого словообраза «дурак»: в станичных эпизодах повести нельзя не заметить его повторяемости и явной частотности, прежде всего в речи дяди Ерошки. Так, на 150 страницах произведения слово «дурак» и его производные повторяются не менее 50 раз, из них почти в 70 % случаев они принадлежат на-

званному персонажу; характерно, что во многих ситуациях слово акцентировано его дублированием в речи, приведем лишь некоторые примеры: «Э, не знаешь, не знаешь порядков! Дурак! – сказал дядя Ерошка [Оленину], укоризненно качая головой» [Толстой 1936: 45]; «Зачем зверя испортил? Дурак! Дурак!» (о казаках) [Толстой 1936: 57]; «Это Лукашка джигит. Он чеченца убил; то-то и радуется. И чему радуется? Дурак, дурак!» [Толстой 1936: 59]. С одной стороны, перед нами отражение бытового бранного лексикона, с другой, в общей ассоциативно-символической структуре толстовского нарратива слово «дурак» приобретает знаковый смысл, актуализируя концептообразующий план подтекста. Здесь «дурак» – не только лексическая единица с негативной семантикой, но и манифестация концепта «дурак», «который как единица ментального лексикона раскрывает совокупность всех смыслов, характерных для русской культуры» [Черкасова 2011: 100]. Этот концепт можно считать «одним из ключевых в русской концептосфере, так как «за словом «дурак» стоит мир образов, представлений, система ценностных установок, метафор» [Там же].

Отмеченная нами частотность словоупотребления в речи дяди Ерошки не случайна: именно ему в станичной жизни Оленина принадлежит архетипическая роль Мудрого Старика, а также Проводника, обучающего и иницирующего Наставника / Учителя. Он учит Оленина искусству быть Охотником – не только в буквальном, но и в символическом смысле: дядя Ерошка – создатель собственной философии, выработанной жизненным опытом, и в основе ее – не рационально сконструированные модели реальности, а интуитивная открытость миру и его законам – видимым и понятным, и невидимым, до конца необъяснимым, но от этого не менее объективным. Внутреннее знание рождается в дяде Ерошке через непрерывное непосредственное общение с жизнью, и сама жизнь воспринимается им как непрекращающийся процесс творчества, в котором возможны как обретения, так и утраты, как откровения, так и ошибки. Понимание людской «глупости» не оборачивается в дяде Ерошке навязчивым дидактизмом, так как он понимает и другое: сокровенное знание о жизни не может быть передано одному человеку другим как рационально выстроенная модель истины, это знание может быть добыто лишь через собственный опыт. Для самоощущения героя Толстого важно, что данный процесс в принципе незавершен, как незавершимо само течение жизни, этому он инстинктивно пытается научить Оленина: быть вечным «Охотником» – охотником за истиной, растворенной в глубинах жизни².

Здесь мы подошли к одному из самых существенных принципов художественного мышления Л. Н. Толстого, коррелирующему с его философским мировоззрением и личностной позицией в отношении к миру и человеку. Известно неоднократно цитировавшееся его высказывание из письма 1857 г. к А. А. Толстой: «Чтоб

ским друзьям, рассказывая в них о перипетиях своей станичной жизни.

¹ О структуре сюжета инициации см., н-р, в уже упомянутой работе В. И. Тюпы: [Тюпа 1996].

² Разумеется, как и в случае с Олениным, образ дяди Ерошки имеет сложную внутреннюю структуру, архетипами Мудреца / Наставника и Воина / Охотника личность героя не исчерпывается, однако более развернутый анализ мифологемных составляющих этого образа не входит сейчас в наши задачи.

жить честно, надо рваться, путаться, биться, ошибаться, начинать и бросать, и опять начинать, и опять бросать, и вечно бороться и лишаться» [Толстой 1949: 231]. Представленный здесь взгляд писателя на динамику человеческой жизни определяет и логику трансформации традиционной структуры архетипа инициации во многих его произведениях, не только в анализируемых здесь «Кзаках», но, например, в «детской» трилогии, в «Войне и мире» и других. Кардинальное отличие толстовского понимания инициации от архаико-мифологических и фольклорно-сказочных первообразов состоит в ее принципиально незавершенном характере; преобразование героя у Толстого практически никогда не бывает однозначно-итоговым, завершиться может одна из форм или один из модусов инициации, но не сам Путь как таковой. В этом толстовский взгляд на динамику человеческой судьбы сближается с логикой мистериальных инициаций-Посвящений.

В основе любого мистериального действия лежит событийно-смысловая схема обряда инициации, однако в отличие от последнего в мистериальном сюжете на первом плане оказывается не событие как результат, а событие как процесс, то есть мистерию интересует не только конечный итог инициации, но в первую очередь сам путь инициации, и особенно – драматизм этого пути, каждого его этапа¹. В романе «Война и мир» динамическая текучесть, «диалектика судьбы» в духовных биографиях Андрея Болконского и Пьера Безухова становится основой сюжетов многоэтапных, пролонгированных мистериальных инициаций, переживаемых героями. Если герой архаического мифа и волшебной сказки, пройдя инициацию, преодолев «огонь, воду и медные трубы», женившись на царевне, завершает тем самым свой путь, то в изображении Толстого путь духовных Посвящений всегда имеет трансфинитную природу, поскольку Истина, Счастье или Смысл жизни не являются конечными продуктами Посвящения. Посвящение – это «становящееся становление» и его результатом может быть только открытие человеческим сознанием бесконечной перспективы самого Пути, открытие неисчерпаемой многомерности Истины, Счастья и Смысла. В данном контексте становится очевидным, почему «Кзаки» даже на фабульном уровне начинаются и заканчиваются хронотопом дороги, а сам Оленин по сути оказывается вечным Странником.

При этом герой успешно проходит необходимые «промежуточные» этапы инициаций, о которых мы уже говорили выше. Характерно, что в перипетиях его пути мы вновь обнаруживаем инверсии традиционных сказочных мотивов. Одним из кульминационных моментов инициации Оленина является, безусловно, эпизод оленьей охоты: здесь Оленин благодаря теургическим метаморфозам обретает, казалось бы, устойчивую духовную опору, однако для Толстого эта опора – следующая точка отсчета на пути, поэтому

сюжет преобразования героя в лесном эпизоде заканчивается не только однозначно ясным просветлением, но и несколько парадоксальными в данном контексте мотивами блужданий, мало соотносимыми с ритуальной мифологической и фольклорной логикой. Героя мифа после пройденной инициации ждет возвращение в реальный мир, как правило, без особых препятствий, в отличие от начального этапа пути. Оленин же, возвращаясь из символического хтонического иномира, репрезентантом которого становится здесь «Лес», заблудился по дороге домой, а не из дома, как герой сказки. В изображении Толстого он оказался в эпицентре сферы Хаоса не в апогее инициации, а, по сути, на выходе из нее, в фазе «возвращения». Выбраться из леса ему помогает «ариаднина нить» ручья – метафора текучести жизни: «...Покружившись довольно долго, он выбрался на канаву, по которой текла песчаная, холодная вода из Терека, и, чтобы больше не плутать, решил пойти по ней. Он шел, *сам не зная, куда выведет его канаву*» [Толстой 1936: 78]. О незавершенности состоявшегося «обращения» Оленина свидетельствует еще одна деталь: уже выбравшись из лесного иномира, в отличие от сказочного героя, он попадает все же не домой, а совершенно неожиданно для себя – в новое «иное» пространство, на казачий кордон.

Логика ритуальных инверсий этим эпизодом не ограничивается, более того, в последующих сценах она также достигает своего рода апогея. Фольклорный Дурак «с помощью волшебных средств и особенно благодаря своему «неуму»... успешно проходит все испытания и достигает высших ценностей: он побеждает противника, женится на царской дочери, получает и богатство, и славу...» [Иванов, Топоров 1990: 226], в том числе, добавим, нередко получает он и коня. Оленин у Толстого, пройдя тотемное испытание в лесу, напротив, в наивно-эйфорическом порыве неопита, открывшего для себя новый путь, отдает коня и «царевну», великодушно решив уступить «противнику» и подарить их Лукашке. В глазах самого Лукашки и других казаков он при этом действительно выглядит почти Дураком: в его бескорыстие никто не верит и понять его поступков не может. Если для сказки важно, чтобы герой из Дурака стал «Царевичем», то для Толстого смысл мистериальной инициации героя Дурака в том, чтобы вернуться к своей истинной сокровенной сути и остаться верным ей. Когда Оленин решил «пожертвовать» своей любовью и «отдать» Марьяну Лукашке, судьба пошла ему навстречу, как и сказочному Дураку, открыв пути соединения с «царевной». Когда же Оленин пережил еще одну инициацию-метаморфозу – испытание земной любовью, – изменив свое представление о счастье (счастье не в самопожертвовании, а в любви к Марьяне и союзе с ней), путь к «царевне» оказался роковым образом закрыт и брак с Марьяной невозможен. В финале герой Толстого, на первый взгляд, потерпел неудачу, утратив и свою «дурацкую» наивность / бескорыстие, и потеряв «царевну». Однако в действительности художественная мысль Толстого здесь амбивалентна и не приводит к однозначным решениям. Сказочный свадебный пир и женитьба на «царевне» не состоялись, но ведь «счастье», в поисках которого Оленин уехал из Москвы, изначально и не мыслилось им именно в браке.

¹ Мистерия – всегда драма становления, в том числе индивидуального становления личности и судьбы. Здесь «...всякое событие, взятое в своей повседневной действительности, одновременно оказывается звеном всемирно-исторической цепи, где все звенья сопряжены одно с другим и потому должны быть поняты как ежечасные, каждовременные, или как сверхвременные», – пишет Э. Ауэрбах [Ауэрбах 1976: 166].

Он искал в первую очередь любви – и нашел ее, причем обрел любовь взаимную и той действительно сказочной глубины и силы, о которой не помышлял в своих дорожных романтически-шаблонных мечтаниях о «кавказской красавице».

Сказкой счастье мыслится однозначно – как самоутверждение героя, его самореализация и жизненное благополучие. В логике изображения Толстого важно прежде всего, что в процессе фелицитарной инициации – фелицитарного самоосознания – герой проходит ряд этапов, каждый из которых становится моментом постепенного его освобождения от власти замкнутых фелицитарных мифологем, от любых создаваемых человеком мифов о завершенном «финишном» счастье, открывающем дверь в «никуда» сказочного хэппи-энда и закрывающем путь к непрерывному обновлению и перерождению.

Поэтому закономерно, что сюжет судьбы Оленина развивается по логике пролонгированной мистериальной инициации: герою предстоят новые точки выбора, новые уроки и судьбоносные ситуации. В финале повести он вновь оказывается в положении сказочного Глупца / Простака, продолжающего свой путь испытаний – Посвящений: нарративным знаком ситуации можно считать и то, что в последней главе произведения словообраз «дурак» достигает одной из частотных кульминаций. В речи дяди Ерошки, в том числе в сцене прощания с Олениным, слово повторяется семь раз; помимо последней главы подобная частотность обнаруживается лишь в пятнадцатой главе, представляющей собой своеобразную исповедь Ерошки, где отражены глубинные основы его миропонимания, по смыслу своему противопоставленные «дурости» (см., например, уже цитированную выше его фразу: «Он чеченца убил; то-то и радуется. И чему радуется? Дурак, дурак!» [Толстой 1936: 71]). Как мы уже отмечали, в речи Ерошки слово «дурак» наделено, конечно, в первую очередь не фольклорной семантикой, это скорее «дурак полный», нежели «дурак фольклорный» [Черкасова 2011], но общие ассоциативно-символические контексты произведения «сигнализируют» читательскому восприятию о потенциальных фольклорных коннотациях словообраза. Характерно также, что в сцене прощания с Олениным в сорок второй главе повести дядя Ерошка не только в очередной раз амбивалентно номинирует его: «дурак» – «отец мой», – но и прямо советует Оле-

нину «быть умней»: «Так разве прощаются? Дурак, дурак! – заговорил он» [Толстой 1936: 161]; «Ну, прощай, отец мой, – говорил дядя Ерошка. – Пойдешь в поход, будь умней, меня, старика, послушай» [Толстой 1936: 146]. И хотя речь идет об «умном» поведении в набегах и вылазках, в нарративно-символическом подтексте произведения смысл фразы дяди Ерошки прочитывается и как совет Мудрого Старца Дураку, актуализирующий семантику оппозиции Дурак – Мудрец. Вместе с тем Ерошка с самого начала признавал и признает особый личностный статус Оленина – не только как Дурака, но и как Царевича, – о чем и свидетельствует символическая семантика привычного для персонажа, чисто идиоматического, на первый взгляд, обращения «отец мой».

Итак, повесть Толстого заканчивается открытым финалом – там, где сказка продолжала бы повествование, – и здесь мы видим амбивалентное «единство противоположностей» данных двух нарративов: завершена инициация (в определенных своих модусах), но не завершена история героя, поскольку жизнь, по Толстому, – это ряд продолжающихся и повторяющихся на новом уровне сознания витков инициаций, имеющих к тому же свои собственные ответвления-модусы (гендерные, фелицитарные, эротологические, нравственные, духовные и т. д.). Герой «Казаков» остается так же парадоксально – амбивалентно верен своей изначальной природе – первообразу Дурака: он потерял «царевну», но он по-прежнему свободен, открыт Пути и готов к новым урокам судьбы. Ведь и сказочный герой решает не одну загадку и выполняет не одно задание, прежде чем достичь своего финального счастья; традиционный рефрен «скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается» имеет в данном контексте вполне осознанный знаковый смысл. Пройденные же в станичной жизни витки инициаций не были для Оленина бесплодными: он достиг определенной стадии духовного «взросления» и «самостоянья», нового уровня бытийного самоопределения на пути к целостности и духовной самодостаточности.

¹ Топологию подобного паттерна судьбы можно представить в виде восходящей спирали с фрактальной структурой: каждый виток инициации и все его модусные ответвления имеют ту же логику восхождения, что и спираль в целом.

ЛИТЕРАТУРА

- Ауэрбах Э. Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. – М.: Прогресс, 1976. – 556 с.
- Ибатуллина Г. М., Огородова В. В. Тотемный миф в повести Л.Н. Толстого «Казаки» // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. – 2018. – № 3. – Т. 28. – С. 335–347.
- Ибатуллина Г. М. «Магический кристалл»: рефлексия в поэтике художественного текста. – Саарбрюккен: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011. – 450 с.
- Иванов В. В., Топоров В. Н. Иван дурак // Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 225–226.
- Кирсанов Н. О. Мифологические основы поэтики Л.Н. Толстого: дис. ... канд. филол. наук. – Томск: ТГУ, 1998. – 158 с.
- Масолова Е. А. Мифопоэтическая образность романа Л.Н. Толстого «Воскресение» // Культура и текст. – 2012. – № 1 (13). – С. 62–72.
- Нагина К. А. Пространственные универсалии и характерологические коллизии в творчестве Л. Толстого. – Воронеж: ООО ИПЦ «Научная книга», 2012. – 443 с.
- Панова О. Б. Язык символов эпоса Л.Н. Толстого. Символ ребёнка // Язык и культура. – 2008. – № 2. – С. 33–43.
- Полтавец Е. Ю. Основные мифопоэтические концепты «Войны и мира» Л. Н. Толстого в свете мотивного анализа: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2006. – 198 с.

- Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 томах. Т. IV / ред. тома Е. Н. Махоткина. – М.: Правда, 1981. – 432 с.
- Синявский А. Д. Иван-дурак: Очерк русской народной веры. – М.: Аграф, 2001. – 464 с.
- Телегин С. М. Мифологемы – семена образов («Казак» Л.Н. Толстого) // Телегин С. М. Литература и мифологическая революция. – Саарбрюккен: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011. – 592 с.
- Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. / под общ. ред. В. Г. Черткова. – М.: Художественная литература, 1936. – Т. 6. – 316 с.
- Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. / под общ. ред. В. Г. Черткова. – М.: Художественная литература, 1949. – Т. 60. – 565 с.
- Трубецкой Е. Н. Иное царство и его искатели в русской народной сказке // Литературная учёба. – 1990. – № 2. – С. 100–118.
- Тюпа В. И. Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: от сюжета к мотиву. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 1996. – С. 16–23.
- Черкасова М. Н. Дурак фольклорный vs «дурак полный»: к интерпретации оскорбления // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова. Серия «Филологические науки». – 2011. – № 2. – С. 98–108.

REFERENCES

- Auerbakh, E. (1976). *Mimesis: Izobrazhenie deystvitel'nosti v zapadnoevropeyskoy literature*. [Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature]. Moscow, Progress. 556 p.
- Cherkasova, M. N. (2011). *Durak fol'klorny vs «durak polnyy»: k interpretatsii oskorbleniya*. [Fool Folklore vs “Fool Full”: to the Interpretation of Insult]. In *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta im. M.A. Sholokhova. Seriya «Filologicheskie nauki»*. No. 2, pp. 98–108.
- Ibatullina, G. M. (2011). «Magicheskiy kristal»: refleksiya v poetike khudozhestvennogo teksta. [“Magic Crystal”: Reflection in the Poetics of Artistic Text]. Saarbrücken, LAP LAMBERT Academic Publishing. 450 p.
- Ibatullina, G. M., Ogorodova, V. V. (2018). Totemnyy mif v povesti L.N. Tolstogo «Kazaki». [Totem Myth in the Novel by L.N. Tolstoy “The Cossacks”]. In *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya Istoriya i filologiya*. No. 3. Vol. 28, pp. 335–347.
- Ivanov, V. V., Toporov, V. N. (1990). *Ivan durak*. [Ivan the Fool]. In *Mifologicheskij slovar`*. Moscow, Sovetskaya e`nciklopediya, pp. 225–226.
- Kirsanov, N. O. (1998). *Mifologicheskie osnovy poetiki L.N. Tolstogo*. [The Mythological Foundations of the Poetics of L.N. Tolstoy]. Dis. ... kand. filol. nauk. Tomsk, TGU. 158 p.
- Masolova, E. A. (2012). *Mifopoeticheskaya obraznost' romana L.N. Tolstogo «Voskreseniye»*. [Mythopoetic Imagery in “Resurrection” by Leo Tolstoy]. In *Kul'tura i tekst*. No. 1 (13), pp. 62–72.
- Nagina, K. A. (2012). *Prostranstvennye universalii i kharakterologicheskie kollizii v tvorchestve L. Tolstogo*. [Spatial Universals and Characterological Collisions in the Works of L. Tolstoy]. Voronezh, ООО IPCz «Nauchnaya kniga». 443 p.
- Panova, O. B. (2008). *Yazyk simvolov eposa L.N. Tolstogo. Simvol rebenka*. [The Symbolic Language of L.N. Tolstoy's Epos. The Symbol of a Child]. In *Yazyk i kul'tura*. No. 2, pp. 33–43.
- Poltavets, E. Yu. (2006). *Osnovnye mifopoeticheskie kontsepty «Voyny i mira» L.N. Tolstogo v svete motivnogo analiza*. [The Main Mythopoetic Concepts of “War and Peace” by L.N. Tolstoy in the Light of Motivational Analysis]. Dis. ... kand. filol. nauk. Moscow. 198 p.
- Pushkin, A. S. (1981). *Evgeniy Onegin*. [Eugene Onegin]. In Pushkin, A. S. *Sobranie sochineniy: v 10 tomakh*. Vol. IV, ed. by E. N. Makhotkina. Moscow, Pravda. 432 p.
- Sinyavskiy, A. D. (2001). *Ivan-durak: Ocherk russkoy narodnoy very*. [Ivan the Fool: Russian Folk Belief: A Cultural History (New Russian Writing)]. Moscow, Agraf. 464 p.
- Telegin, S. M. (2011). *Mifologemy – semena obrazov («Kazaki» L.N. Tolstogo)*. [Mythologems – seeds of images (“The Cossacks” by L.N. Tolstoy)]. In Telegin, S. M. *Literatura i mifologicheskaya revolyutsiya*. Saarbrücken, LAP LAMBERT Academic Publishing. 592 p.
- Tolstoy, L. N. (1936). *Polnoe sobranie sochineniy: v 90 t.* [Full Composition of Writings. In 90 v.]. Vol. 6. Moscow, Khudozhestvennaya literatura. 316 p.
- Tolstoy, L. N. (1949). *Polnoe sobranie sochineniy: v 90 t.* [Full Composition of Writings. In 90 v.]. Vol. 60. Moscow, Khudozhestvennaya literatura. 565 p.
- Trubetskoy, E. N. (1990). *Inoe tsarstvo i ego iskateli v russkoy narodnoy skazke*. [Another Kingdom and its Seekers in the Russian Folk Tale]. In *Literaturnaya ucheba*. No. 2, pp. 100–118.
- Tyupa, V. I. (1996). *Fazy mirovogo arkhleosyuzheta kak istoricheskoe yadro slovarya motivov*. [Phase World Archaeo Plot as the Historic Core Vocabulary of Motives]. In *Materialy k «Slovaryu syuzhetov i motivov russkoy literatury»: ot syuzheta k motive*. Novosibirsk, SO RAN, pp. 16–23.

Данные об авторах

Ибатуллина Гузель Мртазовна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Стерлитамакский филиал государственного образовательного учреждения высшего образования «Башкирский государственный университет» (Стерлитамак).

Адрес: 453103, Россия, г. Стерлитамак, пр. Ленина, 49.
E-mail: guzel-anna@yandex.ru.

Огородова Вероника Владимировна – аспирант, Стерлитамакский филиал государственного образовательного учреждения высшего образования «Башкирский государственный университет» (Стерлитамак).

Адрес: 453103, Россия, г. Стерлитамак, пр. Ленина, 49.
E-mail: vogorodova@mail.ru.

Author's information

Ibatullina Guzel' Mrtazovna – Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of Russian and Foreign Literature, Bashkir State University – Sterlitamak Branch (Sterlitamak).

Ogorodova Veronika Vladimirovna – Postgraduate Student, Bashkir State University – Sterlitamak Branch (Sterlitamak).