

ОППОЗИЦИЯ «СВОЕ — ЧУЖОЕ» В РАССКАЗЕ Н. А. ДУРОВОЙ «СЕРНЫЙ КЛЮЧ»

В статье идет речь о жанровых особенностях одного из эпических произведений Н. Дуровой, элементов рассказа и сказания в нем. Изучение характера развития оппозиции «свое — чужое» является основой сравнения нарративных стратегий, образов героев, художественных средств в рассказе и сказании.

Ключевые слова: жанр, эпос, рассказ, наррация, мифологизация, семантические оппозиции, этническое «чужое», национальный характер.

У статті йдеться про жанрові особливості одного з епічних творів Н. Дурової, елементів оповідання та сказання у ньому. Вивчення особливостей розвитку опозиції «свое — чужое» є основою зіставлення нарративних стратегій, образів героїв, художніх засобів у оповіданні та сказанні.

Ключові слова: жанр, епос, оповідання, нарація, міфологізація, семантичні опозиції, етнічне «чужое», національний характер.

The article deals with one of N. Durova's epic work's genre peculiarity, elements of story and legend story in it. The comparison of narrative strategy, hero's images, artistic means in story and legend story bases on the investigation of extension the opposition «own — alien».

Key words: genre, epic, story, narrative, mythologizing, semantic oppositions, ethnic «alien», national character.

Постановка проблемы. В предлагаемой статье мы обратились к одному из произведений Надежды Андреевны Дуровой, женщины удивительной судьбы. Однако до сих пор, к сожалению, и сама Н. А. Дурова остается во многом загадкой, и ее проза изучена мало. Надеемся, внимание к творческому наследию «кавалерист-девицы» активизируется в связи с приближением 200-летия событий 1812 года. Рассказ «Серный ключ» (1839) будет интересовать нас главным образом с точки зрения выражения в нем своеобразия Дуровой как писательницы, ее авторского мира, художественной специфики ее прозы. В большинстве ее произведений преобладает форма рассказа в рассказе. Так, 73 % текста «Серного ключа» (другое название этого произведения — «Черемиска. Рассказ исправницы Лязовецкой») занимает рассказ исправницы, который, в свою оче-

редь, включает в себя историю, которую сообщила той одна из жительниц селения. Поэтому мы сосредоточили внимание на коммуникативных стратегиях нарративного дискурса. Это, как мы рассчитываем, позволит нам приблизиться к решению вопроса о жанровой специфике «Серного ключа». В данном случае мы опираемся на толкование жанра, которое предложил В. И. Тюпа. Ученый пишет: «...жанр — это некоторая взаимная условленность общения, объединяющая субъекта и адресата высказывания. <...> исторически продуктивный тип высказывания, реализующий некоторую коммуникативную стратегию данного дискурса» (курсив В. И. Тюпы) [6, 11]. Еще одна проблема, решение которой в последнее время все чаще привлекает внимание литературоведов, — восприятие персонажами художественного произведения инонационального. Подобный, имагологический подход к изучению рассказа Н. А. Дуровой, также, как мы надеемся, приблизит нас к выявлению специфических для ее художественной манеры черт.

Цель статьи — на основе изучения развития оппозиции «свое — чужое» в рассказе Н. А. Дуровой «Серный ключ» определить особенности жанра произведения, а также признаки авторского мира писательницы. Большинство ученых оппозиция «свое — чужое» рассматривается в качестве одного из основных концептов всего коллективного, этнического мироощущения. Так, в частности, Е. В. Осетрова пишет, что этот концепт настолько всеохватен в культурном плане, что «через него человек привычно объясняет себе и окружающим всевозможные процессы и явления современной жизни». «Если, — замечает исследовательница, — основываться на том понимании, что языковая картина мира в обыденном сознании поделена на три глобальные пространства — «свое», «чужое» и «иное», то условия для действий и взаимоотношений с *Нами Они* находят в границах каждого из них» (курсив Е. В. Осетровой) [5, 202; 205].

В рассказе Н. А. Дуровой оппозиция «свое — чужое» открывает повествование. В ее основе — оценка инонационального молодым Л., уланским ротмистром, проводящим отпуск в Поволжье. Его восприятие проживающих здесь людей, природы

этого края усложняется тем, что он находится в местах, «которые были местом его рождения» [3, 360], он видит себя «на полях своей родины» [3, 360]. Однако все вокруг кажется ему чужим. «Мысль его, — сообщает повествователь, — летала то по великолепным гостиным в Варшаве, то по низким болотистым полям Гродненской губернии; в первых светило его солнце, во второй квартировал его полк» [3, 360]. Картина душевного состояния Л. оформлена субъективированным повествованием — несобственно-прямой речью. Известно, что в художественном произведении подобный прием используется в случаях описания глубоко скрытых, интимных состояний психической жизни персонажей и выполняет, главным образом, характерологическую функцию. «Боже мой! Какая скука! Что делать? Чем заняться? Куда девать столько праздного времени? Книги да прогулка, прогулка да книги! От этого голова пойдет кругом!», — думает молодой уланский ротмистр [3, 359]. Весь первый абзац рассказа, в котором передается внутренний монолог Л., представлен предложениями повышенной экспрессии, повествовательные конструкции в нем отсутствуют. Подобная организация речевого акта свойственна значительным по объему частям текста в большинстве произведений Н. А. Дуровой, поэтому она может считаться одним из характерных признаков стиля этой писательницы и приближает ее эпические произведения к лирике, где преобладает не сообщение, а выражение эмоций, экспрессия.

Эта часть текста строится на оппозиции «здесь — там», причем, как нами уже было отмечено, «здесь» — это «свое», но отчуждаемое персонажем: «...здесь много прекрасных, любезных, девственно-свежих и веселых дам. Но я хотел бы знать, что может быть несноснее вечной свежести и веселости <...> Как сравнить их с пленительными варшавянками!». Он равнодушно смотрит «на величественную реку, обширные леса, высокие горы, зеленые луга, усеянные всеми возможными цветами», поскольку его мечты «там» — в Польше с ее «пышными садами, замками, войсками, горами червонцев и пр.» [3, 360]. Оппозиция «здесь — там», выступающая в данном случае в роли частного противопоставления по отношению к доминирующему —

«свое — чужое», сохраняется в тексте и дальше, после того, как внутренний монолог героя прерывается событием — встречей Л. с исправницей Лязовецкой. Между ними давно сложились дружеские отношения, однако принадлежат они все же к разным «мирам». Обращаясь к своей знакомой, улан трижды употребляет местоимение «вы», с помощью которого включает ее в группу «чужих»: «...Не было ни толков, ни заключений, ни даже малейшего слуха, а ведь у вас такое событие, как, например, поездка на воды, не безделица! У вас оно служит эпохой, от которой ведете вы ваши летоисчисления, как от...» [3, 361] (курсив наш. — В. М.). Это противопоставление «вы — мы» сохраняется и в ответе Лязовецкой: «Поберегите *ваши* остроты до возвращения в Гродно, а в *нашей глуши* они не имеют цены...» [3, 361] (курсив наш. — В. М.). Правда, «вы» в данном случае распространяется непосредственно на ее собеседника, а не на группу лиц. Еще одно замечание относительно различия между скупающим в ставшей для него чужой местности уланом и обитающими здесь людьми касается особенностей местного разговорного языка. Ему странным кажется слово «снадобье», которое употребляет одна из знакомых Лязовецкой, на что та замечает: «Оставьте ее в покое — у нас так говорят» [3, 362]. Впрочем, между «ветреником в отпуску» уланом Л. и исправницей Лязовецкой гораздо больше того, что их объединяет и в характерах, и в отношении к другим людям, как, к примеру, к местному лекарю, у которого только и есть «хорошего, что красавица жена» [3, 362]. Абсолютная близость в душевном настроении этих персонажей, в их оценках достигается после того, как молодая женщина рассказывает о своей поездке на воды и раскрывает тайну своих слез возле источника.

До сих пор предметом в «Серном ключе» было обыкновенное: сфера интересов персонажей, круг их отношений, а также то, что было в поле их зрения, ограничивались бытовой сферой. Это, а также сжатость, лаконичность формы произведения позволяют отнести его к жанру рассказа. Включение же в произведение истории, о которой поведала исправница, усложняет его жанровую природу. Эта часть текста по своим жанровым признакам ближе сказанию, представляющему

собой «прозаическое повествование с историческим или легендарным сюжетом, облеченное в литературную форму» [1, 164–165]. История черемиски, рассказанная исправницей Лязовецкой, оказывается, как нам представляется, своеобразным паттерном для «Серного ключа» Н. А. Дуровой. «Жанровый паттерн, — пишет в монографии, посвященной когнитивной жанрологии, Т. В. Бовсунивская, — це концептуально зумовлена смислоструктура когнітивної моделі жанру, яка представляє тенденцію його формо- та змістотворення і не є завершеним трафаретом» [2, 55]. В данном случае для нас особенно важными являются замечания исследовательницы относительно того, что жанр может быть истолкован как смыслопорождающая конфигурация паттернов, которые, в свою очередь, представляют собой лишь «образы», «примеры», «конструкты». Включив в «Серный ключ» историю трагической любви девушки-ангела и юноши-пастуха, погибающих из-за вмешательства в их судьбу демонических сил, и ориентируясь при этом на «конструкт» легенды, Н. А. Дурова выводит повествование за пределы обыкновенного. Противостояние ангела и демона — один из характерных сюжетных мотивов в прозе этой писательницы [4, 121–141]. Однако в повестях «Игра судьбы, или Противозаконная любовь» и «Павильон» этот мотив связан с раскрытием обстоятельств нравственно-психологического, социального характера. В истории же черемиски из «Серного ключа» ситуация противостояния героев демоническому приобретает легендарно-мифологический характер и строится на противостоянии высокого низкому. Высокое в данном случае представлено героическим характером пастуха Дукмора. Как и герой мифа или же эпоса, он наделен физической и духовной силой, возвышается над обыкновенными людьми. Низкое — это то, что заключает в себе опасность для коллектива. Это может быть враг-чужеземец, а в ряде случаев — имеющее inferнальную природу чудовище. Герой, побеждая зло, защищает миропорядок. Противником Дукмора является медведь, дикое и сильное животное, безусловно, не имеющее никакого отношения к inferнальному. Однако реальный зверь в воображении героев сливается с Керметом, творцом зла в удмуртской и

марийской мифологии, мстительным духом, в которого, как и в водыша или же арыптыша, превращается после смерти убийца, согласно мифопоэтическим представлениям черемисов. Вот, к примеру, что сообщается о Дукморе, вышедшем на тропу медведя: «Мужественный молодой человек отдалил мысль свою от Зеилы, забыл зловещий хохот Керемета и, взяв твердою рукою нож свой, стал бодро на тропе, которой необходимо надобно было идти свирепому животному» [3, 377].

Переход писательницы от повествования об обыкновенном к сказанию, имеющему легендарный характер («длинной истории», как определила жанр рассказа о Зеиле и Дукморе исправница [3, 368]), потребовал выбора новых с точки зрения их характеров героев. В среде, к которой принадлежат уланский ротмистр Л. и исправница Лязовецкая, складывание ситуации «чудовище угрожает ангельскому существу, и герой его побеждает», трудно было бы мотивировать. Писательнице необходимы были герои, принадлежащие той среде, в которой сохранялись бы мифологизм мироощущения, простота нравов и в то же время — цельные героические натуры. Как и многие другие романтики, Н. А. Дурова находит такую идеальную среду в дикости. Отсюда — включение в «Серный ключ» элементов этнографического очерка.

В ее рассказе это описание черемисов, небольшой народности восточно-финской группы. Сообщается о круге деятельности и об особенностях быта черемисов (его изолированности): как и другие «полудикие народы», «они рождаются, растут, живут и стареются, не зная никогда, что делается за версту от них, если только какой-нибудь случай не приведет их в ту сторону» [3, 371]. Поэтому и ежедневные занятия у черемисов не такие, как у их ближайших соседей. Черемиса «не развлекает ни одно из тех упражнений, которыми занимаются соседи татары, как-то: торговля, мена, переезд из одного города в другой; он не выращивает, не холит коня, не шьет халата, не выделывает ергака; он только пашет землю и зимою ловит белок, чтобы, продав их кожу, купить себе соли». Поскольку разум этих людей не занят обычными житейскими заботами, они склонны «погружаться в таинственность нелепых обрядов давней веры», что делает их

мрачными, скрытными и недоверчивыми. «Свирепость», как характерная черта их нравов, объясняется тем, что «дремучие леса, в которых они строят всегда свои жилища, много способствуют как исполнению варварских обрядов их, так и сохранению неизменяемой дикости нравов» [3, 371]. Описываются их верования: черемисы являются христианами «по наружности, то есть они крещены, ходят в церковь, приобщаются и соблюдают посты, но все усилия ... священников и правительства не могут истребить совершенно дух идолопоклонства в народе; они скрываются в самых мрачных и непроходимых лесах для отправления таинственных обрядов, из которых иные ужасны и кровавы» [3, 371]. Сообщается о «природной способности» этих людей «к поэзии». «Я не шучу, — замечает Лязовецкая, — поверьте, что этот народ — поэты, да еще какие! Импровизаторы!». Склонность к поэтическому творчеству и одухотворению в песнях природы также объясняются изолированностью их образа жизни. Обращаясь к дубу, они говорят: «О дуб, дуб крепкий, долговечный! Судьбой ты назначен для дальних путей. Ты видишь смерть, несешь богатства, и с ветром буйным ты в вечной борьбе!». А о сосне поют, что «она высока», и «неизменяемость ее зелени похожа на постоянство ... любви» [3, 383]. Итак, писательница вводит в текст рассказа этнографический очерк и переключает, таким образом, внимание читателя на инациональное, причем, такое «иное», что содержит в себе идеальное для любого романтика — переживание человеком тождества всей окружающей его жизни, естественность и цельность. Теперь «чужое» оценивается как такое, что хочется понять и познать.

Однако и среда черемисов, в свою очередь, сама по себе неоднородна. В ней можно выделить людей обыкновенных и исключительных — тех, кто и является героями легенды. Интересно, что и Зеила, и Дукмор являются сиротами, что подчеркивает их обособленность от остальных. Их исключительность была очевидной всем жителям села. «Красота ее, — рассказывает Лязовецкой о Зеиле хозяйка дома, — столько очаровала всех, что даже самые зависть и скупость обратились в доброжелательство...» [3, 369]. О Дукморе же сообщается, что при-

рода «дала ему высокий рост, стройность, необычайную силу и красоту лица, никогда еще не виданную в сем народе, по большей части малорослом и неуклюжем». Правда, его превосходство над соотечественниками возбуждало в них зависть [3, 370]. Первая встреча молодых людей произошла у ключа, воды которого, по преданию, имели «волшебную силу» благодаря покровительству добрых духов [3, 371]. Известно, что, согласно мифопоэтической модели мира, пространство дискретно, то есть состоит из абсолютно самостоятельных локусов. Именно с изолированным от села пространством леса и берега Серного Ключа, «где роща примыкает к самой воде» и откуда видны «обе деревни и сосновый лес», связаны все основные события сказания о Зеиле и Дукморе [3, 370]. Лязовецкая впервые видит молодую черемиску в сосновом лесу, вызывающем в исправнице «благоговейный страх» [3, 366]. Привлеченная «никогда еще ею не слыханными звуками неведомого инструмента», Зеила направляется в глубь рощи, где обнаруживает Дукмора. В лесу проходят их свидания. Здесь они слышат «ужасный смех их злого духа» Керемета, что, по их верованиям, является «предвестием какого-нибудь ужасного бедствия и всегда слышится только тому, с кем оно должно ... случиться» [3, 373]. Здесь же, в лесу, происходит роковая встреча Дукмора с медведем, сюда, на могилу к возлюбленному приходит Зеила, здесь же находят мертвой и ее саму. Подобный образ пространства позволяет сделать вывод о стремлении писательницы максимально подчеркнуть исключительность и самих героев, и их судьбы.

Показательно, что и сами Зеила и Дукмор восприняли свою встречу как чудо: «Оба в цвете лет, одаренные красотой, никогда еще не виданную в их стороне, оба напитанные всем суеверием народа, к которому принадлежали, сошедшись на берегу ручья, с давних времен считавшегося волшебным, что могли думать, за кого почитать себя взаимно?..» И лишь немного «освоившись», они «перестали считать один другого чем-то сверхъестественным» [3, 372]. Что же касается описания поединка Дукмора с медведем, то оно максимально приближает повествование к имеющему мифологическое содержание сказанию о культурном герое. Слыша шум в лесу и

сливая в своем воображении производимый медведем треск с «диким хохотом» Керемета, Дукмор с абсолютным бесстрашием осознает, что только он один может справиться с чудовищем и что он призван освободить от него мир. Подобное соответствует той картине мира, которая присуща сказанию. Оно, по определению В. И. Тюпы, «моделирует *ролевою* картину мира», «фатально непреложный и неоспоримый миропорядок, где всякому, чья жизнь достойна сказания, отведена определенная «нудительная» роль: «*судьба* (или долг как социальная судьба)». «Жанр сказания, — пишет ученый, — исторически восходит к тому архаическому состоянию общественных отношений, которое Гегель именовал «веком героев». Бытийная компетенция героического актанта здесь сводится к реализации некоторой необходимости, известного предназначения, когда персонажи «не выбирают, а по своей природе суть то, что они хотят и совершают»» (курсив В. И. Тюпы) [6, 13]. Именно как о «геройском» подвиге, требующем «неимоверного проворства и присутствия духа», судят об этом поединке жители селения, задающиеся вопросом: «Кто ж жизнью своею выкупил нашу безопасность» [3, 377—378]. Передача оценки средой того, что совершил Дукмор, подчеркивает, насколько он возвышается над окружающими, и служит, в свою очередь, мотивировкой его избранничества.

Какова цель включения в произведение этнографического очерка и сказания, имеющего легендарно-мифологическую основу? Кроме желания познакомить читателей с бытом, верованиями, особенностями характера черемисов, одной из народностей России, а также выразить свойственное всем романтикам представление о цельности и естественности как идеале, мы видим в этом и непосредственно художественную задачу. Она заключается в отображении динамики душевной жизни персонажей. В начале произведения ротмистр Л. переживает скуку и одиночество в пространстве «чужом» для него духовно. Далее он встречает исправницу, с которой многое его объединяет, однако эта близость не освобождает его от скепсиса. Что же касается истории Зеилы и Дукмора, то она, как и любое сказание, «постулирует адресата», то есть в данном случае, «томившегося в отпуску» молодого человека, внутренне приобщиться к сообщен-

ному, оценить его как несомненно достоверное и пережить то же чувство, что объединяет всех слушателей или же свидетелей трагических событий — чувство восторга мужеством и духовной твердостью героической природы. Исчезает деление на «здесь» и «там» как «свое» и «чужое». Оно сменяется оппозицией «миропорядок, благополучный для всех людей — inferнальное, содержащее опасность для общей жизни». «Сказание, — пишет В. И. Тюпа, — в известном смысле домонологично, оно объединяет говорящих и слушающих общим знанием, поэтому речевая маска такого высказывания — своего рода хоровое слово общенародной «хвалы»...» [6, 16]. После того, как Лязовецкая заканчивает свой рассказ, ротмистр долго молчит. «Печаль, — сообщает повествователь, — закралась в его душу. В воображении его рисовались то прелестная бедная Зеила, с черными глазами и длинными светло-русыми волосами, то стройный, высокий Дукмор, гордый, стоящий на тропе с блестящим ножом, то слышалось мелодическое пение Зеилы, то плеск ручья, то рев медведя, то хохот злого духа черемисского. Одним словом, он погрузился в глубочайшую задумчивость» [3, 384]. Таким образом, перемена в его душевном состоянии очевидна.

Выводы. Изучение динамики оппозиции «свое — чужое» в «Серном ключе» Н. А. Дуровой позволяет судить об этом произведении как о рассказе, в котором совмещены описание и повествование о возвышенном и обыкновенном. Возвышенное введено в текст ситуацией передачи сказания, имеющего легендарно-мифологический характер. Сказание содержит в себе информацию не просто об инонациональном, но еще и содержащем в себе героическое. В результате «свое» начинает оцениваться как объединяющее всех людей, независимо от территории, где они проживают, а также от их характеров, привычек, их языка. «Чужое» же в таком случае — это то, что содержит в себе опасность всему миропорядку, дикое или же inferнальное. Превращаясь в участника того коммуникативного акта, каким является в данном случае передача сказания о пастухе, победившем чудовище, герой рассказа преодолевает в себе сознание отчужденности от окружающих, а вместе с ним — скуку и скепсис.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов / С. П. Белокурова. — СПб. : Паритет, 2006. — 320 с.
2. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія і поетика: монографія / Тетяна Бовсунівська. — К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. — 180 с.
3. Дурова Н. А. Избранные сочинения кавалерист-девицы / Н. А. Дурова; сост., вступ. статья и примеч. Вл. Б. Муравьева. — М. : Москов. рабочий, 1988. — 575 с.
4. Мусий В. Б. Образ «своего», «иноного», «чужого» в русской прозе первой половины XIX века / В. Б. Мусий. — Одесса : Астропринт, 2011. — 168 с.
5. Осетрова Е. В. Мы и Они в обыденной картине мира (на материале русского языка) / Е. В. Осетрова // Русский язык и литература во времени и пространстве: сборник материалов XII конгресса МА-ПРЯЛ (10 — 15 июня 2011 года, Шанхай) : в 3 т. — Шанхай, 2011. — Т. 1. — С. 202 — 207.
6. Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова) / В. И. Тюпа. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. — 58 с.