



С. Исаев

## Мотив «губительного» непритворства в «Кавказском пленнике» Пушкина: семантическая и текстовая организация

О том, что поэма Пушкина *предполагает* взаимодействие различных миров, фокусируя эту проблему композиционно, поставил вопрос еще В. М. Жирмунский, указав на «эстетическое развенчание» Пушкиным «единодержавия» героя. «Эстетическим развенчанием» Жирмунский называл появление в южных поэмах Пушкина второго персонажа, к которому русский поэт, в отличие от Байрона, проявлял более пристальное внимание<sup>1</sup>.

По мнению Ю. Н. Тынянова, истоки подобной художественной перефокусировки — в преобразовании Пушкиным элегического жанра. Развивая тыняновские идеи, В. А. Грехнев рассматривает жанровые изменения как эволюцию авторского диалога с героями. В предпушкинской элегии возлюбленная — идеальный объект страстного томления. В пушкинском художественном мире идеальность женского образа сохраняется, но усиливается устремленность в мир **другого «Я»**. Пушкин «окружает в лирике другую душу всепонимающим сочувствием, как бы любуясь произвольной игрой ее жизненных сил, любуясь иногда с какой-то затаенною грустью, точно осознавая неизбежность пределов, которые приготовила ей жизнь»<sup>2</sup>.

Усиление интереса к «**другому**» в «Кавказском пленнике» мы рассмотрим в связи с проблемой коммуникации и вопросов понимания/непонимания, искренности/притворства. Семантические грани общения и взаимопонимания раскрыты Пушкиным на разных уровнях и, конечно, прежде всего с помощью обрисовки межличностных отношений главных героев. Изображение коммуникации, в свою очередь, поддерживается внешними параметрами произведения — организацией текста.

Герой поэмы еще до появления на Кавказе «страстями чувства истребил». Амплуа пленника Пушкин связывает с рациональностью, черкешенки — с чувственностью. Эта линия просматривается и в характероло-

гии, и при создании портретов, и в описании тех средств, которые используются героями для передачи чувственной, бытовой или ментальной информации. Романтический подход к человеку не предполагает развернутого портретирования, акцентируя фрагментарность воспроизведения лица персонажа. «Появление» на «сцене» пленника сопровождается короткими, резкими характеристиками его внешнего вида. И здесь автор считает важным показать не столько черты лица, сколько указать на *голова*: «...но пленник хладный и немой, с обезображенной главой, / Как труп, недвижим оставался»<sup>3</sup>.

Немаловажно в этой связи отметить точку зрения современной физиогномики: «Глаза и руки, как и голос, способны выступать в функции инструмента для выражения эмоций, а щеки, уши, лоб и брови — нет...»<sup>4</sup>

Отмеченная нами изобразительная специфика присутствует и в дальнейших частях текста. При описании героя автор отмечает и его «стоны» как акустическую метонимию переживаемой боли, и слабый взор — метонимическое указание на потребность видеть. Целостный портрет тем не менее в тексте фокусируется не вокруг лица, а вокруг головы. Слово «голова» используется в первой части поэмы четыре раза и два раза — во второй. Образ, семантизирующий наблюдательность, рациональность и ментальность как таковую, дополнительно фиксирует и физическое состояние усталости: «Потом на камень вновь склонился / Отягощенною главою» (IV, 97). Мотив рациональности героя представлен также обращением к важнейшей части лица (и головы) — «челу». Заметим, этот образ появится в тексте на переломе художественного исследования коммуникативных проблем. При этом предназначение героя Пушкину видится не только в указании на приоритет мозговой деятельности, но и представляется как знак сокрытия: «И на челе его высоком / Не изменялось ничего» (IV, 103).

Начало общения главных героев поэмы продиктовано не только любопытством и обоюдным интересом к «другому». Как известно, героиню к контактам толкает нежелание оказаться замужем за «немилым» женихом в «чужом ауле». Но в этой ситуации важнейшее место занимает и мотив сострадания и жалости, проявленных черкешенкой. Таким образом, сюжет поэмы разворачивается в атмосфере высокой взволнованности души, конфликтности сознаний. Все это заставляет поэта привлечь особое внимание не только к вербальным, но и невербальным средствам обмена информацией.

Достоинства и недостатки невербального общения — в непосредственности передачи эмоциональных реакций друг другу: «С ним тайный ужин разделяет, / На нем покоит нежный взор, / С неясной речию сливает / Очей и знаков разговор, / Поет ему и песни гор... / Впервые девственной душой / Она любила, знала счастье...» (IV, 97) Лексические определители

обрисовки «девы гор» фокусируют внимание на таких элементах портрета, как рот и глаза, мотив же «головы» или хотя бы «женской головки» практически отсутствует. Героиня предпочитает не высказывать, а показывать свои чувства (любви и радости) «огненным, невинным взором»; ее лицо метонимически обозначается через улыбку, уста, выражению которых не противоречит выражение взгляда (взора).

Б. Христиансен, говоря о законах восприятия портретной живописи, высказал следующее положение, поддержанное и П. Флоренским: «Рот говорит, глаз отвечает. В складках рта сосредотачивается возбуждение и напряженность воли, в глазах господствует разрешающее господство интеллекта»<sup>5</sup>. Отметим, что на лицах обоих участников первой встречи выделен рот, то есть та часть лица, которая по сравнению с глазами физиогномически (но не в речевом аспекте) не лжет: «Очнулся русский. Перед ним, / С приветом нежным и немым, / Стоит черкешенка младая... / Луною чуть озарена, / С улыбкой жалости отрадной / Колена преклонив, она / К его устам (выделено нами. — С. И.) кумыс прохладный / Подносит тихую рукой...» (IV, 96)

С увеличением интенсивности общения увеличивается и интенсивность переживаний. Невербальное общение не может удовлетворить возрастающий дефицит понимания. Вместе с тем сами контакты в поэме векторно определены не только усилением речевой составляющей, но и перемещением невербальных контактов к телесно-эротическому уровню: «Твой огненный, невинный взор / Высказывал любовь и радость. / Когда твой друг во тьме ночной / Тебя лобзал немым лобзаньем, / Сгорая негой и желаньем, / Ты забывала мир земной»<sup>6</sup> (IV, 104). Пушкинский герой, как известно, не погружается в соблазны любовной страсти, но и не отказывается от эротических «лобзаний».

На почве эротики затронутая в самом начале «Кавказского пленника» тема обмана и притворства «оживает», приобретая новые оттенки. В начале произведения вопрос о лицемерности Пушкин ставит широко, придавая его обсуждению глобальный характер. Вместе с тем авторское и персонажное отношение к правде и обману, искренности и лицемерию не совпадают. Традиционную для начала XIX века резко отрицательную позицию по отношению к обману и лицемерию выражает главный герой поэмы: «Людей и свет изведал он / И знал неверной жизни цену. / В сердцах людей нашед измену... / Наскуча жертвой быть привычной / Давно презренной суеты, / И неприяни двуязычной, / И простодушной клеветы, / Отступник света, друг природы...» (IV, 95) Эротические чувства, возникающие в контактах между героями («Тебе в забвенье предаюсь...» — IV, 106), начинают расшатывать и колебать безальтернативную этическую позицию пленника. Видя страдания юной героини от неразделенной любви, пленник принадлежит другой женщине («В объятиях подруги страст-

ной / Как тяжко думать о другой...» — IV, 106), которая находится на «своей», далекой территории. Нежелание пленника притворяться — знак определенного типа поведения, в котором на первое место выдвинут романтический принцип свободы и самостоянья личности. Этически ценностное чувство, переживаемое героем, предстает в поэме как преграда для сближения. «Забудь меня: твоей любви, / Твоих восторгов я не стою. / Бесценных дней не трать со мною: / Другого юношу зови» (IV, 105).

Таким образом, непредрасположенность к притворству неожиданно (но и ожидаемо) привносит в процесс общения диссонирующие моменты — пленник и черкешенка вынуждены временно расстаться. Оценка сложившейся ситуации — разрыва — раскрыта в следующих словах: «Унылый пленник с этих пор / Один (выделено нами. — С. И.) вокруг аула бродит» (IV, 108).

Ценностная окраска мотива обмана могла бы существенно измениться под грузом таких понятий, как жалость и сострадание, с помощью которых героиней мотивируется ситуация лжи во благо: «Ты мог бы, пленник, обмануть / Мою неопытную младость, / Хотя б из жалости одной, / Молчаньем, ласкою притворной; / Я услаждала б жребий твой / Заботой нежной и покорной...» (IV, 107) Катастрофическая развязка поэмы безжалостно отбрасывает лицемерие как ложный способ умиротворения любовных отношений. Примечательно, что после разрыва интенсивность рефлексии героев почти выравнивается и поэт, рисуя их душевное состояние, использует не просто одни и те же слова, но общие для обоих героев единицы текста: «Главу склонив, потупя взор (выделено нами. — С. И.), / Они в безмолвии расстались» (IV, 108).

«Притворное поведение, — отмечает современный исследователь, — более свойственно людям, находящимся в ситуации неформального взаимодействия, и значительно реже встречается при формальном общении»<sup>7</sup>. Выстроенный Пушкиным именно в таком направлении мотив притворства особым образом высвечивает другую и очень важную сторону коммуникации, потенцируемую концептом лицемерия — самой возможности прямого, открытого отношения к Другому не только на уровне индивидуально-межличностного общения, но и в масштабах ментальных и межкультурных связей.

Во второй части поэмы, где поведение персонажей внутренне преобразуется, Пушкин предлагает альтруистический выход из тупика непонимания. Заметим, и инициатива, и ее осуществление исходят от представителя «чужой» для пленника культуры. Освобождение героя генерирует, пусть и ненадолго, атмосферу искренней, объединяющей радости. В качестве знаковой детали, которая символизирует пусть и драматическое, но подлинное единение двух очень разных душ, Пушкин выбирает невербальный жест — рука в руке. Освобожденный пленник и черкешенка,

взявшись за руки, спускаются к берегу реки, чтобы он мог переправиться к «своим». Г. Е. Крейдлин отмечает: «В арабской поэзии, например, когда некий человек принимает на себя нерасторжимое обязательство, говорится, что он 'вложил свою руку в мою'...»<sup>8</sup> В «Кавказском пленнике» невербальный жест — рука в руке — символизирует согласие и одновременно трагизм сложившейся ситуации: «Рука с рукой, смятенья полны, / Сошли ко берегу в тишине» (IV, 112). Сложные, но явленные в искреннем порыве движения души в поэме противопоставлены притворству. Вместе с тем, заметим, знаковый образ единства и согласия помещен не в финальной части фрагмента, а в его середине и таким образом оказывается как бы «скрытым» в пространстве текста. На предложение героя уйти вместе с ним черкешенка, несмотря на испытываемые сильные чувства, как известно, отказывается.

Таким образом, во второй части поэмы обман, с одной стороны, осмысляется как противоположная гордости стихия одалживающей жалости, с другой — как продолжение или инобытие неодолимости страсти, охватившей юное полудикое создание. Здесь-то в поэме и появляется инвариантное осмысление темы сокрытия, маски. Черкешенка утаивает от пленника свой трагический замысел — его спасти, а самой умереть. Ее поступок — символ благородства и жертвенности и одновременно — знак непреодолимого страдания. Подобная эмотивная ситуация в «Руслане и Людмиле» сопровождалась появлением в тексте мотива покрывала. Аналогичный мотив возникает и в «Кавказском пленнике» в сцене освобождения героя, причем на коротком промежутке текста — два раза: «Мелькнуло девы покрывало / <...> Пилу дрожащей взяв рукой, / К его ногам она склонилась: / Визжит железо под пилой, / Слеза невольная скатилась — / И цепь распалась и гремит... / "Ты волен, — дева говорит, — Беги!" / Но взгляд ее безумный / Любви порыв изобразил. / Она страдала. / Ветер шумный, / Свистя, покров ее клубил» (IV, 110—111). Пленник отверг притворство как способ разрешения внутренних предпочтений. Черкешенка, напротив, использует притворство и обман, преображая их содержание, заставляя увидеть их как понятия, которые выражают другую, противоположную своей, семантику. В связи с этим отметим, что рассмотренный выше знаковый образ покрывала (маски) оказывается соотносимым не только с мотивом сокрытия, но и с романтически возвышенным внутренним порывом героини.

Межличностное общение в поэме включено в широкие исторически определенные попытки сближения разных культур. Они представлены в поэме Пушкина как прямые контакты носителей культуры. Такой коммуникативный процесс показан в сценах «разглядываний» другого. «Меж горцев пленник наблюдал / Их веру, нравы, воспитанье / <...> / Движений вольных быстроту, / И легкость ног, и силу длани / <...> Он любовался

красотой / Одежды бранной и простой... / Ничто его (то есть горца, черкеса. — С. И.) не тяготит, / Ничто не брякнет, пеший, конный — / Все тот же он; все тот же вид / Непобедимый, непреклонный» (IV, 99—100). Возникает образ, отражающий наблюдательную деятельность, и — концепт «вид», которые сигнализируют о *понимании*. Воспроизводя внешность и стиль поведения носителей другой культуры, Пушкин открывает область *эстетических предрасположений* как наиболее ценную для межкультурного общения.

Поначалу повествовательные части текста, где присутствует разглядывание, интонированы явно идиллически: «Но европейца все вниманье / Народ сей чудный привлекал...» (IV, 99) Тем не менее и в этой фазе общения таится оксюморонное сюжетное напряжение. Герой с любовью наблюдает за «жизни простотою, / Гостеприимством, жаждой брани...» Но традиционное гостеприимство горцев существенно осложнено ситуацией плена.

Как известно, контакты пленника с другой культурой завершаются драматической констатацией наступившего разобщения. Ее мотивация субъективно-объективная. Во-первых, она происходит от «утомления новизной», что — как производное — влечет за собой недеятельное состояние души, чреватое равнодушием и скукой. И, во-вторых, Пушкин указывает на жестокость диких горских нравов («Сии кровавые забавы...»), которые вызывают внутреннее отчуждение пленника.

Заметим, первая часть поэмы содержит своего рода послесловие — фрагмент «Беспечной смелости его...», в котором мотив неконтактности, на этот раз со стороны горцев, сконцентрирован в акустическом знаке — *шепоте*, воплощающем оценивающее отношение представителей «другой» культуры к носителю русской. Шепот как семиотический знак задумчивости в нашем случае указывает на утаивание, придавая смыслу самого высказывания особую окраску: «Беспечной смелости его / Черкесы грозные дивились, / Щадили век его младой / И *шепотом* (выделено нами. — С. И.) между собой / Своей добычею гордились» (IV, 103).

В кульминационной фазе изображения межкультурного общения текст выражает авторское отношение к наметившейся проблеме композиционным сближением мотивов «чела» и «сердца»: «Жалел ли он о днях минувших, / О днях, надежду обманувших, / Иль, любопытный, созерцал / Суровой простоты забавы / И дикого народа нравы / В сем верном зеркале читал — / Таил в молчанье он глубоко / Движенья сердца своего, / И на челе его высоко / Не изменялось ничего» (IV, 103). *Чело*, появившись в тексте на переломе повествования, указывает на глубину интеллектуального уровня проблемы. Соседство чела и сердца символизировало острую потребность XIX века в гармоническом союзе ума и души.

Авторское видение, обозначенное сменой лексической парадигмы, подсказывает читателю и предварительные итоги, предвещая текстовую исчерпанность мотива *сокрытия*.

Пройдя высшую точку в движении текста, мотив взаимодействия культур вступает в иную фазу. В связи с этим остановимся на текстовой организации поэмы подробнее. Ее особенности обнаруживаются благодаря появлению в конце большинства фрагментов произведения темы коммуникативной «непроницаемости». Так, в первой части поэмы фрагмент, в котором изображается появление пленника, завершается указанием на полную отключенность персонажа от мира: «Лица врагов не видит он, / Угроз и криков он не слышит; / Над ним летает смертный сон / И холодом тлетворным дышит» (IV, 93—94). Следующий фрагмент этой же части поэмы, в котором пленный герой вспоминает прошлое и осознает, что попал в рабство, также завершается мотивом безнадежной замкнутости: «Свершилось... целью упования / Не зрит он в мире ничего... / Он ждет, чтоб с сумрачной зарей / Погас печальной жизни пламень, / И жаждет сени гробовой» (IV, 95—96). Фрагмент, описывающий встречу пленника и черкешенки («Уж меркнет солнце за горами») из рассматриваемой линии исключен, но лишь для того, чтобы о ней напомнил следующий — «За днями дни прошли как тень»: «Но русский жизни молодой / Давно утратил сладострастье. / Не мог он сердцем отвечать / Любви младенческой, открытой — / Быть может, сон любви забытой / Боялся он воспоминать» (IV, 98). Далее следующий фрагмент, авторское отступление «Не вдруг увянет наша младость...», более мягко подает тему разочарования, но и в нем в завершающей части читатель находит строки со знаком отрицания: «Но вы, живые впечатленья, / Первоначальная любовь, / Небесный пламень упоенья, / Не прилетаете вы вновь» (IV, 98). После этого отступления автор помещает большую описательную часть, в которой показывает пути и способы знакомства пленника с иной культурой. Подытоживает этот опыт фрагмент «Но русский равнодушно зрел». В завершающих его строках содержится упомянутый нами образ «невозмутимого чела», наиболее ярко и определенно выразивший идею непроницаемости одной культуры для другой.

Композиция текстовых фрагментов второй части поэмы еще настойчивее обнажает трудности диалогического общения персонажей и взаимодействия представляемых ими культур. Настойчивые апелляции к непроницаемости, как, например, в начале второй части поэмы, которая открывается развернутой сценой любовного объяснения, возвращают читателя к мотиву окаменелости и мертвенности («Твой друг отвык от сладострастья, для нежных чувств окаменел...» — IV, 106). Они превращают мотив притворства в «холостой». Дальнейшие его появления в тексте служат способом усиления напряжения в развитии темы. Поскольку уве-

щевания героини не способствуют контакту, то и нулевой эффект возможного «притворного» разрешения конфликта, как об этом просит черкешенка, воспринимается особенно трагично.

Текст сцены спасения пленника, завершающей поэму, еще раз вернет внимание читателя к мотиву непроницаемости, который подчеркнут символическим образом тишины. В финале этой сцены он играет роль эмблематического обозначения несостоявшегося союза: «Все *мертво...* (выделено нами. — С. И.) на берегах уснувших / Лишь ветра слышен легкий звук, / И при луне в водах плеснувших / Струистый исчезает круг» (IV, 112).

Все произведение завершится (в эпилоге) показом непроницаемости культур как целостных систем. В заключительных строках поэмы, то есть в сильной позиции текста, история переплетается с преданием. Концовка текста говорит о том, что покорение Кавказа не привело к органическому разрешению проблемы трудностей коммуникации и взаимодействия. Рисуя картину наступающего мира, поэт выражает надежду, что гарантия ему — только соседство сильных и свободных народов: «Подобно племенни Батыя, / Изменит прадедам Кавказ, / Забудет алчной брани глас, / Оставит стрелы боевые. / К ущельям, где гнездились вы, / Подъедет спутник без боязни, / И возвестят о вашей казни / Преданья темные молвы» (IV, 114). Функция «темных преданий» двойственна. Они разворачивают рассказанную историю общения во временной перспективе. Время же, согласно жанровым законам предания, в чем-то искажает или просто меняет смысловые акценты.

---

<sup>1</sup> В работе В. М. Жирмунского говорится: «В байронических поэмах Пушкина герой по-прежнему остается наиболее существенной фигурой, но рядом с его душевным миром появляются другие, самостоятельные душевные миры, находящиеся под его влиянием и все же имеющие свою собственную активность и свою судьбу. Этим самым герой отодвинут из центра художественного внимания. Происходит как бы эстетическое развенчание его единодержавия...» (*Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 45).

<sup>2</sup> *Грехнев В. А.* Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький, 1985. С. 223.

<sup>3</sup> *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: в 16 т. М., 1937. Т. 4. С. 93. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием номера страницы, с которой взят пример, в круглых скобках.

<sup>4</sup> *Крейдлин Г. Е.* Невербальная семиотика. М., 2005. С. 247.

<sup>5</sup> *Христиансен Б.* Философия искусства. СПб., 1911. С. 167.

<sup>6</sup> Согласно словарю XIX века «лобзать» — значит «целовать» или «привечать приложением уст». См.: *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М., 2004.

<sup>7</sup> *Крейдлин Г. Е.* Указ. соч. С. 128.

<sup>8</sup> Там же. С. 57.