

РАССКАЗ С. Н. ДУРЫЛИНА «ДВЕ СТАТУИ»: ПРОБЛЕМЫ ЦЕННОСТНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Е. А. Коршунова

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Поступила в редакцию 3 сентября 2019 г.

Аннотация: в данной статье рассматриваются ценностные интерпретации неисследованного рассказа С. Н. Дурьлина «Две статуи» (1908). Объединяет и структурирует различные ценностные контексты прочтения текста пространство мифа: библейского, литературного и религиозно-философского мифа «серебряного века». Загадочная статуарная фигура «неведомого бога», в библейском контексте истолковываемая как образ Люцифера, в эпоху «серебряного века» она способна становиться символом языческой культуры. Находясь в пространстве духовного поиска, Дурьлин изображает христианское равновесным языческому.

Ключевые слова: Дурьлин, миф, языческое, христианское, статуя, ценностная интерпретация.

Abstract: this article discusses the value interpretation of the unexplored story of S. N. Durylin "Two Statues" (1908). The space of myth unites and structures various value contexts of reading the text, in particular the biblical, literary, and religious-philosophical myth of the Silver Age. The mysterious statuary figure of the "unknown god", interpreted in the biblical context as the image of Lucifer, in the era of the "Silver Age" can become a symbol of pagan culture. Finding himself in the space of spiritual search, Durylin portrays the Christian equal to the heathen.

Keywords: Durylin, myth, pagan, heathen, Christian, statue, value interpretation.

Вопрос о ценностных интерпретациях рассказа С. Н. Дурьлина «Две статуи» (1908) почти не ставился в литературоведческой науке. Хотя рассказ, безусловно, небольшой и ранний, он не вошел в авторские планы издания сочинений, в нем есть что-то, благодаря чему он сохранился и дошел до наших дней, не затерявшись в архивных лабиринтах. В нем Дурьлин раскрывается как яркий писатель-символист, создающий оригинальные неомифологические образы Архангела Суда и загадочного неизвестного бога античности. В акте мифотворчества писатель проходит и свой путь поиска на главные вопросы: «Где Бог? Во что верить?». Именно в этот период и год — 1908 — важный для автора в творческом отношении — вопросы веры и богоискательства были главными. Дурьлин, как и другие символисты, переживал акт мифотворчества *лично*. Поэтому в это время работы над рассказом, столь важное для эстетического и духовного становления, писатель вслед за Вячеславом Ивановым может повторить: «Я <...> живу в мифе — вот в чем моя сила, вот в чем я человек нового начинающегося периода» [1, 61].

В комментариях публикатора рассказа, в попытке разгадки образа неведомой статуи, отмечалось, что «статуя неведомого бога и статуя Архангела Суда — суть два эйдоса-вида двух разных типов культуры: античной (языческой) и христианской» [2, 484]. Как

можно заметить, попытка интерпретации данного текста предпринята как определение и истолкование ценностных, прежде всего, позиций изображенных в нем персонажей: Архангела Михаила и неведомого бога как носителей определенных типов культуры. Как писал Э. Фромм, «нет ни одной культуры, которая могла бы обойтись без системы ценностных ориентаций или координат» (Цит. по: [3, 161]).

В литературоведении понятие ценностной ориентации персонажа было актуализировано В. Е. Хализевым. Под ценностной же ориентацией персонажа В. Е. Хализев предложил понимать устойчивый стержень сознания и поведения людей: «Персонажи характеризуются с помощью совершаемых ими поступков (едва ли не в первую очередь), а также форм поведения и общения (ибо значимо не только то, что совершает человек, но и то, как он при этом себя ведет), черт наружности и близкого окружения (в частности, — принадлежащих герою вещей), мыслей, чувств, намерений. И все эти проявления человека в литературном произведении (как и в реальной жизни) имеют определенную равнодействующую — своего рода центр, который М. М. Бахтин называл *ядром личности* (здесь и далее курсив автора. — Е. К.), А. А. Ухтомский — *доминантой*, определяемой отправными интуициями человека. Для обозначения устойчивого стержня сознания и поведения людей широко используется словосочетание *ценностная ориентация*. <...> Ценностные ориентации (их мож-

но также назвать жизненными позициями) весьма разнородны и многоплановы. Сознание и поведение людей могут быть направлены на ценности религиозно-нравственные, собственно моральные, познавательные, эстетические. Они связаны и со сферой инстинктов, с телесной жизнью и удовлетворением физических потребностей, со стремлением к славе, авторитету, власти» [3, 178–179].

Этот рассказ интересен именно тем, что в нем говорят и действуют, руководствуются определенными ценностями не люди, а ожившие статуи Архангела и неведомого бога, которые являются определенного рода надэпохальными и интернациональными сверхтипами или символами. Но только ли языческой и христианской культур, как об этом писала А. И. Резниченко?

Известно, что мифологические образы в символизме выполняли роль мифа-кода, «проясняющего тайный смысл происходящего», таким образом «план содержания образует соотнесение изображаемого с мифом» [4, 82]. Хотя повествование в рассказе стилизовано под средневековую новеллу и происходит во Флоренции, оно почти не связано с этой исторической реальностью. История для Дурылина — это лишь фон происходящего, «первая» сюжетно-образная художественная реальность, позволяющая актуализировать в данном случае мифологический античный образ статуи неведомого бога. В рассказе Дурылина собственно нет персонажей и традиционного событийного сюжета, единственные действующие лица — статуи, событие — духовная метаморфоза, происходящая с ними, Архангел принимает на одну ночь «ношу» неведомого бога, неведомый бог — «ношу Архангела». Характерно в данном случае и то, что в рамках одного произведения могут функционировать мифологемы, восходящие к разным мифологиям и «вечным» образам. Ведь символистский миф априори многослоен, в каждом слое или «уровне истолкования» мифа прочитывается свой вариант интерпретации исторического сегодня. Об этом, говоря о структуре мифа, писал А. Ф. Лосев в «Диалектике мифа»: «Личность, история и слово — диалектическая триада в недрах самой мифологии. Это диалектическое строение самой мифологии, структура самого мифа» [5, 247]. Но в то же время, как отмечалось, «неомифологическая проза, отличающаяся полигенетичностью, способствовала выходу литературы за пределы индивидуальной психологии и национально-исторического континуума, ставя перед собой задачу выявления архетипических первооснов человеческого бытия, сознания и психики [6, 27–28]. Все данные особенности поэтики мифа отражены в рассказе «Две статуи», попробуем в данной статье представить эти разные «слои» представленного мифа.

Посредством обращения к античности и ее мифам, на этой эстетической основе, в рассказе созда-

ется свой оригинальный миф о тождестве христианского и антихристианского начал, характерный для исканий «серебряного века» [см. 7]. Подобным образом построена трилогия Д. С. Мережковского «Христос и антихрист» (1895–1905) и «Огненный ангел» В. Я. Брюсова (1907). Миф Дурылина, представленный в рассказе, безусловно учитывает этот контекст, более того, он строится на нем и «насыщен разного рода философскими, психологическими и религиозными ассоциациями. Он выступал у них (символистов. — Е. К.) в роли не только конкретного приема поэтики, но становился всеобъемлющим художественным принципом, призванным уловить и выразить новое мироощущение» [8, 95]. Поэтому функция мифа здесь скорее не эстетическая, а религиозно-философская.

Можно предположить, что личностное переживание Дурылиным мифа о тождестве христианского и антихристианского начал обусловило и фантастический сюжет, и специфику персонажей. Автор задумывал рассказ как попытку поиска ценностных основ бытия и выяснения онтологического статуса таких вечных понятий, как зло и добро, атеизм и вера, космос и хаос и т.д. В 1908 г. году для понимания вектора этих исканий важен и более ранний рассказ «Золотая осень», написанный незадолго до «Двух статуй».

В этом рассказе вниманию читателя представляется сознание юноши-интеллигента «серебряного века», Михаила, увлеченного духовными поисками «по Мережковскому». Увлечение историей позднего язычества и раннего христианства, личностью Юлиана Отступника у героя, конечно же, вызвано влиянием Д. С. Мережковского и его трилогии «Христос и Антихрист», в частности ее первой части «Смерть богов. Юлиан Отступник» (1895) и чтением Ф. Ницше, в свою очередь повлиявшего на Д. С. Мережковского, ведь название трилогии «Христос и Антихрист» появилось как следствие диалога писателя с Ницше и одной из главных его книг «Антихристианин» (о ней не зря упоминает герой Дурылина). В литературоведении уже не раз высказывался тезис о том, что для символистов творчество Д. С. Мережковского «становилось своего рода “словарем” тем и образов» [9, 784]. Теперь можно с уверенностью сказать, что это можно проиллюстрировать примерами не только из творчества Блока, Белого, Бердяева, Вяч. Иванова, М. Пришвина [9, 784], но и Дурылина. Апеллируя к образности романа «Смерть богов. Юлиан Отступник», юноша рассуждает о борьбе «торжествующего Галилеянина» и Диониса, христианства и язычества, сумерек и «золотых лучей склоняющегося к закату солнца». Как уже отмечалось, духовные искания Юлиана были во многом созвучны идеям, которыми на рубеже 1880–1890-х годов увлекся Д. С. Мережковский. Император (так, как он представлен в романе) не может принять христианской истины, которая кажется ему отрицанием чувственности. Поэтому герой

рассказа Михаил склонен отталкиваться от христианства, а не принимать его.

Это противоречие стало той мыслительной и философской основой, на которой строился сюжет о причудливой **метаморфозе**, происходящей с двумя статуями из одноименного рассказа Дурьлина. Однако здесь писатель начинает преодолевать свое восхищение язычеством, поэту «Две статуи» — совершенно новый вариант истолкования и понимания все той же антиномии.

Возле виллы некоего римского патриция стояла на мраморном подножии статуя «неведомого бога», о которой читатель узнает вначале немного, например то, что статуя стала свидетельством совершенства «древних». «Тайная прелесть и сила юного бога» были «тем пленительнее, его улыбка тем сладо-страстнее, его отверстая нагота — тем желаннее, его воля — властней, что имени бога не ведал никто» [10, 752]. Читатель рассказа движим одним желанием — раскрыть секрет статуи, узнать, кто же изваян в виде прекрасного бога. Данная проекция, наиболее часто используемая в литературе, отображает взаимодействие статуи с людьми. Пафос восхищения, которое неизвестная статуя вызывает у проходящих, у поэтов и художников, безусловно, заставляет вспомнить и о других подобных сюжетах, связанных с поклонением статуе... Ведь ореол «тайны» побуждает к этому вдумчивого читателя. Как показала Н. М. Солнцева, платонический восторг испытывал Юлиан Д. С. Мережковского перед прелестями Афродиты. А в новелле немецкого романтика Й. К. Б. Эйхендорфа «Мраморная статуя» (1817) ожившая статуя — сюжетная мотивация пребывания героя в атмосфере страстей грота Венеры. В «Зимней сказке» (1611) У. Шекспира король Сицилии Леон влюбляется в статую и даже хочет поцеловать ее в губы. <...> Мраморная статуя богини вызывает смятение Максимилиана, героя повести Г. Гейне «Флорентийские ночи» (1833). Ночь он проводит в мечтах о ней, ее губах, ямочках и т.п. <...> Чеховский Ионыч («Ионыч», 1898) в кладбищенских статуях «видел формы, которые стыдливо прятались в тени деревьев, ощущал тепло, и это томление становилось тягостным<...>». Всевозможные же Венеры породили ставшую популярным сюжетом монументофилию (например, история о Пигмалионе в «Метаморфозах» Овидия)» [11, 29]. Примечательно, что сюжеты о вредоносной статуе связаны с Венерой — губительницей христианских душ. В «Венере Ильской» П. Мериме Венера изображена в виде демона. Возможно, именно этот контекст связан непосредственно с рассказом Дурьлина, ведь эпиграфом к рассказу были строки из стихотворения А. С. Пушкина «В начале жизни...» (1830): «То было двух бесов изображень» [10, 751].

Как справедливо указал Р. Якобсон, «мало есть пушкинских образов, которые бы так томили комментаторов, как образы этих двух бесов. Достаточно

вспомнить Мережковского, который без каких-либо оснований навязывает Пушкину нищеанскую антитезу Аполлона и Диониса <...>, хотя никакого противопоставления двух бесов здесь нет, а второй бес очевидным образом является изображением Венеры» [12, 158]. Дурьлин, увлекшись пушкинским сюжетом, переносит в свой текст не только «загадку» (мотив угадывания имени неведомого бога), но и потенциальную ассоциацию с обозначенными демоническими коннотациями образа Венеры.

Это становится понятным при появлении в сюжете рассказа другого изваяния, Архангела суда. С этого момента и происходит причудливая **метаморфоза**: статуя перестает быть объектом поклонения и восхищения, а становится субъектом повествования. В полночь, что само по себе символично, автор оживает своих вечных героев. Диалог Неведомого с Архангелом строится как своеобразное «искушение» благородства и силы Архангела, ведь именно Неведомый желает испытать силу и власть небесного Архангела, он шепчет, почти умоляя небожителя: «Так, сойдя с подножий наших, узнаем тяготу их, и то, что попираем, подыдем, и то, что ныне держим, попирацию дадим. Будет же все это только в ночь единую, и к первым лучам, вернувшись на наше место, решим воистину справедливым решением, равновесны ли ноши наши, и тогда вновь поднимем их на себя или, отвергнув, возьмем на себя иные: ту, что я несу, ты, и ту, что ты несешь, я. Так свершим суд древнего братства своего, потому что разумно брату от брата борьбой отъединенному, измерить тяготу братнюю, исчислить меру труда его и любви, и, исчислив, предстать на суд отцовский» [10, 754]. В этом свете упоминание о древнем братстве Неведомого и Архангела переносит происходящее в пространство мифа и прочитывается как отсылка к моменту библейской истории, повествующей об отпадении Денницы от Бога. Так, согласно Библии, образовалось царство Люцифера. Оговорка получает в тексте развитие, Неведомый почти буквально воспроизводит текст пророчеств Откровения, в котором указывается на событие низвержения сатаны Архангелом: «Когда придут сроки, положенные тем, чье имя слишком часто произносится всеми, чтобы мне произносить его, ты пронзишь меня, если так будет суждено, древний брат мой, мечом твоим, и паду, и не буду! Так и будет» [10, 753]. В таком ценностном контексте фигура Неведомого является не кем иным, как несмирившимся со своей участью Люцифером. Это прочтение, образованное прамифом, составляет первичный или глубинный «слой» современного мифа.

Однако на такое толкование накладывается и предыдущий контекст, в котором статуя выглядит как образ античного совершенства. Ответ и загадку противоречия, как нам представляется, может подсказать опять же Д. С. Мережковский, творчеством которого Дурьлин в это время был очень увлечен.

В первой части трилогии «Христос и Антихрист» автор изображает точку зрения христиан, для которых языческие боги и являются бесами. Более того, нечистые уютно чувствуют себя в языческих статуях:

«Говорят, в каждом идоле по бесу, а в богинях — так по два и по три...

— Как начнет плавиться, сделается лукавому жарко, — он и выпорхнет из поганого рта, в виде кровавого или огненного змия...

— Нет, — надо было раньше перекрестить, а то, пожалуй, и в землю ужом уползет. В позапрошлом году разбивали капище Афродиты; кто-то и брызни святой водой. И что же бы вы думали? Из-под одежды выскочили крохотные бесенята. Как же? Сам видел. Смердные, черные, в белых-то складках, мохнатые. И запищали, как мыши. А когда Афродите голову отбили, так из шеи главный выскочил, вот с какими рогами, а хвост облезлый, голый, без шерсти, как у паршивого пса...» [13, 51].

Именно эту образную игру и современный миф «серебряного века», обратившись к Мережковскому, «виртуозно» показал Дурылин, гораздо более лаконично выразив свое понимание язычества. Современный «слой» прочтения, не порывая с прамифом, все же более полифункционален и призван дать свои ответы на вопросы грядущих исторических вызовов эпохи. Дополняет смысловое поле интерпретаций и эпиграф к рассказу из стихотворения Пушкина «В начале жизни...» (1830): «То было двух бесов изображенье».

Пушкин называет статуи бесами в этом стихотворении метафорически, вскрывая оболстительный обман магии легких прошлых любовных увлечений, накануне женитьбы хороня любовное прошлое. Однако метафора Пушкина оказывается «крылатой» и в контексте рассказа Дурылина подтверждает выводы автора о разрушительной природе «языческого». Но если у Пушкина статуя чаще всего губительна («Медный всадник», «В начале жизни...»), то у Дурылина ее одухотворение имеет все же спасительный смысл. Здесь примечателен еще один статуарный сюжет Дурылина из пьесы «Дон Жуан» (1908). Вслед за А. С. Пушкиным и в споре с ним Дурылин создает новую версию трактовки героя. Автор впервые вводит образ Светлой девы в качестве действующего лица пьесы о Дон Жуане. Таким образом, он смещает смысловые акценты текста: это сюжет не о возмездии статуи, как у Пушкина, а о прощении героя статуарной Светлой Девой. Маркером этого концептуального смещения становится замена статуарных персонажей. У Дурылина в пьесе «Дон Жуан» статуарна Светлая Дева, а не Командор.

В противоборстве Неведомого и Архангела отображен поиск Дурылиным ответа на непростой вопрос, который задает опять же герой Мережковского: «Во что же верить? Где Бог?».

«Но во что же верить? Где Бог?»

— И там, и здесь. Служи Ариману, служи Ормузду, — как хочешь, но помни: оба равны; царство Диавола равно царству Бога.

— Куда идти?

— Выбери один из двух путей — и не останавливайся.

— Какой?

— Если веришь в Него — возьми крест, иди за Ним, как Он велел. Будь смиренным, будь девственным, будь агнцем безгласным в руках палачей; беги в пустыню; отдай Ему плоть и дух; терпи, верь. — Это один из двух путей: великие страсто-терпцы-галилеяне достигают такой же свободы, как Прометей и Люцифер.

— Я не хочу!

— Тогда избери другой путь: будь сильным и свободным; не жалея, не любя, не прощай; восстань и победи все; не верь и познай. И мир будет твой, и ты будешь, как Титан и Ангел Денницы.

— Не могу я забыть, что в словах Галилеянина есть тоже правда; не могу я вынести двух истин!..

— Если не можешь — будешь, как все. Лучше погибнуть. Но ты можешь. Дерзай» [13, 61].

Находясь под влиянием идей Д. С. Мережковского о возможном синтезе языческого и христианского, Дурылин-символист все же изображает две истины равновесными. После ночного пути искушений Неведомый и Архангел возвращаются на свои подножия, как это и было предложено Неведомым. Автор, находясь под обаянием свободы, предложенной Люцифером, и правды Галилеянина, сталкивается с невозможностью однозначного выбора. Но если Мережковскому для выражения своих идей нужно было написать трилогию, то Дурылин смог сформулировать и показать обозначенные проблемы во всей их многомерности на страницах одного небольшого текста, «в поисках универсальных способов обобщения обращаясь к мифу, находя в нем наивысшее выражение символа» [8, 93]. Таким образом, миф, «многослойное» пространство мифа образует спектр адекватных ценностных интерпретаций данного рассказа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым / М. С. Альтман. — СПб., 1995. С. 61.
2. Резниченко А. И. Рассказ С. Н. Дурылина «Две статуи» / А. И. Резниченко // Античность и культура Серебряного века: К 85-летию А. А. Тахо-Годи. — М., 2010. — С. 283–285.
3. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. — М.: Академия, 2009. — 432 с.
4. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З. Г. Минц // Уч. зап. Тартуского ун-та: Блоковский сб. III. — Вып. 459: Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. — Тарту, 1979. — С. 76–121.

5. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. — М.: Академический Проект, 2008. — 303 с. (Философские технологии).
6. Золотухина Н. А. Поэтика новелл Н. С. Гумилева 1907–1909 годов: Монография / Н. А. Золотухина. — Харьков, 2009. — 146 с.
7. Минц З. Г. А. Блок и В. Иванов / З. Г. Минц // Уч. зап. Тартуского ун-та. — Тарту, 1982. — Вып. 604.
8. Колобаева Л. А. Полифункциональность неомифологизма в творчестве сиволистов (В. Брюсов, Вяч. Иванов, Ин. Анненский) / Л. А. Колобаева // Античность и культура Серебряного века: К 85-летию А. А. Тахо-Годи. — М., 2010. — С. 93–103.
9. Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Книга 1. ИМЛИ РАН. — М.: Наследие, 2001. — 877 с.
10. Дурьлин С. Н. Рассказы, повести, хроники / С. Н. Дурьлин. — СПб.: Владимир Даль, 2014. — 863 с.
11. Солнцева Н. М. Сюжет о статуе / Н. М. Солнцева // Вестник РУДН. Сер. Литературоведение. Журналистика, 2014. — № 2. — С. 29–35.
12. Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина / Р. Якобсон // Работы по поэтике: Переводы. — М., 1987. — С. 145–181.
13. Мережковский Д. С. Христос и антихрист: Трилогия: В 2 т. / Д. С. Мережковский. — Т. 1.: Смерть богов (Юлиан Отступник): Роман; Воскресшие боги (Леонардо да Винчи): Роман: Кн.1–9. — М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2000. — 576 с.

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

*Коршунова Е. А., кандидат филологических наук, докторант кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса
E-mail: zhenyakorshunova@gmail.com*

*Moscow State University named after M. V. Lomonosov
Korshunova E. A., Candidate of Philology, Doctor's Degree Student of the Department of the History of the Newest Russian Literature and Modern Literary Process
E-mail: zhenyakorshunova@gmail.com*