

Н. Д. Калачева

**ФУНКЦИИ АНТИЧНЫХ МИФОНИМОВ
В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ПУШКИНА**

Интерес к ономастикону великого поэта в необозримом пространстве современной пушкинистики — величина постоянная. Ведь феномен А. С. Пушкина, по словам Ф. М. Достоевского, и есть та тайна, которую унёс с собою поэт, оставив нам, потомкам, право её разгадывать.

Глубоко и разнонаправленно изучается язык пушкинских произведений. Замечательным вкладом в пушкинистику стал “Словарь крылатых выражений А. С. Пушкина”, изданный к 200-летию поэта в Петербурге. Недавно вышел из печати словарь пушкинских топонимов — результат кропотливого труда учёных ОНУ Л. Н. Гуковой и Л. Ф. Фоминой. В Донецке издана монография В. М. Калинкина “Теория и практика лексикографии по-

этонимов (на материале творчества А. С. Пушкина)” — автора и других глубоких исследований в области поэтики онимов А. С. Пушкина.

Большинство из работ в области ономастики посвящено антропонимии и топонимии пушкинской прозы. Выигрышность и заманчивость этих ономастических пластов для исследований очевидна. Но мир собственных имён в поэтическом творчестве А. С. Пушкина так богат онимами всех известных разрядов, что все они: и теонимы, и хремотонимы, и астронимы, и хрононимы, и эргонимы — ещё ждут своих исследователей.

Мифонимы по своим основным функциям номинации и дифференциации тяготеют к антропонимам, но денотаты этих имён собственных различны, “живут” они в разных измерениях — вымышленном и реальном. Как известно, “...имя собственное — это слово, закреплённое за данным объектом. Непосредственной понятийной соотнесённости оно не имеет” [8:96].

Имена же мифологических персонажей, пришедшие к нам из глубокой древности, подчёркнуто индивидуализированы; за именем каждого из них — длинный шлейф определённых семантических нюансов. Греческая *Афродита* (у римлян — *Венера*) — богиня любви и красоты, она же — *Анадиомена*, появившаяся из пены морской, она же — богиня плодородия и весны, покровительница брака, родов, но также и блудниц, и гетер. *Киприда*, *Кифера*, *Пафосская царица* — вариантов много, а круг представлений, стоящих за именем, чётко определён.

Эта удивительная способность мифонима — быть одновременно и символом, и поэтическим выразителем тех или иных явлений, по-видимому и манит к себе художника. Ведь кто, как не он, органически чувствует эту способность мифонима в поэтике — быть средством для трансформации семантики как самого символа, так и явлений, стоящих за ним?

Однако в работах, касающихся раннего периода творчества поэта, мифонимы упоминаются вскользь по касательной к таким понятиям, как классицизм, аллегория, символ. А между тем в поэтическом словаре А. С. Пушкина — бесценные ономастические пласты густо заселены персонажами из всемирной мифологии.

Рамки данной работы не позволяют говорить о роли и значе-

нии мифонимов скандинавского, кельтского или восточнославянского происхождения в поэзии А. С. Пушкина, поэтому мы остановимся лишь на функциях тех, которые с большей регулярностью и частотой присутствуют в его поэзии, и трепетное отношение к которым пронизывает всё творчество поэта — от первых литературных опытов до “*Exegi monumentum*” — вершины поэтического мастерства.

Пушкин глубоко знал, понимал и чтит античную литературу. Поверхностным было бы ограничить её влияние на раннее творчество поэта преимущественно своей декоративно-мифологической, номенклатурной стороной. Связь эта не укладывается в стандарт формулировки: художник + вымысел = образ. Миф как таковой бесконечно влечёт поэта своей бессознательной художественностью, своей необузданностью стихий, и в то же время каким-то надсознательным стремлением к гармонии. “Мифы древних народов являются по сути первым восстанием поэзии против прозы, и вместе с тем они создают смутный абрис примирения этих сторон” [6:68].

Не эту ли безудержную стихию мифа тридцатилетний Пушкин мастерски (номинативно не указывая, впрочем, на мифологические персоналии) передаёт в стихотворении “Кавказ”; “Где Терек играет в свирепом веселье, Играет и воет, как зверь молодой, Завидевши пищу из клетки железной, И бьётся о берег в вражде бесполезной, И лижет утёсы голодной волной”.

Античность всегда была органической частью духовной жизни А. С. Пушкина, что отразилось и на его мировоззрении, и на его понимании искусства и назначения художника. Поэтому уже в ранних стихах, полных юношеского гедонизма, виден процесс зарождения его неповторимого ономастического почерка.

В стихах, датированных 1814 годом: “и проказливый Эрот”, и “резвых фавнов господин”, и “дерзостный Икар”, и “что за птица Купидон” — античные боги и герои уже преподнесены в семантической трансформации. Они и лукавы — и простодушны, и грозны — и дурашливы, они то вознесены на Олимп, то низвергнуты в бытовые неурядицы. Иногда говорят об ироническом переосмыслении Пушкиным реалий и символов античности как поэтическом новаторстве. Но ещё в гомеровском эпосе с различной степе-

ню иронии говорится о проделках олимпийских небожителей. Разумеется, и до Пушкина, и после него поэты активно включали в свои произведения и мотивы, и образы античности, но именно А. С. Пушкин с уверенностью гения обогнал своих учителей и последователей.

Надо сказать, что к началу XIX века многие имена собственные из античной мифологии перекочевали в отечественную литературу и прочно обосновались там в качестве литературных штампов. Произошло обычное явление девальвации поэтического средства. И аполлоны, и пегасы, и музы превратились в разменные монеты аллегории, условности, штампа. Но для Пушкина “муза” — это не одна из дочерей Зевса и Мнемозины, не *Каллиопа*, *Полигимния* или, скажем, *Эрато*. Для него это любимейший образ самой души поэзии, а следовательно, он неисчерпаем по своему значению. В этом и кроется причина того богатства и смысловых, и стилистических оттенков лексемы **муза**, пронизывающих все творчество поэта. В стихотворениях 1814 года читаем: “простите, **девственные музы**”, “питомец **важных муз**”, “и **муза верная со мной**”. “и с **глухой музою** навек соединился”.

Но уже в двадцатые годы поэт говорит: “Я не рождён царей забавить **стыдливой музою** своей”, “я **музу** призывал на пир воображенья”, и она, обновлённая муза повзрослевшего Пушкина, уже качественно иная, чем те юношеские “**музы лёгкие**, подруги прежних дней”, — это уже и “**муза пламенной сатиры**”.

Диапазон оценочных характеристик самого концепта **муза** занимает огромное смысловое пространство между двумя полюсами коннотаций. На одном из них — пейоративно-гротесковое, доведенное до абсурда — “ни старый двор каких-то **старых муз...**” На противоположном полюсе оценки — поистине христианское благоговение перед Музой — воплощением того таинственного, непостижимого Нечто, связующего Бога-творца и творца художника:

“Веленью божьему, о муза,
Будь послушна”(Ехегі monumentum, 1836 год)

Природа поэтонимов античности у А. С. Пушкина всегда двойственна — она и романтична, и реалистична в то же время.

“Воспоминание в Царском Селе” 1814 г. принято считать поэтической данью Пушкина-лицеиста уходящему миру классицизма, архаике. На это указывает и возвышенный слог торжественной формы, и обилие славянизмов. Действительно, недавние для поэта события 1812 года, героизм русского воинства, царскосельские пейзажи — всё подчёркнуто мифологизировано.

В тексте доминируют мифонимы греческого происхождения (из восьми онимов — пять греческих, два римских и один древнеславянский). В чём же причина такой разнородности мифологического комплекта имён? В юношеской эклектике ещё несфокусированного поэтического взгляда?

Небесные аониды, элизиум полнощный, Аполлон пиштов — узнаваемость мифонимов древней Греции здесь строго определена. Они в тех строках, где речь идёт о духовности, поэзии, природе, красоте. Римские *Минерва* и *Беллона* служат для номинирования конкретных объектов — Лицея и Войны (“*Минервы росской храм*”, “*тени бледные погибших чад Беллоны*”) — вполне определённых места действия и времени, в точке соприкосновения которых — основной нерв произведения.

Картины милого сердцу поэта Царского Села без труда угадываются под лёгким флером ономастических перифраз: “*Элизиум полнощный*”, “*воздвигся памятник простой*”. И пусть в царскосельских озёрах “*плескаются наяды*” (дочери Океана и Тетиды; нимфы водных источников) всё это в целом, включая вполне определённый памятник, воздвигнутый Екатериной в 1770 году в честь победы над Турцией, и озера — детали вполне определённого пейзажа. Картина, по свидетельству современников, была настолько достоверна и точна, что с этим стихотворением, как с путеводителем, можно было ходить экскурсией по окрестностям Царского Села.

Таким образом, можно отметить, как, выступая во всеоружии традиционного поэтического арсенала художественных средств, не выходя за рамки их привычной семантики, при всей отвлечённости, “нездешности” античных символов, юный поэт даёт нам развёрнутую экспозицию реального топонима (Царское Село), конкретного хремотонима (“*памятник над скалой*”), хрононима (Отечественная война 1812 г) и в некотором роде, геортонима

(торжество победы над французами). В дальнейшем творчестве А. С. Пушкина можно увидеть, как включение в текст мифологических имён с их богатейшей априорной семантикой раздвигает рамки привычного понимания вещей и явлений, способствует той неповторимой роскошной полифонии значений одного, казалось бы символа. Такова, например, семантическая трансформация образа Афродиты от “*Авроры златой*”, “*ветреной Венеры*” — до — “*рублёвых столько же Киприд*”

Но уже в недрах предромантического периода (1814-1820гг) у А. С. Пушкина наблюдается отход от поэтических штампов, который выражен и свободным включением мифонимов античности в различные уровни лексики: от нейтральных до бытовых. В дружеских посланиях: (“Умей сносить, мой Адонис”, “и ты в толпе служителей Парнаса...” и др.), в критических оценках исторических деятелей поэт апеллирует к мифологическому имени. Так, например, исчерпывающая характеристика Вольтера заключена в двух блистательных ономастических перифразах: “*Сын Мама и Минервы, Фернейский злой крикун*”, которые без труда расшифровывались современниками поэта. Минерва — богиня мудрости, Мом — греческое божество издевки и злословия (так, добавим, “доставшее Зевса, что великий громовержец изгнал бога-злопыхателя с Олимпа”). Ферней — название имени Вольтера в Швейцарии, где тот провёл последние годы жизни.

Образы античной поэзии пронизывали всё творчество поэта и наполнялись всё новым и новым содержанием, отражая этапы творческой эволюции поэта “*Небесный Аполлон*”, “*творец, любимый Аполлоном*”, “*музу строил Аполлон*” — это лучезарный Феб поэтической юности поэта с ее жизнелюбием, задором, весельем. Но сколь отлична тональность строк стихотворения “Поэт” в 1827 году.

Там уже не кудрявый Феб, а грозная сила, способная строго призывать к ответу и жестоко карать (На что, впрочем, и указывают мифологические первоисточники, говоря о бинарной сущности многих божеств):

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботы суетного света
Он малодушно погружен

И если здесь имя божества звучит на высокой нравственной ноте, с оттенком отстранённой торжественности, то в произведении иного поэтического жанра античное божество уже низвергнуто с поэтических вершин соседством с фонвизинским героем: *“Ты, соперник Аполлона, Бельведерский Митрофан”*. И пусть критические стрелы пушкинской сатиры направлены не в дельфийского идола, а в бездарного стихотворца, всё же для Феба, Аполлона, такой контекст, согласитесь, далеко не комплимент.

Постепенный отход А. С. Пушкина от романтизма после 1824 года не был мгновенным, ещё долго он оставался тем духовным прошлым, из которого выросло настоящее, воплощённое им в пору зрелого реализма. В последнее семилетие жизни поэта складывается его концепция человека-венца общественной жизни. С грустью говорит поэт о прежних идеалах юности, печален античный гекзаметр его стихотворения 1836г *“Художнику”*: *“Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую... Сколько богов и богинь, и героев... Тут Аполлон — идеал, там Ниобея — печаль...”* Поэт сознательно низводит представителей античного пантеона до смысла “толпа”, до коннотации, пейоратив которой даже трудно представить себе у Пушкина: *“весело мне, но в толпе молчаливых кумиров...”*.

Скорбь по “доброму Дельвигу” несопоставима по масштабу ни с какой самой возвышенной фантазией, а боги... Они — вторичны, они лишь плоды этого вымысла, первичен лишь гений художника, человека, вдыхающего жизнь в бесплотные символы: *“гипсу ты силы даёшь, мрамор послушен тебе”*.

Глубокое знание и понимание античной культуры во всём её многообразии, усвоение традиций поэтических предшественников имело решающее значение в творческой эволюции поэта. Мы видим, как поступательно в разные периоды его творческого пути — от раннего (доромантического) до зрелого реалистического формировался неповторимый ономастический почерк поэта и как условные поэтизмы античности превращались у Пушкина в стилистические структуры, заполненные исключительно точным или неожиданным семантическим содержанием.

1. Пушкин. А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. — 4-е изд. — Л., 1979.
2. Калинин В. М. Ономастическая перифраза как проблема поэтики собственных имён // Восточноукраинский лингвистический сборник. — Донецк. — 1998, №6.
3. Карпенко Ю. О. Антична міфологія як поетична зброя // Записки з ономастики. — Одеса, 2002. — Вип 6.
4. Карпенко Ю. А. Современное развитие русской ономастической системы // Актуальные вопросы русской ономастики. — К., 1988.
5. Мифы народов мира. Энциклопедия — М.,1980-1982. — Т. 1-2.
6. Лифшиц М. А. Мифология древняя и современная. — М., 1980.
7. Слюсарь А. А. Творческая эволюция А. С. Пушкина. Проблемы периодизации //А. С. Пушкин и мировой литературный процесс — Одесса, 2002.
8. Суперанская А. В. Общая теория имени собственного. — М., 1973.