

*Н. Д. Калачева*

**ГЕНЕЗИС И СТИЛИСТИКА УСЛОВНО-ПОЭТИЧЕСКИХ  
ИМЕН В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ПУШКИНА**

Диапазон явлений внешнего мира, обозначаемый в поэзии Пушкина именами собственными, сопоставим лишь с масштабом личности самого поэта. И в опомастиконе пушкинской поэзии отражен внутренний мир поэта, необыкновенный универсализм его духа и всеобъемлющий характер его мировосприятия.

Душа его раскрыта для всего: "... для радостей жизни и для мрачного уныния и тоски, для гармонии и для дисгармонии в жизни, для диких, безумных страстей и мудрого стоического спокойствия, для одиночества и для общения, для аристократической утонченности и для простоты народной жизни, эпикуреизма и жертвенного героизма, для непреклонного отстаивания свобо-

ды и для мудрого понимания смысла власти и подчинения” /С. Франк. Этюды о Пушкине/.

В этом невероятном единении противоборствующего и разнородного душа поэта воплотилась в объективной реальности самым фактом его гениальной поэзии.

Персонажи его произведений сегодня принадлежат широкому дискурсу мировой культуры, а имена его героев давно стали достоянием мирового культурного фонда поэтонимов. Это естественный и закономерный процесс обогащения мировой литературы творчеством отдельного художника; это и определенный этап в развитии образности поэтонима, суть которой состоит в накоплении им идейно-художественного содержания и нарастании интенсивно-образной сферы вплоть до его мифологизации в мировом сознании.

Такие “канонизированные” в культурном пространстве имена (исторические, мифологические и литературные), как совершенно верно заметил В. Н. Михайлов, “представляют собой устойчивые лексические единицы, обладающие широкими суггестивно-ассоциативными возможностями, и отличаются своей определенностью, долговечностью и широкой известностью”. Но поскольку поэтоним как совокупность употреблений данного имени в тексте, по мнению многих исследователей, является многофункциональной единицей речи, и каждое конкретное употребление актуализирует лишь часть из потенциально свойственных ему или реализованных функций, то интерес представляет как раз явление обратного порядка.

Как будут раскрываться эти, возможно не реализованные в первичном тексте, латентные возможности поэтонима вне его — в контексте иной стилистики, в контексте творчества иного художника, времени и культуры? И если мир вечных образов определенно воздействует на поэтику отдельного художника, то как сам художник преобразует эту мифологизированную и канонизированную поэтическую реальность в своем творчестве?

Это вечный вопрос взаимовлияния, взаимообогащения культуры и творящего сознания. И столь же тонкий. Но, к сожалению, ставится он и порою решается методологически некорректно, с позиции “сколько”, а не с позиции “как”. Не избежали

подобной тенденции и достаточно известные набоковские комментарии к роману “Евгений Онегин”, где с унылой подробностью перечисляются десятки полузабытых европейских поэтов, образы и мотивы творчества которых обнаруживают отдаленные аллюзии и реминисценции в некоторых пушкинских строках. На художественную несоизмеримость поэтики референтов и пушкинских воплощений указывает и сам автор, но о преобразующей стороне пушкинского гения, о новаторстве его образности в комментарии говорится до обидного мало, как, впрочем, и о влиянии на поэтику Пушкина отечественных художественных источников.

Вся история мировой литературы представляет собой вечное развитие, процесс творческого ассимилирования ее сокровищ, в котором завершение сложнейших скрещающихся традиций переплетается с зарождением новых литературных ценностей. И мысли о поэтических реминисценциях и заимствованиях задолго до В. Набокова высказал другой наш зарубежный соотечественник: “Что дал Гораций — занял у француза, /о, коль собою бедна наша муза/ Да верна, ума хоть пределы узки/Что взял по-галльски — заплатил по-русски!”

Вывод, сделанный Антиохом Кантемиром, — поэтом, сатириком, дипломатом и мыслителем начала XVIII века, по сути и задает тон нашему разговору о творческом ассимилировании в ономапотике, о семантических судьбах некоторых поэтических имен пушкинского ономастикона и, следовательно, об особенностях развития образности поэтонимов с точки зрения их генезиса и стилистики.

Рожденный на рубеже двух великих исторических эпох — XVIII и XIX вв., Пушкин не мог не испытывать влияния двух обусловленных временем культурных тенденций — уходящей, классической, и зарождающейся, романтической. Поэтический ономастикой юного поэта, словно чуткий камертон, отражает и улавливает все звучащие в поэзии имена: уже в первых стихах он как бы выверяет звук, прислушиваясь и к безудержной стихии мифов, и к мудрой простоте античности, и к смелой раскованности мыслей европейского Просвещения, и к очарованию своеобычности русского фольклора. Вот, пожалуй, три музы, стоявшие у поэтичес-

кой колыбели его ономастикона: античность, европейское просвещение и русская отечественная культура.

Как известно, в поэтике русского классицизма были достаточно распространены специальные поэтические имена. Отмеченные особой эффектностью, как на фонетическом, так и на семантическом уровне, они представляли собой номинации условных, существующих предположительно объектов: мифологических персонажей либо литературных героев поэзии прошлого. Своей оторванностью от реального ономастикона они актуализировали возвышенность идеалов классицизма, устремленных к античности. И мы видим, что первые поэтические мироощущения юного поэта явно персонифицированы в номинациях античной условности.

Это и мифологические имена, порою сами звучащие, как стихи: Афродита, Гименей, Купидон (анапест), Амур, Дедал, Икар (ямб), и имена литературного происхождения: как правило, ямбические; Арест, Гликера, Доржда, Коринна, Ланса, Лициний.

Таким образом, имена не существующих в реальности, но вполне привычных для поэзии персонажей, уже имели определенный семантический статус как для творящего, так и для воспринимающего сознания в литературе начала XIX века. И сложившиеся как продукт коллективного творчества мифонимы, и условно-литературные имена, являющиеся результатом индивидуального творчества, были в равной степени востребованы поэзией предпушкинской поры. И те, и другие отличались от реальных антропонимов греко-латинского именника, где Аристы, Климены и Дориды сменялись с каждым новым поколением ввиду недолговечности (увы) такой именуемой категории как человек, а условные имена обладали, несомненно, определенной долговечностью и культурно-эстетической значимостью.

Но, тем не менее, и стилистический, и идейно-художественный потенциал у этих, казалось бы, родственных своей условностью имен имеет ряд существенных различий.

Огромные поэтические перспективы содержательности мифонимов, их бурлящая смыслом стилистическая наполненность, выходящая за пределы номинации, естественно, не могла стать не замеченной юным Пушкиным. И он действительно, был мгновен-

но очарован той перевозданной тайной смысла и звучания имен, генезис которых восходил к глубокой древности, а семантика, словно омытый Вечностью морской камень, имела причудливые, но вполне конкретные очертания.

Но эта “золотоносная жила” поэзии к началу девятнадцатого века уже представляла собой достаточно выработанный стилистический ресурс, и только гениальному поэту с экстраполярностью его мировосприятия было подвластно дать новую жизнь слову, а значит, и образам, наполняя их новым (а может, и забытым, старым) смыслом.

Как известно, традиционный символ поэзии и искусств, Аполлон, давно мифологизирован в сознании человечества. И несмотря на то, что у Лучезарного Феба наряду с благодатными имелись и губительные свойства, в античной поэзии ему неизменно сопутствовал ореол положительных коннотаций: “Певец Аполлона, владыка Феб (Тибулл)”, “Музам чистым ты любезен, ты любезен Аполлону”, “пусть Феб нам душу тешит” (Анакреон).

Вообще тема Аполлона в русской литературе, аполлинизм, — явление достаточно сложное и многомерное, оно может быть предметом отдельного разговора. Довольно примечательным было само появление Аполлона, по сути языческого божества, в контексте православной культуры.

Первые упоминания о нем проникают на территорию Древней Руси в переводах византийских хроник IX — XI вв. С тех пор имя Аполлона (Аполлина, Фебуса) появляется в древнерусских текстах, не претендующих на художественность. И лишь к XVIII веку поэтические тексты демонстрируют первоначальный “рейтинг” чужеродного идола, еще стоящего у порога русской словесности: “Сей же царь Август Аполлона чтяше,/ Идола скверна, и за бога знаше,/ Отцем и своим выну нарицал есть/ Храм ему в своей полате создал есть.” (Семеон Полоцкий, “Вертоград многоцветный” 1678 г.)

Но чем ближе к концу XVII века и к основанию Петербурга, тем чаще и осмысленнее звучит в поэтических текстах имя Аполлона.

Само же начало этой тенденции, как отмечает В. Топоров в книге “Из истории петербургского аполлинизма”, в первую оче-

редь связано с именем Третьяковского, в “Эпистоле о Российской поэзии к Аполлину” которого впервые прозвучал принципиально новый мотив — приглашение Аполлона в Россию: “Поспешай к нам Аполлин, поспешай как можно: будет любо самому жить у нас не ложно...”. Таким образом, учредителем “аполлоновского текста” русской поэзии стал Третьяковский, утвердивший его именно в том варианте, где Аполлон выступает как покровитель искусств и, прежде всего, поэзии. Образ же карающего божества, Аполлона-стреловержца, и змеборческая тема (Пифон) были им обойдены. Значительно позже ее возродят Батюшков, а затем Пушкин.

Русские поэты допушкинской поры Майков, Чулков, Княжнин, следуя заложенной Третьяковским традиции, сделали привычным и закрепили в изображении Аполлона мелиоратив коннотаций. В их текстах традиционными стали его обозначения в конструкциях с родительным принадлежностью (жрецы Аполлона, любимец Аполлона, питомец Аполлона) и отонимными прилагательными (Фебов сын, Аполлонова цевница, борзый Аполлонов сын). Особенно обильны упоминания Аполлона и обращения к нему у поэтов рубежа XVIII и XIX века — Дмитриева, Карамзина, Капниста и Востокова, предвосхитивших расцвет аполлинизма в пушкинскую пору. Именно в их творчестве понятия Аполлон и Феб уже слиты воедино: “Сокрыли облака в кристалле Фебов зрак”. “сын Фебов был всегда хранитель Алтарей” /Карамзин/, “О, Фебовых рамен краса!”, “И Аполлонов лес зелёный” /Капнист/, “Любовью Фебовой прославленный красавец” /Востоков/.

Уже в ранней пушкинской лирике можно заметить, как раздвигаются семантические границы традиционной иконичности образа лучезарного, как существенно трансформируется экспрессия его трактовки — тут и явная ирония, и озорное панибратство, и даже некоторое снижение образа: “парнасский волокита, Бельведерский истукан”, — идёт интенсивный набор новых витков смысловой валентности поэтонима. Впрочем, поэтические истоки столь явного “заземления” образа легко обнаружить ещё у Овидия, которого юный Пушкин в садах лицея читал так же охотно, как и Апулея. Так в “Первой книге любовных элегий” Овидий

определяет одну деталь облика венценосного божества: “С пользой немалой тварей летучих он отгоняет”. И это говорится о лавровом венке, — вечном символе славы, поэзии!

Многочисленные, иногда ироничные, иногда нелестные перифрастические номинации с участием Аполлона в поэтике Пушкина вполне органично перемежаются и с традиционными, почтительными обращениями к божеству в контекстах, где кудрявый Феб всячески опекает своих любимцев поэтов, а также благословляет всю поэтическую атрибутику: лиру, песню, рифмы. Не забыта и карающая функция древнего символа, но у Пушкина она адресована лишь бездарным поэтам: “И фебова на них проклятия печать”, “... и пусть я буду проклят Фебом!”. Но звучат эти проклятия с таким весельем, с таким юношеским задором, что олимпийский небожитель воспринимается светло и радостно, без каких-либо кармических осложнений.

Отголоски пушкинских перифраз: “любимец Аполлона, избранник Феба” — можно обнаружить и в творчестве талантливого его предшественника, К. Батюшкова, “художественные элементы поэзии которого, по определению В. Белинского, “способствовали образованию русского стиха вообще и пушкинского в частности”. Все творчество Батюшкова проникнуто самим духом аполлинизма — классической ясностью, соразмерностью, пластичностью, — всем тем, чего до него не достигал, пожалуй, никто. Само присутствие имен Аполлон и Феб в его контекстах так органично связано с аполлоновским началом, что даже при изъятии этих имен из текста оно бы осталось. В этом отношении степень сращенности имени и качества, отсылающая к носителю имени, — наивысшая в русской допушкинской поэзии, а количество возможных импликаций, связанных с их именами, — наибольшее: “И можно ли толпу просителей пробить, /Толпу несносную сынов несчастных Феба/”, “... Фебом проклятый, здесь живет поэт в унынии”, “Феб мстительной рукой Сатира давил,/ Воскрес урод и отомстил, /Друзья, он душит Аполлона!/ Ни сладость розовых лучей/ Предтечи утреннего Феба,/Ни кроткий блеск лазури неба,/Ничто души не веселит/”. Но иногда живые крупницы истинной поэзии у Батюшкова были погребены под спудом античных построений, также как и один из живописней-

ших образов его поэзии — знаменитый крокодил, сидящий на дне колодца, именуемого нашей душой.

И хотя стих Батюшкова нередко озарялся теплым светом живого слова, все же от античных драпировок некоторых его поэтических образов порою веет мраморным холодом классицизма: “Изрек — и все упали мертвы/ Невинны Аполлона жертвы”.

Если же убрать толстый слой аллегорического декора с некоторых достаточно “мертвых” его персонажей, то можно разглядеть и много живых человеческих черт. Можно понять, как одиноко Батюшкову — человеку, когда “только Аполлона муза еще согласьем дух поэта веселит”.

Предчувствия своего трагического разлада с действительностью поэт всячески пытается преодолеть в стихах, и тогда поиск светлой гармонии с миром находит свое выражение в многочисленных сближениях образа Аполлона с мотивами детства. Вот почему так часто неразделимы они в батюшковских контекстах: “Мой Аполлон, шалун мой милый”, “Капризны Аполлона дети”.

Таков Аполлон у Батюшкова, и нетрудно догадаться, что за всем этим стоит и сам поэт — нежный, несколько апатичный, правдивый и отважный, трогательный и академичный, эпикурействующий и обидчивый — словом, вечный большой ребенок. Впрочем, со стороны могло показаться странным, — почему у Батюшкова, поэта старшего поколения, человека, прошедшего испытания войной, ранением, утратами, образ Аполлона порою так инфантилен, а у Пушкина, самого по сути еще ребенка, этот образ и сложнее по стилистике, и глубже по мировоззренческой концепции.

Пушкинский Феб — повеса, задира, боец, и его взросление, (как впрочем, и самого поэта), идет стремительно по нарастающей, от контекста к контексту: “Ужель в театре шумном, где дюжий Аполлон/ Партером полоумным прославлен, оглушен...”. Усложняются и способы выражения стилистики имени — от метафор (С кудрявым Фебом) до разнообразных ономастических перифраз: “Сын Феба молодой, мой правнук просвещенный,... Он Фебом был воспитан, из детства был пиит,... Печать свою наложит небесный Аполлон”.

Конечно, можно сказать, что пушкинский Аполлон вырос из



батьюшковского. Но дальше он идет своим трудным путем, оставляя далеко позади и напудренные парики классицизма, и холодный мрамор античности, — идет к познанию и мудрому осознанию трагического смысла жизни и поэзии: “Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон”. Подобной глубины трактовки в общем-то условного мифологического образа русская поэзия до Пушкина еще не знала. Традиционным и общепринятым было использование прозрачности семантики производящей основы мифонима в двух направлениях: либо в актуализации мифологических признаков и переносе их на антропозетоним, либо по линии антропонимизации мифопоэтонима, как это было продемонстрировано у Майкова в “Елисее, или раздраженном Вакхе”: /Не в самой праздности нашел я Аполлона/ Во упражнении и сей пречудном был/ он у крестьянина тогда дрова рубил/.

В поэтике Пушкина актуализация мифологического содержания осуществляется не перемещением смысловых акцентов и семантических сдвигов — она сама переходит в иной концептуальный уровень. Безусловно, и по количеству обращений к Аполлону, и по потребности в обращении к нему, и по мощности этого аполлоновского слоя, и по самой выразительности аполлинического духа, который так живо ощущается в его поэзии, Пушкин, несомненно, первенствует среди поэтов. И если величайшей заслугой его поэзии является именно привнесение гармонии в этот мир, то Аполлон воистину был покровителем, ведущим не только Муз, но и самого поэта к вершинам творчества.

И Аполлон, становясь концептом, пронизывающим все основные мотивы пушкинского творчества (смысл бытия, поэт и чернь, любовь и свобода), остается вместе с тем и выразительным стилистическим средством для обозначения многомерности и противоречий самого бытия — в перифразах, метафорах и других поэтических тропах.

Но и в этом уходе от традиционной трактовки, находясь в другом измерении — идейно-выразительных средств, пушкинский Аполлон все же сохраняет основные черты первоначального символа. Он вполне узнаваем, — значит, определенная смысловая связь с денотатом у поэтонима сохраняется. По-видимому, в самой семантической структуре мифонимов присутствуют какие-то

элементы, сохраняющие определенную зависимость поэтического имени от его, пусть мифологического, но все же денотата.

Разумеется, характер поэтической семантики мифонимов предопределен генетически. Это имена с заложенной в них информацией и драматургией, не всегда понятной современному человеку, так как значение ее восходит к глубокой древности, породившей саму стихию мифа с его размытостью границ между добром и злом. Отсюда эта “скользящая” символика плана содержания у многих мифологических имен, а, следовательно, и бинарность, стоящая за многими мифологическими символами. Сейчас, конечно, уже трудно понять, почему богиня любви Афродита одинаково покровительствует и верной супружеской любви, и продажной, А бог морей Посейдон оберегает не только корабли и мореходов, но и лошадей. (Причем последние, как это ни странно, являются такой же важной частью его атрибутики, как и знаменитый трезубец).

Время словно стирает из генетической памяти мифа одни события и высвечивает другие. Смещаются смысловые акценты, и доминирующими становятся уже другие признаки. Так постепенно, из века в век, складывается содержательная база мифологического образа, многие ролевые особенности которого кажутся нам и алогичными, и непонятными. Но они существуют, и в целом представляют собой объем первичной, предопределенной генезисом, семантики мифонима. Структура эта достаточно жесткая — в ней сконцентрирована вся основная информация, характеризующая данное имя. Определим ее как первичный смысловой заряд — величину в достаточной степени постоянную.

И мы увидим, что поэтические перспективы содержательности мифонимов огромны, но не безграничны, а стилистическая наполненность смысловыми оттенками многообразна, но не беспредельна, и что, даже выходя за рамки номинации (бельведерский истукан, парнасский волокита), мифологическое имя продолжает функционировать согласно генетическому сценарию, который предопределен первичным смысловым зарядом. И сила этой первичной взаимосвязи такова, что определенный объем значений мифологического имени всегда остается неизменным, несмотря на все смысловые и стилистические интервенции контекста. Некоторые исследователи, например, М. Гершензон определяют это яв-

ление таким образом: “драматизм мифа замер и окаменел в слове, и оно стало метафорой” /М. Гершензон “Мудрость Пушкина”/. Действительно, определенная завершенность и генетического сценария, а, следовательно, и присущего ему драматизма заложена в семантике каждого мифологического имени, но только ли метафористической сущностью обладает мифоним?

Так, при всей непохожести авторских воплощений образа Аполлона у Пушкина и у Батюшкова, совершенно очевидно, что денотат этого мифологического имени один и тот же — с определенным набором постоянных свойств, с одной и той же “обязательной программой” функций. Поэтому любые мифологические символы всегда будут узнаваемы в любом контексте культуры, времени или произведения, так как сквозь все наслоения стиля, текста в них неизбежно будут проступать очертания первичного, генетического смысла.

Иначе складываются отношения с контекстом у имен, имеющих литературное происхождение. Их семантика целиком определяется творящим образ сознанием, и, следовательно, ей присуща диффузность, являющаяся результатом своеобразия того или иного способа художественного познания действительности. Разумеется, мы не можем знать, каковы были (и были ли вообще) предположительные денотаты знаменитых поэтических имен: Делия, Дорида, Лициний. Впервые опозитизированные в стихах Авзония, Алкея, Горация, Тибулла, первоначально они воспринимались такими, как выразило их видение античных поэтов.

Но в ходе развития мировой литературы эти имена, многократно возрождаясь в поэзии, несомненно, подвергались определенной семантической трансформации. И каждое реминисцентное употребление литературного имени уже способствовало погружению художественного героя в иное контекстуальное пространство и приводило, в конечном счете, к переосмыслению той содержательности, что изначально была заложена автором.

В отличие от мифологических имен, обладающих мощной энергетикой первичного смыслового заряда, у литературных имен закрепленность за образом определенных значений выражена гораздо слабее, а значит степень подвижности семантической структуры у них очень высока — вплоть до полной десемантизации. Эту

особенность семантики литературных имен можно наблюдать, сравнивая контексты одного и того же поэтонима в произведениях различных авторов.

Взятые у Горация, а затем у французов, по меткому выражению А. Кантемира греческие антропонимы (Клит, Лициний, Корнелий, Лаиса, Дорида, Климена) заняли свое, особенное место в русской литературе. И если имя древнегреческого бога Аполлона в динамике всего литературного процесса России приобрело концептуальную значимость и вышло за рамки одного вида искусства, то семантическая судьба поэтонимов литературного происхождения куда более скромна, но тем не менее интересна и не лишена ни лингвистической, ни культурологической значимости. Осмыслить и детерминировать содержательный потенциал условно-поэтических имен литературного генезиса — задача статьи, посвященной семантической судьбе поэтонима Клит и тем метаморфозам, которым подвергся его коннотативный фон в контексте русской литературы.

1. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. — Л., 1979.
2. Антология античной лирики. — М., 1999.
3. Гершензон М. И. Мудрость Пушкина. — СПб., 2001.
4. Достоевский Ф. М. Дневник писателя. — Л., 1988.
5. Калинин Ю. О. Поэтика онима. — Донецк, 2000.
6. Карпенко Ю. О. Антична міфологія як поетична зброя//Записки з ономастики. — Одеса, 2002. — Вип. 6.
7. Михайлов В. Н. Собственные имена как стилистическая категория в русской литературе. — Луцк, 1965.
8. Русская поэзия XVIII века. — М., 1979.
9. Русская поэзия первой половины XIX века. — М., 1978.
10. Топоров В. Н. Из истории петербургского аполлинизма. — М., 2004.
11. Франк С. Л. Этюды о Пушкине. — СПб., 1998.