

ТРАЕКТОРИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА XIX–XX ВЕКОВ



УДК 821.161.1-32(Толстой Л. Н.). DOI 10.26170/FK20-04-12. ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,444.
ГРНТИ 17.07.29. Код ВАК 10.01.01; 10.01.08

МИСТЕРИЯ ДИОНИСА В РАССКАЗЕ Л. Н. ТОЛСТОГО «ЛЮЦЕРН»

Ибатуллина Г. М.

Стерлитамакский филиал Башкирского государственного университета (Стерлитамак, Россия).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9016-760X>

А н н о т а ц и я. В статье впервые рассматриваются сюжетобразующие функции мифологемы Диониса в рассказе Л. Н. Толстого «Люцерн». Интерпретация образно-смысловых контекстов дионисийской мистерии в произведении опирается на методологические принципы мифопоэтического, структурно-семантического, системно-функционального анализа текста.

Дионисийский архетип является одной из значимых смысловых доминант в мифологизированной парадигме образа бродячего музыканта, играющего ключевую роль в сюжете мистериального посвящения, переживаемого князем Нехлюдовым. Нехлюдов представлен изначально как личность, нуждающаяся в духовном обновлении, поскольку оказался в плену диссонансов и противоречий, порожденных и собственным рефлектирующим сознанием, и искаженными формами рационально-аполлонических ориентаций современной цивилизации. Встреча со странствующим певцом пробуждает в нем дионисийские стихии сверхлогического мирознания, дающие возможность ощущать «беспричинную радость жизни», преодолевая экзистенциальные и социальные дихотомии. В отличие от традиционных мистериальных сюжетов, преобразование героя в рассказе Толстого не завершается первым посвящением. Нехлюдов, благодаря музыканту, трижды переживает духовное освобождение, открывая в себе дионисийскую способность принять и благословить мир не только в его красоте, но и в его диссонансах, в динамической гармонии вечно становящейся жизни.

В «Люцерне», таким образом, как и в ряде других произведений Толстого, обнаруживается логика пролонгированных мистериальных инициаций: откровение и преобразование переживается героем неоднократно, поскольку последнее, итоговое откровение, по мысли писателя, невозможно. Нарративно открытый финал рассказа интерпретирует жизнь как непрерывно развертывающийся диалог с Универсумом, требующий от человека дионисийски жертвенной самоотдачи на пути к полноте и целостности бытия.

К л ю ч е в ы е с л о в а: русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; рассказы; мистерия; мифы; архетипы; дионисийство; инициация.

DIONYSIAN MYSTERY IN THE STORY “LUCERNE” BY L. N. TOLSTOY

Guzel M. Ibatullina

Sterlitamak branch of Bashkir State University (Sterlitamak, Russia).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9016-760X>

Abstract. The article is the first attempt to consider the plot-forming functions of the mythologeme of Dionysus in “Lucerne” by L. N. Tolstoy. The interpretation of semantic imagery contexts of the Dionysian mystery in the story is based on the methodological principles of mythopoetic, structural-semantic, and systemic-functional text analysis.

The Dionysian archetype is a significant semantic dominant in the mythologized paradigm of the character of a wandering musician who plays the key role in the plot of the mystery initiation experienced by Prince Nekhlyudov. Nekhlyudov is primarily presented as a person in need of spiritual renewal, since he was captured by dissonances and contradictions generated both by his own reflective consciousness and the distorted forms of rational-Apollonian orientations of modern civilization. The meeting with a wandering singer brings out in him the Dionysian elements of a superlogical world consciousness, which make it possible to feel the “causeless joy of life”, overcoming existential and social dichotomies. Unlike traditional mystery plots, the transformation of the character in Tolstoy’s short story does not end with the first initiation. Thanks to the musician, Nekhlyudov experiences spiritual liberation three times, revealing the Dionysian ability to accept and bless the world not only in its beauty, but also in its dissonances, in the dynamic harmony of eternally developing life.

Thus, in “Lucerne”, as in several other Tolstoy’s works, the logic of prolonged mysterious initiations is revealed: the protagonist experiences revelation and transformation repeatedly, since, according to the writer, the last, final revelation is impossible. The open finale of the narrative interprets life as a continuously unfolding dialogue with the Universe, requiring from a person a Dionysian oblatinal self-sacrifice on the path to the fullness and integrity of existence.

Key words: Russian writers; literary creativity; literary genres; literary plots; stories; mystery; myths; archetypes; dionysian; initiation.

Для цитирования: Ибатуллина, Г. М. Мистерия Диониса в рассказе Л. Н. Толстого «Люцерн» // Г. М. Ибатуллина. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2020. – Т. 25, № 4. – С. 119–130. – DOI: 10.26170/FK20-04-12.

For citation: Ibatullina, G. M. (2020). Dionysian Mystery in the Story “Lucerne” by L. N. Tolstoy. In *Philological Class*. Vol. 25. No. 4, pp. 119–130. DOI: 10.26170/FK20-04-12.

Несмотря на активный интерес литературоведения к мифопоэтическим аспектам творчества Л. Н. Толстого (см., например: [Масолова 2012; Нагина 2012; Полтавец 2014; Щукина 2011]), смысловые контексты мистерии в художественном мире писателя – явление практически неизученное. Между тем образы и мотивы, функционально соотносимые с логикой мистериального сюжета посвящения, мы обнаружим как в ранних произведениях Л. Н. Толстого, так и на более поздних этапах его творчества. Так, например, мистериального характера инициацию переживают Дмитрий Оленин, герой повести «Казачи», герои романа «Война и мир»¹, Дмитрий Нехлюдов в романе «Воскресение», где знаково-мистериальная семантика реминисцентно отражена уже в самом заглавии произведения.

В сюжетно-смысловой структуре «Люцерн» также прочитывается логика мистериальной инициации с ее основными этапами и функционально значимыми элементами,

и в первую очередь она связана, разумеется, с главным героем рассказа князем Нехлюдовым. Однако ключевой фигурой, актуализирующей в художественной системе произведения мистериальные контексты, становится образ бродячего музыканта, отчетливо окруженный дионисийским ореолом, ассоциативно возрождающим, говоря на языке М. М. Бахтина, «память мистерий» Диониса.

Прежде чем развернуто репрезентировать дионисийские элементы в мифологизированной парадигме изображения персонажа, отметим, что структура его достаточно сложна, многослойна и не сводится лишь к мифологеме Диониса. Реалистически² выписанный образ нищего странствующего артиста, «униженного и оскорбленного», погруженного на самое дно современного ему общества, представлен во взаимопроециях с рядом инвариантных архетипов, существующих в диалогических отношениях и друг с другом, и, еще раз отметим, с социально узнаваемым, типо-

¹ См. об этом: [Ибатуллина 2018; Ибатуллина, Огородова 2019].

² Можно даже сказать, «натуралистически» – вполне в традициях натуральной школы с ее стремлением к «физиологичности» описаний.

логизированным обликом бродячего певца. Разновекторные личностные модели персонажа в общем символическом контексте рассказа оказываются в ситуации смысловых взаимоотношений, в ситуации художественной рефлексии, организующей эту систему в эстетическое целое. Наиболее значимыми здесь можно назвать архетипы Музыканта¹ / Певца / Орфея; Мудреца / Учителя / Жреца; Бродяги / Странника, а также укорененный в европейской фольклорной традиции образ Карлика / Эльфа (напомним, что действие «Люцерна» происходит именно в европейском культурно-историческом пространстве). В образе тирольца отчетливо и многогранно проявлены черты, характерные для героев, выполняющих подобные архетипические функции, причем, они обозначены и в поведенческих стратегиях персонажа, и в его портретных описаниях. Так, например, не случайно в повествовании неоднократно акцентируется мотив карликовости, «крошечности» [Толстой 1935: 11] фигуры музыканта: «маленький человечек» [Толстой 1935: 11]; «фигурка черного человечка» [Толстой 1935: 8]; «лихая, детски веселая поза и движения, с его крошечным ростом составляли трогательное и вместе забавное зрелище» [Толстой 1935: 8], – этот ряд цитат легко можно продолжить. В мифах карлики символизируют сакральные силы, отвечающие за причастность к миру первоматери-природы, в том числе и к сферам хтонического, они наделены особыми творческими и магическими энергиями, способными трансформировать реальность. Вместе с тем, отметим, указанные мифологизированные коннотации образа диалогически-рефлексивно сосуществуют с социально-типологическими и литературно-художественными его маркировками: повторяющиеся в тексте выражения «маленький человечек» / «маленький человек» приобретают в данном контексте знаково-реминесцентный смысл – как явственные семантические отсылки к одной из центральных фигур натуральной школы.

Одной из наиболее значимых моделей в данной парадигме, как было уже отмечено, оказывается дионисийский архетип, поскольку ему в первую очередь принадлежат сюжетообразующие функции. Он актуализирован как на уровне символического подтекста произведения, так и непосредственно в нарративной ткани рассказа. Последнее мы видим, например, в целом ряде «фразеологем» с дионисийски окрашенной семантикой, нарративно сопутствующих образу тирольского музыканта уже в первых изображающих его эпизодах: «беспричинная радость», «полнота надежды», «фантастическая обстановка», «сладострастные аккорды» [Толстой 1935: 8].

Дионисийская аура персонажа порождается множественно акцентированными в повествовании чертами его внутреннего и внешнего облика. Самые существенные среди них – связь с музыкой и природой. Разумеется, музыкальное начало в памяти культуры ассоциируется не только с Дионисом, но, скажем, и с его «антиподом» Аполлоном², однако герой рассказа Толстого представлен как музыкант именно дионисийского, а не аполлонического типа, поскольку он погружен в музыку как в своеобразную стихию, подобную природным стихийным энергиям. Дионисийское начало в искусстве предполагает, как известно, абсолютную самоотдачу художника глубинным энергиям жизни, свободную импровизацию, лишённую внутренних оглядок и попыток контролировать процесс творчества. Точно так же – самозабвенно-иррационально, в полном самоотрешении – отдается музыке тиронец в изображении Толстого: бродячий певец «заливался, как соловей, куплет за куплетом и песня за песней»; «припев каждого куплета он всякий раз пел различно, и видно было, что все эти грациозные изменения свободно, мгновенно приходили ему» [Толстой 1935: 9].

Перечислим наиболее отчетливые образы и мотивы, художественно маркирующие дионисийскую природу музыканта в «Люцер-

¹ Здесь и в дальнейшем словами с прописной буквы мы обозначаем указанные понятия, когда имеется в виду их архетипическая семантика.

² Сакральные гармонии, порождаемые музыкой, в культурологической традиции связываются и с образом Орфея, и, соответственно, с орфическими мифами и мистериями, однако развернутую экспликацию взаимоотношений в музыкальной триаде Орфей – Аполлон – Дионис мы оставляем пока за рамками данной работы, поскольку это слишком далеко увело бы нас от основного исследования.

не». Мотивы погруженности в сферы природно-космического бытия, в мир первозданной природы, откровенно противопоставленный в рассказе миру цивилизации; самобытно-стихийный врожденный талант, озаряющий тирольца экстатическим вдохновением во время музицирования; мотивы скитальчества, вынужденных странствий, не имеющих конкретно-определенных целей; отчужденность от социума и его ценностей – все это актуализирует в герое Толстого дионисийский колорит. Функционально значимым становится в дионисийском контексте и ряд других акцентированных моментов: образы вина и винопития, непосредственно связанные с сюжетно-фабульной кульминацией произведения (эпизод в Швейцергофе); аллюзийно выстраиваемый образ изгнанника-жертвы, жизнь которого насыщена драматизмом и страданиями; образ несправедливо гонимого маргинала, одновременно причастного жизни толпы и противопоставленного ей; архетипический в своей основе образ Музыканта / Певца, способного нести энергию и свет высшего откровения о человеке и мире. Все отмеченные образы и мотивы имеют смыслопорождающее и сюжетообразующее значение как в парадигме мифов о Дионисе (см.: [Иванов 1994; Лосев 1991: 380–381; Лосев 1996: 164–209]), так и в художественной системе анализируемого произведения.

Рассмотрим более развернуто логику инкарнации дионисийского мифа и проецируемого им мистериального сюжета в структуре толстовского повествования. Образ музыканта наделен в рассказе подчеркнуто амбивалентными чертами, что отражает его особый, граничный по своему характеру, бытийный статус. В отличие от Аполлона, связывающего в первую очередь верхний и срединный планы универсума, миры людей и богов, тиралец, подобно Дионису, принадлежит, по сути, всем сферам бытия, в том числе и миру нижнему в разных его модусах: в природно-космическом смысле он причастен к сферам хтонического, в аспекте социальном он оказывается на самом дне современного ему «цивилизованного» общества.

Граничная и одновременно универсальная локация персонажа проявлена прежде всего через пейзажи, в пространстве которых встре-

чает его Нехлюдов. Представленные картины природы насыщены рядом знаково-символических черт и деталей, отражающих парадоксальное единство верхнего (горного, небесного), нижнего (хтонического) и срединного (земного) миров: «Голубое, как горящая сера, озеро, с точками лодок и их пропадающими следами... уходило вперед, сжимаясь между двумя громадными уступами, и, темнея, упиралось и исчезало в нагроможденных друг на друга долинах, горах, облаках и льдинах. На первом плане мокрые светло-зеленые разбегающиеся берега с тростником, лугами, садами и дачами; далее темно-зеленые поросшие уступы с развалинами замков; на дне скомканная бело-лиловая горная даль с причудливыми скалистыми и бело-матовыми снеговыми вершинами; и все залитое нежной, прозрачной лазурью воздуха и освещенное прорвавшимися с разорванного неба жаркими лучами заката» [Толстой 1935: 4]. Хтонический / дионисийский топос (вечер, ночь, дождь, полумрак, мгла, растительность, заполняющая пространство, многочисленные акватические образы, стихийный динамизм и «несимметричность» всех элементов), соединяясь в целостную картину с солярно-космическим (небеса, солнце, горы) и земным (сады, дачи, замки), сохраняет вместе с тем свое доминантное значение, что подчеркнуто заключительным аккордом пейзажного описания: «Ни на озере, ни на горах, ни на небе ни одной цельной линии, ни одного цельного цвета, ни одного одинакового момента, везде движение, несимметричность, причудливость, бесконечная смесь и разнообразие теней и линий, и во всем спокойствие, мягкость, единство и необходимость прекрасного» [Там же].

Взаимопроекции данного триединого топоса с образом странствующего музыканта подчеркнуты тем, что именно аккорды гитары и песня тирольца изменили ландшафтное восприятие Нехлюдова: «Я, глядя только себе под ноги, шел по набережной к Швейцергофу, как вдруг меня поразили звуки странной, но чрезвычайно приятной и милой музыки. ...И красота ночи и озера, к которым я прежде был равнодушен, вдруг, как новость, отрадно поразили меня. Я невольно в одно мгновение успел заметить и пасмурное, серыми кусками на темной синеве, небо, освещенное подни-

мающим месяцем, и темно-зеленое гладкое озеро с отражающимися в нем огоньками, и вдали мгlistые горы, и крики лягушек из Фрешенбурга, и росистый свежий свист перепелов с того берега» [Толстой 1935: 7]. Пространственные ощущения героя претерпевают отчетливые метаморфозы, в результате хронотоп ситуации расширяется, а в следующих сценах трансцендируется и мифологизируется, переводя изображаемые события из чисто эмпирического плана в план метафизический. Изменяются и темпоральные переживания Нехлюдова, ощущение времени становится парадоксально-амбивалентным – и более созерцательным, и более динамичным одновременно.

Дионисийские обертоны в общем контексте повествования приобретает также ореол загадочности и оригинальности, окружающей тирольца. Мотивы странности странствующего певца и окутывающей его почти мистической тайны неоднократно возникают в восприятии и описаниях Нехлюдова. Музыкант с первых же минут буквально завораживает главного героя: «Эти сладострастные слабые аккорды гитары, эта милая, легкая мелодия и эта одинокая фигурка черного человека среди фантастической обстановки темного озера, просвечивающей луны и молчаливо возвышающихся двух громадных шпицев башен и черных раин сада – все было странно, но невыразимо прекрасно, или показалось мне таким» [Толстой 1935: 8]. Внутренняя самобытная сущность бродячего певца кажется почти эфемерной, как у эльфа, невидимой и неуловимой, так что нельзя с уверенностью определить, в чем именно она выражается: в «лихой, детски веселой позе» [Толстой 1935: 8], выставленной вперед крошечной ножке или в голосе, знавшем «вкус и чувство меры» [Толстой 1935: 9]. Душевная глубина музыканта, его энергетически мощный творческий потенциал буквально преображают его «невзрачный», с точки зрения обывателя, облик. Несмотря на все претерпеваемые им насмешки и унижения, он оказывается олицетворе-

нием внутренней свободы, оригинальности и гармонии, над которыми не властны никакие условия «внешнего» для него мира.

Отдаваясь дионисийской стихии свободного творчества, полной импровизаций, музыкант формирует рядом с собой особое сакральное пространство-время, в которое погружает не только Нехлюдова, но и других слушателей: «Эти звуки мгновенно живительно подействовали на меня. Как будто яркий, веселый свет проник в мою душу. Мне стало хорошо, весело. Заснувшее внимание мое снова устремилось на все окружающие предметы», – говорит князь Нехлюдов [Толстой 1935: 7]. По Ницше, дионисийский экстаз, переживаемый в пляске или хоре (то есть в акте сопричастности искусству), восстанавливает связь человека с другими людьми и окружающей средой, единство с природой и всем сущим¹. Дионисийская музыка завораживает слушателя, погружая в состояние эйфории, мир словно оживает и начинает играть совершенно новыми красками. Нечто подобное происходит и с Нехлюдовым, он буквально перерождается: «Все спутанные, невольные впечатления жизни вдруг получили для меня значение и прелесть. В душе моей как будто распустился свежий благоухающий цветок. Вместо усталости, рассеянья, равнодушия ко всему на свете, которые я испытывал за минуту перед этим, я вдруг почувствовал потребность любви, полноту надежды и беспричинную радость жизни»; «Все, казалось, испытывали то же самое чувство, которое испытывал и я» [Толстой 1935: 9]. Фразу о «беспричинной радости жизни» можно считать ключевой в символическом контексте данного фрагмента: даруемая Дионисом радость существования носит именно беспричинный, то есть сверхлогический, иррациональный характер. Дионисийское начало, в отличие от аполлонического, связано с экзистенциальными глубинами бытия, теми ее первоосновами, которые позволяют, говоря словами Ф. М. Достоевского, полюбить жизнь прежде ее смысла². Нехлюдов переживает здесь не просто

¹ «Чары дионисийского не только вновь сводят людей, заключая союз между ними, но и отчужденная – враждебная или поработанная – природа вновь торжествует примирение свое с блудным сыном ее человеком» [Ницше 2001: 69].

² «Я думаю, что все должны прежде всего на свете жизнь полюбить. – Жизнь полюбить больше, чем смысл ее? – Непременно так, полюбить прежде логики, как ты говоришь, непременно чтобы прежде логики, и тогда только я и смысл пойму» (Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы: [Достоевский 1976: 210]).

перемену настроения, но экзистенциальное внутреннее перерождение, происходящее одновременно, в виде своеобразного «квантового скачка», и «снимающее» (в терминологии Гегеля¹) существующие в его сознании бытийные дихотомии. Герой вдруг испытывает экстатический прилив сил, ощущение самодостаточной полноты жизни, осмысленности бытия и гармоничного единства с миром. «Чего хотеть, чего желать? сказалось мне невольно, – вот она, со всех сторон обступает тебя красота и поэзия. Вдыхай ее в себя широкими полными глотками, насколько у тебя есть силы, наслаждайся, чего тебе еще надо! Все твое, все благо...» [Толстой 1935: 8]. При этом он не имеет определенного представления о сущности переживаемого им счастья, ему скорее открывается некий обобщенный фелицитарный смысл его бытия, в результате чего происходит подключение к эгрегору свободного жизнотворчества, дионисийского по своей природе.

Таким образом, в Нехлюдове совершается глубинное духовное преображение, духовно-личностная инициация благодаря музыканту и его музыке, несущей откровение о высших формах самореализации внутреннего потенциала человека, – и это, по сути, есть форма и цель дионисийских мистериальных инициаций. Более конкретно смысл и содержание полученного откровения можно эксплицировать, исходя из особенностей сознания и мировосприятия героя до встречи с музыкантом.

Ранее, в первых эпизодах рассказа мы видели, что Нехлюдов нуждается в обновлении: его мироощущение дуально, он болезненно воспринимает диссонансы и противоречия окружающей реальности, остро реагируя на все, что не соответствует его внутреннему идеалу: «И тут, среди неопределенной, запутанной свободной красоты, перед самым моим окном, глупо, фокусно торчала белая палка набережной, липки с подпорками и зеленые лавочки – бедные, пошлые людские произведения, не утонувшие так, как дальние дачи и развалины, в общей гармонии красоты, а, напротив, грубо противоречащие ей» [Толстой

1935: 4]. Апогея его неприятие цивилизованно-упорядоченной пошлости (искаженного, деформированного варианта рационально-аполлонических ориентаций современной цивилизации) достигает в сценах обеда в Швейцаргофе, где «белейшие руки с перстнями и в митенях движутся только для поправления воротничков, разрезывания говядины и наливания вина в стаканы: никакое душевное волнение не отражается в их движениях» [Толстой 1935: 5]. Внутренний протест Нехлюдова носит не просто эстетический характер, он связан с глубинной экзистенциальной самоидентификацией героя, с потребностью в свободном духовном самоопределении, без которого невозможно личностное соучастие в потоке «живой жизни»²: «Я прежде старался взбунтоваться против этого чувства задавленности, которое испытывал на таких обедах, но тщетно; все эти мертвые лица имеют на меня неотразимое влияние, и я становлюсь таким же мертвым. Я ничего не хочу, не думаю, даже не наблюдаю» [Толстой 1935: 6]. Цивилизация, погруженная в «аполлонический сон» (М. Волошин: [Волошин 1988]), в иллюзии псевдотворчества, искусственно упорядоченного рая воспринимается героем даже не как «царство мертвых», а как царство искусственно оживленных «мертвецов», своеобразных «зомби», способных омертвлять мир вокруг себя. Оппозиция природа – цивилизация становится для Нехлюдова инвариантом оппозиции жизнь – смерть, определяя круг его внутренних противоречий и невозможность свободного духовного самоопределения в рамках этих дуальностей.

До встречи с бродячим музыкантом душа Нехлюдова была неспособна обрести «точку зрения», дающую чувство диалектического баланса и равновесия в противоречиях окружающей его действительности, ту точку опоры, с помощью которой он мог бы ощутить целостность и единство миробытия. В этом плане метафорически-знаковый характер приобретает фраза, завершающая описание картины, открывающейся из его окна: «Беспреестанно невольно мой взгляд сталкивался с этой ужасно прямой линией набережной и

¹ См. об этом: [Другач 2010: 580].

² Выражение Ф. М. Достоевского; о концепции «живой жизни» у Достоевского см.: [Кустовская 2011].

мысленно хотел оттолкнуть, уничтожить ее, как черное пятно, которое сидит на носу под глазом; но набережная с гуляющими англичанами оставалась на месте, и я невольно стал искать точку зрения, с которой бы мне ее было не видно» [Толстой 1935: 4]. Именно благодаря встрече со странствующим певцом происходит тот внутренний сдвиг в сознании Нехлюдова, который магическим образом меняет не только его видение окружающего ландшафта, но и восприятие пространства жизни в целом. Энергия стихийно-естественного вдохновения певца, который «стоял перед окнами гостиницы, выставив ножку, закинув голову, и, брэнча на гитаре, пел на разные голоса свою грациозную песню» [Толстой 1935: 8], оказывается способной вывести героя из заколдованного ментального круга, порожденного конфликтным несовпадением идеала и действительности.

Итак, перед нами отчетливо вырисовывается мифологизированная / мистериальная ситуация дионисийского Посвящения, в которой бродячему музыканту принадлежит ключевая роль иницирующего Мудреца, Наставника, Жреца, Водителя – посвятителя в особое сакральное таинство. Уже отмеченная нами амбивалентная природа образа музыканта – один из ключевых моментов для понимания его дионисийской сущности. С одной стороны, он является репрезентантом высших сакральных сфер: и бытийный его статус, и уровень таланта приобретают в изображении Толстого особый масштаб. С другой стороны, тиролоец нередко предстает в подчеркнуто сниженном обличье, в образе вечного страдальца: «вечно слезящиеся глаза» – знаковая деталь, на которую автор неоднократно обращает внимание читателя. Всегда «плачущий», герой-скиталец «безвинно», как и Дионис, обременен тяготами существования: он одинок, в детстве потерял отца и мать, с юности, вследствие болезни, был лишен способности работать; из имущества имеет лишь гитару и кошелек, претерпевает гонения, насмешки и прочие беды, сопутствующие бродячему образу жизни. При

этом, как уже отмечалось выше, он внутренне свободен, полон творческих сил, спонтанного вдохновения и, по словам Нехлюдова, «вообще, ...кажется, он очень доволен своей жизнью» [Толстой 1935: 15]. Перечисленные биографические детали явственно резонируют с мифологическими жизнеописаниями Диониса, единственного, пожалуй, из богов, амбивалентно соединяющего в себе «радость – страданье» как «сердцу закон непреложный» (А. А. Блок. Роза и крест: [Блок 1961: 233]).

Этот ключевой для дионисийского мироощущения мотив становится ключом и к духовной мистерии, переживаемой Нехлюдовым. Посвящение героя не завершается первой встречей с музыкантом: Нехлюдов сделал первый шаг к освобождению, получив возможность выйти за рамки дуального восприятия, разрывающего диссонансами целостную симфонию Жизни. Однако гармония его еще неустойчива, и противоречия «мира сего» легко выводят героя из благодного состояния динамического равновесия, когда он становится свидетелем небрежной жестокости толпы по отношению к музыканту. Пораженный бездушием обывателей и влекомый почти иррациональными импульсами¹, Нехлюдов стремится продолжить знакомство и предлагает музыканту пойти с ним «куда-нибудь вместе выпить бутылку вина» [Толстой 1935: 13].

Сцены с винопитием в Швейцаргофе, как уже говорилось, играют в рассказе роль событийно-фабульной кульминации, в логике мистериального сюжета – это второй этап посвящения, переживаемого / проживаемого героем. Эпизод отчетливо соотносится с фазой испытаний и искушений, традиционной для сюжетов инициации, однако у Толстого мы обнаруживаем инверсию архаико-мифологической семантики, связанной с данным сюжетом: герой мифа или сказки для встречи с испытаниями уходит из «дома» в «лес», Нехлюдов, напротив, возвращается в ненавистный ему искусственно организованный социум, чтобы пройти испытание на устойчивость и глубину полученного им откровения.

¹ «Я совсем растерялся, не понимал, что это все значит и, стоя на одном месте, бессмысленно смотрел в темноту на удалявшегося крошечного человека, который, растягивая большие шаги, быстро шел к городу, и на смеющихся гуляк, которые следовали за ним. Мне сделалось больно, горько и главное стыдно за маленького человека, за толпу, за себя...» [Толстой 1935: 11].

По мере развития конфликтных событий, им же самым провоцируемых, гармония в душе и сознании героя все больше вытесняется диссонансами и противоречиями, которые настойчиво обнаруживает и фиксирует рациональная сторона его личности, а пережитый им дионисийский «экстаз», способный примирять противоречия, вырождается, говоря его же словами, «в глупую детскую злобу» [Толстой 1935: 21]. Вместе с тем взгляд автора на ситуацию оказывается более диалектичным и даже амбивалентным по своей сути: дионисийская семантика и атрибутика сцен скандала в Швейцаргофе позволяет говорить о том, что перед нами не столько разрушение предыдущего духовного опыта героя, сколько его своеобразная мутация. Протест Нехлюдова – не просто проявление инфантильной озлобленности, он во многом соотносится по характеру с дионисийской экзальтацией, амбивалентно соединяя в себе благородное негодование, праведный гнев с оргиастической «радостью» и «наслаждением»: «Я думаю, что если бы кельнеры и швейцар не были так уклончивы, я бы с наслаждением подрался с ними, или палкой по голове прибил бы беззащитную английскую барышню. Если бы в эту минуту я был в Севастополе, я бы с наслаждением бросился колоть и рубить в английскую траншею» [Толстой 1935: 19].

Ритуально-оргиастический характер приобретают в анализируемых эпизодах и мотивы винопития. Вино, приводя в измененные состояния сознания, открывает возможность менять поведенческие модели, снимать условности и их ограничения, менять регистры видения сути происходящего. В координатах мифологической и общекультурной символики вино интерпретируется как «жизненная сила, духовное благословение, спасение, радость, исцеление, истина, преображение» [Тресиддер 1999: 40]; в парадигме дионисийских мифов вино, кроме того, «было символом экстатического союза с самим богом» [Тресиддер 1999: 41]. В контекстах швейцаргофских сцен особенно значимо, что вино, как «наполненная жизненным огнем жидкость» [Бидерманн 1996: 41], «должно было разрушать всякое колдовство („истина в вине“), срывать маски лжи» [Там же], – вспомним, что в глазах Нехлюдова обитатели Швейцаргофа дей-

ствительно выглядят подобиями околдованных условностями «живых мертвецов», причем не только аристократы, но и прислуга. Парадокс в том, что для них и вино остается лишь традиционным застольным напитком, сакрально-ритуальные свойства оно обретает лишь для Нехлюдова и музыканта; в изображении Толстого это не только парадокс данной ситуации, но и отражение противоречий духовной культуры современного человечества (именно о них рассуждает Нехлюдов в своем развернутом монологе после прощания с певцом). С одной стороны, вино не просто внешний атрибут дионисийских мистерий, но, так же, как и музыка, средство формирования специфического дионисийского пространства, «втягивающего» в себя даже непосвященных, «профанов», – что мы и видели в эпизоде музицирования тирольца. С другой стороны, оказывается, что для полноценного приобщения современного «омертвевшего» человека к дионисийским сферам недостаточно ни вина, ни музыки; для этого сама душа должна быть «живой» и сохранить способность ощущать «Всемирный Дух, проникающий нас всех вместе и каждого, как единицу, влагающий в каждого стремление к тому, что должно; тот самый Дух, который в дереве велит ему расти к солнцу, в цветке велит ему бросить семя к осени и в нас велит нам бессознательно жаться друг к другу» [Толстой 1935: 25].

Бунт Нехлюдова, отраженный в его монологе, направлен не просто против «мертвецов», но против самого факта невозможности их воскресения, против того извращенного, неестественного состояния цивилизации, в котором не только утратилось восприятие энергий Всемирного Духа и угасла «живая жизнь», но исчезла сама потребность в их пробуждении. Внутренне диалогизированный монолог Нехлюдова, исполненный вопросов, является попыткой получить еще одно откровение через череду рассуждений и умозаключений, однако, стремясь понять природу современного человека и всей современной ему культуры, герой сталкивается с невозможностью разрешения видимых им противоречий. Многочисленные вопросы, зависая в пустоте, остаются без ответов для рационально мыслящего ума героя, однако, ведомый в своих поисках «непогре-

шимым руководителем, Всемирным Духом» [Толстой 1935: 25], он неожиданно в этой пустоте, «в мертвой тишине ночи... далеко-далеко» слышит «гитару маленького человечка и его голос» [Толстой 1935: 26]. Поначалу ум Нехлюдова, неспособный найти успокоение, продолжает порождать вопросы, но характер вопросов сразу меняется: он адресует их уже не к другим, а в большей мере к себе: «Нет, сказало мне невольно, ты не имеешь права жалеть о нем и негодовать на благосостояние лорда. Кто свесил внутреннее счастье, которое лежит в душе каждого из этих людей?» [Толстой 1935: 26]. Кроме того, направлены теперь вопросы не столько на обнажение противоречий, сколько на поиск путей их преодоления, и вновь, благодаря Музыканту и его дарам, к Нехлюдову возвращается чувство гармонии и целостности бытия. Перед нами здесь третье, последнее в череде изображенных в рассказе событий, посвящение героя. Он более не испытывает навязчивой потребности в рефлексии, переживает подлинное духовное освобождение, подключаясь к эгрегору сотворчества с Миром и его Создателем, ощущая, что за всеми видимыми противоречиями кроется невидимая поверхностному взгляду и недосягаемая чисто рациональным умом гармония: «Бесконечна благодать и премудрость Того, Кто позволил и велел существовать всем этим противоречиям. Только тебе, ничтожному червяку, дерзко, незаконно пытающемуся проникнуть Его законы, Его намерения, только тебе кажутся противоречия. Он кротко смотрит с своей светлой неизмеримой высоты и радуется на бесконечную гармонию, в которой вы все противоречиво, бесконечно движетесь. В своей гордости ты думал вырваться из законов общего. Нет, и ты с своим маленьким, пошленьким негодованьем на лакеев, и ты тоже ответил на гармоническую потребность вечного и бесконечного...» [Толстой 1935: 26].

Таким образом, Нехлюдов наконец находит ту самую «иную» «точку зрения», которую, как мы видели, безуспешно пытался обрести в начале повествования, сразу после приезда в Люцерн. Этот новый, дионисийский по своему внутреннему смыслу, ракурс видения открывает ему возможность принять и благословить мир во всех его проявлениях,

не только в его красоте, но и в диссонансах, даже в «безобразии». Тем самым герой вырывается из заточения различного рода условностями, обретая безусловную свободу и от каких бы то ни было социальных установок, и от собственных рационально выстроенных ограничений. Музыканту в этом итоговом освобождении Нехлюдова и, соответственно, в его третьем финальном посвящении, вновь принадлежит ключевая роль, несмотря на то, что личной встречи с ним не происходит, Нехлюдов видит его лишь внутренним взором: «Вон он сидит теперь где-нибудь на грязном пороге, смотрит в блестящее лунное небо и радостно поет среди тихой, благоуханной ночи, в душе его нет ни упрёка, ни злобы, ни раскаянья. А кто знает, что делается теперь в душе всех этих людей, за этими богатыми, высокими стенами? Кто знает, есть ли в них всех столько беззаботной, кроткой радости жизни и согласия с миром, сколько ее живет в душе этого маленького человека?» [Толстой 1935: 26]. Вспомним, что Дионис «славится как Лиэй („освободитель“), он освобождает людей от мирских забот, снимает с них путы размеренного быта, рвет оковы, которыми пытаются опутать его враги, и сокрушает стены» [Лосев 1991: 380].

Отметим вместе с тем, что в переживаемой / проживаемой Нехлюдовым мистерии духа роль Музыканта, в изображении Толстого, многовекторна. Являясь Освободителем, он выполняет не только посвячительские, иницирующие функции, подобно Дионису или его Жрецам, но, по сути, и сотерические, поскольку «маленького человечка» в полной мере можно назвать Спасителем Нехлюдова, и в первую очередь это спасение не от внешних противоречий и конфликтов (тут Нехлюдов сам пытается играть роль спасителя по отношению к певцу), а от собственной внутренней дисгармонии. (Образ изначальной личностной неоформленности, неустроенности героя отражен, кстати, и в его фамилии. Ее этимологический корень – «нехлюд» – «нехлющавый», «нехлюдок» – обладает обобщенной семантикой, включающей в себя представление о неуклюжем, нескладном человеке (см., например, в «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даля [Даль 2006: 547])).

Мотив Спасения аллюзийно актуализирует в символической парадигме повествования параллели с Христом, выстраивая инвариантную модель Музыкант – Дионис – Христос и транспонируя дионисийскую мистерию в одновременно разворачивающуюся мистерию встречи героя с внутренним Христом, благодаря которой он открывает в себе «путь и истину и жизнь» (Ин. 14: 6). Текст Толстого, таким образом, подключается к той культурологической смысловой цепи, первые звенья которой были обозначены еще в Евангелии от Иоанна. Здесь Христос говорит о себе: «Я есмь истинная виноградная лоза, а Отец Мой – Виноградарь» (Ин. 15: 1-5), – тем самым генерируя «еще одно направление символических взаимосвязей, при которых кровь Христа сопоставляется с виноградом и вином Диониса» [Эдингер [http](http://)].

Подводя итоги, следует сказать, что образы Диониса и Христа не случайно пересекаются в Музыканте Толстого темой пути. Логикой Пути определяется и структура, и суть мистериального сюжета (будь это мистерия Диониса или мистерия Христа¹), хронотоп пути существенно важен и в смысловых координатах самого творчества Толстого на разных его этапах. Не случайно в финале «Люцерна» прочитывается ряд нарративно-знаковых деталей, воссоздающих образ дискурсивной и смысловой незавершенности текста: «Нет, и ты с своим маленьким, пошленьким негодованьем на лакеев, и ты тоже ответил на гармоническую потребность вечного и бесконечного...» [Толстой 1935: 26]. Здесь перед нами и внутренне диалогизированное слово рассказчика, амбивалентно соединяющее в себе вопрос и ответ; и семантика «вечного и бесконечного», соотносящаяся с образом принципиально незавершенного пути; и даже финальное многоточие, еще раз акцентирующее мотив открытости самого финала. Все произошедшие события и все происходящее в данный момент Нехлюдов в процитированной заключительной его реплике интерпретирует как непрерывно развертывающийся диалог с

универсумом: «и ты ответил...», – говорит он, осознавая, что «живая жизнь» человеческой души возможна лишь в личном, сокровенном соучастии в вечно становящемся потоке Жизни.

В «Люцерне» мы обнаруживаем характерную и для более поздних произведений Толстого ситуацию пролонгированных мистериальных инициаций, когда откровение и преобразование переживается героем неоднократно; наиболее яркие примеры подобного пролонгированного посвящения – истории Андрея Болконского и Пьера Безухова в «Войне и мире»². Последнее, в буквальном смысле заключительное откровение, с точки зрения Толстого – и художника, и мыслителя, – практически невозможно, или же возможно, как для князя Андрея или для самого писателя, уже на границе жизни и смерти. Герой «Люцерна», как мы увидели, трижды переживает мистериальное посвящение, но даже последнее из них оставляет Нехлюдова в ситуации «открытого финала», незавершенного внутреннего монолога / диалога и продолжающихся поисков. Осознание жизни как непрекращающегося диалога с Жизнью – итоговое откровение Нехлюдова, но итоговое лишь на данный момент, не являющийся конечной точкой пути и судьбы. «Чтоб жить честно, надо рваться, путаться, биться, ошибаться, начинать и бросать, и опять начинать, и опять бросать, и вечно бороться и лишаться. А спокойствие – душевная подлость» [Толстой 1949: 231], – писал Толстой, и лик Диониса в этом известном его высказывании высвечивается вполне отчетливо. Нехлюдов в «Люцерне», и Нехлюдов в «Утре помещика», а также и Дмитрий Оленин в «Казаках», герои «Войны и мира» проживают мистерию своей судьбы с абсолютной самоотдачей и той искренней жертвенностью, которая, как и у Диониса, является не внешне понятым долгом, а их внутренней природой, дарующей им способность через «радость – страданье» восходить к высшей гармонии бытия.

¹ Еще раз заметим, что в истории Нехлюдова можно обнаружить аллюзийные отсылки и к контекстам орфической мистерии, однако в рамках одной работы невозможно эксплицировать все архетипические инварианты, конструирующие образно-смысловую парадигму произведения в целом.

² См. об этом: [Ибатуллина 2018: 39–51].

Литература

- Блок, А. А. Роза и крест / А. А. Блок // Собрание сочинений : в 8 т. – Москва ; Ленинград : Художественная литература, 1961. – Т. 4. – 603 с.
- Бидерманн, Г. Энциклопедия символов / Г. Бидерманн. – Москва : Республика, 1996. – 335 с.
- Волошин, М. А. Аполлон и мышь / М. А. Волошин // Лики творчества. – Москва : Наука, 1988. – С. 96–111.
- Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. И. Даль. – Москва : РИПОЛ классик, 2006. – Т. 2 : И – О. – 784 с.
- Длугач, Т. Б. Снятие / Т. Б. Длугач // Новая философская энциклопедия : в 4 т. / Институт философии РАН ; Национальный общественно-научный фонд ; Председатель научно-редакционного совета В. С. Степин. – Москва : Мысль, 2010. – Т. 3. – 692 с.
- Достоевский, Ф. М. Братья Карамазовы / Ф. М. Достоевский // Полное собрание сочинений : в 30 т. – Ленинград : Наука, 1976. – Т. 14. – 512 с.
- Ибагуллина, Г. М. Мистериальные миры в русской литературе XIX–XX веков / Г. М. Ибагуллина. – Стерлитамак : СФ БашГУ, 2018. – 107 с. – DOI: 10.23681/597733.
- Ибагуллина, Г. М. Сюжет инициации Дурака в повести Л. Н. Толстого «Казачьи» / Г. М. Ибагуллина, В. В. Огородова // Филологический класс. – 2019. – Т. 56, № 2. – С. 149–156. – DOI: 10.26170/FK19-02-20.
- Иванов, В. И. Дионис и прадиионисийство / В. И. Иванов. – Санкт-Петербург : Алетейя, 1994. – 312 с.
- Кустовская, М. А. Концепция «Живой жизни» в творчестве Ф. М. Достоевского / М. А. Кустовская // Проблемы исторической поэтики. – 2011. – № 9. – С. 169–179.
- Лосев, А. Ф. Дионис / А. Ф. Лосев // Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2-х т. / гл. ред. С. А. Токарев. – Москва : Советская энциклопедия, 1991. – Т. 1 : А – К. – 671 с.
- Лосев, А. Ф. Мифология греков и римлян / А. Ф. Лосев. – Москва : Мысль, 1996. – 975 с.
- Масолова, Е. А. Мифопоэтическая образность романа Толстого «Воскресение» / Е. А. Масолова // Культура и текст. – 2012. – № 1 (13). – С. 62–72.
- Нагина, К. А. Пространственные универсалии и характерологические коллизии в творчестве Л. Толстого / К. А. Нагина. – Воронеж : Научная книга, 2012. – 443 с.
- Ницше, Ф. В. Рождение трагедии / Ф. В. Ницше. – Москва : Ad Marginem, 2001. – 736 с.
- Полтавец, Е. Ю. Мифопоэтика «Войны и мира» Л. Н. Толстого / Е. Ю. Полтавец. – Москва : ЛЕНАНД, 2014. – 213 с.
- Толстой, Л. Н. Люцерн / Л. Н. Толстой // Полное собрание сочинений : в 90 т. / под общ. ред. В. Г. Черткова. – Москва : Художественная литература, 1935. – Т. 5. – 385 с.
- Толстой, Л. Н. Письмо А. А. Толстой (18–20 октября 1857 г.) / Л. Н. Толстой // Полное собрание сочинений : в 90 т. / под общ. ред. В. Г. Черткова. – Москва : Художественная литература, 1949. – Т. 60. – 565 с.
- Тресиддер, Д. Словарь символов / Д. Тресиддер. – Москва : Гранд ; ФАИР-Пресс, 1999. – 448 с.
- Шукина, Н. Е. Древо жизни в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина»: мифопоэтическая модель мира в финальной части романа / Н. Е. Шукина // Пушкинские чтения. – 2011. – № XVI. – С. 151–156.
- Эдингер, Эдвард Ф. Христос и Дионис / Эдвард Ф. Эдингер. – Текст : электронный // Эго и Архетип. – URL: <https://psy.wikireading.ru/24168> (дата обращения: 20.09.2020).

References

- Bidermann, G. (1996). *Entsiklopediya simbolov* [Encyclopedia of Symbols]. Moscow, Respublika. 335 p.
- Blok, A. A. (1961). *Roza i krest* [The Rose and the Cross]. In *Sobranie sochinenii*, in 8 vols. Moscow, Leningrad, Khudozhestvennaya literatura. Vol. 4. 603 p.
- Dal', V. I. (2006). *Tolkoviy slovar' zhivogo velikoruskogo yazyka* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language, in 4 vols.]. Moscow, RIPOL klassik. Vol. 2: I – O. 784 p.
- Dlugach, T. B. (2010). *Snyatie* [Cancel]. In Stepin, V. S. (Ed.). *Novaya filosofskaya entsiklopediya*, in 4 vols. Moscow, Mysl'. Vol. 3. 692 p.
- Dostoevsky, F. M. (1976). *Brat'ya Karamazovy* [The Brothers Karamazov]. In *Polnoe sobranie sochinenii*, in 30 vols. Leningrad, Nauka. Vol. 14. 512 p.
- Edinger, Edvard F. *Khristos i Dionis* [Christ and Dionysus]. In *Ego i Arkhetip*. URL: <https://psy.wikireading.ru/24168> (mode of access: 20.09.2020).
- Ibatullina, G. M. (2018). *Misterial'nye miry v russkoi literature XIX–XX vekov* [Mystery Worlds in Russian Literature of the 19th – 20th Centuries]. Sterlitamak, SF BashGU. 107 p. DOI: 10.23681/597733.
- Ibatullina, G. M., Ogorodova, V. V. (2019). *Syuzhet initsiatsii Duraka v povesti L. N. Tolstogo «Kazaki»* [The Plot of the Fool's Initiation in the Novel by L. N. Tolstoy "The Cossacks"]. In *Filologicheskii klass*. No. 2 (56), pp. 149–156. DOI: 10.26170/FK19-02-20.
- Ivanov, V. I. (1994). *Dionis i pradiionisiistvo* [Dionysus and Pradionisism]. Saint Petersburg, Aleteiya. 312 p.
- Kustovskaya, M. A. (2011). *Kontseptsiya «Zhivoi zhizni» v tvorchestve F. M. Dostoevskogo* [The Concept of "Living Life" in the Works of F. M. Dostoevsky]. In *Problemy istoricheskoi poetiki*. No. 9, pp. 169–179.
- Losev, A. F. (1991). *Dionis* [Dionysus]. In Tokarev, S. A. (Ed.). *Mify narodov mira. Entsiklopediya*, in 2 vols. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya. Vol. 1 : A – K. 671 p.
- Losev, A. F. (1996). *Mifologiya grekov i rimlyan* [Greek and Roman Mythology]. Moscow, Mysl'. 975 p.
- Masolova, E. A. (2012). *Mifopoeticheskaya obraznost' romana Tolstogo «Voskresenie»* [Mythopoetic Imagery of Tolstoy's Novel "Resurrection"]. In *Kultura i tekst*. No. 1 (13), pp. 62–72.

Ибатуллина Г. М. Мистерия Диониса в рассказе Л. Н. Толстого «Люцерн»

- 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, Nauchnaya kniga. 443 p.
- Nietzsche, F. V. (2001). *Rozhdenie tragedii* [Birth of Tragedy]. Moscow, Ad Marginem. 736 p.
- Poltavets, E. Yu. (2014). *Mifopoetika «Voiny i mira» L.N. Tolstogo* [Mythopoetics of “War and Peace” by L.N. Tolstoy]. Moscow, LENAND. 213 p.
- Shchukina, N. E. (2011). *Drevo zhizni v romane L.N. Tolstogo «Anna Karenina»: mifopoeticheskaya model' mira v final'noi chasti romana* [The Tree of Life in the Novel by L.N. Tolstoy “Anna Karenina”: a Mythopoetic Model of the World in the Final Part of the Novel]. In *Pushkinskie chteniya*. No. XVI, pp. 151–156.
- Tolstoy, L. N. (1935). *Lyucern* [Lucerne]. In Chertkov, V. G. (Ed.). *Polnoe sobranie sochinenii, in 90 vols*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura. Vol. 5. 385 p.
- Tolstoy, L. N. (1949). *Pis'mo A. A. Tolstoi (18–20 oktyabrya 1857 g.)* [Letter to A. A. Tolstaya (October 18–20, 1857)]. In Chertkov, V. G. (Ed.). *Polnoe sobranie sochinenii, in 90 vols*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura. Vol. 60. 565 p.
- Tresidder, D. (1999). *Slovar' simvolov* [Dictionary of Symbols]. Moscow, Grand, FAIR-Press. 448 p.
- Voloshin, M. A. (1998). *Apollon i mysh'* [Apollo and the Mouse]. In *Liki tvorchestva*. Moscow, Nauka, pp. 96–111.

Данные об авторе

Ибатуллина Гузель Мртазовна – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы, Стерлитамакский филиал Башкирского государственного университета (Стерлитамак, Россия).

Адрес: 453103, Россия, Башкортостан, г. Стерлитамак, ул. Элеваторная, 80.

E-mail: guzel-anna@yandex.ru.

Author's information

Ibatullina Guzel Mrtazovna – Doctor of Philology, Professor of Department of Russian Language and Foreign Literature, Sterlitamak branch of Bashkir State University (Sterlitamak, Russia).